Марков П. А. **О театре**: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. Дневник театрального критика. 639 с.

От автора 4 [Читать](#_TOC138401009)

«Дикие лебеди». Показательный театр 5 [Читать](#_TOC138401010)

«Самсон и Далила». Вольный театр 6 [Читать](#_TOC138401011)

«Две сиротки». Вольный театр 7 [Читать](#_TOC138401012)

«Узор из роз». Вторая студия МХАТ 8 [Читать](#_TOC138401013)

Вечеринка в Первой государственной школе театрального искусства 10 [Читать](#_TOC138401014)

«Любовь с превращениями». Первый государственный цирк 11 [Читать](#_TOC138401015)

Три спектакля мелодрамы. Дом Народа имени Петра Алексеева — «Материнское благословение»; Вольный театр — «Гражданская смерть» и «За монастырской стеной» 13 [Читать](#_TOC138401016)

«Живые» декорации Гордона Крэга 14 [Читать](#_TOC138401017)

«Царь Эдип». Спектакль под открытым небом 16 [Читать](#_TOC138401018)

«Дон Карлос». Театр Незлобина 18 [Читать](#_TOC138401019)

Летний сезон в драматических театрах «Аквариума» и «Эрмитажа» 19 [Читать](#_TOC138401020)

«Маугли». 1‑й Государственный театр для детей 21 [Читать](#_TOC138401021)

«Прерванный пир». Театр бывш. Корша 22 [Читать](#_TOC138401022)

«Красный путь». Спектакль Общедоступного передвижного театра 24 [Читать](#_TOC138401023)

«Младость». К спектаклю Второй студии МХАТ 26 [Читать](#_TOC138401024)

Театральные опыты. Мастерская Н. М. Фореггера 28 [Читать](#_TOC138401025)

«Самое главное». Драматический театр 30 [Читать](#_TOC138401026)

Театральные опыты. Театр импровизации («Семперанте») 33 [Читать](#_TOC138401027)

Торжество победителя 36 [Читать](#_TOC138401028)

Театральные опыты. Опытно-героический театр 40 [Читать](#_TOC138401029)

«Портрет Дориана Грея». Театр комедии и мелодрамы 43 [Читать](#_TOC138401030)

«Укрощение строптивой». Филиал театра бывш. Корша («Арс») 45 [Читать](#_TOC138401031)

«Маленькая женщина с большим характером». Высшие мастерские Малого театра 46 [Читать](#_TOC138401032)

«Вокруг равенства». Театр бывш. Корша 48 [Читать](#_TOC138401033)

Александринцы. «Идиот», «Роман». Гастроли бывш. Александринского театра 51 [Читать](#_TOC138401034)

«Заговорщики» и «Благочестие». Драматический театр 54 [Читать](#_TOC138401035)

«Сказка об Иване-дураке». Вторая студия МХАТ 56 [Читать](#_TOC138401036)

В. Н. Давыдов — Фамусов. Малый театр 58 [Читать](#_TOC138401037)

Фореггер и Масс 60 [Читать](#_TOC138401038)

О Гофмане. К спектаклю «Принцесса Брамбилла» 62 [Читать](#_TOC138401039)

Александринцы. Кондрат Яковлев 65 [Читать](#_TOC138401040)

Давыдов 66 [Читать](#_TOC138401041)

Слова и дела 68 [Читать](#_TOC138401042)

Алиса Коонен 70 [Читать](#_TOC138401043)

Южин. Сорок лет на сцене 74 [Читать](#_TOC138401044)

«Принцесса Турандот» и современный театр 76 [Читать](#_TOC138401045)

Судьба Формального театра 86 [Читать](#_TOC138401046)

О Станиславском. Книги В. М. Волькенштейна и В. С. Смышляева 92 [Читать](#_TOC138401047)

Вахтангов 96 [Читать](#_TOC138401048)

О Метерлинке. После вахтанговского «Чуда святого Антония» 101 [Читать](#_TOC138401049)

После «Онегина» 103 [Читать](#_TOC138401050)

В студии Малого театра. «Комик XVII столетия» 106 [Читать](#_TOC138401051)

Памяти учителя 108 [Читать](#_TOC138401052)

Георг Кайзер 110 [Читать](#_TOC138401053)

Гастроли Монахова. Спектакли Петроградского Большого драматического театра 113 [Читать](#_TOC138401054)

«Король Лир» в Первой студии 117 [Читать](#_TOC138401055)

Полевицкая. «Черная пантера» 121 [Читать](#_TOC138401056)

Никулина 125 [Читать](#_TOC138401057)

«Спартак». Театр Революции 129 [Читать](#_TOC138401058)

«Лизистрата». Музыкальная студия МХАТ 131 [Читать](#_TOC138401059)

Орленев. «Горе-злосчастье» 135 [Читать](#_TOC138401060)

Возвращение Камерного театра 136 [Читать](#_TOC138401061)

Памяти летописца МХАТ 139 [Читать](#_TOC138401062)

«Скверный анекдот». Театр имени Комиссаржевской 141 [Читать](#_TOC138401063)

О «Лесе» в Театре имени Вс. Мейерхольда 143 [Читать](#_TOC138401064)

Театральные постановки Москвы 1923 – 1924 годов 144 [Читать](#_TOC138401065)

Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах 155 [Читать](#_TOC138401066)

Накануне сезона 169 [Читать](#_TOC138401067)

«Обряд русской народной свадьбы» 181 [Читать](#_TOC138401068)

«Вавилонский адвокат». Камерный театр 182 [Читать](#_TOC138401069)

«Семперанте» 183 [Читать](#_TOC138401070)

«Смерть Пазухина» МХАТ 186 [Читать](#_TOC138401071)

«Плоды просвещения». Театр бывш. Корша 188 [Читать](#_TOC138401072)

«Москва с точки зрения». Московский театр сатиры 189 [Читать](#_TOC138401073)

«Захолустье». Московский театр сатиры 190 [Читать](#_TOC138401074)

«Анна Кристи». Театр бывш. Корша («Комедия») 191 [Читать](#_TOC138401075)

«Волчьи души». Малый театр 192 [Читать](#_TOC138401076)

«Праздник Йоргена». Театр имени МГСПС 193 [Читать](#_TOC138401077)

«Гамлет». МХАТ 2‑й 194 [Читать](#_TOC138401078)

«Ревизор». Театр имени МГСПС 196 [Читать](#_TOC138401079)

«Царь Максимилиан». Белорусская студия 198 [Читать](#_TOC138401080)

«Лев Гурыч Синичкин». Студия имени Вахтангова 199 [Читать](#_TOC138401081)

Театральная жизнь в Москве. Начало сезона 1924/25 года 200 [Читать](#_TOC138401082)

«Текущие дела». Московский театр сатиры 214 [Читать](#_TOC138401083)

«Самолет». 1‑й Государственный театр для детей 216 [Читать](#_TOC138401084)

В. Н. Давыдов — Нахлебник 216 [Читать](#_TOC138401085)

«Отжитое время». Театр имени Комиссаржевской 217 [Читать](#_TOC138401086)

«1881 Год». Театр имени МГСПС 219 [Читать](#_TOC138401087)

«Манелик с гор». Четвертая студия МХАТ 220 [Читать](#_TOC138401088)

«Спокойно — снимаю». Московский театр сатиры 221 [Читать](#_TOC138401089)

«Эуген Несчастный». Театр бывш. Корша 223 [Читать](#_TOC138401090)

«Горе от ума». МХАТ 224 [Читать](#_TOC138401091)

«Иван Козырь и Татьяна Русских». Малый театр 226 [Читать](#_TOC138401092)

«Учитель Бубус». Театр имени Вс. Мейерхольда 227 [Читать](#_TOC138401093)

«Федька-есаул». Студия Малого театра 229 [Читать](#_TOC138401094)

«Блоха». МХАТ 2‑й 230 [Читать](#_TOC138401095)

«Ночь на старом рынке». Государственный Еврейский театр 232 [Читать](#_TOC138401096)

Современные актеры 233 [Читать](#_TOC138401097)

«Горе от ума» в МХАТ. Второй состав 242 [Читать](#_TOC138401098)

Федотова 243 [Читать](#_TOC138401099)

«Воздушный пирог». Театр Революции 244 [Читать](#_TOC138401100)

К вопросу о Главискусстве 246 [Читать](#_TOC138401101)

Московская театральная жизнь 251 [Читать](#_TOC138401102)

«Заговор императрицы». Театр бывш. Корша 262 [Читать](#_TOC138401103)

«Балда» и «Новоселье». Московский театр для детей и Мастерская Педагогического театра 263 [Читать](#_TOC138401104)

«Мертвые души». Театр имени Комиссаржевской 265 [Читать](#_TOC138401105)

«Семь лет без взаимности». Московский театр сатиры 266 [Читать](#_TOC138401106)

«Заговор Фиеско в Генуе». Малый театр 266 [Читать](#_TOC138401107)

«Король квадратной республики». МХАТ 2‑й 268 [Читать](#_TOC138401108)

«Мандат». Театр имени Вс. Мейерхольда 269 [Читать](#_TOC138401109)

Спектакли ленинградского Красного театра. «Джон Рид», «Товарищ Семивзводный», «Мы сами» 271 [Читать](#_TOC138401110)

«Заговор императрицы». Спектакль Ленинградского Большого драматического театра 272 [Читать](#_TOC138401111)

В. А. Шухмина 273 [Читать](#_TOC138401112)

Лешковская 274 [Читать](#_TOC138401113)

В. Н. Давыдов 276 [Читать](#_TOC138401114)

Иллюзия императорской жизни. «Александр III» в «Аквариуме» 278 [Читать](#_TOC138401115)

Третий фронт. После «Мандата» 278 [Читать](#_TOC138401116)

«Сочувствующий». Летний «Эрмитаж» 293 [Читать](#_TOC138401117)

Москвин — коллежский регистратор 294 [Читать](#_TOC138401118)

«Тень осла». Театр бывш. Корша 295 [Читать](#_TOC138401119)

«Георгий Гапон». Театр имени МГСПС 296 [Читать](#_TOC138401120)

«Женщина у трона». Театр бывш. Корша 297 [Читать](#_TOC138401121)

«Аракчеевщина». Малый театр 298 [Читать](#_TOC138401122)

«Настанет время». Студия Малого театра 300 [Читать](#_TOC138401123)

«Предательство Дегаева». Театр имени МГСПС 301 [Читать](#_TOC138401124)

«Петербург». МХАТ 2‑й 302 [Читать](#_TOC138401125)

«Ужовка». Театр Революции 304 [Читать](#_TOC138401126)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ сезон 1925/26 года 306 [Читать](#_TOC138401127)

«На земле». Четвертая студия МХАТ 315 [Читать](#_TOC138401128)

«Шторм». Театр имени МГСПС 316 [Читать](#_TOC138401129)

«В 1825 году». МХАТ 2‑й 317 [Читать](#_TOC138401130)

«Пугачев и Екатерина II». Студия Малого театра 319 [Читать](#_TOC138401131)

«В наши дни». Театр имени МГСПС 320 [Читать](#_TOC138401132)

«Азеф». Театр бывш. Корша 321 [Читать](#_TOC138401133)

Пьесы о 1905 годе 323 [Читать](#_TOC138401134)

П. Н. Орленев 324 [Читать](#_TOC138401135)

«Робин Гуд». Московский театр для детей 326 [Читать](#_TOC138401136)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын». Четвертая студия МХАТ 327 [Читать](#_TOC138401137)

Театральный сезон 1925/26 года 328 [Читать](#_TOC138401138)

«Чан Гай-Танг». Театр бывш. Корша 338 [Читать](#_TOC138401139)

«Собор Парижской богоматери». Малый театр 339 [Читать](#_TOC138401140)

«Лево руля». Малый театр 340 [Читать](#_TOC138401141)

«Пионерия». Московский театр для детей 341 [Читать](#_TOC138401142)

«Маскарад». Гастроли Ленинградского театра Акдрамы 342 [Читать](#_TOC138401143)

Гастроли Грановской 344 [Читать](#_TOC138401144)

Обзор театральный 345 [Читать](#_TOC138401145)

«Доходное место». Малый театр 356 [Читать](#_TOC138401146)

«Любовь под вязами». Камерный театр 357 [Читать](#_TOC138401147)

«Тартюф». Четвертая студия МХАТ 359 [Читать](#_TOC138401148)

«Бронзовый идол». Студия Малого театра 360 [Читать](#_TOC138401149)

Литмонтаж Яхонтова. «Ленин», «Пушкин» 361 [Читать](#_TOC138401150)

Вахтанговская студия. К пятилетнему юбилею 362 [Читать](#_TOC138401151)

Вахтанговцы 366 [Читать](#_TOC138401152)

Театральная жизнь Москвы 372 [Читать](#_TOC138401153)

«Ревизор» Мейерхольда 381 [Читать](#_TOC138401154)

О Сухово-Кобылине и его трилогии. К постановке «Дела» в МХАТ 2‑м 383 [Читать](#_TOC138401155)

«Мистер Бьюбль и червяк». Московский театр для детей 386 [Читать](#_TOC138401156)

«Дело». МХАТ 2‑й 387 [Читать](#_TOC138401157)

М. А. Чехов в «Деле» Сухово-Кобылина 390 [Читать](#_TOC138401158)

«Вокруг света на самом себе». Театр бывш. Корша 393 [Читать](#_TOC138401159)

«Волки». Театр бывш. Корша 394 [Читать](#_TOC138401160)

«Вредный элемент». Студия Малого театра 395 [Читать](#_TOC138401161)

Вахтангов. Пять лет со дня смерти 396 [Читать](#_TOC138401162)

«Смерть Иоанна Грозного». МХАТ 2‑й 397 [Читать](#_TOC138401163)

Стабилизация театральных стилей 399 [Читать](#_TOC138401164)

«Барсуки». Театр имени Вахтангова 402 [Читать](#_TOC138401165)

Письма о театре 403 [Читать](#_TOC138401166)

Актер Октябрьской революции 407 [Читать](#_TOC138401167)

Спектакли о Гражданской воине 411 [Читать](#_TOC138401168)

«Разлом». Театр имени Вахтангова 413 [Читать](#_TOC138401169)

Театр 1917 – 1927 415 [Читать](#_TOC138401170)

Заметки о современном театре. Театр и литература 454 [Читать](#_TOC138401171)

Две «Пурги» 457 [Читать](#_TOC138401172)

«1917 год». Малый театр 460 [Читать](#_TOC138401173)

Октябрьские постановки. К проблеме социального спектакля 461 [Читать](#_TOC138401174)

«Фабрика молодости». Театр бывш. Корша 473 [Читать](#_TOC138401175)

«Джума Машид». Театр бывш. Корша 475 [Читать](#_TOC138401176)

«Луна слева». Театр имени МГСПС 476 [Читать](#_TOC138401177)

К пятнадцатилетию Московского Художественного театра Второго 478 [Читать](#_TOC138401178)

«Сирокко». Камерный театр 482 [Читать](#_TOC138401179)

«Проходная комната». Театр бывш. Корша 485 [Читать](#_TOC138401180)

«Петербург» Яхонтова 487 [Читать](#_TOC138401181)

Два Шекспира. «Сон в летнюю ночь» и «Конец — делу венец» 488 [Читать](#_TOC138401182)

Ф. Н. Каверин 490 [Читать](#_TOC138401183)

Три книги о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда 494 [Читать](#_TOC138401184)

«Когда поют петухи». Театр Революции 500 [Читать](#_TOC138401185)

Письма о театре 502 [Читать](#_TOC138401186)

Очерки театральной жизни. К поискам театрального стиля 505 [Читать](#_TOC138401187)

«Волки и овцы». Театр бывш. Корша 517 [Читать](#_TOC138401188)

Папазян — Отелло 519 [Читать](#_TOC138401189)

О книге Михаила Чехова «Путь актера» 521 [Читать](#_TOC138401190)

«Разлом». Ленинградский Большой драматический театр 524 [Читать](#_TOC138401191)

Очерки театральной жизни. К вопросу о сценическом прочтении классиков 525 [Читать](#_TOC138401192)

По театрам Германии. Впечатления 534 [Читать](#_TOC138401193)

Письма о театре. Начало сезона 540 [Читать](#_TOC138401194)

«На крови». Театр имени Вахтангова 544 [Читать](#_TOC138401195)

«Гоп‑ля, мы живем!». Театр Революции 545 [Читать](#_TOC138401196)

Московские письма о театре 548 [Читать](#_TOC138401197)

«Шулер». Студия Малого театра 553 [Читать](#_TOC138401198)

Новое в театре 557 [Читать](#_TOC138401199)

«Негр». Камерный театр 558 [Читать](#_TOC138401200)

«Огненный мост». Малый театр 562 [Читать](#_TOC138401201)

«Браки совершаются в небесах». Московский театр сатиры 564 [Читать](#_TOC138401202)

Письма о московских театрах 565 [Читать](#_TOC138401203)

«Дикарь». Студия Малого театра 571 [Читать](#_TOC138401204)

На задворках печати 574 [Читать](#_TOC138401205)

«Бабы». МХАТ 2‑й 577 [Читать](#_TOC138401206)

«Заговор чувств». Театр имени Вахтангова 581 [Читать](#_TOC138401207)

«Инга». Театр Революции 583 [Читать](#_TOC138401208)

Московские театры. Конец сезона 584 [Читать](#_TOC138401209)

Сергей Радлов и его книга «Десять лет в театре» 589 [Читать](#_TOC138401210)

Разными путями — к единой цели 593 [Читать](#_TOC138401211)

«Разбойники». Малый театр 597 [Читать](#_TOC138401212)

«Командарм 2» Сельвинского у Мейерхольда 601 [Читать](#_TOC138401213)

«Чудак». МХАТ 2‑й 611 [Читать](#_TOC138401214)

**Указатель имен** 614 [Читать](#_TOC138401215)

**Указатель драматических и музыкально-драматических произведений** 623 [Читать](#_TOC138401216)

# **{****4}** От автора

В этот том вошли статьи, рецензии, обзоры, появлявшиеся в периодической печати в течение десятилетия — 1920 – 1929 годов. Они систематизированы в хронологическом порядке и представляют собой картину повседневной работы театрального обозревателя. Разумеется, не все, даже значительные события текущей театральной жизни нашли здесь свое отражение, тем более что, вступив в 1925 году в должность заведующего литературной частью Художественного театра, я не считал возможным выступать с рецензиями на его спектакли. Собранные воедино, статьи потребовали устранения некоторых повторов, и тем не менее читатель неоднократно здесь встретится с неизбежным возвращением к кругу тех проблем и вопросов, отстаивание которых на протяжении этих лет я считал необходимым.

# **{****5}** «Дикие лебеди» Показательный театр

Постановка инсценированной сказки Андерсена, несмотря на некоторые недостатки, должна быть отнесена к числу наиболее удачных детских спектаклей Москвы за последние годы.

Вероятно, ни на одном еще спектакле Показательного театра не устанавливалась такая живая, крепкая и действенная связь между сценой и зрительным залом, как на спектакле «Дикие лебеди»; было радостно наблюдать, как остро и весело воспринимают юные зрители комические места пьесы и вплоть до готовности самопожертвования откликаются на ее драматические моменты («Я за нее!» — раздался в публике детский голос в один из таких критических для героини сказки моментов пьесы).

Автор инсценировки (О. П. Жданова) обладает несомненным, знанием законов сценической техники и чувством сцены: интрига развивается легко, свободно и занимательно; напряженность сценического действия достигает моментами подлинного драматизма; в театральной действенности пьесы, выгодно отличающей ее от бледной анемичности и отвлеченности большинства детских пьес, несомненное достоинство спектакля.

Однако сценичность сказки идет в ущерб ее поэтическим достоинствам: в пьесе мало лирики, нет символики, она прозаична — в этом существеннейший недостаток и пьесы и спектакля; образы схематичны и лишены глубины; драматическое действие обнажено — оно граничит по рой с мелодрамой. Хотелось бы и в исполнении и в постановке большей завуалированности; необходимо смягчить излишне реальные бытовые черты средневековья в последней картине: они могут с нежелательно болезненной силой ударить по нервам маленьких зрителей.

Постановка (ставил пьесу автор инсценировки) вполне удовлетворительна — проста и красива; декорации и костюмы почти роскошны. Исполнение приятно; было бы, однако, непростительно не выделить из общего ровного {6} ансамбля Белевцеву, с большим и тонким искусством создавшую пленительный образ самоотверженной королевны претерпевающей ряд тяжких испытаний для спасения своих братьев.

«Вестник театра», 1920, № 50.

# «Самсон и Далила» Вольный театр

Постановка Вольным театром пьесы С. Ланге «Самсон и Далила» — несомненная и грубая ошибка. Эта вещь, промелькнувшая несколько сезонов назад у Корша и довольно долго державшаяся в репертуаре провинции, ни с какой стороны не может рассчитывать на интерес и внимание публики в настоящее время. Те немногие выпады против буржуазной публики, которые в ней имеются и которые могли соблазнить театр мнимой революционностью, на самом деле носят случайный характер и держатся в строгих рамках благоразумия, дающих возможность «эпатируемой» публике развлекаться направленными против нее выходками.

В целом же это произведение, пытающееся доказать не новую мысль о том, что театр, словно Далила, предает автора публике, и сбивающееся в результате на обычную адюльтерную пьесу, облеченную в рамки грубой аллегории и дешевой символики, наполненную легковесной философией и приторной сентиментальностью, построенную на трюках, — это поистине мещанское произведение совершенно не соответствует той интересной и достойной задаче, что ставит себе Вольный театр, — возрождения мелодрамы.

Постановка и исполнение отнюдь не прибавили интереса этой «трагикомедии», как она названа автором. Режиссер отсутствовал, исполнение шаталось от кукольного безразличия к происходящему на сцене (Горичева — Дагмара) до шаблонных приемов фарса (Рогожин — Майер). Главную роль поэта Крумбаха вместо Рафаила Адельгейма со многими счастливо найденными деталями сыграл Неволин, но эта роль лежит вообще за пределами его творческой индивидуальности.

Художественный совет Вольного театра, по газетным сведениям, снял с репертуара «Гамлета», исполнение которого не соответствовало художественным требованиям; {7} совет поступил бы благоразумно, заставив исчезнуть со сцены Вольного театра «Самсона и Далилу» и тем исправив вольную или невольную репертуарную ошибку театра.

«Вестник театра», 1920, № 52.

# «Две сиротки» Вольный театр

Возрождение мелодрамы, которое провозгласил своим художественным лозунгом Вольный театр, оправдано самой сущностью этого вида драматического творчества: мелодрама — одна из наиболее театральных форм сценического искусства, составляющая любопытный конгломерат драмы, танца и музыки и потому дающая плодотворную возможность приложить к ее сценическому воплощению все те сценические методы преимущественно так называемого «левого» направления, свидетелями развития которых мы были за последнее десятилетие. Потому возвращение к мелодраме, совершаемое в настоящее время, и теоретически и практически является естественным.

Принципы строения мелодрамы — резкие контрасты, градация действия по пути его неуклонного и максимального напряжения, внезапность как прием драматического творчества и, наконец, наличность в каждом действии одного или нескольких ударных моментов, рассчитанных на крайнее возбуждение эмоций зрителя, — все указанные элементы делят мелодраму на ряд ритмически отличных друг от друга частей. И потому возможно, что поиски новых форм сценического воплощения мелодрамы должны идти по пути утверждения ритма как основы мелодраматического действия.

С другой стороны, мелодрама в силу ее подчеркнутости — горе действующих лиц беспредельно, радость безгранична, страсти пламенны и безудержны, добродетель и порок берутся в наиболее ярко выраженном виде — допускает применение метода гротеска, объединения резко контрастирующих элементов в убедительный сценически выразительный рисунок.

Многообразны и многоразличны возможные подходы к мелодраме: их объединяет один общий принцип — обновление форм мелодраматического действа путем выявления отдельных элементов театральности, богато в ней заложенных, и создания — путем их синтеза (как мне представляется — {8} в ритме) — единого подлинно театрального представления.

Одно невозможно — применение к мелодраме шаблонных приемов актерской игры и постановки, коренным образом отличных от театра яркости и силы, каким является театр мелодрамы. Шаблонный психологизм органически чужд мелодраме, которая в самой основе своей лишена элементов психологического натурализма — мелодрама всецело подчинена интересам сцены. Потому-то в России мелодрама наибольший успех имела в провинции, где ее носителями были наши провинциальные трагики: Полтавцевы, Милославские, Рыбаковы — актеры преувеличенных страстей, широкого жеста и яркой речи. Формы их сценической игры в настоящее время нам чужды, и нет теперь актеров равной им стихийности таланта.

Вольный театр, однако, пошел по пути наименьшего сопротивления: режиссер (Д. Гутман) поставил «Двух сироток» в тонах обычной драмы, слезливой комедии; театр не задался целью обновления форм сценического воплощения мелодрамы, и потому спектакль, носящий печать несомненной и внимательной работы, любовного отношения к делу, особенно ценных в настоящие тяжелые для театра дни, — оказался сценически ненужным и методологически неприемлемым. Некоторое оправдание подобный подход мог бы иметь при наличии крупных актерских дарований, но театр показал прекрасные декорации Комарденкова и ровный серый ансамбль, лучшие участники которого (Максимова, Калинцев) не поднимаются выше трафарета.

Спектакль имеет у публики большой успех, но Вольному театру не следует им увлекаться, ему следует сделать из первого своего серьезного опыта соответствующие выводы о характере игры и режиссуры, необходимых для подлинного возрождения мелодрамы, а не для создания шаблонных спектаклей ежедневного серого репертуара.

«Вестник театра», 1920, № 57

# «Узор из роз» Вторая студия МХАТ

В одном из альманахов «Сирина» была напечатана повесть Ф. Сологуба «Барышня Лиза». Она радовала большим словесным мастерством, с которым были воскрешены и модернизованы археологические формы сентиментализма. {9} Именно в форме заключалась прелесть рассказа, воспроизведшего дух и сентиментально-идеалистическое мироощущение внуков Екатерины II. «Над вымыслом слезами обольюсь» — стоит эпиграфом к повести. И в стилизованных формах рассказа наивный вымысел о соединении любящих и разлученных душ, о «томлении духа» получал убедительность и очарование.

Но, обращенная в пятиактную драму, «Барышня Лиза» поблекла, огрубела и утратила значительную часть своей прелести, прелести формы, которая разрушилась. Пьеса построена упрощенно, схематично, во многом грешит против законов драматургической техники (не нужен и излишне подчеркнут последний акт: сон сперва рассказывается, потом воспроизводится на сцене) и выявляет ту холодность, которая одно из основных свойств сологубовского творчества.

Представляется странным замысел театра обратиться к стилизации, к воскрешению в рамках большого спектакля того, что было приемлемым и очаровательным на сцене «Летучей мыши» в форме коротеньких миниатюр.

Театр послушно пошел за автором: дал спектаклю тонкую и искусную внешнюю рамку, верную и эпохе и духу сентиментализма; одел актеров в изящные и красивые, верные эпохе костюмы; показал ряд прекрасно сыгранных, тоже верных стилю пьесы схематичных и холодных образов (Лужский, Вербицкий, Пузырева); воскресил идеализированный хор девушек-вышивальщиц, красивый и изящный.

Но нужно особенно большое актерское мастерство, чтобы наполнить новой жизнью почти археологические формы пьесы. Такими актерскими силами студия не обладает, и к основной ошибке — репертуарной — присоединился ряд существенных недочетов как в исполнении, так и в постановке.

Так, даже тот дуэт любящих, в котором внутренний центр пьесы, не получил должного воплощения на сцене, хотя роли Лизы и Алексиса были в руках актеров молодых и, казалось бы, способных чувствовать горячо и молодо. Если у Молчановой, у которой хорошие сценические данные, выразительное лицо и красноречивые глаза, во второй половине пьесы прорывалось подлинно взволнованное чувство, то та же Молчанова в первой половине пьесы была неприятно жеманна и манерна, а партнер ее (Калужский) образ вольнолюбивого мечтателя, цитирующего «Деревню» Пушкина, обратил в холодную и размеренную {10} проповедь, был скучен и шаблонен. И совсем выходила из стиля и пьесы и всего спектакля Шереметьева (мать Лизы).

Был еще один недочет в постановке, наложивший на спектакль печать мертвенной холодности: был он немузыкален и в то же время наполнен частыми и томительными паузами, внутренне незначительными, еще более удлинявшими и без того долгое по времени представление.

И потому спектакль, во многих своих частях эстетически вполне приемлемый и ценный, в целом оставлял впечатление полной ненужности, являл изящную, красивую, но мертвую музейную картину. Спектакль ставит перед руководителями студии вопрос о ее дальнейшей работе, в части репертуарной не раз подвергавшейся справедливым нападкам; те постановки, которые мы смотрели в этой молодой студии, не сулят в будущем больших достижений, крупных завоеваний, неожиданных открытий. Я боюсь, что Вторая студия, не в пример своей старшей сестре, застынет в мертвых формах шаблона, не найдет и не определит своего лица.

«Вестник театра», 1920, № 59.

# Вечеринка в Первой государственной школе театрального искусства

Это был очень милый, разнообразный и занимательный вечер — эта вечеринка учащихся Первой государственной школы. В программе — и Мольер («Ревность Барбулье»), в котором режиссером счастливо найден ритм сценического действия, и русская интермедия XVII века, поставленная очень остро и неожиданно ярко, и ряд вещей «домашнего» производства, из которых одни («Испанский кабачок») задуманы шаблонно и плохо выполнены, другие же («Скетч»), наоборот, веселы и забавны.

Все поставленные номера проникнуты одной общей направленностью, внесенной руководителем спектакля, своеобразным и интересным режиссером Н. М. Фореггером. Инициатор «Московского балагана», Фореггер нашел свой путь — путь возвращения актера к заветам средневекового фарса, к площадной, яркой и выразительной игре, путь создания актера-балаганщика, насмешника, игреца.

Молодые участники вечеринки весело выполняли свои номера: недурно пели и танцевали, хуже — говорили, отлично {11} делали всевозможные гимнастические кунштюки и не совсем отлично играли свои роли.

Злые языки утверждали, что, судя по вечеринке, воспитанники школы учатся более гимнастическим приемам, чем приемам сценического мастерства, что этак легко впасть в однообразнейший и скучнейший трафарет и что можно опасаться за будущую судьбу учащихся.

Мы не будем строить каких-либо прогнозов относительно школы по случайной вечеринке и не будем слушать злых языков; но самая программа вечеринки и методы сценического воспроизведения, примененные в ней, возбуждают интерес; интерес возбуждает и самая школа в целом; будем ждать показательного спектакля — он должен выяснить, оправдаются ли блистательные надежды, возлагаемые на школу, или, наоборот, окажутся правы мрачные скептики.

«Вестник театра», 1920, № 61.

# «Любовь с превращениями» Первый государственный цирк

О цирке говорят и пишут мало, незаслуженно мало. Однако он и сейчас остается одним из тех мест отдыха и развлечения, куда с жадным любопытством и радостью стремится народная масса. И потому на очереди стоит, выражаясь ставшим модным словом, «эстетизация» цирка: очищение цирка от густого налета пошлости, облепившего его, и возвращение ему его подлинной роли — радостного и праздничного зрелища силы и красоты, смелости и ловкости. Эти немногие строки — лишь напоминание об интересной и плодотворной проблеме цирка, ряд коротких впечатлений случайного зрителя одной из цирковых постановок.

За последнее десятилетие арена цирка стала ареной постановок чисто театральных («Эдип», балет «Азиадэ»), дававших порой интересные результаты. Всем известно и более чем положительное отношение части молодых деятелей театра и искусства к цирку, обусловленное стремлением нового театра к наиболее полному овладению актерами своим телом, к умению управлять им как послушным и гармоничным инструментом. Как бы ценно ни было в техническом отношении сближение театра и цирка, однако употребление арены в качестве места для театральных {12} представлений отнюдь не совпадает с наиболее существенной проблемой современного цирка — с проблемой создания подлинно циркового зрелища-представления, объединяющего в богатое красками целое длинный ряд номеров, подчиненных определенному драматическому сюжету.

Один из опытов создания такого циркового зрелища — пантомима «Любовь с превращениями», опыт занимательный и знаменательный, но как всякий опыт — возбуждающий ряд сомнений и вопросов. Они сейчас не разрешены — на них ответит дальнейшая практическая работа. Мне нравится самый сюжет пантомимы: в нем причудливо сочетались черты сказки бытовой с чертами сказки фантастико-символической; он легко понятен и воспринимается ясно и свободно. Пантомима в общем очень недурно поставлена, в прекрасных костюмах, и хотя актеры цирка играют ее не блестяще, они, по крайней мере, не возмущают, а Леон Таити в роли отвергнутого жениха и совсем хорош. На всем протяжении пантомимы торжествует победу принцип создания единого праздничного циркового зрелища.

И все же от спектакля остается впечатление некоторой неудовлетворенности; мне кажется, что причина ее в том, что сюжет не развернут в той мере и в том объеме, каких он заслуживал, не все ожидания оправдываются, не все завязки распутываются. Хочется, чтобы каждый цирковой трюк, входящий в пантомиму, был использован до конца: жонглер показывал бы самые трудные номера своего репертуара, комик буффонил бы со всем ему присущим юмором. Цирковой пантомиме не приходится бояться невероятностей: они оправдываются самим существом циркового зрелища. И еще. Цирковое зрелище непременно монументально: интимность и лирика ему чужды. Цирковое зрелище — в непрерывной динамике, в преодолении всех, лаже непреодолимых препятствий. А в пантомиме «Любовь с превращениями» многое было излишне гладко и излишне «красиво».

Был и ряд недочетов, подчас крупных (неритмичность отдельных исполнителей, некоторая неясность начала второго действия), подчас мелких (неудачное исполнение роли астролога).

Но в целом, повторяю, спектакль этот интересен по принципам и методам, в нем употребленным; и с этой стороны он, пожалуй, «победоносен». Таковы, по крайней мере, впечатления, повторяю, случайного зрителя.

«Вестник театра», 1920. № 63

# **{****13}** Три спектакля мелодрамы Дом Народа имени Петра Алексеева — «Материнское благословение»; Вольный театр — «Гражданская смерть» и «За монастырской стеной»

Каждый раз с чувством печального и тягостного недоумения уходил я со спектаклей мелодрамы, показанных за последнее время со сцен двух московских театров: так далеки были эти спектакли от требований искусства, так противоречили его основным законам. В отзыве о «Двух сиротках» мне уже пришлось указывать на необходимость обновления форм сценического воплощения мелодрамы; отчетные спектакли подтвердили мое мнение об отсутствии подобного подхода у руководителей театров. Возрождение мелодрамы понимается, видимо, или в смысле исключительно репертуарном (ставится мелодрама в формах рядового спектакля — Вольный театр), или в смысле реставрационном (Дом Народа имени Петра Алексеева).

О первом методе мне уже приходилось высказываться — спектакли Вольного театра отличаются прежними достоинствами и недостатками.

Режиссером Дома Народа И. С. Флоровским «Материнское благословение» поставлено в тех же рамках, в каких шла пьеса десятки и десятки лет тому назад; странно смотреть (это относится к обоим театрам) на эти безвкусные, аляповатые костюмы неизвестной эпохи и страны, на «хорошенькие» декорации, на «убогую роскошь» дворцов и замков, на жалкие толпы статистов, изображающих парижскую аристократию.

Нельзя говорить о реставрации мелодрамы, когда актеры, ее играющие, не умеют носить костюм, потеряли тайну красивого и яркого жеста, пламенной речи. Реставрация мелодрамы в этом смысле есть вместе с тем и проблема возвращения на сцену актера, с одной стороны «нутра», способного чувствовать грубо, но сильно, стихийно, но ярко, с другой — актера простоты и непосредственной искренней наивности. Однако «нутро» заменяется слезоточивыми излишками, простота и наивность — безжизненностью и равнодушием. Реставрация могла бы быть понята в смысле стилизации, но и стилизации не было дано.

И в том и в другом театре был ряд исполнителей, играющих недурно. Например. Рафаил Адельгейм в роли {14} Коррадо сумел дать живописную фигуру, достоинство которой умалялось, однако, мертвыми и шаблонными приемами игры. Отдельные исполнители Дома Народа показали похвальное умение петь и танцевать, но исполнение в обоих театрах лишено общего стиля и неприемлемо по своим принципам; слишком ясен разрыв между архаическими формами сценической интерпретации (реставрационной) и приемами игры современных актеров, так же как ясна невозможность исполнения мелодрамы в шаблонных тонах психологической драмы. Оттого исполнение в обоих театрах шаталось, было лишено единства.

Театры не сделали ничего, чтобы оживить мелодраму, и если в зрительном зале мелькали платочки и слышались заглушённые всхлипывания, они были вызваны главным образом самими свойствами мелодрамы, сохранившей и до нашего времени тайну интриги и способность возбуждать эмоцию зрителей.

Я не хочу оспаривать прекрасных намерений руководителей театров; нельзя не сочувствовать возрождению мелодрамы, но непременно должны быть установлены или хотя бы сделаны попытки установить методы и формы воплощения мелодрамы в современном театре — в противном случае спектакли мелодрамы неизбежно будут «искусством третьего сорта». И написанные резкие строки диктуются только желанием видеть в театрах Москвы подлинное возрождение мелодрамы.

«Вестник театра», 1920, № 63.

# «Живые» декорации Гордона Крэга

О движении писал Гордон Крэг в книге «Искусство театра», обращаясь к будущим мастерам сцены: «Вы должны посредством движений дать откровение вещей невидимых, тех, которые постигаются с помощью глаз, но не глазами; посредством чудесной и божественной силы движений… Эта область, которой человек не научился властвовать, область, которая ему и не грезилась, ждала, чтобы он приблизился к ней с любовью. Это было что-то незримое и все-таки всяко ему сопутствующее. Прекрасное при своем приближении, но быстро ускользающее; нечто, ждущее появления настоящих людей, готовое помчаться с ними через все надземные сферы. Это — движение».

Так писал Крэг еще в 1911 году и с тех пор неустанно {15} работал над практическим разрешением проблемы движения в театре. Но проблема движения предстала Крэгу в формах чрезвычайно сложных, нарочито углубленных. Связана она была со всей сложной теорией театра, которую развил Крэг в названной книге. Крэг пришел к несколько неожиданным выводам, и один из них тот, что «мы должны выкинуть из головы всякую мысль о применении человеческих фигур в качестве инструмента с целью передать то, что мы зовем движением».

Эта мысль привела Крэга к тому, что он «придумал и начал создавать» свой инструмент, а с этим инструментом он вскоре намеревается «пуститься в поиски за красотой».

Так встала перед Крэгом мысль о создании подлинно динамического, действенного театра. Ступенью к осуществлению его были те «ширмы», в которых была показана постановка «Гамлета». Судя по тем заграничным известиям, которые дошли до нас, — известиям о деятельности Крэга, — видно, что Крэг продолжает усовершенствование своих ширм и тесно с этим связанное усовершенствование световых эффектов. Крэг добился возможности при помощи изменений объема своих трехмерных ширм и направленных на них лучей света создания из одной декорации десятка разнообразных и существенно различных вариантов.

Но ширмы, по выражению Крэга, лишь меньший брат другого искусства — искусства живой декорации, последнего изобретения Крэга, того, о чем мечтают новейшие теоретики и практики театра, что пытались осуществить некоторые русские режиссеры в своих постановках (Таиров — «Саломея», Комиссаржевский — «Сказки Гофмана»), но что разбивалось о ряд технических препятствий и потому оставалось неосуществленным.

Крэг видит, как актеры будут блуждать по сцене среди бесконечно изменяющихся декораций «подобно Данте и Вергилию». Декорация начинает принимать действенное участие в пьесе: декорация играет.

Для осуществления своей мысли Крэг изобрел особый механизм, который управляется, однако, одним человеком посредством клавиатуры. Ряд чертежей, показанных Крэгом корреспонденту той французской газеты, которая принесла нам известие об открытии Крэга, рисует подробно сцены, в которых «играют» декорации-ширмы: то пересекающиеся, опускающиеся и изменяющиеся колонны, то разрушающиеся пространства среди мерцаний изменчивого света.

{16} Сцена приобретав характер подлинной динамичности, внутренняя и внешняя динамика актера будет находить выражение в ожившей, динамической сцене — таков смысл изобретения Крэга.

У Крэга все исчислено и проверено; дело ждет практического осуществления, но опыты седого мудреца, одинокого искателя истины, воплотятся практически нескоро: с недоверием и опаской относится к его намерениям большинство театров, в особенности театров Запада.

И, может быть, то, к чему пришел Крэг — к синтезу в театре трехмерности обстановки, преобладающей роли света и осуществлению динамики сцены — трех основных проблем «левого» театра, — найдет наиболее радушный прием и практическое осуществление в театрах той страны, которая дала приют его «Гамлету».

«Вестник театра», 1920, № 63.

# «Царь Эдип» Спектакль под открытым небом

«Царь Эдип» — один из первых опытов устройства под открытым небом спектакля значительного масштаба. Конечно, это не был спектакль массовый, в котором приняли бы участие сами зрители; массовым его можно назвать лишь имея в виду площадной его характер. В общем это был спектакль театра под открытым небом, столь распространенного в Германии и Скандинавии. И с этой стороны он представляет несомненный интерес, тем более что спектакли такого рода должны являть собой переходную ступень к созданию подлинно массового театра.

На основании моих впечатлений можно сказать, что самый принцип постановки одержал в этом спектакле несомненную и значительную победу. Публика, собравшаяся в очень большом количестве, слушала трагедию с вниманием и интересом; голоса артистов раздавались четко и ясно. Большое очарование придавала спектаклю та обстановка, в которой он происходил: возбужденная радость первомайского праздника, нежная прелесть весеннего вечера и прохладный сумрак.

Удачна самая мысль сооружения той пирамиды, на которой совершается действие трагедии; как мало ни гармонирует эта пирамида со степами и магазинами Третьяковского проезда, в котором происходил спектакль, и как ни {17} обидно было неудачное освещение — сама по себе постройка пирамиды с тремя площадками, соединенными между собою лестницами, разрешает технический вопрос устройства площадных спектаклей. Предоставляя большую свободу движению актера, она делает все действие доступным взорам публики.

Заслуживает одобрения и репертуарное разрешение вопроса: для спектакля большого масштаба естественно обращение как вообще к трагедии, так и к античной трагедии в частности.

В обстановке площадного спектакля трагедия получила особую сценическую выразительность. Значительность подобного сценического воспроизведения несомненна: оно подчеркивает важность происходящего, дает актеру возможность скульптурно владеть телом. Отсутствие лишних аксессуаров придает действию четкость и простоту.

Ряд возражений вызывает исполнение; оно не только показало отсутствие крупных индивидуальностей и не поднималось до вершины трагического пафоса, но во многом было ученически слабым, разнотонным, часто беспомощным: в этом наиболее уязвимая и наиболее тревожная сторона спектакля. В число исполнителей входили не только красноармейцы, но и профессионалы. Те и другие оказались, однако, зараженными дурными привычками шаблонного актерства и любительства, делавшими спектакль подчас тягостным. Роль Эдипа была в руках исполнителя, мало самостоятельного и находящегося под несомненным и, судя по отчетному спектаклю, пагубным влиянием Камерного театра; принципы Камерного театра не были творчески восприняты исполнителем: он ограничивался подражанием манере игры одного из артистов этого театра — Церетелли, и не создал никакого образа, дав взамен трагического героя — да простит мне исполнитель — какую-то слащавую куклу.

И при всем том этот опыт, совершенный в день первомайского празднества, несмотря на ряд недочетов, должно всемерно приветствовать: он поставил вопрос о спектаклях под открытым небом на почву практическую и доказал их полную возможность и безусловную желательность — в этом его заслуга; но так же несомненно показал он и невозможность полного осуществления целей, им поставленных, без привлечения к их выполнению крупных и интересных актерских дарований. Если же исполнении трагедии рабочими и спектакль еще раз со всей силой подтвердил мнение о вреде {18} случайного любительства и дурного шаблона, о необходимости освобождения нового актера от навыков любительства и наигрыша и о создании почвы для выявления его творческих возможностей. Иначе разрыв между исполняемым, постановкой и исполнителями заполнен не будет, как не был он заполнен на «Эдипе», который был спектаклем очень интересным с точки зрения принципиальной и крайне незначительным со стороны своего внутреннего содержания и достижений.

«Вестник театра», 1920, № 64.

# «Дон Карлос» Театр Незлобина

Театр Незлобина напрасно поставил «Дон Карлоса». Не потому, чтобы «Дон Карлос» вообще не заслуживал постановки: эта юношеская трагедия Шиллера в полной мере сохранила свое очарование и прелесть, сила ее героического пафоса не может быть затемнена некоторыми недочетами драматургической техники.

Нет, постановка «Дон Карлоса» ответственна, а театр Незлобина не обладает в настоящее время теми сценическими средствами, при которых была бы обеспечена ему художественная победа.

Актеры театра Незлобина — недурные актеры, и в современном репертуаре Арцыбашева, Миртова и прочих их достижения были интересны, иногда значительны. Но романтизм чужд их актерской сущности; их игра не бывает созвучна пафосу трагедии.

И то распределение ролей, при котором была исполнена шиллеровская трагедия, еще более подчеркнуло ненужность ее постановки незлобинским театром.

Старковский — актер внешней характерности и незначительной глубины; на незлобинской сцене в его руках роль маркиза Позы, наиболее идеалистический и романтический образ пьесы. Старковский, как и другие исполнители, читал роль с чувством и с логическими ударениями, делал такие же жесты, какие делают в соответственных местах сотни других добросовестных актеров, но в силу своего дарования не мог овладеть ролью. Рутковская — артистка излома, героиня пьес и романов модных писателей; ее принцесса Эболи лишена определенных очертаний, несколько истерична и очень современна {19} Лихачев горячо и пылко играет Дон Карлоса, но эта пылкость и искренность ни в какой мере не связаны с сущностью образа Карлоса; они — та окраска, которую неизменно придает Лихачев играемым им ролям, которая делает всех их неизменно однообразными, очень похожими друг на друга и которая успела превратиться в штамп.

Наибольший интерес представляло выступление Нелидова в роли Филиппа; на этот раз, однако, артист не оправдал ожиданий; его Филипп низведен с вершины трагедии в рамки буржуазной семейной драмы — не была показана трагедия властителя.

Трагедия поставлена в сукнах: применен тот принцип, которым так интересно воспользовалась Первая студия при постановке «Двенадцатой ночи»; принцип этот и на сей раз подтвердил свои положительные стороны, но невыразительно нарисованные задники и утомительно однообразный серый цвет сукон коренным образом противоречили яркости и силе шиллеровской трагедии, как противоречил ей и весь спектакль.

«Вестник театра», 1920, № 64

# Летний сезон в драматических театрах «Аквариума» и «Эрмитажа»

Трудно найти твердый критерий для оценки летнего сезона драмы и его результатов; самые свойства того периода года, в который он совершается, требуют от руководителей театральных начинаний особых подходов и попыток его разрешения каким-либо новым путем.

Однако обычно смена зимнего сезона летним сказывается лишь на введении в репертуар пьес так называемого легкого жанра и на чрезвычайно заметном понижении художественного уровня спектаклей.

Попыток провести летний сезон методами, выходящими из рамок обычных летних предприятий, за истекший сезон сделано не было. Внимание было уделено некоторому повышению репертуарного и художественного уровня спектаклей. Но повышение оказалось весьма проблематичным.

Летний сезон, по существу, стал ухудшенной копией сезона зимнего: в «Аквариуме» играл «ансамбль театра Корша», разжиженный рядом провинциальных актеров; в {20} «Эрмитаже» в свою очередь играл «Малый театр», наполовину состоявший из актеров других театров и зеленой молодежи.

Самый выбор репертуара Эрмитажного театра свидетельствовал о полном отсутствии каких-либо определенных заданий, стоявших перед его руководителями. «Измена» Сумбатова и «Холопы» Гнедича, конечно, ни с какой стороны не могут представляться пьесами, «созвучными моменту», — вся их весьма предположительная ценность заключается в ряде эффектных ролей, лишенных, однако, какой-либо психологической глубины и ценности.

И оправданы эстетически спектакли могли быть лишь при исключительном исполнении центральных ролей, как бывали оправданы они участием Ермоловой. На этот раз добросовестное выполнение ролей не прибавляло интереса устарелым и скучным пьесам.

Лишь одно исполнение, свидетельствующее о чрезвычайной глубине и подлинном актерском мастерстве, должно быть выделено — это выступление Е. К. Лешковской в роли княжны Плавутиной-Плавунцовой. Этой ролью Лешковская, за последнее время оказавшаяся вне рамок какого-либо амплуа, потерявшая твердую нить в выступлениях, явно противоречащих ее актерской индивидуальности (Марселина в «Фигаро»), находит новый круг образов, в которых ее исключительный талант сможет вновь ярко выявиться.

Совсем слабое впечатление оставила «Измена», где в роли Зейнаб выступила Яблочкина, которой совсем чужд трагический пафос, озарявший этот образ в исполнении Ермоловой, и которая дала очень много крикливой, подчеркнутой и антиэстетической мелодрамы.

Странно соединенные в одном спектакле «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (исполненная в тонах бытовой картинки) и «Соломенная шляпка» Э. Лабиша (требующая солидной актерской техники, но сыгранная в большей своей части неопытной молодежью вне определенного стиля) заставляют скорее забыть об этом печальном спектакле.

В «Аквариуме» царствовала типичная халтура; я смотрел «Игру судьбы» Фульда, «Забавный случай» Гольдони и «Двух болтунов» Сервантеса. Почти еженедельные новые постановки наложили печать чрезмерной поспешности на спектакли. Играли слабо.

Так, летний сезон не дал ни одной эстетической ценности, не дал ничего интересного паже в узком театральном {21} смысле, не говоря уж о том, что не было сделано попыток разрешить проблему летнего театра.

«Вестник театра», 1920, № 68.

# «Маугли» 1‑й Государственный театр для детей

Открытие Государственного детского театра — факт большой принципиальной важности: им знаменуется не только принципиальное признание за театром для детей всего его непреложного значения, но впервые в широких размерах делается практический опыт создания такого театра, который, не противореча принципам эстетики, вполне отвечал бы требованиям современной педагогики, И потому вполне оправдан и понятен тот интерес, который возбуждает деятельность нового театра, тем более что всем известны трудности, неизбежно встающие перед ним. Из них первая и, может быть, наиважнейшая — отсутствие репертуара: большинство пьес для детей нехудожественны, слащавы, совершенно не считаются с детской психологией.

Первый шаг Детского театра в отношении репертуарном смел и интересен: инсценировка прекрасного киплинговского рассказа выполнена Волькенштейном с большим умением и техническим мастерством. Самые свойства рассказа о человеческом детеныше, воспитанном в среде волков, заключают моменты подлинного драматизма: идея пьесы и ее волнующий пафос не могут сейчас не быть близкими.

Но прекрасный литературный выбор ставил театр одновременно перед трудностями сценического порядка, которые не всегда были преодолены легко и удачно.

Изображение на сцене животных — задача трудная и малоблагодарная, натуралистическое подражание — всегда скучный маскарад; раскрытие в животных черт человеческих требует большой тонкости и наблюдательности. Театр смело пошел на разрешение этой задачи — и если не разрешил ее целиком (часть исполнителей была только переодетыми людьми с ужимками животных — и тогда не возникало желанного синтеза), то, во всяком случае, не был скучным и надоедливым.

Другое возражение против постановки «Маугли» — излишняя серьезность рассказа. Это был, скорее, спектакль «шея юношества», как писали прежде на обложках детских {22} книг. И сценически спектакль во многом был лишен той наивной мудрости, которой наполнен рассказ Киплинга: исполнение пьесы не было легким, молодые актеры играли пьесу тяжело, без той радости, которая лежит в основе «Маугли».

Возможно, что в ближайшем времени этот недостаток сгладится, тем более что у исполнительницы ведущей роли — Спендиаровой есть и завидная молодость, и большой темперамент, и подкупающая искренность. Но, думается, воспитание актеров для детского театра — дело будущего, и в этом одна из основных задач созданного театра. Выработка приемов игры, доступных восприятию молодых зрителей, столь же важна, как и разрешение вопроса репертуара.

Наиболее важное из того, что хочется отметить во всем спектакле и что делает его, несмотря на ряд недостатков, ценным, что заставляет надеяться на еще более успешное развитие Детского театра — это ясно выраженная тенденция освободиться от традиционного слащавого штампа, так характерного почти для всех детских спектаклей.

Спектакль поставлен далеко не во всем безупречно; есть моменты эстетически неоправданные; по шаблону разрешена сцена в царстве огня; в ней — момент наивысшего пафоса, но она не заражает зрителя, оставляет его холодным. Слабое освещение сцены еще более ослаблено «световой рамой».

И все же на всем спектакле лежала печать той влюбленности в дело, которая помогала труппе с Паскар во главе преодолевать трудности, стоявшие перед театром, — хотя бы в области материальной.

«Вестник театра», 1920, № 70.

# «Прерванный пир» Театр бывш. Корша

Пьеса Марсело «Прерванный пир», постановкой которой ознаменовал годовщину Октябрьской революции театр Корша, представляется для сценического воспроизведения привлекательной: недаром на ней остановили одновременно свое внимание несколько московских театров. Действительно, есть в этой одноактной вещи нечто, что заставляет стремиться к преодолению сценических трудностей, лежащих {23} в ее основе и требующих напряжения творческой фантазии режиссера.

Сама по себе пьеса Марсело сценически слаба, мало действенна; для того чтобы сделать ее подлинно театральным и волнующим представлением, требуется внести в нее ряд существенных изменений и тем раскрыть таящиеся в пьесе возможности.

То «нечто», что привлекало к вещи Марсело внимание театров, мечущихся в поисках революционного репертуара, — это та поистине влекущая задача, что поставил перед собой автор: изображение «последнего пира» гибнущего и разрушающегося капиталистического мира, нарастающей атмосферы грядущей и неминуемой его катастрофы, сгущенная, хотя и примитивная обрисовка образов. И с этой стороны в пьесе есть и любопытный материал для актера и интересное задание для режиссера: в трех ритмически различных моментах дать нарастание чувства неизбежной гибели. Только в этом и можно видеть подлинное действенное начало вещицы Марсело. И, конечно, весь ее интерес сосредоточивается в этой ее отрицающей части — в обрисовке гибнущего буржуазного общества.

Несомненно безусловное агитационное значение пьески Марсело: в этом смысле сцены с крестьянином и рабочим могут звучать с некоторой долей убедительности.

Коршевский театр и его режиссер А. П. Петровский пошли по пути наименьшего сопротивления, не сулящему крупных достижений, но обеспечивающему верный успех в течение спектакля и приводящему к недоумению в его финале. Театр пошел по пути детализации, а не синтеза — и в этом основной грех всего замысла постановщика, основной недочет спектакля.

Увлекшись образами пьесы, театр забыл о ее общей атмосфере: «Пир» поставлен театром в форме легкой, почти водевильной карикатуры. И тут режиссер, показавший пьесу в пестрой и богатой раме, изобрел ряд отличных деталей, смешных положений, эффектных трюков и дал их зрителям с умением и блеском подлинного мастера сцены. И в исполнении был ряд хорошо сыгранных ролей — и Лидин и Топорков вылепили яркие фигуры епископа и судьи; Леонтьев был в достаточной мере выразителен в ролях крестьянина и рабочего.

Но совсем слабо были исполнены ведущие роли финала пьесы — княгиня и куртизанка (Войт и Миронова). Между тем именно эти образы внятно говорят о приближающейся гибели, пророчат ее.

{24} Так, к недочетам основного замысла присоединились недочеты исполнения; финал, который вообще наиболее трудное для постановки место пьесы и для которого режиссер не нашел достаточной изобретательности, прозвучал неожиданно, катастрофа застала зрителей неподготовленными и оставила в недоумении; в спектакле, рассыпавшемся на детали, была дана яркая картина жизни веселящегося общества, но за быстро летящими сценами водевильного «пира» не чувствовалось единой их связывающей нити — и осталось от спектакля, который много обещал в начале, обидное впечатление пустоты и некоторой незавершенности, недоделанности.

«Вестник театра», 1920, № 74

# «Красный путь» Спектакль Общедоступного передвижного театра

Спектакль «Красный путь», которым открыл свои гастроли Передвижной театр, носит настолько определенные черты и так внятно говорит о методе работы театра, что, думается, эта последняя по времени постановка Передвижного театра является для него характерной. И самый выбор темы свидетельствует о том, что хотел театр быть созвучным современности, ответить на то требование революционного репертуара, которое стало превалировать в театральных и нетеатральных кругах. Спектакль рассказывает историю ирландского крестьянина, борющегося за свободу Ирландии, за ее независимость, за изгнание и свержение ее поработителей — так, по крайней мере, сообщил зрительному залу идею спектакля, его цель некто, говоривший за закрытым занавесом.

Спектакль составлен из пьесок, принадлежащих перу разных авторов: Йитса, Рашильда и Грегори. И сразу встал перед зрителями недоуменный вопрос: подлинно ли говорят о *красном пути* все эти вещи, не слишком ли много обещает заголовок спектакля? Не сделано ли искусственно это объединение в один цикл пьес, между собою не связанных? Потому что очень не вяжется глубоко символическая своеобразная вещь ирландского писателя Йитса с той аллегорией, которую красиво и занятно рассказал Рашильд в «Продавце солнца», также не созвучен Йитс и лирической, полной тихого юмора пьеске Грегори «Когда {25} меняются местами». Не о *красном пути* говорят две последние вещи, во всяком случае, те эпизоды, которые в них переданы, для *красного пути* и не характерны и мелки: пьесы построены на трюках; и, соединив в одно целое вещи, по существу различные, по внешнему стилю чуждые, театр не смог пьесы Рашильда и Грегори поднять до той высоты, на которой стоит Йитс, автор «Катрин, дочь Гулкана», в Передвижном театре переименованной в «Родину».

Театр несколько видоизменил пьесу Йитса, упростил ее, сделал аллегорической; еще более упрощена она была в сценическом воспроизведении: вся своеобразность ирландского юмора, его очарование, его противоречивость, известная скупость и сухость, за которыми — подлинное и глубокое чувство, были заменены серой сентиментальностью, сухой, бессильной лирикой; и пьеса, в которой бунт и призыв к борьбе, звучала скучной прописью, школьной моралью. И совсем губило пьесу исполнение: ни Скарская, ни Гайдебуров не нашли в себе ни силы, ни искусства, чтобы подняться на высоты волнующей символики Йитса.

Гораздо лучше обстояло дело с произведениями Рашильда и Грегори; тут и режиссер и исполнители (главным образом, Гайдебуров) нашли и хорошую изобретательность, простоту и должную характерность. И надоевший прием прохождения через зрительный зал на сцену в пьесе Грегори был использован со всем тактом хорошего режиссерского вкуса, был не только, трюком.

Думаю, что ясны выводы от спектакля, что не вызовут противоречий впечатления от театра: крушение замысла спектакля и в методе работы театра, и в его психологизме, который не позволяет подняться до высот трагедии и символики, оставляет в рамках обыденных чувств и переживаний, и в отсутствии крупных и интересных актерских сил.

Театр большого трудолюбия, театр самоотверженной любви к делу, которая так ясна во всем спектакле, театр больших заданий — он в то же время, судя по отчетному спектаклю, театр малых свершений, неглубокого психологизма, театр просветительный в узком смысле этого слова; его спектакль не радовал большой театральной радостью, скорее, оставляя безучастным, заставлял скучать. Не суждены ему, видимо, крупные достижения, он какой-то «внешкольный», образовывающий; и в этом «внешкольном» служебном режиме, далеком от сущности и целей подлинного театра, его роль почтенна, его задачи заслуживают всяческого внимания, тем более что выполняются они с такой {26} преданностью и любовным применением, перед которыми нельзя не остановиться с уважением. Но все это оставляет мало надежды на то, что театр сыграет роль в поступательном движении русского театра, в предчувствуемой и наступающей революции искусства.

«Вестник театра», 1920, № 75.

# «Младость» К спектаклю Второй студии МХАТ

Среди искателей новых сценических и литературных форм, под знаком которых шла в последние двадцать лет жизнь русского искусства, Леониду Андрееву как драматургу принадлежит одно из значительнейших мест. Художник чуткий и тонкий, болезненно остро воспринимавший современность, легко, быстро и горячо откликавшийся на вопросы и проблемы, возникавшие в русской общественной и литературной жизни, пытавшийся разрешать их под знаком вечности, стремившийся к разгадке мировых загадок, упорно искавший и мучительно ошибавшийся, Андреев — талант бесспорный, хотя и противоречивый.

И с театром он был связан тесной и нерасторжимой связью: лучшие свои силы отдавал драматургии, в драматической форме пытался разрешить терзавшие его сомнения; трепетно искал новых форм театра, созидая современную трагедию; уходил в поиски театра символического, а иногда сбивался на аллегорию; в обыденном раскрывал трагическое и страшное и создавал мучительно-преувеличенный гротеск.

Но «Младость» — наравне с «Милыми призраками» и еще с некоторыми пьесами — и по содержанию и по форме несколько выделяется из общей картины андреевского театра; по форме пьеса — развитие традиций и заветов театра чеховского. Среди тех влияний, под которыми рос и креп противоречивый и буйный талант Андреева — влияний западной драматургии, в частности Метерлинка, — нельзя не отметить влияния Чехова и Художественного театра. Еще юношей, когда писал под псевдонимом «Джемс Линч» театральные рецензии, Андреев был верным рыцарем МХТ и, став драматургом признанным, с мировой известностью, любил отдавать свои произведения для постановки Художественному театру.

В конце своего литературного пути Андреев сформулировал {27} свой взгляд на театр в «Письмах о театре» и этим как бы подвел итог всей своей драматургической деятельности, раскрыл то, к чему всегда стремился в театре, чего искал. Новый театр, считал Андреев, будет театром психологическим. Новая драма исключительным своим содержанием будет иметь психе — душу: «Содержанием станет душа мира и людей, не его тело; больше того — театр раскроет душу мира в целом: ничто на сцене не должно служить иной цели, даже вещи должны быть “одушевлены”, каждая вещь (как у Чехова) должна доказать свою необходимость, и раз это сделано, она становится одушевленной, необходимой частью общей души героев». Таким новым психологическим театром казался Андрееву театр Художественный, под несомненным его влиянием и создалась андреевская теория театра — театра «панпсихического».

Может быть, «Младость» — наиболее «панпсихическая» из пьес Андреева. Он назвал ее «повестью в диалогах», подчеркивая слабое развитие действия. Он долго не разрешал постановки «Младости» в провинции — боялся, что грубым подходом, шаблонной «театральностью» могут разрушить утонченную простоту этой лирической вещи.

«Младость» написана в манере психологического импрессионизма. Андреев ищет в ней внутреннего, «душевного» развития действия и за мимолетными словами, за обыденными сценами ищет единую их связующую нить — то, что называл он в своей теории психе — душу событий и людей.

«Младость» — одна из редких для Андреева оптимистических вещей, он обнаруживает в ней ту лирическую мягкость, которая была так привлекательна в его рассказах и которая, может быть, и составляла сокровенную сущность его творческой природы. Пессимист и непокорный отрицатель, Андреев в «Младости» поет гимн утверждающейся жизни; и хотя в жизни немало тяжелых и мрачных сцен, они еще более подчеркивают и оттеняют могучую радость и силу «младой жизни».

Тема пьесы — больной и острый для юности вопрос о «ненужности и бесцельности жизни», связанный с мучительною проблемой самоубийства, самоуничтожения. Повесть о двух друзьях, «томимых неясными чувствами тоски и отчаяния, которое по существу своему есть лишь страстная жажда жизни и ее радости», рассказывает о том, как, цитирую слова Андреева, «накануне их двойного самоубийства умирает внезапно отец одного из них, и эта смерть {28} разрушает мрачный план друзей: ужас смерти и страдания, выведя юношу из круга личных переживаний, родит сознание и чувство нерасторжимой и крепкой связи с людьми и миром, пробуждает чувство благоговения перед загадочной, но прекрасной жизнью. Кончается юность с ее смутными томлениями и зовами и наступает пора сознательной работы мысли». В утверждении жизни и заключается сокровенный смысл этой лирической повести в диалогах, раскрывающей радость бытия. Но повесть требует углубленного восприятия и напряженного внимания к скрытому и сложному развитию внутреннего действия.

«Культура театра», 1921. № 2

# Театральные опыты. Мастерская Н. М. Фореггера

Мастерская Н. М. Фореггера устроила в Доме печати ряд вечеров. Один из младших участников буйного сонма отрицателей господствующего театра, Фореггер стоит в нем несколько обособленно.

Его своеобразный творческий путь реставратора-экспериментатора лежит в узкой области возрождения театра «шарлатанов» и жонглеров, клоунов и паяцев, фокусников и акробатов — театра средневекового фарса и итальянской комедии масок. Таковы были все его режиссерские опыты — и тогда, когда с влюбленностью молодого энтузиаста он воскрешал в бесчисленных театриках и студиях старинные фарсы, интермедии Сервантеса, «Мандрагору» Макиавелли, являя любопытнейшее сочетание глубокого ощущения театральности с эстетствующим дилетантизмом, и теперь, когда в общем поступательном движении он оказался одним из звеньев в эстетической революции театра.

Заботливый пестун актера изобразительности и акробатической подвижности, Фореггер подошел к созданию театра внешней формы и чистого движения, на практике оказавшегося в абсолютной противоположности театру действия.

Строя законы театрального движения на основе старинного фарса и комедии масок и соединяя театр, цирк и эстраду в единое театральное представление, он и испанские интермедии и крыловского «Трумфа» облекает с прихотливой изощренностью остроумной изобретательности все в то же блестящее одеяние клоунады и буффонады.

{29} На этот раз по-обычному эскизные и незаконченные этюды, показанные Фореггером в Доме печати, затронули несколько иную по теме область. В этих спектаклях Фореггер упорно пытался утвердить форму старинного «парада» как форму современно театральную. Он сменил костюм жонглера на галифе и чистую театральность площадного театра сочетал с яркой крикливостью современной уличной вывески: уже не интермедии Сервантеса и не далекий «Трумф», но наша быстротекущая современность, больше того — театральная злоба дня, облечена в излюбленную Фореггером форму буффонады.

Фореггер возрождает «обозрение» в формах площадного театра, строит спектакль чистой формы и движения вне рамок определенного сюжета и пытается создать новый театр масок, взятых из текущей жизни, пришедших на смену милым, но уже умершим маскам итальянской комедии масок.

У Фореггера интересный сотрудник в лице В. З. Масса. Масс остро чувствует общую с Фореггером театральную стихию и логику театрального действия. Но в сложном и трудном творчестве новых масок Фореггер и Масс пошли по пути наименьшего сопротивления. Где и как искать новые маски? В типах сегодняшнего дня, мимолетных и случайных, — спекулянте, советской барышне и т. д.? И в этом ли смысл и существо маски в театре? Маски действенны только в том случае, если схвачено соответствие того или иного исконного духовного типа человека с его внешним сегодняшним выражением. Маски всегда символичны, а маски, показанные на спектакле Мастерской, намечены случайно и не займут прочного места в творческом восприятии зрителя. Сперва забавляющие и смешащие, они скоро надоедают, прискучивают и — увы — заставляют мечтать о встрече с Арлекином и Панталоне.

Но если первая поставленная спектаклем проблема оказалась неразрешенной, то в утверждении «парада» как одной из законных форм современного внепсихологического театра, Фореггер оказался принципиально прав творчески.

Но всякая правота обязывает, а существенные противоречия, лежащие в основе всех работ Фореггера, помешали полному успеху опытов Фореггера и Масса.

Массом отлично намечена внешняя литературная форма; неожиданные повороты действия, являющиеся любопытнейшими сценическими трюками — от диспута к заседанию, от заседания к халтурному спектаклю, — остры и своеобразны. Правда, текст обозрений, подчиненный требованиям {30} мгновенного отклика на театральную злобу дня, местами лишен яда и становится конгломератом отдельных мимолетных острот; но гораздо важнее, что сама режиссерская работа была формально нечеткой и неяркой, перегруженной надоедливой детализацией, а вне формальной законченности невозможен ренессанс площадного театра. Фореггер существенно прав в поисках театра, творящего свою театральную логику и абсолютно отметающего изжитый психологизм. От актера такого театра требуются умение управлять своим телом как послушным орудием и большая, не только внешняя, но и внутренняя подвижность. Между тем начинающая и, несомненно, даровитая молодежь, составляющая труппу Фореггера, среди которой уже сейчас можно отметить несколько «надежд», не была в состоянии этого дать. Молодежь молодо и радостно преодолевала затейливые, но несколько однообразные хитрости своего забавного ремесла, выполняла, по традиции итальянской комедии масок, лацци и акробатические фокусы; спектакль был весел, порою — заразительно весел. Спешка же работы, обусловленная тяжелыми условиями, в которых протекает работа Мастерской, в свою очередь отразилась на понижении эстетической ценности спектакля; в иных условиях она была бы гораздо значительнее.

«Театральное обозрение», 1921, № 1.

# «Самое главное» Драматический театр

Среди тех разнообразных и изощренных масок, которые любит надевать в качестве забавных личин неистощимый и изобретательный Н. Н. Евреинов и тем скрывать свое настоящее лицо, есть маски острые — как маска режиссера-экспериментатора, своеобразно и оригинально освежающего какую-нибудь из мелочей театральной техники; есть маски солидные — как маска ученого и существенного гелертерства; есть маски легкомысленные — как маска драматурга, строящего свои произведения на сценических трюках…

Но есть еще одна маска, в которой Евреинов теряет всю привлекательность своей остроты и изощренности, — это маска философа-учителя. Философия жизни и философия театра, для Евреинова в конечных пунктах совпавшие, привели к пышной теории «театрализации жизни».

{31} В «Самом главном» свою теорию Евреинов облек в драматическую форму и, соединив на этот раз маски философа, режиссера-экспериментатора и драматурга, пытался на действенном примере утвердить спасительную теорию о «неистинном» как подлинной истине, как основном и непреложном законе бытия, как единственном и благодетельном средстве преображения скучной и унылой жизни.

Подобно герою своей пьесы Параклету, Евреинов является перед публикой в качестве «советника, помощника и утешителя», знающего простую и несложную тайну создания прекрасной и необременительной жизни; путь пересоздания человека «через преображение к приобщению» провозглашается им как единственно верный.

«Для кого комедия, а для кого и драма» Евреинова привлечет жадное внимание зрителей, и все тоскующие по такому простому способу преображения жизни, как ее театрализация, все томящиеся «в серых буднях» «по красоте жизни», все бедные и слабые души наших современников будут радостно приветствовать этот легкий и такой желанный рецепт завоевания счастья.

Но подлинно ли настоящее лицо Евреинова в этой пьесе и в его философской маске? И можно ли принять незначительную философскую тезу евреиновской пьесы за несомненную правду, за авторскую исповедь? Не заключается ли единственный смысл евреиновской вещицы в той иронической улыбке, в которой автор конфузливо ищет примирения и своей философии, и той формы, в которую облечена пьеса? Потому что по задаче пьеса — попытка обосновать «философию»; по форме и по существу — она приятный, но чрезмерно растянутый и не очень удачно построенный «водевиль с переодеваниями».

Ироническая улыбка Евреинова — Арлекина вскрывает истинный смысл пьесы; но ее так легко проглядеть среди шума водевильных острот и неудачного и томительного учительства Параклета.

В своей пьесе Евреинов хотел проявить мужество не бояться пошлости, но пал, сраженный тяжкой силой вызванного им предательского помощника.

Евреинов заблудился в незначительности своей философской тезы и потерялся в мелких деталях водевильных трюков.

Спасти пьесу Евреинова мог только театр. Драматический театр творения Евреинова не спас.

В. Г. Сахновский, ставивший пьесу, пошел по пути углубления и осложнения ее пустого философского замысла, {32} соблазнился ролью утешителя «всех томящихся в сером быту».

Учение Евреинова-философа было принято режиссером спектакля за несомненную правду; улыбка Евреинова — Арлекина не была замечена театром, а водевиль Евреинова, каким, по существу, явилась пьеса, был истолкован в нарочито углубленном тоне «натуралистического гротеска».

Трагическое для Сахновского-художника противоречие его творчества сказалось со всей силой в спектакле евреиновской пьесы; противоречие его творчества — устремление режиссера-психолога к внешней театральности; спектакль «Самое главное» являет черты раздвоенности режиссера. Сахновский ищет психологического и символического обоснования каждой детали постановки и в то же время делает напрасные и безнадежные опыты идти от внешней театральности. Сахновский не нашел им примирения, и театральная форма не покрывает символического ее содержания: они — в постоянном несоответствии.

В быстролетящих и мимолетных сценах Сахновский усмотрел глубокое символическое содержание и неосторожно доверился Евреинову-философу. Спектакль, который должен был быть в лучшем случае водевилем-арлекинадой, стал философским обобщением, оставляя впечатление большой тяжести, был углубленным там, где никакого углубления быть не могло.

Отсюда зловещая фигура директора театра, демонический характер Параклета, однообразные звуки пошлого мотива, под который кружатся действующие лица пьесы, — отзвуки «Шарманки сатаны» Тэффи и андреевского «Собачьего вальса».

Сахновский и исполнители поверили в глубокую содержательность и подлинную значимость лирических страданий «бедных людей», героев «Самого главного». Водевиль был осложнен психологическим содержанием, форма водевиля разрушена, и заключительная арлекинада, в которой — естественное завершение пьесы, прозвучала неожиданно тускло и печально.

Исполнители очень неплохо играли «картинку в стиле Маковского» на фоне декораций «под Анненкова»; среди них ряд отличных и сочных жанровых фигур (Нарбекова, Мельникова), сделанных по всем правилам натуралистического театра пародий.

Фигуры же актеров, в которых заключается наиболее «театральное», в спектакле получились неубедительными {33} Крамов в роли Параклета обнаружил отличные способности к перевоплощению, но не показал Арлекина, которым, по существу, является данный образ. И нужна ли перевоплощаемость в этой неправдоподобной и забавной пьеске, совсем незаслуженно принимаемой театром за глубокое и сложное произведение?

«Театральное обозрение», 1921, № 2.

# Театральные опыты. Театр импровизации («Семперанте»)

«Семперанте» разделяет со многими явлениями нашей театральной современности их печальный удел: у этого маленького театрика типа студии — пышная и громкая идеология и слабая практика. На своем театральном знамени в качестве лозунгов этот театрик начертал такие обязывающие и опасные положения, как «мистический реализм» и возрождение «театра импровизации».

«Семперанте» создал свою публику, регулярно посещающую постановки театрика, он устраивает диспуты и беседы, в которых утверждает, что единственный и вернейший путь спасения театра — тот, которым идет «Семперанте». Кое‑кто из театральных людей со вниманием следил за его деятельностью; еще недавно теория об импровизационном театре была модной, но попытки воплотить на практике эту заманчивую теорию, так привлекательно подтверждаемую преданиями из истории театра, сделано не было или почти не было. И потому, хотя «Семперанте» дал более чем слабые результаты, на его деятельности стоит остановиться.

Он имеет успех у своей публики; между тем возможные пути импровизационного театрального творчества находятся в полном несоответствии с деятельностью этого претенциозного театрика. Театр импровизации требует мастерства преимущественно, «Семперанте» — театр существенного дилетантизма и любительства.

Театр импровизации возможен в театре чистой формы, движения, арлекинады и клоунады; «Семперанте» стремится к психологической глубине и к раскрытию «мистических тайн жизни».

Текст пьесы складывается, видимо, в процессе работы. Язык пьес, идущих в «Семперанте», дилетантски безграмотен: со сцены звучит или фельетонно-разговорная речь, или {34} риторическая напыщенность. Между тем «мистический реализм», с которым так неосторожно оперируют мудрецы из «Семперанте», настойчиво требует точности, сухости и некоторой суровости языка. Актеры — не драматурги и не поэты, они — плохие стилисты; в пьесах, рассчитанных на психологическую содержательность, зритель и вправе и неизбежно будет требовать не разбросанности натуралистического слова, но победы над словом. Этого нет в «Семперанте».

Ясно, что словесная импровизация в настоящее время допустима исключительно в пьесах, требующих мгновенного и острого отклика на современность, и в пьесах, где слово играет роль второстепенную, уступая первенство движению, клоунаде. Так говорит нам и история театра. Но и для актера такого театра необходим долгий путь овладения словом. То же, что дает «Семперанте», — и оскорбление слова и безнадежная любительщина.

И так же слабо, как разработаны язык и речь пьесы, разработаны и образы и архитектоника пьес. Они так же примитивны, неоправданы психологически, противоречивы. Пьесы запутаны и перегружены ненужными и лишними деталями. Актеры «Семперанте» — плохие драматурги и слабые психологи. Ибо импровизационное творчество положений и образов возможно только в строгих рамках однообразных и твердо установленных сценариев и в рамках масок, одного определенного образа для каждого актера. Каждый взыскательный художник ставит себя в строгие рамки формы. Формально-законченных рамок нет у «Семперанте» — значит, нет и мастерства; скудное содержание актеры «Семперанте» вкладывают в бесформенные образы, всегда различные, всегда незаконченные и неопределенные.

Импровизационное творчество требует актеров исключительной техники и выразительности. Маленькая по составу труппа «Семперанте» в своем большинстве столь же незначительна и по своей технике и по своим дарованиям. Даже актриса, которую мы привыкли видеть на сцене одного из крупнейших московских театров и считали за актрису отличной школы и хорошей техники[[1]](#footnote-2), на сцене «Семперанте» стала беспомощной, потерялась в непосильной задаче, ставшей перед ней: быть одновременно и автором образа и его воплотительницей; ее исполнение бесформенно, слабо, очень преувеличенно, подчеркнуто; старая школа {35} актерской игры являет в исполнении этой актрисы свои наиболее отрицательные стороны.

Но есть в труппе «Семперанте» один актер («Семперанте» не считает возможным, по принципиальным соображениям, сообщать фамилии исполнителей) отличного дарования и прекрасной перевоплощаемости[[2]](#footnote-3). Его игра — та единственная ценность, которой обладает «Семперанте». Но очень возможно, что дарование этого актера с большим успехом раскрылось бы не в пьесах импровизационного творчества.

Следовательно? Следовательно, «Семперанте» не дает надежд на то, что из него разовьется подлинный театр импровизаций. Для этого нужно было бы установление ряда условий, которых нет в этом театрике: создание актеров своеобразной актерской техники, развитие словесного мастерства, установление твердых масок и отказ от психологического театра.

В отношении импровизационного творчества «Семперанте» показателен только с отрицательной стороны. Но есть одна сторона в его деятельности, которая объясняет его успех среди известной части публики.

Привлекает внимание публики, конечно, не импровизационный метод работы, а то действенное зерно, которое в театре есть, но которое приняло уродливые формы, — это зерно действенной интриги, интересного сюжета. Действенность отличает все пьесы театра. В этом его самая большая сила.

Сюжеты пьес являют сочетание невероятной и неправдоподобной интриги, интриги кинематографа, с так называемым «мистическим реализмом»; ибо и «мистический реализм», показываемый в «Семперанте», для слабо развитого эстетического сознания привлекателен в той же мере, в какой привлекательна и пинкертоновская интрига. Этот театр «мистического реализма» — театр Пинкертонов и романов Крыжановской — прежде всего неправдоподобен психологически, хотя и стремится вскрывать подсознательную природу человека. Разве не чудесно сознавать, что каждый шаг действующих лиц в пьесах «Семперанте» совершается в обстановке тайны и мистики? В «Семперанте» самые простые вещи говорятся с таинственным видом. «Семперанте» — кривое зеркало мистицизма.

Желтенькие книжки Картеров и романов о сыщиках победно водворены на сцену «Семперанте»: так велика {36} жажда зрителя по пьесе интриги, сюжета, занимательного действия. «Семперанте» — замена кинематографа. Вернется кинематограф и исчезнет «Семперанте» — театр пинкертоновской интриги и мистического шарлатанства.

«Театральное обозрение», 1921, № 3.

# Торжество победителя

## 1

Последние годы напряженной борьбы за сценические формы и направления отодвинули прежних театральных героев на второй план. Интерес зрителя переместился с отдельных актеров на театры. Героями театра стали режиссеры, театральные вожди: для одних — Станиславский, для других — Мейерхольд, а для иных — Таиров или Евреинов.

Теперь борьба за форму переходит в более спокойную и практическую фазу; образы наших недавних героев-актеров снова выступают более четко, но оказываются потускневшими, лишенными былого блеска и очарования. Годы эстетической борьбы не прошли бесследно для оценки их творчества; в нашем понимании театра и его задач произведен коренной сдвиг. Мы предъявляем новые требования, ищем в их исполнении и новых форм и нового содержания.

Мы сохраняем к героям прошлых дней нашего театра чувство искренней и любящей признательности, но тоскливо ждем рождения нового героя. Мы знаем, что только новому актеру суждено преодолеть противоречия современного театра и воплотить те устремления, которые без него не может осуществить ни один даже самый гениальный режиссер. Сказывается ли в мечте об актере разочарование в результатах эстетических и формальных поисков нашей современности? Или, вернее, не требуют ли появления такого актера как существенного испытания, как огненного крещения именно формальные достижения последних лет?

## 2

Теперь Москва получила нового героя в лице М. Чехова. Она успела полюбить Чехова верно и глубоко. Вероятно, не только в силу его чисто актерских достоинств. В его творчестве говорит наша современность. Его странный, острый {37} и нежный гений рос и креп вместе с нами в суровую годину революционных бурь.

Такого актера давно ждала русская сцена. Это о нем были пылкие мечтания и дерзкие пророчества теоретиков и философов театра. Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра. Чехов работает по системе Станиславского, но и Мейерхольд, вероятно, с радостью встретил бы Чехова в своем театре технического мастерства.

Театр всегда запаздывает. Символический театр как будто бы давно пережит теоретически; практически мы видим отдельные более или менее удачные режиссерские опыты; но в игре актеров он осуществлен не был и в этой области был подвергнут сомнению. Чеховым актер символического театра утверждает свою несомненную и непререкаемую реальность.

И Эрик и в особенности Хлестаков Чехова могут быть истолкованы только в связи с раскрытием их символического содержания. Чехов, в сумасшедшем гротеске «чиновника из Петербурга» неожиданно явивший фантасмагорическое лицо человека «ни се, ни то», принятого за ревизора, с дерзкой силой глубокого дарования впервые утвердил на сцене символическое воплощение Хлестакова как «ветреной светской совести», «продажной, обманчивой совести» — толкование, предложенное еще Гоголем, раскрытое позднейшими комментаторами, но до Чехова на сцене не осуществленное.

Та символическая основа, которую дает в своем сценическом творчестве Чехов, крепкими цепями прикована к реальной жизни: его образы — не отвлеченные маски, а реальные люди, так как символическое творчество всегда глубоко правдиво.

В то же время на всех созданиях Чехова лежит печать некоторой ущербности, духовной неполноты. Точно сквозь ткань легкой патологичности проступают странные очертания его героев. Полные юмора образы прорезывает Чехов остротой трагического гротеска, а трагическое освещает насмешливо-иронической улыбкой. Он одновременно жесток и ласков, суров и нежен. В его героях всегда есть известная болезненность. Может быть, потому что Чехов беспощадно обнажает их душевные раны.

Таким он был тогда, когда в «Сверчке» показал убогого старика Калеба, а в «Празднике мира» жалкую фигуру пьяненького Фрибэ, таким он раскрылся и в неудержимо {38} волнующемся любопытстве Миши из тургеневской «Провинциалки» и в душевной затравленности жалкого Фрэзера из «Потопа».

Его необычный талант неслышно креп среди шума споров и диспутов, среди всех чрезмерностей театральных форм.

Самый размах его дарования заставляет чутко относиться к каждому его новому достижению, искать в нем прогнозов для будущего; потому что если в творчестве Чехова возобладает элемент патологии, он разрушит счастливые особенности его актерского существа, и русский театр потеряет крупнейшее современное дарование.

## 3

После «Чуда святого Антония» Чехов читал небольшой рассказик А. П. Чехова «Торжество победителя». Читал без грима, в обыкновенном костюме, наизусть. Явился перед публикой лишенный всех украшений актерского ремесла, только как актер, и этим позволил точно судить о пределах своих актерских возможностей. Он читал сцену опьянения без партнеров, они ему не нужны — какое-то необычайное явление «актера в себе».

В этом чтении просквозили так явственно, как ни в одном другом его сценическом творении, основные, чисто актерские, частью технические, но такие волнующие и редкостные черты его дарования. Это — легкость, полнота и свобода его творчества.

Чехов поистине вдохновенный актер. Он побеждает зрителя, первоначально сопротивляющегося его дерзостному гротеску. Но его вдохновение так свободно и радостно отливается в четкую грань формы, потому что Чехов в полной мере господствует над формой и умеет преодолевать все трудности литературного и сценического материала. Чехов — мастер, актер исключительной технической изощренности, внутренней и внешней подвижности.

Чехов балансировал между трагическим и комическим уже в прежних своих образах. В рассказике А. П. Чехова он неожиданно дерзко являет элементы трагического и комического в их чистом виде. Он смело перебрасывает слушателя и зрителя от смеха к слезам; он умеет вызвать радость, чтобы сменить ее через минуту острым ощущением жалящей печали. «Торжество победителя» абсолютно лишено не только элементов патологии, но и всего случайного, {39} психологически мелкого и натуралистического. Чехов — жонглер чувств; он творит своеобразную сценическую психологию и логику.

Чехов дерзок. Он не боится разрушать привычное традиционное толкование и ломать установившиеся эстетические каноны. Он вскрывает глубочайшие и острейшие переживания, снимает покровы с самых таинственных душевных движений. В «Торжестве победителя» Чехов смело берется за такой опасный и эстетически незаконный прием, как изображение нескольких лиц. И выходит победителем из этой сложной технической задачи. Он обнаруживает поражающую способность легкого перехода из одного образа в другой и рисует сценически то затравленного чиновника, то важную особу, то грубого мужлана, то наивного мальчика.

Но во всем многоразличии образов сквозит то субъективное освещение, которое он им придает. Чехов — актер романтической иронии и лирического пессимизма. При всей глубине его творчества и технической изощренности его мастерства его творчество глубоко наивно. И может быть, в лиризме, в наивности и той радости творчества, которой он проникнут, — главное очарование его горького и нежного таланта.

## 4

Я думаю, что Чехов подошел к творчеству подлинной трагедии и высокой комедии. Один из первых истинных актеров символического театра, он замечательный актер гротеска. Теоретически гротеск начинает изживать себя. Чехов должен через преодоление гротеска прийти к созданию образов трагического напряжения. В его нервном облике, в нежных чертах его лица, в его удивленно наивных глазах, во вздрагивающих губах, в иронически ласковой и острой улыбке, в матовых звуках его глухого голоса — проступают образы царя Федора и Чацкого, Моцарта и Гамлета. Чехов — наша самая радостная надежда, и русский театр должен нежно хранить его чудесный талант, впервые явивший облик современного актера в таком великолепном мастерстве, сочетавшего лучшие достижения последних лет нашего театра.

«Театральное обозрение», 1921, № 4.

# **{****40}** Театральные опыты. Опытно-героический театр

Спектакли Опытно-Героического театра, приютившегося в Рогожско-Симоновском районе и руководимого Б. А. Фердинандовым, являются сейчас преимущественно экспериментальными, всегда вполне интересными и в той же мере спорными. Как на опыт смотрят на них и руководители театра. От спектаклей остается крайне двойственное впечатление: в них твердо ощущается не только убежденность их творцов в своем деле, но и несомненная убедительность самих опытов. И в то же время — какая-то существенная неправота, значительная ошибка, которая делает спектакли эстетически неполноценными, хотя вполне занимательными и любопытными.

Эта двойственность впечатления происходит не только потому, что принцип ритмо-метра как основы спектакля, выдвинутый Фердинандовым, очень нов и мало разработан, что по пути его сценического осуществления делаются только первые и робкие шаги: ясно, что к поискам Фердинандова можно подходить только как к опытам. Нет, я думаю, что самый принцип ритмо-метра является причиной этой двойственности впечатления, неизбежно следующей за экспериментальными спектаклями фердинандовского театра.

Существенное и непреложное значение деятельности фердинандовского театра — в его крайней современности в области искусства.

Этот театр захвачен общим потоком рационалистического, механического объяснения искусства. Театр не мог избежать общего всем искусствам перехода от органического понимания искусства к рационалистическому. Рождение фердинандовского театра вызвано тоской по закономерному строю спектакля, по точной четкости и по формальной завершенности сценических работ. Не интуитивное искание законов сценического действия, а построение на основе точно найденных, научно обоснованных и тщательно зафиксированных законов точной партитуры спектакля, позволяющей достичь полной и нерушимой его повторяемости.

В этом стремлении работы Фердинандова встречаются с биомеханикой Мейерхольда; различными путями оба идут к одной и той же цели: науку сделать подножием искусству, а, может быть, и вообще провести между ними знак равенства, {41} Фердинандовский театр — естественное следствие деятельности Камерного театра с его эстетизмом и культом формы, покоящимся, однако, на интуитивном и эмоциональном постижении театра. Театр Фердинандова — та неизбежная антитеза театру Таирова, которая должна была возникнуть; это, конечно, бунт против эстетизма и предполагаемой ненаучности Камерного театра. Фердинандов доводит до конца основные положения Камерного театра, оставшиеся в нем невоплощенными.

Я не хочу сейчас поднимать старый и неисчерпаемый спор о возможности «разъять» искусство «как труп» и «поверить алгеброй гармонию»; в данном случае меня интересуют конкретные опыты Фердинандова как одно из проявлений этого существенного в искусстве и театре направления.

Законы механизированного театрального действа Фердинандов видит в ритме слова, движения и «волнения» (эмоции) и в своеобразной пропорциональной зависимости найденных для каждой роли ритмов. Так создается ритм образа, действия, пьесы — открываются основные законы драмы и театра.

Но действительно ли в установлении пропорциональных взаимоотношений отдельных ритмов раскрывается ритм сценического действия и его непреложный закон? Не вернее ли, что ритмы слова, движения и «волнения» являются только одним из определяющих сложный сценический рисунок моментов, вполне его не исчерпывающим? И даже больше: не определяет ли как раз этот неизвестный «икс» ритм данной пьесы — отдельные ритмы слов, движения и т. д., подчиняя их себе?

Я думаю, что здесь и заключается основная эстетическая ошибка фердинандовского театра. Театр дает в «Эдипе» и в освобожденной от условностей быта «Грозе» моменты большой напряженности и остроты, но абсолютно не дает нарастания действия, его развития. Пьесы, действенные моментами, в целом совершенно недейственны, до того, что иногда теряется ощущение сюжета пьесы. Спектакли распадаются на детали, на сцены, но не являют целостного театрального действия.

И еще — над всем спектаклем преобладает не ритм, а метр, не движение, а слово. Устанавливая принцип ритмо-метра, Фердинандов отдает актера под суровую и тяжкую власть метра. Определяющим моментом в спектакле является метр слова; ему подчиняются и движение и «волнение».

{42} Ритм, в конце концов, упрощается в сочетание метра и темпа.

И потому, когда в опыт с «Грозой» врывалась «интонация», ритм терялся. И психологически-бытовой рисунок неожиданно появлялся на сцене. Может быть, преобладание метра проистекает от недостаточной разработанности сложной и новой попытки. Но в спектаклях «Грозы» это, несомненно, было.

Были в спектаклях отдельные и очень интересные образы. Но в то же время, спектакли являют, по необходимости, крайнюю схематичность, порой переходящую в абстракцию, теряют всякую конкретность.

И вот встает вопрос — является ли принцип ритмо-метра эстетическим методом создания спектакля или это только великолепный педагогический метод воспитания актера? Я думаю, что двойственность впечатления от фердинандовских спектаклей в значительной мере обусловливается тем, что в этих спектаклях Фердинандов в той же мере режиссер, в какой и педагог, потому что принцип Фердинандова требует воспитания нового актера.

Конечно, этот метод только для талантливых. И каждый актер, усваивая его, должен его преодолеть. Эта ритмо-метрическая акробатика — верный путь к установлению внешней и внутренней подвижности актера. Он ведет к воспитанию актера, вполне распоряжающегося словом и движением. И в этом — самое большое значение фердинандовских опытов; и еще: Фердинандов утверждает своими опытами волевое начало как основу творчества актера. И в этом утверждении он существенно прав, потому что на смену техницизму «представления» и пустой «эмоциональности» утверждает подлинно действенное начало.

Об эстетической же значимости его опытов пока трудно дать определенный ответ: они еще только в начальном периоде. Они заслуживают внимания, серьезного поощрения.

Фердинандов не в полной мере овладел своим материалом; преодолеет ли он трудности ритмо-метра и через него придет к раскрытию ритма сценического действия или падет под бременем тягостной борьбы, будет побежден метром — покажут ближайшие постановки.

«Театральное обозрение», 1921, № 9.

# **{****43}** «Портрет Дориана Грея» Театр комедии и мелодрамы

Быть театром комедии и мелодрамы — задача и вполне почетная, и очень современная, и благородная. Инсценировка «Портрета Дориана Грея» — задача несовременная и неблагодарная.

Внешне рассказ о печальной судьбе Дориана Грея и о его таинственном портрете облечен в излюбленную англичанами форму «авантюрного» романа. Но внешняя оболочка — самое несущественное в произведении О. Уайльда. Она только парадоксальная композиция, намеренное искривление перспективы, удобное и надежное убежище, из которого легко метать стрелы изощренных и разрушительных парадоксов. В них, а не в интриге центр романа.

Теперь эти некогда волновавшие и удивлявшие парадоксы значительно пообветшали, утратили прелесть новизны, а вместе с тем и остроту — свое существенное содержание. Во многом стали эстетической игрушкой, словесной инкрустацией. А главное — они ни в какой мере не театральны, не могут служить основой спектакля так, как служат основой романа.

Если же театр стремился раскрыть черты «авантюрного» романа, интересного с сюжетной стороны и таящего элементы подлинной мелодрамы, — недостаточно было добросовестно инсценировать роман: по существу, следовало бы создать новое драматическое произведение на тему и сюжет уайльдовского романа, потому что многое важное и существенное для мелодрамы заключено в романе в повествовательную форму, на многое даны лишь намеки — на сцене оно остается невыраженным и непонятным. Единичная попытка автора инсценировки соперничать с Уайльдом и включить в сцены уайльдовского романа сцену, в нем отсутствующую и изображающую порочную жизнь Дориана, окончилась, как и следовало ожидать, полной неудачей: выдуманная театром сцена с Томасом Аштоном и Альфредом Пертом вполне извращает и произведение Уайльда и образ Дориана. Автор инсценировки напрасно пошел по пути совершенно неоправдываемого сближения Дориана с Уайльдом и его трагической судьбой, приведшей поэта на скамью подсудимых.

Театр стремился одновременно сохранить эстетическую парадоксальность Уайльда и раскрыть мелодраматический мистицизм романа. Спектакль был вполне неэстетичен, {44} вполне непарадоксален; он был кинематографичен. Мелодрама неизбежно предполагает полноту чувствований и яркость форм, непреложное и роковое развитие действия. Этого нет в инсценировке. Плохо спаянный сюжетно, отрывочный и неясный, спектакль был бледен внешне и внутренне, был лишен силы чувствований и яркости изображений.

Режиссерски спектакль обнаружил шатание от гротеска до реализма, от условности до натуралистического быта, от пародии до упрощенного символизма. Некоторые отдельные сцены, как сцена в кабачке, построены на типичных кинематографических трюках, другие — сцена у мистрис Вэн — напоминают о доброй старой мелодраме, третьи — сцена в театре — обнаруживают тяготение к натуралистическому гротеску. Спектакль терял цельность. Казалось, не было единой руководящей линии. Не было ее и в исполнении.

Наиболее интересен лорд Генри в изображении В. А. Подгорного. Внешний блеск не в средствах Подгорного как актера. В его внешнем облике нет лондонского денди; внутренний рисунок роли лежит вне острой парадоксальности Уайльда. И потому лорд Генри на сцене потерял существенную долю своего очарования. Но у Подгорного технически законченный, внутренне ясный и четкий образ лорда Генри, окрашенного в зловещие тона, — современного Мефисто, демонического спутника Дориана, рокового виновника его гибели. И очень хорош Подгорный в последней сцене — жутко переживающим «трагедию старости», видящим призрак смерти. Лорд Генри Подгорного, конечно, искривление уайльдовского образа. Но интересное и талантливое.

У Дориана — О. Фрелиха отличная внешность. Но его игра лежит вне линии мелодрамы. Он статуарен; его Дориан холоден, спокоен; почти декламатор. Образ не динамичен, а статичен. Трагедии мучений Дориана исполнитель не передает.

Совсем неинтересно, трафаретно изображает Сибиллу Вэн З. Баранцевич. Антитеза Сибиллы-актрисы и Сибиллы-возлюбленной, лежащая, видимо, в замысле исполнительницы, не выполнена. У нее нет очарования юности. Но она пытается заменить недостающее очарование большой и ненужной подчеркнутостью, пластикой дурного тона. И наоборот, в сцене разрыва с Дорианом Баранцевич как будто путает простоту изображения с жизненной правдой и, не будучи яркой, продолжает быть вычурной.

{45} Среди исполнителей мелких ролей два отличных, очень хорошо сделанных образа: трафаретно театральный, но яркий француз-лакей у С. Сергеева и условно гротескный, четкий рисунок экономки Дориана у Н. Хоткевич.

«Театральное обозрение», 1921, № 10.

# «Укрощение строптивой» Филиал театра бывш. Корша («Арс»)

В основе шекспировской комедии, показанной для открытия филиала Коршевского театра в «Арсе», лежат два образа. — Катарины и Петруччо, а остальные бледно намеченные фигуры и параллельная интрига Бианки и Люченцио — только фон, на котором разыгрывается борьба центральных образов пьесы и развертывается бурная, страстная история любви Петруччо и Катарины. Прелесть пьесы не в рецепте укрощения строптивых жен, не в анекдотических деталях, а в рассказе о пробуждении любви неукротимой итальянки. Только при таком освещении может быть пьеса интересна и может дойти до зрителей ее ярко площадная буффонада.

В спектакле такого благополучного результата не получилось, во всяком случае — не получилось в полной мере. Центральные образы пьесы были трактованы преимущественно в качестве строптивых, неукротимых; история любви отступила на второй план; шекспировская комедия была ущемлена, лишена значительной части своей прелести и очарования.

У Катарины — Леонарди хорошая внешность строптивой дочери юга; и та часть роли, которая относится к неудержимой злобе, к ожесточенности, к своенравию, передана не без убедительности, с рядом хорошо найденных деталей, с уместной примесью комедийной буффонности. Но Катарина лишена у исполнительницы черт женственности, обделена и внешним и внутренним очарованием. Происшедший в Катарине переворот до зрителей не доходит, оставляет их удивленными. И получился образ упрощенный, сухой, без той доли скрытой и волнующей лирики, которая для Катарины необходима.

Радин уже играл Петруччо в Москве, когда была возобновлена комедия в первые годы деятельности театра Суходольского. Играет его Радин по-прежнему очень темпераментно, ярко, дает Петруччо также вне плана лирики, {46} но для Петруччо эта часть роли менее существенна, чем для Катарины; образ, нарисованный Радиным, во всех частях исполнения оставался убедительным, был доминирующим, стоял в центре спектакля.

Остальные образы комедии бледны. В большинстве играла коршевская молодежь. По спектаклю «Строптивой» трудно дать твердое суждение о размерах дарований исполнителей, о тех надеждах, которые можно было бы возложить на молодежь. Во всяком случае, их исполнение приемлемо, хотя еще технически бледно, неотчетливо.

Хорошо играет Грумио Топорков. У него умение сочетать буффонность с легким юмором. Но для «Строптивой» и для роли Грумио можно не бояться большей яркости.

Комедия поставлена Петровским при тех средствах, которыми располагает филиал коршевского театра, вполне тщательно. В основе замысла постановки — дать спектакль бродячей труппы, простой и несложный, буффонный и яркий. Однако спектакль не нашел еще вполне приемлемой формы, не вылился в строгие и отчетливые рамки. Кое‑что кажется лишним, назойливым, надоедливым (например, пажи, возвещающие начало и конец актов); кое-что в исполнении не сведено в одно целое, остается несколько противоречивым.

«Театральное обозрение», 1922, № 2.

# «Маленькая женщина с большим характером» Высшие мастерские Малого театра

В Новом театре — несколько спектаклей коллектива Высших мастерских Малого театра. Для одного из таких спектаклей дана веселая и незатейливая комедия Локка «Маленькая женщина с большим характером», Москве почти незнакомая, в России мало игранная. Было бы большим и незаслуженным преувеличением прилагать к спектаклю этой комедии ригористическую оценку. Комедия Локка — не первостепенная художественная ценность, она — только не из худших в английском комедийном репертуаре. Но она забавна, смешна, а зритель, предчувствующий заранее счастливую развязку пьесы, с интересом следит за тем сплетением положений, через которые автор ведет героев к благополучному финалу. В пьесе ряд отличных и четких образов, дающих исполнителям благодарный материал, {47} обещающий в случае удачного сценического использования хороший успех. Они не новы, эти образы: и неуклюжую воспитанницу — дикарку, перерождающуюся к концу пьесы в изящную барышню, и чопорную воспитательницу счастливого влюбленного (он же — воспитатель дикарки), и его некрасивого приятеля мы много раз видели на сцене.

Интерес спектакля, конечно, не в пьесе. Она только материал для студентов Мастерских — школы, питающей Малый театр и обещающей в будущем сезоне образовать самостоятельную студию. Спектакли определяют силы, на которые может рассчитывать театр и из которых возникает студия. Трудно делать какие-либо заключения о художественных устремлениях, о лице будущей студии. Но и сейчас участники спектакля всем характером исполнения доказывают свою нерасторжимую связь с Малым театром; солидный запас актерской техники реалистического и бытового театра, продемонстрированный молодыми исполнителями комедии Локка, вполне от традиции Малого театра, вполне в его русле. Подчас это почти преждевременное техническое богатство кажется чрезмерным, излишне подчеркнутым.

Молодежь Малого театра — не из воинствующих. Но из задорных. И эта задорная молодость понуждает принять и излишнее щегольство техникой и ученическое ею увлечение. Радость игры, волнение исполнения неукротимо пробиваются сквозь строгие рамки техницизма и делают спектакль легким и приятным. Комедию Локка играли по-настоящему комедийно, со сдержанным и лукавым задором. Материал, предоставленный комедией, был вполне использован исполнителями, продемонстрировавшими ряд хороших способностей, будущих надежд студии и театра, и заставлял забывать вынужденную случайность обстановки.

Среди участников спектакля на первом месте исполнительница центральной роли. Героиня пьесы — «маленькая женщина с большим характером» мисс Пеней — сыграна Половиковой с хорошим и сосредоточенным темпераментом, очень тонко, может быть, тоньше, чем написал Локк, в особенности в первой части пьесы, где было так легко за внешней характерностью упустить внутреннее содержание образа. Исполнительница счастливо избегает ненужной подчеркнутости и умеет сквозь непривлекательную внешность неуклюжей девушки-зверька ласково раскрывать наивное очарование пробуждающейся любви. К концу пьесы исполнение становится несколько разбросанным, менее убедительным.

{48} С мягким и приятным юмором играет воспитателя дикарки Мейер. Дарование молодого актера вне сомнений. Оно очень здоровое, крепкое, по-настоящему привлекательное, радующее. Может быть, исполнитель излишне юн для этой роли, кое в чем недостаточно лиричен — в особенности в последнем акте, когда внезапно пробуждается в нем любовь к воспитаннице и возникает решение жениться на ней. И не все в исполнении технически выполнено, слегка выдает волнение исполнителя.

Хорошо сделана тетка Эдиссон у Бойчевской. И подлинный, сочный комизм, хорошая, ненадоедливая характерность показана Шаминым в роли мистера Монтегю.

«Театральное обозрение», 1922, № 2.

# «Вокруг равенства» Театр бывш. Корша

Некий сумасбродный и недалекий английский лорд, проповедующий высокие идеи о равенстве человечества и осуществляющий их на практике в виде файв‑о‑клоков для своей прислуги, отправляется со своей семьей в морское путешествие. Путешественники терпят кораблекрушение и спасаются на необитаемом острове. Стремление защитника равенства сохранить на острове установленный в Англии строй жизни и привычную иерархию, естественно, оканчивается неудачей. Распорядителем жизни также совершенно естественно оказывается самый умный, самый находчивый, самый смелый из всей компании — лакей-дворецкий Крейтон. И через три года Крейтон — полновластный хозяин, непререкаемый владыка, царек острова, начальник колонии, а остальные — покорные подчиненные, верные исполнители предначертаний обожаемого «хозяина». Его слово — закон. Вся жизнь определяется его желаниями и устремлениями. Таков естественный ход событий. Так указала природа, выбирающая самых сильных для владычества.

Благороднейший из лакеев, доброжелательнейший из королей, Крейтон подает сигнал проходящему кораблю. Обитатели дикого острова спасены. В Англии Крейтон — снова лакей, лорд — снова хозяин.

Такова фабула веселой и — в иных местах — острой комедии Барри «Вокруг равенства», показанной у Корша. Как и все английские сатирические комедии, комедия Барри {49} специфически национальна. Из изложения ясно, насколько сатира направлена на английский быт, насколько силен в ней национальный элемент. Сатирическая острота на другой почве обращается или в театральную занимательность, или в преимущественную наивность. В комедии Барри, в ее фабуле — все элементы хорошей комедии. Она увлекательна и смешна. Но в ее разработке — некоторая упрощенность. Сатирическая цель, преследуемая автором, порою перевешивает в его глазах театральную действенность вещицы, иногда жертвует он интересами сценической выразительности ради интересов литературных и обличительных. И тогда обнаруживает некоторую техническую неумелость — неумелость воспользоваться богатым комедийным материалом, заложенным в самой фабуле. Оттого не все равноценно в неглубоком и незначительном, но вполне занимательном творении Барри, не все заслуживает одинакового одобрения.

Так, утомительно и длинно завершается развязка пьесы. В последнем акте сатира вне плана действенности, вне плана театральности. И высоко поднятый предыдущим актом интерес зрителя падает, рассеивается, остается неудовлетворенным. Предпочтя дать последнему акту окраску резко сатирическую, автор упустил тот обильный комедийный материал, который заложен в положениях и в фабуле. Так же технически слабо и наивно сделан второй акт, рисующий в чертах шаблонных и привычных неумелость и неприспособленность к жизни одних и умение других. Здесь — ни счастливых находок, ни неожиданных поворотов действия.

Зато очень удачен третий акт, построенный на неожиданном превращении действующих лиц: важного лорда в веселого старичка-работника, строгих и выдержанных английских мисс в грубых, здоровых, ругающихся, дерущихся и друг друга ревнующих дикарок; хозяев — в слуг, слуги — в хозяина. Сценические трюки занимательны и остры. Неожиданные повороты действия приковывают внимание. Сатира разрешается в плане действенном, комедийном, почти гротескном, а не наивно-условном. И потому третий акт — наиболее театрально ценный, наиболее театрально значительный.

Наиболее удачен он и в режиссуре и в исполнении. И Коршевский театр, и его режиссер А. П. Петровский не из тех, кто в борьбе с авторами решится на желательную переделку пьесы согласно сценическим условиям. А комедию Барри — в некоторых ее частях — следовало бы {50} подвергнуть перекройке; те удачные трюки, отличные и забавные детали, которые с таким умением введены во второй и четвертый акты, вполне оправдать неудачу автора не могут. Петровский, конечно, полностью использовал весь тот комедийный и сатирический материал, который заложен в пьесе. Очень приятен первый акт, в котором в изображении английского чопорного общества и слуг — черты правильно намеченного гротеска. И совсем хорошо, выразительно, смешно идет третий акт, в котором радостно и смело оттенено благодетельное превращение семьи лорда в здоровых и веселых людей и в котором действие развивается крепко, остро и неожиданно.

Главная роль Крейтона — в руках Н. М. Радина. Играет ее этот исключительный комедийный актер вполне выразительно, со всем тем запасом комедийной техники, которая в его распоряжении. У него четкий, яркий и сильный образ. Очень монументальный. Очень крепкий. Превращение полного достоинства лакея-дворецкого во владыку-«хозяина» показано тонко, без подчеркнутости, вполне оправданно. Самое лучшее в исполнении — финал третьего акта, когда «хозяин» снова принужден обратиться в лакея Крейтона. Этот момент сыгран остро, гротескно-выразительно.

Центральные женские роли у Н. Д. Борской (Мери) и Е. М. Шатровой (Твини). У Шатровой в роли кухонной девчонки, беззаветно любящей «хозяина», очень удачный внешний облик; и вся роль сыграна, если и без большого разнообразия и с ненужной подчеркнутостью и преувеличенностью в местах лирических и драматических, зато и без шаржа, бойко, убедительно, вполне весело.

Борской выпала очень трудная задача нарисовать превращение английской мисс в безудержную амазонку, также полюбившую «хозяина» и принужденную в финале пьесы от него отказаться. Но ширь и размах — не в средствах Борской. Она актриса преимущественно комедийная. И вся наиболее значительная в образе комедийная окраска роли вполне удачна и выразительна. Лирическая же — с налетом некоторой приподнятости, условно театрального пафоса, излишней деланности. Но играет Борская со всей технической опытностью и умением.

Остальные роли незначительны по материалу. Его вполне использовали С. С. Лидин (лорд) и Е. А. Боронихин (Эрнест). Маленькую роль графини Броклехерст, появляющейся в последнем действии, исполняет М. М. Блюменталь-Тамарина.

«Театральное обозрение», 1922, № 3.

# **{****51}** Александринцы. «Идиот», «Роман» Гастроли бывш. Александринского театра

В свои предыдущие приезды александринцы привозили к нам «Профессора Сторицына» и «Тота», «Живой труп» и «Обывателей», «Коварство и любовь» и «Настоящую любовь» — показывали Андреева и Рышкова, Толстого и Островского, Шиллера и Бракко. Мы знали их четкое и чеканное мастерство в комедийном репертуаре, своеобразную сценическую графику в психологическом театре, уже умирающую, но высокую патетичность великолепной традиции условной французской игры, которая, казалось, воскрешала традиции Каратыгина и была утверждена на Александринской сцене в продолжение XIX столетия. На этот раз в репертуаре александринцев Достоевский, «Идиот». Новое и существенное испытание их актерским индивидуальностям, их психологическому проникновению, их острому чувству стиля.

О, конечно, нельзя было от этих случайных гастрольных спектаклей ожидать внешнего очарования; нельзя было думать, что внешние рамки спектакля перенесут зрителя в те загадочные места, где протекала странная и роковая история Настасьи Филипповны и Мышкина. Спектакль шел хотя среди разностильной, случайной мебели, но на фоне черных сукон; и это было самым удачным выходом.

И мы заранее знали, что ансамбль спектаклей будет случайным, гастрольным, что, следовательно, трагедия, написанная Достоевским, будет ущемлена в значительной части своего содержания, что интерес зрителя будет сосредоточен на центральных лицах трагедии, на ее героях, что «хор», их выделивший, будет бледен и герои насильственно оторваны от тех, среди которых возникают их образы и определяется их жизненный путь. И мы заранее приняли бледное, плоское исполнение второстепенных образов, прозвучавшее во время гастрольных спектаклей.

Потому еще значительнее, еще суровее возрастали требования к тем, кто, приковывая внимание исключительно к себе, брал на свои плечи дерзкий опыт воплощения трагических героев Достоевского, — Настасьи Филипповны, Мышкина, Рогожина.

Кажется, переделка, в которой играли «Идиота» александринцы, — старая, большой давности. Однако переделка определяла самое исполнение трагедии. Ее грех в том, что {52} она только театральна, исключительно театральна. В ней все эффектные для сцены моменты романа сохранены — и первый приезд Настасьи Филипповны к Гане, и пощечина князю, и роковой вечер у Настасьи Филипповны, и безумная встреча двух соперниц, и финальная страшная картина, когда уже убита Настасья Филипповна и приходит к Рогожину слабеющий, близящийся к новому и окончательному сумасшествию Мышкин. Роман переделывал опытный сценовед; он почти не заботился о сюжете, но излишне заботился о ролях; при любой переделке образ ущемляется; в переделке «Идиота» образы, ущемленные в своем внутреннем содержании, внешне были очень эффектны, были отличными ролями.

Достоевского играют на нашей сцене многоразлично: иногда — как занимательную мелодраму; иногда — как психологическую пьесу интриги; иногда — как простую реальную бытовую вещь, и очень, очень редко — как русскую трагедию.

Александринцы «Идиота» как трагедию не играют. В исполнении центральных ролей не было объединяющего начала, не чувствовалось определенного стиля. Их исполнение, для всех пьес ранее находившее определенный стиль, на этот раз было бесстильно. В этом, может быть, самый печальный итог спектакля: он был почти скучен.

Е. И. Тиме пыталась дать в Настасье Филипповне «надрыв», «инфернальность», в чем многие и многие исполнительницы готовы видеть всю сущность трагических героинь Достоевского. Но «надрыв» у Тиме обращался истерикой, но «инфернальность» раскрывалась подчеркнутостью. Я думаю, что вообще эта роль — не в средствах Тиме. Высокого качества, прекрасной силы талант артистки нельзя не ценить. У Тиме отличное, выразительное лицо с пламенными глазами, глубокий грудной голос. Но все дарование Тиме предназначено рисовать женщин крови и земли, женщин terre à terre, ее подлинному и крепкому темпераменту доступны простые, сильные, непротиворечивые образы; их может лепить Тиме с успехом и в комедии и в драме. Потому-то выходит Настасья Филипповна из круга тех ролей, которые подвластны актрисе; потому-то попытка Тиме заранее была обречена на неудачу. У Тиме были отдельные удачные моменты — так, выразительно, скупо, с глубоким и сдержанным волнением вела она начальную сцену свидания, но в конце опять сбилась, стала такой же нечеткой и неяркой, как и в сценах у Гани, когда пафос был заменен лихорадочностью, а высокая патетичность звучала {53} ложно и надуманно. И вообще стала проглядывать у Тиме излишняя игра на темпераменте, излишняя подчеркнутость.

Вторая женская роль — Аглая у Е. И. Есипович. Артистка, несомненно, даровита. Но Аглаю рисует сухой, злой, скучной. И совсем не волнующей.

Рогожин никогда не удается на сцене. Крайне неудачен и александринский исполнитель — А. И. Нежданов; был он пустым местом, играл Рогожина «мужиком в поддевке».

Когда у Достоевского преобладает жанр, тогда театру реализма обеспечен полный успех. И потому одно из первых мест в спектакле по совершенству выполнения занимает Фердыщенко в изображении К. Н. Яковлева. Это, конечно, не только жанр. Это — подлинный Достоевский. Всем памятно исполнение Яковлевым следователя в «Преступлении и наказании». Фердыщенко встает среди ролей, сыгранных Яковлевым, рядом с Порфирием Петровичем. В этом утверждении — лучшее признание выдающегося мастерства, с которым сыграна роль, его внешней красочности, его внутренней выразительности.

Также из области жанра — генерал Епанчин. Его исполняет Р. Б. Аполлонский. Для нас кажется новым выступление даровитого артиста в ролях яркой характерности. По одному образу трудно судить о представляющихся Аполлонскому возможностях на новом пути. Епанчин сыгран не только технически крепко, но и в достаточной мере выразительно — правда, только как жанр, вне Достоевского.

Я оставил под конец отзыв об исполнении Н. Н. Ходотовым героя трагедии, князя Мышкина. Оно если не самое яркое, то самое интересное в спектакле. Оговариваюсь заранее, Мышкин — Ходотов также не во всем от Достоевского, не во всем «рыцарь бедный». Но в его бледном облике, туманном и петербургском, сыгранном с предельной четкостью, с тончайшим мастерством, есть та печать священного безумия, в которой смысл всего образа. Его внешний четкий образ, его руки, помогающие говорить, рассказ о виденной казни, сцена с пощечиной, и так ясно, без клинических подробностей сыгранная финальная сцена — из незабываемых в театре минут.

Я давно не видел такой сосредоточенной ясности, такой скупой, графически-четкой игры, такого спокойного мастерства и вместе с тем такой жалящей остроты, которая проскальзывает в лучшие моменты исполнения, не во всем равноценного, иногда совсем бледного (как в первой сцене {54} у Рогожина). В Ходотове — Мышкине да еще в Яковлеве единственное оправдание спектакля «Идиот» у александринцев.

До «Идиота» я смотрел «Роман». Пьеса в репертуаре гастрольных спектаклей, конечно, для М. А. Ведринской, играющей роль Риты Каваллини. Эта роль была играна артисткой у нас — в Драматическом театре. Исполнение, как и тогда, технически блестяще; образ, как и тогда, распадается на детали. Внешнее очарование и неглубокая лирика. Отличная виртуозность и отсутствие силы. Блеклость как основа всего внутреннего существа М. А. Ведринской-актрисы. Чрезмерная добросовестность в отделке деталей. Такой представляется Ведринская по Рите Каваллини.

В других ролях — Р. Б. Аполлонский, с достоинством несущий скучную обязанность играть Ван Тайля и ничем не увеличивавший интереса к непонятному образу американского миллиардера, и П. И. Лешков, очень способный актер, совсем нехорошо играющий фальшивую роль добродетельного пастора Армстронга.

«Театральное обозрение», 1922, № 3.

# «Заговорщики» и «Благочестие» Драматический театр

У Драматического театра, руководимого В. Г. Сахновским, до сих пор не определилась строгая художественная линия. Пока его художественная физиономия эклектична, и театр несется от гротеска Шоу к примитиву Шаховского, от ложного классицизма Гейзе к мелодраматичности Евреинова. Его репертуарный выбор случаен; его сценические формы неопределенны. На его сцене — и реставрационные попытки, и натуралистический гротеск, и упрощенный схематизм.

Последняя премьера явно обнаруживает свою случайность и неорганичность. Ни «Благочестие», ни тем более «Заговорщики» — две незначительные пьески Мериме — не могут представить сколько-нибудь значительного художественного интереса. Они — из репертуара театра миниатюр, это безделушки для кабаре. В репертуаре театра, рассчитывающего на крупные достижения, они кажутся ненужностью, их постановка — неоправданной: потому что в пьесках Мериме нет ни литературных, ни театральных достоинств.

{55} Интереса к пьесам не прибавила бы даже блестящая постановка, даже замечательное исполнение. В «Заговорщиках», повествующих о комическом заговоре аристократов против Наполеона, заговора, оканчивающегося смешной неудачей, нет элемента действия, по существу, нет пьесы, так как «Заговорщики» — инсценированный рассказ; его комические положения — неразнообразны; его интрига — шаблонна; его образы — неоригинальны. Единственное возможное спасение этой утомительной и скучной вещицы в выделении черт комической гиперболы — тогда возможным методом постановки окажется гротеск. Между тем поставлена пьеса А. П. Зоновым в плане определенной и строгой комедийности. Так обнаруживалось противоречие между неподатливым материалом, предоставляемым автором, и методом постановки, употребленным режиссером. Играли пьеску неинтересно, неярко, не обнаружив значительных актерских дарований и свежести сценического подхода, подавленные безнадежностью попытки оживить это неудачное произведение.

Более театральной, более острой, чем «Заговорщики», представляется вторая вещь спектакля — «Благочестие». Определяется ее стиль финальным трюком; нереальность исполняемого актерами обнаруживается в наиболее, казалось бы, действенный момент пьесы: вскакивает убитый, обращаются к публике актеры — и тем разрешается неразрешимый сюжетно узел, завязанный автором. Самый трюк не нов, он вполне от кабаре; на большой сцене пьеса, всецело определяемая таким трюком, производит впечатление недоразумения.

Дело вовсе не в повышенности художественных требований, не в излишней и надоедливой придирчивости и pruderie зрителя. Но — всему свое место. То, что веселит в кабаре, заставляет скучать в большом спектакле. Игра не стоит свеч. Такой ненужностью обнажился спектакль мифических «Заговорщиков» и эротического «Благочестия», эротического потому, что Сахновский густо насытил эту пустенькую, бравурную, несодержательную, даже внешне театрально небогатую выдумкой вещицу элементом подчеркнутой и пряной эротики, в иных местах неоправданной ни сюжетно, ни сценически. В остальном все, что делал Сахновский, было вполне занимательно, с надлежащей примесью гротеска и кабаре, с надлежащей примесью couleur local.

Центральную роль в «Благочестии» очень ярко и смело, с большой технической изощренностью играла В. Н. Попова, {56} своей новой ролью подтвердившая сложившееся о ней мнение как об актрисе значительной и интересной. У нее острый внешний облик, ряд отточенных, острых деталей. Но ее техницизм ради техницизма разрешается некоторой пустотой. Потому исполнение В. Н. Поповой оставляет впечатление неудовлетворенности и существенной неполноты. Ее внешнее разнообразие, быстрота смены поз и движений, богатство мимики начинают казаться чрезмерными и утомительными; так метод игры, внешне разнообразной, оборачивается однообразием.

В остальных ролях вполне приемлемы Г. П. Юдин, эффектно, с хорошими красками играющий молодого возлюбленного, и А. Г. Крамов — монах.

«Театральное обозрение», 1922, № 4.

# «Сказка об Иване-дураке» Вторая студия МХАТ

Достаточно спорной представляется самая мысль инсценировать сказку Льва Толстого «Об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане и немой сестре Меланье, о старом черте и трех чертенятах».

Не в силу протеста против инсценировок вообще — старый, неисчерпаемый спор о допустимости инсценировок, об их методе и проч. вполне празден; он разрешается совершенно категорически для лиц, охраняющих интересы театра и не предающих его интересам литературы. Да, конечно, инсценировка не только законная, но и необходимая форма. Но литературный материал «Сказки» Толстого противоречит инсценировке, не допускает ее возможности, во всяком случае, полного театрального успеха не обещает. Потому что «Сказка об Иване-дураке» по своей конструкции — вполне эпического порядка. Ее интерес двоякий: с одной стороны, формальный, эстетический — мерного, сказочно ровного повествования, прекрасного и яркого языка; с другой — внеэстетический — интерес толстовской проповеди о вреде денег, войска и т. д., которая составляет единственный смысл и существо сказки и которой подчинен и самый стиль, и схематические, но яркие образы сказки. Эпический характер «Сказки» естественно будет сломан при перенесении ее на сцену, моральная же проповедь театрального интереса иметь не может.

М. А. Чехов, переработавший «Сказку» для сцены, {57} пленился, видимо, глубоко национальной основой сказки: центр пьесы, показанной со сцены Второй студии, — в народной демонологии и в народном юморе. Но для сцены сказка требовала коренной переработки; интересная по замыслу, острая в некоторых деталях, работа Чехова внедейственна. И в отсутствии единства сюжета, и в разбросанности подробностей, и в нечеткости построения — плохое предзнаменование для театра, работающего над пьесой. «Сказка» Чехова не для сцены.

И печальное предзнаменование в полной мере осуществилось в постановке Второй студии. Студия своим сценическим воплощением подчеркнула недостатки инсценировки и ничего не прибавила к ее достоинствам.

И я думаю, что этот спектакль со всей строгостью и определенностью ставит перед студией непреложное требование большей к себе строгости, отчетливой проверки своих художественных данных, стремлений и надежд. К обычной для Второй студии репертуарной неудаче, плохому репертуарному выбору, присоединилось и крушение режиссерского замысла. Все еще туманное и неясное лицо Второй студии не прояснилось. Был этот спектакль, как и предыдущие, робким и ученическим, лишенным не только изобретательности и свежести, какую мы вправе требовать от молодежи, но и скучным, тягучим.

Разве может теперь заинтересовать хотя бы самого непритязательного зрителя, самого неискушенного слушателя тот лубок в противоречивом соединении с психологизмом, который был показан в день премьеры «Сказки»? Единственно возможный метод постановки — в раскрытии элементов народного игрища, иронии и веселья, тогда спектакль, не будучи глубоким, стал бы театрально радостным, занимательным. Но постановка была неизобретательной, серьезной и глубокомысленной, без игры фантазии и остроумия. К недостатку основного замысла, к противоречию пьесы и метода ее обработки присоединились и отдельные, частью технические, частью чисто режиссерские ошибки: тот ориентальный акт, который происходит в Тараканском царстве, разрешен в чертах шаблонных, с привычными «восточными» движениями рук, с привычной «восточной» музыкой.

Сказка была лишена сказочности. И глубоко ущемлена в своем содержании. Потому что ее герой — Иван-дурак — был показан как герой, как прекрасный принц; и в смешной и земной внешности дурачка черт мудрой наивности и глубокой проницательности не было проявлено.

{58} Справедливость требует отметить то приятное техническое искусство, с которым совершаются «чистые перемены», но они не могут загладить отрицательного впечатления от декоративной части спектакля, от его серой и некрасочной внешности, от неизобретательности и однообразия.

Был ряд хороших исполнителей; из них лучший — Н. П. Баталов, сочно и ярко играющий тупого и завистливого обжору Тараса-брюхана; В. С. Соколова и Е. К. Елина — смешные, но однообразно-монументальные жены братьев; И. Я. Судаков, у которого в изображении беса — ряд удачных деталей; Е. А. Воронецкая и А. П. Зуева — две эпизодические бабы-дуры, в последнем действии интересно и четко сделанные во внешнем рисунке. Но и эти «праведники» не спасли исполнения пьесы в целом, исполнения в остальном и нечеткого и неяркого.

«Театральное обозрение», 1922, № 5.

# В. Н. Давыдов — Фамусов Малый театр

Среди исполнителей «Горя от ума» в Малом театре Фамусов В. Н. Давыдова — отдельный, непохожий. Непохожий и на тот значительный и большой образ Фамусова, которым по справедливости гордится Малая сцена и вместе с нею Москва: им подарил нас несколько лет тому назад Южин.

Петербургский гость — его не видела Москва за годы революции — вместе со своей чудесной и радостной старостью привез и свое прежнее великолепное мастерство и всю пышность традиций Александринского театра. И даже те, кто чужд по направлению, отличен по духу, не могут не ценить всей прелести его исполнения и очарования его таланта.

У Давыдова своя, особенная манера игры; она идет от его великих предшественников. Одно из самых крепких звеньев в истории русского актера, Давыдов воскрешает в нашей современности прошлое, согревая его всем обаянием своего лукавого таланта. Соответственно — у него особый, резко индивидуальный стиль исполнения «Горя от ума», непохожий на других исполнителей грибоедовской комедии.

Через десятилетия пронес Давыдов традицию классического {59} театра; он не расточил ее, но приумножил: у него широкий, плавный, льющийся жест — он подчеркивает смысл каждого слова; мягкая дикция; красноречиво-выразительная интонация — речь преобладает над остальными элементами его игры; живая и почти чрезмерно богатая мимика — он говорит со зрителем. В «Горе от ума» его исполнение вскрывает черты, связующие Грибоедова с современным ему театром и драматургией: в игре Давыдова ясно сквозят сценические трюки, комедийные приемы и водевильные основы грибоедовской комедии.

Он освобождает театральную стихию комедии и раскрывает всю ее театральную прелесть и условность, и вместе с ней — силу долгого и прекрасного периода русского театра.

Образа Фамусова, данного Давыдовым, можно не принимать, но нельзя не признать его очарования, нельзя не быть побежденным высоким мастерством артиста. Его Фамусов — брюзглив и лукав, добр и труслив; он жив и быстр; тот обычный вопрос, который прилагается к исполнителям Фамусова — дают ли они «барина» или «чиновника», — к Давыдову не приложим; во всяком случае, не на этом фиксировано внимание исполнения. Фамусов Давыдова — постоянная маска театра, окрашенный грибоедовским текстом «отец» русской комедии и водевиля. Вот бегает он по сцене мелкими и торопливыми шажками, лукаво глядит на зрителя, на партнеров; между зрителем и исполнителем тесная связь. Вот говорит в публику, побеждая мягкой мимикой. Он — весь для зрителя, весь с публикой.

До зрителя не доходят, не звучат моменты, когда проявляются в Фамусове злоба и сила; дело не только в физических данных исполнителя — дело в самом сценическом замысле; и, наоборот, так очаровательны, с таким мягким юмором сыграны сцены со Скалозубом, Молчалиным, Чацким, так великолепно сказана заключительная фраза комедии, потому что в них торжествует подлинная стихия давыдовского таланта, а она — в наивном лукавстве и хитром юморе.

Давыдова чествовали тепло, интимно, искренне; и было очень много хорошего и подлинно глубокого в том, что приветствовали Давыдова и Малый театр, и его студия, и его школа, и Коршевский театр, в котором играл в начале своей карьеры Давыдов, и Камерный — в лице Таирова. Аплодировали Давыдову долго и благодарно.

«Театральное обозрение», 1922, № 6.

# **{****60}** Фореггер и Масс

Фореггер уже несколько лет работает в театрах Москвы. И тогда, когда театры были наполнены психологическими драмами и модными комедиями, Фореггер упорно и рьяно реставрировал площадной театр: с его подмостков звучали фарсы Табарена и буйно звенели интермедии Сервантеса. И теперь, когда под влиянием революции театры устремились к монументальности, определив этим возвращение к классическому репертуару, и медленно, тяжко и неуклюже принялись за реставрацию Шекспира, Кальдерона и Гоцци, — Фореггер ловким акробатическим прыжком освободился от наследия прошлого и провозгласил современный театр улицы, театр современного города, мюзик-холл в пролетарском убранстве девятьсот двадцать второго года.

Не случайно, что именно преимущественный реставратор определился в современности как ее самый верный и самый послушный сын. Его путь лежал в преодолении того материала, над которым он работал. Влюбленный в движение, знающий его рваное буйство, его затаенный смысл, он считает, что слово — лишь подсобное орудие театра. Создатель современного театра сатиры, он пренебрегает в своем театре логикой слова и отметает психологизм содержания. Он провозглашает бессюжетный театр, рождаемый из темпа и ритма действия. Он — самый формальный из всех формальных режиссеров Москвы и русской сцены. Его восхитительный дилетантизм выкристаллизовался в методах комедии масок; он хотел стать профессионалом по части театра движения — он стал профессионалом театра суеты и крика. Но и суета и крик в его постановках — голос рваного и буйного современного города, рождающего новые звуки и новые движения.

Нельзя мыслить этого дилетантствующего мастера и искусного дилетанта вне буйного веселья, резкого крика, звона и шума, суетливых движений и двигающихся масс: таково его искусство и он в нем — единственный.

Его Мастерская сделала то, чего давно не было у нас в театре: у нее свой, притом оригинальный поэт.

Масс — немыслим вне театра, и он немыслим именно вне театра Фореггера. Может быть, и театр Фореггера немыслим без него; и тот и другой пришли из буйства наших дней, из урбанистического ритма, от бульваров, трамваев и толпы.

Фореггер — не теоретик. Я думаю, что он теоретизирует остроумно, но не фундаментально. Этот уязвленный современностью {61} человек, выдумщик, наследник средневековых «шарлатанов», фокусник и жонглер — одно из нутряных творческих дарований нашей сцены. Потому он всегда рад стать бесформенным, расплыться и растечься по сотням направлений, растаять и потеряться на большой площади. В его бесформенности — его главное очарование. В ней и его самый большой недостаток.

Мастер сценария, послушный служитель четкого стиха, его ковач и рифмовщик — Масс дает сценической бесформенности Мастерской отрадную и острую драматургическую оправу. Отметая сюжет, он стремится построить сюжетную логику стиха, действенного момента в едином конструктивном сценарии.

Его сценарии определяются как парадоксальная композиция взаимоотношения постоянных масок. Его постоянные маски рождены из перевоплощения старых масок классических комедий в современную оправу. Он хочет всю современность построить как галерею образов. Масс понимает образ как гиперболу облика современного буржуа, пролетария. Эта гипербола складывается из стиха и действия; они взаимопроникают друг друга. В быстром количественном и качественном росте масок постепенно потерялась их психологическая подоснова; оставшись блестящей современной оправой, они знаменуют попытку создания образа из материала словесного и из материала движения.

Словесным материалом обуздывает Масс хаотическое буйство фореггеровского движения; рваным движением бесформенности взрывает Фореггер закономерность словесной четкости Масса. Послушные дети современности, они неразрывно связаны друг с другом своим взаимоотношением.

Их театр буйно несется ко все большему расширению области сатиры; где остановится их стремительный лёт — остановится ли? — где взорвется воздушный и шумливый замок их словесной четкости и внешней суеты, иронии, принципиального утверждения движения — кто знает?

Я не пророчествую, я констатирую и закрепляю: Фореггер и Масс в театре современности не историки и не пророки. Они — дети сегодняшнего дня.

Но разве этого мало?..

«Эрмитаж», 1922, № 5.

# **{****62}** О Гофмане К спектаклю «Принцесса Брамбилла»

## 1

Да, композиция его фантастических рассказов, повестей и сказок блистательна. Как будто все искусство мастера ушло на это запутанное, тонкое и упорное строительство новелл. Иногда кажется, что Гофман вдохновлен пафосом созидания единого целого из противоречивых элементов словесного материала.

Ряд интриг, переплетаясь, сливаются в основную интригу; внутри повести рассказы героев вводят новые и новые новеллы; «Серапионовыми братьями» Гофман продолжает новеллистическую традицию «Декамерона» и «Кентерберийских рассказов»; иногда две‑три новеллы текут параллельно, не захватывая друг друга, только оттеняя. Не этим ли методом противоположения и параллелизма построена «Житейская философия кота Мурра», самое совершенное и самое искреннее произведение Гофмана. Современная наука найдет в его повестях неистощимый материал, на изучении его произведений должен быть отточен критический и научный аппарат исследования композиции произведения.

Гофман был увлечен интригой и строил свои видения из запутанных и странных столкновений. Фабулистическая запутанность создала «Эликсир Сатаны» — смесь интриг доходит в этом романе до гиперболизма. Гофман намеренно усложнял жизнь. Его поэмы вводят слушателя в небывалую жизнь, подчиненную законам противоречий; некоторая нарочность, выдуманность в заплетении новых и новых узлов несомненна. Но самый последний и самый крепкий узел, в котором сошлись все линии интриг, Гофман, смеясь, распутывает легко и свободно. Сложную комбинацию житейских происшествий — тему его рассказов — освещает ирония.

Его образы возникают как противоречивое соединение несходных элементов, он гиперболизирует один из элементов человеческой психологии и соединяет его с другим, ему противоположным, он напряженно экспериментирует над данными человеческого духа. Искусный мастер, он строит свои образы, как и композицию своих новелл, путем сочетания многих линий; сочетание многих линий создает впечатление усложненности.

{63} Его «конструктивистская» смелость и изобретательность гротеска созвучны искусству нашей эпохи. Так случилось, что самый фантастический и самый субъективный поэт Германии, мечтатель и сказочник, остается памятным и близким в годы войн и революций. Современное искусство должно было бы считать его своим прямым предшественником и пророком, а пути его творчества предопределяющими. Столетие, изгладившее из нашей памяти многие великие и славные имена, не покроет забвением имя Гофмана; поблекшие томики его фантастических рассказов и повестей не будут застаиваться на полках библиотек; торжественный обычай поминания умерших и сроки их рождения и смертей не обращается в пустой обряд — для Гофмана он оправдан и освящен коренной связью, установившейся между нами, его потомками, и поэтом.

## 2

Но усложненность композиции, запутанность интриги, сложность фабулы, фантастический гиперболизм — только эстетическая рамка, из которой смотрит настоящее лицо Гофмана. Мастерство большого художника вскрывает его внеэстетическую сущность.

Он первый внес в искусство разлагающую мощь своего творческого духа; душевная жизнь человека распалась перед его взором на составляющие ее элементы; он лишил ее единства, отнял единый скрепляющий стержень; разлагая и анализируя, он творил жизнь из новой комбинации старых элементов. Он обнажил существо человеческой психологии и единственным смыслом своих произведений почувствовал открытие законов жизни.

Он повторяет в предисловии к «Маленькому Цахесу» изречение Карло Гоцци о том, что «целый арсенал нелепостей и чертовщины не может создать духа сказки, который заключается только в глубоком ее основании, в главной мысли, созданной каким-нибудь философским явлением жизни». Гофман — поэт, музыкант и живописец — был ученым и философом, утверждающим относительность каждой данной минуты жизни и абсолютную ценность каждого ее элемента. Поэтому Гофман и играет раскрывшимися ему элементами, комбинирует их в бесчисленных сочетаниях и признает себя творцом жизни.

Субъективное отношение к изображаемому разделило мир на три плана; в каждом из этих планов Гофман собрал элементы, рассеянные во всей жизни.

{64} Один из них — мистический мир кудесников, чародеев, владеющих тайной силой, обладающих знанием творчества жизни; и я думаю, что в этот мир он относил и самого себя, мечтал с присущей ему силой творчества о создании новых миров.

Второй — ему ненавистный — мир бюргерства, филистерства и чиновничества; в нем сосредоточены все отрицательные силы, с которыми Гофман борется. Мир мещанства и пошлости всегда встает на борьбу с поэтом, мыслителем и мечтателем. Он населен тупыми, грузными и отвратительными существами. В них олицетворил Гофман тех врагов, которых он встречал в течение своей недолгой жизни, в своих скитаниях по Германии и Польше.

И, наконец, третий мир — мир будущего, мир Антланты и Джанинстана, фантастическая и упрямая мечта Гофмана, создание его экспериментирующего ума, твердая убежденность его художнической души: мир бюргерства будет сломан миром мечтателей и чародеев, когда они соединятся; в этом заключается пафос творчества Гофмана. Он совсем не тихий сказочник, не ленивый фантаст — в нем неумолимо живут боль и борьба; эта боль и эта борьба появляются из тоски его духа, из твердой веры в новый — уже духовный мир.

## 3

Гофман часто писал о театре. Его книга о «необыкновенных страданиях одного директора театров со слов автора фантастических пьес в духе Калло» — глубокий трактат о драматургии и театре. Его художественное творчество предопределило взгляд на театр, он его мыслит по аналогии со своим творчеством.

Я думаю, что Гофман для сцены не в прошлом, а в будущем; его рассказы привлекают сейчас своей внешней динамикой; интерес интриги как будто предсказывает интерес пьесы; но последние попытки воссоздания Гофмана на сцене в конечном итоге оказывались неудачными — Гофман в них отсутствовал.

Впервые его поставит театр, умеющий разлагать свое искусство и возрождать его в новых и небывалых сочетаниях; театр, проникающий в духовные (или физиологические?) основы жизни человека; театр, который не будет интересовать богатое развитие интриги. Такого театра пока нет. Гофман — спутник театра по будущим путям его развития. Гофман верил в свое мироощущение; своенравная комбинация элементов своего искусства казалась ему игрой; {65} в этой игре он мечтал путем эстетических построений добиться внеэстетических духовных результатов; радость игры лишает его экспериментирование тяжести психологических исследований; радость игры надолго предопределяет Гофмана театру, а театр — Гофману.

Его мироощущение диктовало привязанность к жизни. Ею был полон великий фантаст, когда, долго и изнурительно страдая, умирал 25 июня 1822 года в городе филистеров и мечтателей, в стройном и строгом Берлине.

«Эрмитаж», 1922, № 9

# Александринцы. Кондрат Яковлев

У Яковлева небольшой рост; крепкая и приземистая фигура, лицо четырехугольное, с толстым носом, с такими же толстыми губами и с маленькими глубоко запрятанными глазами; весь он своеобразный, особенный, на других непохожий. Казалось бы, на сцене он должен оставаться таким же — в Расплюеве и в Льве Гурыче Синичкине, в Порфирии Петровиче и в Фердыщенко — куда спрятать, как изменить это индивидуальное лицо, эти свои, особенные повадки?

Но между тем искусство Яковлева — искусство полного и всецелого растворения себя в образе.

Яковлев наполняет собой всякий играемый им образ, между исполнителем и играемым образом устанавливается знак равенства. Яковлев не знает насильственного изменения образа, но и сам никогда не подчиняет себя и не ломает своего таланта ради роли. Творчество Яковлева всегда в благополучном сотрудничестве с автором; встречает автор в Яковлеве не врага, но друга. Я думаю, это происходит потому, что при однообразных внешних данных очень широко и очень глубоко искусство актера; в лице Яковлева оно достигает одной из возможных своих вершин; наполнив собой образ, играет Яковлев легко и свободно: он умеет ограничивать себя и твердо знает пределы своего таланта.

Есть актеры-психологи, актеры-экспериментаторы, актеры-импрессионисты и т. д. и т. д. Яковлев — актер-скульптор: создавая свои роли, он их лепит.

Свои внешние данные использует он до конца и всецело. Из них строит образ. У каждой его роли особый пластический рисунок. Его гримы каждый раз различные. {66} Кажется удивительным, как остроумно и подробно изменяет он впечатление от своего лица, изменяя немногие детали. Как актер-скульптор, он знает красноречие поз и движений; отдельные моменты роли заканчивает он конденсированным движением; его роли текут из одного пластического момента в другой.

Нельзя забыть внешность Расплюева с красным заплывшим широким лицом и с мохнатым носом, ноги в ботфортах приплясывают или дрожат в страхе, ест жутко, жадно, много; Телемахова, военного доктора, в серой куртке, с близорукими глазами, ласково и сурово выглядывающими из-под очков, мурлыкающего и бормочущего под нос, раздраженными и мелкими шажками бегающего по своему пустому и холодному кабинету; Фердыщенко, рыжего, в сидящих мешком брюках, в затрепанном и сальном сюртуке, с хитрыми и злыми шутовскими повадками. Нельзя забыть внешность Порфирия Петровича — следователя по делу Раскольникова.

Кажется, Яковлев очень любит играть Порфирия Петровича — это его лучшая роль. Он полно выразил в ней себя. В окружении других созданий Порфирий Петрович Яковлева открывает: талант Яковлева совсем не простой, совсем не простой. Он не от водевилей и не от русской «классической» жизни; талант Яковлева ядреный, есть в нем некоторая и действительная пронзительность. Со смешком вытаскивает и выводит Яковлев на свет русский тинистый быт, национальную тоску и горечь, пьяные слезы, обжорную и бестолковую ограниченность, простую и нескладную доброту. Смотрит тогда Яковлев в самую глубину и первооснову, не путается в ненужных дебрях надоедливого психологизма. Его авторы — Гоголь, Достоевский и Сухово-Кобылин. Трудно мыслить его в произведениях западных драматургов.

Запомнится Яковлев навсегда — актером русской драмы, национального нашего уродства и национальной нашей красоты.

«Эрмитаж», 1922, № 10

# Давыдов

Когда в театре играет Давыдов, приходит на ум театр с оркестром, играющим в антрактах и в определенных местах мелодрам, масляные лампы, освещающие рампу, пестрые павильоны с шатающимися кулисами, старинные водевили {67} с пением о чиновниках и стряпчих — театр тридцатых и сороковых годов, театр чистой театральности.

Сквозь семьдесят пять лет своей жизни пронес Давыдов богатое знание театра и его законов. Лукавый и тонкий мастер, он не впал в искушение торжествующего психологизма и навсегда остался верен театру игры и условности. Его трудно мыслить в чуждом и неинтересном ему современном театре; в старых комедиях, в условной наивности водевилей, в сатире Гоголя и Сухово-Кобылина находит воплощение его хитрый и насмешливый талант.

Давыдов как будто смеется над всеми театральными проблемами, спорами и битвами — со своим единственным знанием; лукавая и чудесная его старость пренебрегает поисками формы — у Давыдова она отлита давно и полноценно. Его в равной мере могут признать своим бойцы обоих лагерей: и «правого» и «левого», и академического и ему противоборствующего; он соединительное звено враждующих, но неразрывно скрепленных станов. Верный хранитель традиций, он умел сберечь ту неиссякаемую радость творчества, которая делает его исполнение таким светлым и волнующим; его талант — благословляющий. Страшную образину городничего делает Давыдов близкой и жалкой; раздавленному Расплюеву заставляет сочувствовать и его любить; не интересуют и не влекут его к себе глубокие и беспросветные падения человека, вернее, и к падению человека относится Давыдов с любовной усмешкой, твердо тая про себя, что это так, временно-преходящее.

Его исполнение всегда до конца оптимистично; на сцене Давыдов — наглядное отрицание всех метафизических проблем. В то же время его творчество — чудеснейшая проблема театральности; он никогда не играет для себя — всегда для публики. Давыдов держится на авансцене, редко уходит в глубь сценической площадки; его жест — широкий, плавный, четкий, им он не злоупотребляет; во всей его когда-то такой полной, теперь значительно похудевшей фигуре — большая живость, легкость, заставляющая забыть его очень немолодые годы; в движениях Давыдов экономен и расчетлив, внимательно следит за зрительным залом: придет на помощь, когда его внимание утомлено или отвлечено, отдохнет, когда внимание на другом, — безраздельно владычествует над ним; сценически трюк подготовит, поднесет умело, вкусно и здорово; не боится водевильных приемов; жестом живописует; со сцены внимательно следит за публикой, за ее настроениями и ощущениями; смело и {68} уверенно переводит ее из одного настроения в другое, играет ею как кошка с мышью. Да и все его исполнение — игра с публикой, на первый взгляд простая, немудреная, бесхитростная, как будто без искусства, очень упрощенная; но впечатление обманчиво; за простотой и бесхитростностью — глубокое и сильное знание последних законов театра, приемы тончайшего мастерства, ласковая ирония старого и искушенного мастера театра.

Его мимика богата, подчеркнута, в противоположность жесту — чрезмерная. Ею подчеркивает слово и интонацию, как будто диктует зрителю должное отношение к авторскому замыслу как вымыслу; часто и быстро взглядывает в публику, делясь своим ощущением радости творчества, и сам испытывает радость от полного овладения залом, от исчерпывающего использования театрального материала; в мимике выражает свое субъективное ощущение роли; в быстрой смене, легко и насмешливо, проходят по его лицу изумление — с приподнятыми бровями, хитрость — с прищуренными глазами, недоумение — с растерянно раскрытым ртом; трафаретную маску условной игры через десятилетия он снова делает убедительной и действенной. В этой маске он таит тысячи оттенков, но никогда не подчиняет он своей мимики и игры своего лица углубленной психологичности и намеренности психологических домыслов.

Его речь раздельна, звучна и уверенна; интонации богаты и условны; говорит он убежденно и точно, часто — в публику; любит монологи; сочно, важно, хорошим русским языком рассказывает басни.

Образ вырастает из воскрешенных трафаретов речи, жеста и мимики, но трафареты Давыдова — из театра сороковых годов, из театра чистой театральности, их согревает Давыдов всем теплом своего таланта, сквозь них очищается их сценическая значимость. Давыдов является великолепным анахронизмом нашего театра, живым свидетелем театральной старины, переносит в эпохи здорового театрального творчества и закрепляет себя учителем сцены.

«Эрмитаж», 1922, № 14.

# Слова и дела

Борьба театральных направлений обернулась борьбой театральных номенклатур; спор о существе и деле театра стал спором о словах; слова, прилагаемые к тому или иному {69} явлению современного искусства театра, заслонили подлинную сущность, многообразие живого опыта заменяют единообразием схематических формулировок. Игра в слова стала профессионализмом для одних, забавой для других, заменой реальной творческой работы для третьих Только на театре обращаются со словом так безнаказанно и свободно, не ощущая его ценности и не вдумываясь в его существо. Случайно найденные термины и готовые определения принимаются за подлинную формулировку. И фетишизм мертвых терминов и фраз заслоняет надежды и задачи, которыми живет постоянно меняющаяся жадная театральная масса. Твердокаменные определения, ярлыки и вывески остаются висеть, но далеко не всегда вскрывается определенная ими сущность.

За последние годы таких слов появилось на театре очень много; они заслоняли живую, горячую и сложную ткань театра. Современная театральная печать готова изобразить современный театр лабораторией средневековой схоластики и догматизма, занятой не строительством театра, а поисками новых словосочетаний и изобретением новых тезисов. Диспуты готовы обратиться в схоластические словопрения и ясно обнаруживают бесплодность попыток замкнуть живое тело театра в узкие и тесные границы придуманных и односторонне понимаемых формулировок.

Многозначимость и многосмысленность понятий заменены узостью их понимания и односторонностью словесного наименования; начинает изучаться и обсуждаться не самый театральный организм, а однажды найденное и надолго за ним закрепленное словесное определение.

Театр имеет право на свободное волеизъявление. За номенклатурами и формулами должна вырасти и раскрыться живая и сложная ткань театра. Должны быть вскрыты не искривленные, а подлинные основы театра — его тягостная работа, его ежедневные труды, его сложный механизм, его жизнь, полная неудач, трепета и волнений: театр как живой воплотитель заключенных в нем сущностей, а не схоластический выполнитель догматических законов. Не для выдумки новых слов, не для повторения старых, не для полемики — для конкретного раскрытия того, чем живет, дышит и к чему стремится театр. И тогда, конечно, станет ясно, насколько сложна и оправданна работа тех театров, которые объединены под терминами «государственных» и «академических», и каково подлинное значение того, что скрывается за этими так часто узко и ложно понимаемыми терминами. Их объединяет не только {70} соблюдение традиций, и, конечно, ассоциированные театры ясно и отчетливо сознают все различие путей, которыми идет каждый из театров, входящих в их корпорацию. Развитие традиций, их переоценка, существенная эволюция каждого из них и создание своего индивидуального лица не позволяют и не должны позволить стричь под одну гребенку все театры, забывая об единственности каждого из них, что приводит к насильственно и догматически выдуманному эстетическому единству. Это, однако, не значит, что у них нет общей платформы и общих целей. Федерация государственных театров объединяет коллективы, сосредоточивающие в себе достижения русского искусства за многие десятилетия; потому в нее входят театры и строго академического типа, как Малый, хранящий предания Щепкина и Садовского, передающий основы живой актерской игры, закрепляющий связь с классическими началами русского театра; как Художественный, создавший новую систему игры; входят в нее и театры, которым термин «академический» во многом чужд и должен быть понят ограничительно, как сравнительно еще очень молодой Камерный театр, декларировавший самоценность искусства актера, или студии Художественного театра, ищущие новых точек приложения и очищения основ Художественного театра.

«Программы московских государственных и академических театров»,  
1922, Вып. 1.

# Алиса Коонен

## 1

Девочка с большими, удивленно раскрытыми и наивно-вопросительными глазами; на ногах у девочки большие и глубокие туфли, в туфлях совсем пропадают тоненькие девочкины ноги; широкая и высокая юбка с бретельками, пестрая; из-под закрывающего голову чепчика смешными прямыми прядями выбиваются светлые волосы; движения у девочки неуверенны, боязливы и робки; она немного плаксива, но когда радостна — смеется и хлопает в ладоши; она вместе с братом, собакой, кошкой и душами вещей идет на поиски «синей птицы» вслед за феей Берилюной — Митиль сказки Метерлинка.

Из‑под бровей мечет косые взгляды; поет, несется в пляске; на арабском коне умчится в пески аравийских пустынь; {71} обманчивая, призрачная и дикая; красота ее злая, увлекательная и странная; тело гибкое; движения порывистые; говор с неуловимым восточным оттенком; голос глубокий, грудной — Анитра поэмы Ибсена.

Простое черное с кружевами платье; пленительная улыбка открывает белые зубы; иссиня-черные волосы сложены в простую гладкую прическу, по середине разделены прямым и тонким пробором; глаза тоскливые: плачет — разольется слезами; из цыганского кочевья — смелая, упрямая, — поет мучительные цыганские напевы, под напевы плачет Федя Протасов; любит крепко, твердо — Маша трагедии Толстого.

Коонен ушла из Художественного театра сперва в Свободный, потом в Камерный. Так должно было случиться. Три образа, в которых впервые были оттенены основные струи ее творчества, говорили о стремлении к выпуклой театральности — наивная ласковость интонаций Митиль, пение, пляска и гибкость движений Анитры, бурные взрывы сдержанного чувства Маши. Поэтому же первые годы после разлуки с Художественным театром работала над движением, в пантомиме — Пьеретта и испанка, героиня кровавой легенды Кузмина. Как будто была влюблена Коонен в яркость красок и пластическую выразительность. Еще долго в своем же собственном доме (Камерный театр — дом Коонен) сквозили в создаваемых ею образах предания отчего дома; и сквозь ткань новых и новых образов шелестели наивная юная радость Митиль, экзотизм Анитры и горькая улыбка Маши — чтобы потом исчезнуть навсегда.

## 2

Коонен могла бы быть очень хорошей, какой давно нет на русской сцене, инженю, или, как остроумно называет Мейерхольд, прихотливо реставрируя старые амплуа, — «проказницей». Первые ее роли как будто указывали, что она пойдет по такому пути: капризность и срыв интонаций строили мелодию речи, легкость смены чувствований создавала образ, его окрашивали непосредственность веселья, милая улыбка сквозь радостные слезы. В «Екатерине Ивановне», забавно дергая мать и топая ножкой, просилась в Петербург; в «Желтой кофте» расцветала цветком Монфа-лой.

Но Коонен быстро и навсегда разоблачила себя. Я не верю Коонен-«проказнице»: Коонен тогда играет в игрушки, {72} Коонен обманывает. Когда в Камерном театре, среди южной сухости декораций Гончаровой, среди условной пышности боскетов Судейкина Коонен вернулась бурной девчонкой Джаниной и лукавой героиней «Безумного дня» Бомарше — в театральный маскарад никто не поверил.

Были быстры и резки движения, капризная интонация срывалась с улыбающихся уст — в оправе пестроты, шума и веселья играла свои новые роли Коонен, но глядели со сцены большие глаза, полные глубокой тоски. Глаза заслонили все веселые образы; они одни говорили правду; образ инженю блек, расплывался, пропадал в пестрой суете сцены — Коонен разоблачала себя. В последний раз — игрушкой и куклой — воскресила она девочку Митиль в пантомиме Дебюсси; в конце пантомимы засыпает кукла — поседевшая Митиль.

Коонен прощается с попытками быть инженю. Глаза выдают ее. Я не верю Коонен-«проказнице».

## 3

Коонен любила восточные мотивы. Не они ли давали наибольший простор стремлению быть театральной. Они отрывали от сухого психологизма, уводили в пляску пестрых тканей, в остроту ориентальных напевов, манили небывалостью. Коонен любила петь восточную песнь. В песнях соединяла Коонен тоску о степном просторе и о буйном роке жизни. Восточные женщины загадочны и мудры. Но и экзотический ориентализм не быстро ли пропадает и исчезает в творчестве Коонен?

Мневер восточной поэмы («Голубой ковер») и Мей‑ран — роковая персидская героиня («Стенька Разин»). В их обличий впервые рассказывала Коонен о любви женщины. Смерть отвечала их любви: и быстро заключали они короткий срок своей жизни. Коонен наряжает их в богатство восточных одеяний; в гибких, злых движениях ищет печати восточных легенд; в заунывных напевах — преданий Древнего Востока.

Тогда Коонен, красочная и яркая, в пестрых одеждах, разольется лукавством, опутает хитростью. Но и тогда я не верю Коонен, не верю этой пластичной медлительной походке, пряному ориентализму, богатому мастерству большой актрисы; я вижу здесь фейерверк театральности, эстетическую игру — нет, не такая Коонен.

## **{****73}** 4

Про нее ходит определение. Коонен — лирическая актриса. Да, лирикой пронизывает она проказниц, лирическими отсветами — ориентальных героинь экзотических сказок. Коонен знает очарование лирической песни и умело вводит ее в свои образы.

Когда в Камерном театре поставили клоделевский «Обмен», было странно, что Марту играет не Коонен: «сладостно-горькую» должна была бы играть именно она. Сладкой горечью наполнен ее ядовитый талант; он пробуждает лирические зовы; раз увиденная, Коонен не забудется. Талант ее пронзительный, он несет на себе печать долгой и изощренной театральной культуры, вырос из глубоких корней символистского театра.

Но между тем есть в ее творчестве борьба с лирической струей своего дарования. Стремление победить лирическую стихию и перевести в другой, более высокий план. Всякую роль Коонен принимает как искус, в новую роль бросается Коонен с жаждой вполне и нераздельно воплотиться, но, поняв тщетность своих стремлений, идет в новые поиски. Коонен гонима тоской, ее тоска не знает утоления. Блуждающая Сакунтала для нее характерна. Умирающая Адриенна воскреснет в новой героине Коонен.

Саломеей убивает Коонен длинный ряд своих прежних образов — навсегда покидает героинь Любови Столицы и Василия Каменского; их томления выросли в томления уайльдовской царевны. Губы царевны плотно сжаты; в глазах упорная и ненасытная тоска. Голова Иоканаана, из-за которой гибнет Саломея, не наполнит ее души — поцелуй в его мертвые уста напрасен.

Из лирических странствий и из лирических страданий вырастает древний рок, сознание трагической вины. Убивая лирическую стихию, хочет Коонен перейти в трагедию Не о самопожертвованной любви поет Коонен в Адриенне и не о весне рассказывает в Джульетте — они сжигают себя, умирают в борьбе с собой, их испепеляет страсть, и их мечта не находит воплощения. В тоске и страхе смерти мечется Пьеретта — приближаются холодные уста умершего жениха.

Творчество Коонен — о тоске и о самосжигании; в современные формы эстетического театра вливает Коонен древнюю тоску; среди конструктивных площадок и многопланной сцены говорит о себе самой. В отчем доме казалась Коонен чужой; не теряет этой отчужденности и в своем {74} родном доме, хотя и пронизывает спокойствие исканий Камерного театра пронзительным буйством своей тоски. Камерный театр не может существовать без Коонен — она его одушевляет. Но и Коонен немыслима вне Камерного театра, это он научил ее пластической песне Адриенны, исступленности Саломеи, внешней разорванности Федры — замечательному достижению Коонен; они вместе ищут выхода беспокойному ритму творчества Коонен.

Она нашла его в мятущихся движениях Федры, в резких и быстрых срывах, в исступленности порывов, во всем облике этой сгорающей женщины в багровом плаще, с тяжелым обручем на голове, с тяжелой волной красных волос, в резком, мучительно-сосредоточенном, с горькими губами, почти мужском профиле. Она забыла напевность речи; не песней льется она — звучит криком и болью; так обнаруживается пафос ее прекрасного таланта; эстетические грани Камерного театра разрывает она.

Напрасны пестрые одежды на Камерном театре; они не скроют его лица; Камерный театр — театр Коонен, — театр тоски, блужданий и странствований. Среди его формальных исканий, в арлекинаде и в фантастической сказке, в старой мелодраме и в индусском предании светят суровые и скорбные глаза, глаза Алисы Коонен.

«Театр и студия», 1922, № 1.

# Южин Сорок лет на сцене

Из воспоминаний современников сквозь грани разделяющих лет встают годы романтических бурь Малого театра. То была эпоха некоторого духовного «Sturm und Drang», утверждения духовных ценностей, ренессанса трагедии. Ермолова в коротком панцире, в матовом шлеме несла орифламму Орлеанской девы и Лауренсией призывала к восстанию жителей Фуэнте Овехуны. Федотова с надменной мощью и холодным презрением встречала соперницу, шотландскую королеву, бродила среди ночных переходов и лестниц Макбетова замка, тщетно стирая пятна крови с преступных рук. Ленский задумчиво рассказывал повесть о Гамлете. И рядом с Ермоловой, Федотовой и Ленским, убежденно веря в слова Шиллера и Гюго, — Мортимером, Дюнуа, Макбетом, Рюи и Блазом — появился младший товарищ трагических муз Малого театра, участник и утвердитель {75} романтического течения на современном ему театре — Южин.

Как случилось, что робкий двадцатипятилетний дебютант, взволнованно игравший в вечер тридцатого августа восемьдесят второго года Чацкого рядом с Самариным — Фамусовым и Ермоловой — Софьей, так быстро и уверенно занял первое положение? Ведь сорок лет жизни Южина, которые отделяют нас от его первого дебюта, стали днями жизни Малого театра и, по существу, можно было бы сказать, что юбилей Южина — юбилей Малого театра. Какая сила заключалась в этом невысоком и здоровом молодом человеке с четырехугольным крепким телом, с глядящим на нас со старых карточек упрямым и холодным лицом, что позволяло ему на сцене знать романтический пафос и патетический жест, в театре явиться мощным и хитрым организатором то распадающейся, то вновь сплачивающейся труппы Малого театра?

В той исторической роли, которую сыграл в жизни Малого театра Южин, в его сценическом облике — и современном и том, который знаем только по рассказам и воспоминаниям, — в его драматургической деятельности сквозит и утверждается единство и неизменность его личности. Южин — одна из наиболее цельных фигур русской сцены.

Любовь к романтическому театру была не случайна. Она навсегда определила характер творческого и общественного мироощущения Южина. Он воспитался на чувствах Шиллера и Гюго, на их мыслях, идеях и стремлениях. В них нашел он выражение тому, что глухо и настойчиво бурлило в современном русском обществе.

Они составили его эстетический и духовный символ веры. Романтизм борьбы и протеста и преимущественно и первостепенно романтизм бунтующей мысли нашли созвучие в его таланте. Своим символом веры Южин проникся на всю жизнь, пронеся через долгие годы своей работы веру в единственность духовной основы творчества. В современный ему, уже уходящий от пафоса к быту театр он бросает свою романтическую убежденность, пронизывает его верой.

Так Южин стал вождем Малого театра.

Когда пытаешься определить тот единственный актерский образ Южина, который обусловливает его актерское творчество, в воспоминаниях проходит актер Южин, который блестяще ведет диалог, иронически играет комедию, или тот Южин, который недавно создал упрямого, ограниченного, по-своему неглупого Фамусова, или наконец, тот, {76} кто играл честолюбие Макбета, ревность Отелло, жажду власти Ричарда, — то актер Южин сосредоточивается в об разе беспощадного логика, доводящего до логического предела заложенные в творимой роли черты Пафос Южина — пафос воли и мысли Его герои — из дерзающих. Они знают волю рока и власть судьбы. По каждую роль Южин сводит к основной ее черте, основному ее ощущению и медленно, настойчиво развертывает перед зрителем неизбежную нить — судьбы образа. Взор актера Южина холодный, лицо — сдержанно и спокойно, движения — скупы и расчетливы, походка — мерная и ровная. Но скупость — скупость твердой воли, этот холод — холод мысли, эта сдержанность — пафос волнуемых чувств, любимых Южиным чувств и мыслей Шиллера и Гюго; торжественность его жеста и облика — торжественность русского классического театра.

Десятилетия актерской культуры Малого театра — в Южине, и, подобно тому, что он вождь Малого театра, он среди актеров своего театра — первый.

Упорный рыцарь своего знамени, Южин утверждает единственность духовных ценностей — в своей драматургии, общественной деятельности, своей работе.

Сегодня, в день юбилея, когда в Большом театре будут звучать приветствия и поздравления, а длинный ряд депутаций будет проходить перед Южиным, — неизменно верный себе, Южин хранит на себе печать романтических бурь Малого театра.

«Зрелища», 1922, № 4

# «Принцесса Турандот» и современный театр

## 1

Прошедшая зима, в конце которой была поставлена Вахтанговым «Турандот», останется для русского театра временем очень значительным — ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами. За неизбежностью новых театральных одежд будет звенеть и рыдать то, чем наполнился в ту зиму театр, что звенело и рыдало на его сценах, в его актерах, в режиссерах, бросивших театру фантастический и сплетающийся ряд спектаклей, который составляет «русский театр двадцать первого — двадцать второго года».

{77} Эта зима была завершением революционного пятилетия, временем расчета и прощания, новых надежд и стремлений. То был расчет с тем, что пропело в прекрасных днях нашей революции. Театр принял на себя мужество строить небывалые театральные формы и петь небывалые песни; все соблазны театральных теорий, казалось, воплотились в живую конкретность; книжные страницы и лирические мечтания реализовались в ряд спектаклей; возникали монументальные представления и трагедия вернулась на сцену; происходило первое и обещающее оформление духовного наследства революционных дней. Искусство той зимы было противоречиво и болезненно волнующе — подобно всей противоречивой и быстрой жизни, было искусством перелома, итогов и мечтаний. Но музыкой театра стала музыка революции.

Полный волнений театральный год подарил нас неверными взлетами и обманчивыми падениями. Что стало его единственным образом? Как могут быть объединены в одно целое еврейская легенда о Дибуке, французская классическая трагедия о любви Федры к Ипполиту и бельгийский фарс о великодушном и влюбленном рогоносце? Голос волнения, тревоги и беспокойства залил подмостки театров и кричал голосами актеров, конструктивистскими построениями сцен, сухой мощью скупых, живописных красок, остротой режиссерской изобретательности. Этот голос волнения и тревоги звучал воплем в маленьком зале студии «Габима», когда гортанными, восточными звуками древнего, давно мертвого, но теперь воскрешенного языка полилась «Песня песней», когда устами обреченного Ханаана, белой невесты Леи и хора безруких, слепых, хромых нищих, буйством свадебных плясок рассказывал творец спектакля о страдании, смерти и освобождении.

Этот голос предчувствуемых тревог обнаружил явление греческой царицы — в пурпуре золота, багрянце одежд; за словами Расиновой трагедии и изысканностью сценических очертаний — напряженность жеста, патетика слова, пафос чувств неожиданно и сурово открыли исступленную ярость сжигаемой бесплодной любовью менады; и четкая строгость рисунка не скрыла отзвуков античного ужаса и древней тоски.

И немного позже: инженеризм машинных конструкций; обнаженный материал железа и дерева; машины, колеса и лестницы; прозодежда и незагримированные лица среди вертящихся колес и мельниц — несколько смятенных, заблудившихся и ищущих людей: фарс о великодушном {78} рогоносце своим сценическим рисунком утверждал и закреплял очень мучительную правду об искривлении любви; хитросплетенный анекдот о Стелле, ее муже и многочисленных любовниках стал историей о некоторых существенных сторонах человеческой жизни.

Сценически же театр обнаруживал большую сложность, находчивость и изобретательность; разные по своей сущности и противоположные по духу режиссеры находили общие основания сценических реформ, хотя, казалось, их поиски шли различными и друг на друга непохожими путями. Различны были пути, непохожи сценические разрешения, противоположны конечные итоги, но одинаковы и общи были проблемы театра, которые подлежали разрешению в тот успевший стать памятным год.

Так искали — в построениях сцены, ее конструктивистской ломке — соответственного выражения смятенности эпохи; одновременно оправдывались эстетической и технической задачей найти удобную и приемлемую для актера площадь игры; так искали ритма и темпа как основных начал композиции спектакля; ритмические комбинации, ускорение и замедление темпа рождали своеобразные, иногда загадочные, рисунки действия и обнаруживали силы, скрытые в драматургическом сценарии и освобожденные волею постановщика. Так отрекались от излишества украшений, шли к обнажению актера и его существа, к отказу от всех «театральностей» во имя создания театра. Внешние и формальные черты зачастую говорили изобретательности режиссера и мастерству актера больше, чем волнение чувств и пафос образа. В формальных очертаниях искали средства воздействовать на все менее и менее реагирующее сознание зрителя. В мозговые же коробки зрителя бросали глубину трагического гротеска, возрожденный классицизм, реализм механизированной жизни.

Но формальные черты становились адекватны тем сущностям, которые они выражали. В спектакле появлялось начало, которому суждено было спасти спектакль, актера и режиссера. Иногда то был музыкальный пафос, дух музыки, который проникал спектакль и переводил его в плоскость трагедии — так случилось с «Гадибуком». Иногда то был пафос воли, как в «Федре», за одеяниями французского классицизма обнаружившей предания античного мира.

Формальные пути развития русского театра близились к завершению; творчество актера, закаленное годами исканий, требовало новых выходов: проблемы, долго казавшиеся {79} только теоретическими мечтаниями, воплотились на практике и стали у порога своего разрешения; формализм боролся со взрывами духовных бурь; каждый театр положительно или отрицательно служил задачам, раскрывшимся в современности. Такова была эта, такая недавняя, но знаменательная зима. В эту-то зиму, следуя за «Федрой» и «Гадибуком», предшествуя «Великодушному рогоносцу», на сцене Третьей студии МХАТ была исполнена «Принцесса Турандот» в постановке Е. Б. Вахтангова.

## 2

«Принцесса Турандот» не выпала из общей цепи театра двадцать второго года; все, чем обременил театр тот год, легло и на фантастическую китайскую сказку, созданную режиссером Вахтанговым. Но таковы общие свойства этого необычного спектакля, что именно о нем и отличающих его качествах говорить особенно трудно — из всех перечисленных постановок он был одновременно наиболее прост и наиболее затейлив, наиболее наивен и наиболее кокетлив, наиболее искренен и наиболее надуман. Думается, необходимо усилие, чтобы отделить в спектакле «Турандот» то, что было формальной принадлежностью, манящей новизной, и что, может быть, особенно и преимущественно доставило успех спектаклю у публики, от того, что было основой спектакля, было его созидательной силой и противоядием тонким и дурманящим ядом, льющимся со сцены во время представления «Турандот».

Да, он был ядовит, этот спектакль, принявший в себя и в себе преобразивший все лукавство театральных теорий, скрывавших тоску по подлинному театру, но воплощавших ее в ряде парадоксальных формулировок. Не было ни одной проблемы современной театральной формы, которая не была бы затронута и так или иначе разрешена спектаклем «Турандот». Театр двадцать второго года отдал в распоряжение постановщика «Турандот» все свои достижения и посвятил его во все свои задачи, и неожиданно то, что вызывало ропот и отпор в ряде других спектаклей, что казалось неприемлемым, враждебным, чрезмерно дерзким и вызывающим на других сценах, в «Турандот» было воспринято зрителем как законная и неизбежная форма спектакля, как естественная и логически оправданная необходимость.

В качестве возражения режиссерской работе постановщика «Турандот» легко выставить одно наблюдение, которое {80} возможно обратить в упрек, но эти наблюдение ведет к пониманию смысла «Турандот». Все проблемы формального порядка, которые так яростно обсуждались и воплощались современным театром, в спектакле «Турандот» явились каждая как отдельная, отнюдь не доминирующая часть; происходило некоторое снижение и умаление больших проблем современной театральности; рассматриваемые в отдельности и казавшиеся сложными и запутанными, на представлении «Турандот» они явились в довольно полном соединении и существенном сочетании и показались не столь запутанными и не столь сложными, но вполне разрешимыми сценически. Оправдание же они несли в иных — отнюдь не формальных — свойствах спектакля.

Кроме того, каждая из разрешенных в спектакле проблем была показана зрителю под покровом легких и приятных эстетических одеяний; казалось, они теряли остроту споров. Но впечатление было обманчиво: легкость большого мастера, обнаруженная Вахтанговым, способствовала тому, что формальные приемы и проблемы незаметно, но неизбежно проникали в сознание зрителя и подчиняли его.

Такова первая двойственность спектакля «Турандот». В нем ясно и точно были разграничены служебные роли и сценические задания художника, музыканта, актера, бутафора и всех других деятелей сцены, были обнажены все сценические театральные приемы и эффекты, утверждены в качестве специфических особенностей сцены — в простой и необходимой роли сценического приема как приема. Им отводилось принадлежащее им в театре место; это было расчетом с формализмом театра; это не было его отрицанием, но признанием его роли на театре. Вахтангов в «Турандот», соединив многообразие и многосложность театральных задач современности, дал им разрешение практическое, в самом их сочетании обнаружив их роль на театре; роль же их на театре была служебной, тем эстетическим покровом, за которым скрываются внеэстетические ценности спектакля и театра. Легкость, которая в результате долгого труда стала основным свойством спектакля «Турандот», означала преодоление косности театрального материала и предсказывала безоговорочное подчинение его заданиям режиссера и актера. Происходила борьба за овладение теми театральными приемами, которые подчиняли современный театр; теперь их стихия была укрощена и подчинена воле постановщика; постановщик был {81} вправе утвердить свое личное, субъективное отношение к театральным формам современности; это произошло в «Турандот».

Казалось, в спектакле господствовал тот же аналитический, разлагающий театр на элементы метод, что был свойствен театру двадцать второго года и стал одним из его отличительных признаков. Сцена была построена согласно основным началам конструктивизма, и площадка была сломана; она была местом обнаружения мастерства актера, легкое барокко колонн служило преображению места игры на глазах у зрителя, и пестрые тряпки, вне всех реалистических правдоподобий, обращали его в столицу Китайской империи; пьеса была театральным сценарием: текст Гоцци смешался с текстом Шиллера; моменты импровизаций о телефоне, бесед со зрителями разрушали непрочную словесную канву; маски возродились и приняли на себя исстари принадлежащую им роль. Автор исчезал, подавленный богатством данного им сценического материала; ритм и темп музыкально строили речь, фразу и движение; фраки мужчин, вечерние туалеты актрис, легкие и воздушные ткани намекали на «игру в театр», как определялся смысл спектакля «Турандот» иными из зрителей и критиков; отречение от внешних реальностей привело к отказу от переживаний обыденности: спектакль «Турандот» стал синтезом формальных достижений театра двадцать первого — двадцать второго года.

Играя, смеясь и радуясь, ломал Вахтангов театральные формы и вновь складывал их в необычных сочетаниях; то была не только «игра в театр» — зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира. Синтез, который внес Вахтангов, убил яд первоначального аналитического подхода. Необходимость же синтетического разрешения лежала не только в сценических условиях — она была обусловлена самим восприятием театром сказки о принцессе Турандот: театрально-сценически следовало разложить современный театр, понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм; точно так же литературный материал фантастической сказки должен был быть пересмотрен в духе современного освещения сказки; литературные и сценические задания сплелись воедино, возникло необычное разрешение «Турандот», обнаруженное на подмостках Третьей студии.

Современность спектакля лежала не в остротах и шутках {82} на современные темы; она лежала в методе его построения и вскрываемой им сущности; метод же построения был продиктован старой сказкой Гоцци; наивность сказки не могла быть воспринята современностью так же просто и наивно, как во времена ее создания; легко могли показаться трагические переживания Калафа придуманными, страдания Турандот — скучными, попытка воскресить их — бесплодной и вредной затратой сил.

Но неправдоподобия сказок не чужды современности; метод сказочных построений есть путь накопления невероятностей и противоречий, соединения несоединимого, сочетания различнейших планов — житейского, героического и фантастического; неожиданных использований обыденности в целях сказочных; привнесения в прошлое современности и проникновения прошлого в современность; это есть путь психологических неправдоподобий, реальных несоответствий, веры сердца и знания любви. Неправдоподобие сказочных построений стало методом создания спектакля; за новизною сочетаний текли сказочные струи Карло Гоцци.

Так несли оправдание фраки в соединении с пестротой украшающих тряпок, теннисные ракетки вместо скипетров, кашне вместо бород, обычные стулья среди намеков на «китайщину» и на фоне конструктивистских построений, крышки конфетных коробок вместо портретов, оркестр из гребешков, импровизации на современные темы, ломка переживаний, смена чувств, переходы и перемены положений, состояний, приемов — так получил объяснение тот необычный и радостный наряд, который облек «Принцессу Турандот».

Легкая изобретательность немудреных и незатейливых острот, наивность театральных эффектов, простота песенок говорили одновременно о мастерстве и хитрости режиссера и о наивности простоватого рассказчика сказок. Была в этом спектакле сложность театральных проблем разоблачена и рассказана простотой доступных зрителю форм, а сказочная наивность «китайщины» приобрела формы современные и завлекательные.

Так было совершено перемещение задач спектакля, которое заставляет длительно и упорно видеть иронию основной стихией спектакля; ирония обозначена смешением стилей при полном утверждении основного и единственного метода спектакля; ирония освещает ставшие общедоступными сценические построения, ирония есть субъективное отношение Вахтангова ко всем приемам, допущенным {83} в представлении сказки, — улыбка, брошенная на побежденный материал.

Но между тем сказка оставалась сказкой; сказочное представление о жестокости китайской царевны и о слепой и мужественной влюбленности молодого и прекрасного принца Калафа не обратилось в пустой анекдот; спасена фабула сказки и возрожден метод ее построения. В каких-то самых творческих основах ирония исчезала, готовясь уступить место иным, непохожим струям. Спектакль «Турандот» был утверждением полной случайности и обманов, напрасных слез и ошибок, но неизменно радостной жизни; его простенькая музыка и такие обыденные шутки звучали так же бодряще, как десять лет тому назад музыка «Синей птицы» и странствования Тильтиля и Митиль. Этот современный спектакль, наполненный изысканностью городской культуры, привлекал зрителей и внушал твердость веры. Ирония «Турандот» была методом спектакля, оформляющим моментом, но не основной стихией его; она была необходима, чтобы сделать доступным, сохранить и передать миф о любви Калафа и Турандот — он вырастал нетронутым под острием иронических усмешек; таково было свойство Вахтангова — режиссера и художника: о самом настоящем и самом глубоком говорить словами лукавыми, ускользающими и насмешливыми; но лукавые слова скрывали веру сердца, песнь любви, твердость знания, древние преходящие, но неизбежно волнующие чувства, что вновь зазвучали среди голоса тревог и забот.

## 3

Было бы легко, но неверно представить в качестве существа актерского исполнения «Турандот» — возрождение игры как игры, простой «игры в театр». Как и весь спектакль, в котором возрождение мифа совершалось такими длинными, путаными, но необходимыми путями, так и актерская игра в нем имела задачи более существенные и менее изысканно-кокетливые, чем только детская «игра в театр». Правда об актере, которую подарил Вахтангов театру, сплелась с правдой спектакля.

Актер был утвержден как творческое начало спектакля; он играл одновременно и образ и свое отношение к нему. Свобода творческого субъективизма и утверждение личного освещения образа — согласно своим чувствованиям и духовным ощущениям — стали правом актера. Образ не поглощал и не подчинял своей тяжестью липа актера; {84} актер — мастер и лицедей — обнаруживал свою простую, большую или малую, значительную или незначительную, но свою личную, ему одному присущую, его одного отличающую сущность; конструктивизм сцены и эффекты театра наполнялись обнаружением правды человека: в человеческом лице актера должны были найти оправдание ложь театральных представлений и обман сцены. Актер приобрел пафос существования; радость творчества соединилась с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера; лирика, скрытая за иронией, освобождала от тяжких пут психологических изысканий и становилась взрывом, обличающим глубину творческих возможностей актера.

Точно так же актер обнаруживался как мастер, овладевший техникой внешнего мастерства, преодолевший и подчинивший свое тело; намечались пути разрешения проблемы современного актера; они были неполны без завоевания внутренней техники; во внутреннюю же технику входило овладение образом; влюбленный Калаф на сцене был влюбленным Калафом, но актер знал, как кончатся его страдания и как наивны его желания: капризная Турандот была капризной Турандот, а бедный богдыхан Альтоум был смешным, страдающим от капризов дочери богдыханом Альтоумом — лицо актера не убивало лицо образа, но возносилось далеко над ним, принимало образ в себя, чтобы осветить его теплотой участия, доверия или насмешки. В «Турандот» тайна актерского искусства становилась явной; она обнаружилась легкостью сияющих чувств и радостью игры; радость творчества стала третьим и окончательным элементом деятельности актера.

Разрешение вопроса об актере есть разрешение театральных задач современности; в человеке — актере — мастере были оправданы формальные искания эпохи; очистительной силой своего пафоса связывается «Турандот» с театром двадцать второго года. Горечь не обременила на этот раз создание Вахтангова, то была радость мастера, ощутившего свои силы и нашедшего пути к обузданию отныне ему подвластных театральных стихий; природа театра открылась остроте брошенного взгляда — Вахтангов нес оправдание существованию театра и уничтожал его противоречия.

Отсюда вытекла прозрачная гармоничность спектакля «Турандот»; он не был пылающим и огненным — мастерство режиссера придало ему строгую законченность и классическую определенность; как будто действительно {85} звучала сказка Гоцци в городе снежных ночей, мороза и вьюги; холодом большого искусства отмечен спектакль; этот холод окутывает спектакль, обволакивает старую сказку, делает ее значительной; этот холод — печать мудрости и знания Вахтангова.

Было бы несправедливо предсказывать «Турандот» вечное или очень продолжительное существование, но справедливо за легкомысленными уборами сегодняшних шуток увидеть значение «Турандот» в развитии нашего театра. Спектакль «Турандот» смотрел в лицо правде театра; представление никого не обманывало и ничего не скрывало; каждому элементу театра отводилось предназначенное ему место; открывалась возможность строить театр; спектакль обнаружил цену и значение театральных украшений, актерского мастерства и духовных основ творчества; он окончательно утвердил связь волнений эстетических и других, более широких и трепетных, которые будил своими ритмами спектакль «Турандот»; сказка осталась сказкой, миф был мифом, актеры выполняли свое дело, но то, что было сущностью мифа и сущностью театра, звучало в Вахтангове властно и победительно. «Турандот» стала явлением нашей современности, «Турандот» очистила актера, освободила от всех предвзятостей и сделала внутренне готовым к восприятию более глубоких и более пронзительных слов.

Спектакль «Турандот» заново утвердил театр.

Пусть преходяще и тленно пьянящее вино «Турандот», рассеются иронические улыбки актеров, пройдет пора наивных песенок и немудреных острот, юность, которой отдан спектакль «Турандот», сменится зрелостью; но памятью о «Турандот» и завещанием Вахтангова останется правда зоркого взгляда, мужество знания, точность мастера, простые слова о театре, актере и жизни, скрытые за хитростью постановки, — слова, о которых не нужно и напрасно много говорить, которые нельзя часто повторять, но которые стали основой будущего. Так пропела в «Турандот» современность, так голоса тревоги, забот и беспокойства окружают рожденное днями нашей революции знание мужественного света жизни и чистоты ее юности; эту обещающую правду уносит с собой группа ласково прощающихся со зрителем актеров, когда исчезает в складках серого занавеса и когда четыре воскрешенных маски сообщают о том, что «представление сказки Карло Гоцци “Принцесса Турандот” окончено».

Сб. «Принцесса Турандот», М.‑Пг., 1923.

# **{****86}** Судьба Формального театра

Утверждению формального театра предшествовало появление «мечтателя на театре». Вместе с ним в искусство театра властно вторгся внеэстетический элемент. Единственное из искусств, обнаруживающееся реально и действенно, творящее присущий ему мир из живых людей, а не мертвых словесных формул, звуков и красок, — театр. Он зовет к себе мечтателя, который томился по реализации своих вúдений и не довольствуется только «пленной мысли раздражением» и философски-поэтическим завершением своего дела. Необходимо и закономерно произошла встреча с мастерами театра, уверившимися в бесплодности уже заканчивающегося пути и требовавшими нового и сильного возбуждения их скудеющих творческих сил.

Мечтателю должно отвести на театре его исторически непременное место и определить его цели и судьбу на театре; для умов, настроенных полемически или боязливо трепещущих всех старых слов, разъясняю: под мечтателем разумею поэта, художника, теоретика, носящего в себе свой образ театра, постигающего его первоначальную сущность и задачи. В противоречиях существования мечтателя возникает в то же время утверждение его почти преобладающего значения и духовного приоритета, так как ему суждено быть побудителем к новому творчеству и предсказателем новых миров. Однако между теми, кто бросает театру новые, кажущиеся неосуществимыми требования, и приоткрывает новые, кажущиеся недоступными миры, и теми, кто претворяет мечту в реальность и является действительным творцом спектакля и театра, лежит суровое, неискоренимое противоречие. Неизбежный, хотя и кратковременный союз теоретика и практика оканчивается разрывом и расхождением, обнаруживая глухую и скрытую враждебность, разделяющую духовного и реального творцов театра.

Мечтатель далеко опережает медленный и упорный ход развития театра. Не зная и не чувствуя подчиненности практического театра имманентным ему театральным законам, стремясь скоро и бурно вырвать театр из запутывающей его материальности, мечтатель, негодуя, готов провозгласить духовную немощь театрального искусства. Между тем, восприняв основы и задания мятежно брошенных в театр слов, мыслей и чувствований, получив новый коренной стимул к новому и реальному творчеству, театр спешит претворить их в новую эстетическую реальность и {87} освободиться от требовательности и поспешности мечтателя, а мечтатели, поэты и теоретики, покидают театр, опрокинутые его кажущейся косностью, отсталостью и неподатливостью. Мечтатель редко знает радость осуществления. Осужденные быть не осуществителями, а лишь предсказателями и пророками, мечтатели готовы дать обманные эстетические советы или в беспомощно сковывающем незнании останавливаются перед практическими путями осуществления своих мечтаний через чуждую им машину театра, не зная, как совершить мечтаемый ими взрыв ее тяжелой и темной массы. Реальный театр неизменно ответит отрицанием указываемых ему практических путей и, восприняв выдвинутые мечтателями положения как новые богатые мотивы творчества, не допустит их полного и господствующего вторжения в свой замкнутый круг. Театр идет лукаво своими путями, подчиняясь своим законам, вплоть до новой вихревой встречи с оставшимися себе верными мечтателями.

Но рано или поздно они видят в театре свои хотения достигнутыми и свои желания реализованными в формах, которые ранее им самим не грезились и не виделись. Спустя десятилетие мечтатель увидит результаты и плоды того, что посеял. Пока он отсутствовал, эта косная, большая и сложная машина театра, состоящая из сотни винтов, подчиненная сложным законам технического мастерства и преодоления материала, на своих эстетических путях служила осуществлению духовных и внеэстетических ценностей, брошенных в театр мечтателем и пронизавших театр. Изгнавшие мечтателя или покинутые им практики — режиссеры, актеры, бутафоры, машинисты, все те, кто прикован к театру неразрывной связью и тяжкой подчиненностью, — совершают искус осуществления театра, раскрывая его практические законы, иногда сами не сознавая и не видя той конечной духовной цели, к которой ведет их радость эстетического творчества: таков один из основных законов развития театра и одно из его противоречий.

Отсюда исконная и непреложная судьба мечтателя на театре: или бежать от театра, ненавидя и проклиная, сохраняя в уже отравленной театром душе негодование к косности театра, ожидая новой, минутной, яростной и столь же роковой встречи с театром для нового его взрыва, или же подчиниться его яду, вступить в ряды его верных и послушных служителей, несущих на себе упорное, снедающее и засасывающее иго театра, — стать осуществителем.

Пятнадцать лет тому назад философы и поэты со всей {88} суровостью и правдой подошли к постижению духовной основы театра; истекающая эпоха была временем частых встреч мечтателей с реальным театром. В годы предреволюционные и революционные они бросили изживающему себя психологическому, туманному и тягучему театру утверждение «соборного действа», оправдывавшего казавшийся парадоксальной ненужностью факт существования театра. Они обнаружили безусловную двойственность природы театра и его обусловленность зрителем, недостаточность замкнутого пути, предсказывающего в будущем самоизживание, конец и катастрофу. Они декларировали динамическое, созвучное эпохе бурь и разрушений искусство театра — искусство взрываемых революцией материй и жизней, искусство мировых катаклизмов и преображений; в разрыве эстетических тканей предчувствовали обнаружение мощного духа разрушающей и созидательной эпохи — за изменчивыми и неверными очертаниями открыли его подлинное, метафизическое лицо. Театр ответил формализмом. И судьба формального театра стала судьбой русского театра.

Так случилось. Так должно было случиться. В ответ на требования и мечты о духовном театре, следствием брошенных театру новых взрывов идей, чувствований и мыслей было утверждение на театре формализма. По существу, революции на театре еще не произошло. Революционные годы лишь ускорили, а не изменили неизбежную эволюцию театра, начатую в эпоху девятьсот пятого года. Признание исторического факта — завершение некоторого весьма существенного этапа в развитии эстетического или, что то же самое, формального театра, дающее право пересмотреть его достижения и подвести итоги и определить смысл и значение самого факта его существования И подобно тому, как в предыдущих строках не заключалось умаления роли мечтателя на театре, так и теперь заявление о противоречиях, заключенных в самом существе формального театра и теперь обнаруженных, не есть отрицание ни его исторической роли, ни его значимости: среди противоречий, таящихся в формальном театре, выясняется его единственная и существенная правда. Но твердо и определенно делаются очевидными два исхода: или медленное исчерпывающее самоизживание, приведение к абсурду своих основных положений — и тогда окажется, что грозит формальному театру бесславный конец и что исчерпан его быстрый и блестящий путь; или обнаружение и подтверждение тех замыслов, во имя которых, по существу, {89} совершалась вся эволюция театра с ее победами и неудачами, а, следовательно, пересмотр и переоценка уже установившихся в формальном театре традиций, заповедей и канонов.

Формальный театр выдвинул проблемы сцены, актера и драматурга. Во всех областях бросив точный и строгий взор испытующего мастера, он раскрывает законы, руководящие строением сцены, творчеством актеров и умением драматурга. Но каждая из выдвинутых формальным театром задач несла в себе и отрицание и утверждение.

Общая, объединяющая всех участников и творцов формального театра идея может быть формулирована как утончение и уточнение методов современного театрального искусства. Казавшийся таким косным механизм театра, его методы и приемы должны быть обнажены, законы, им руководящие, найдены, театр разложен на составные элементы. Вызов, брошенный мечтателями театру, воплотился в разложении его материальной сущности, в стремлении сделать гибкими, податливыми и виртуозными его приемы и методы; взрыв материальных форм театра был результатом несоответствия ожидаемого и желаемого театра с театром практически существующим.

Но теперь встает вопрос не только о достижениях формального театра, которые ясны и в области развития актерской техники, и в области режиссуры, и т. д., — встает вопрос о его дальнейших путях, и тогда оправдание формального театра звучит одновременно и его обвинением.

Формальный театр, в конечном итоге начав с анализа внешних сценических форм, неизбежно должен был прийти к признанию их самоценности, и он пришел к утверждению своей независимости и исключительности. Театр неизбежно должен был прийти и пришел к творчеству отвлеченных эстетических форм. Возникновение и утверждение приема как самоцели есть естественное следствие проблем, которым служили в равной мере — одни более, другие менее удачно, одни более интересно, другие более безнадежно — все формальные театры, как бы они себя ни называли и к каким бы партиям или направлениям — условников, неореалистов, биомехаников, ритмо-метристов, аналитиков, диалектиков — себя ни причисляли. Совершалось течение, параллельное литературе и живописи. Но положение искусства-приема или искусства-производства могло быть временной предохранительной защитой, за которой скрывалась внутренняя пустота театра; искусство театра становилось все менее и менее косным, все более и более {90} тонким и точным, но в то же время все более и более замкнутым, одиноким и отъединенным. Театр вступил на путь замкнутого творчества. Театр перестал быть жизненным *фактором*, влияющим на самый ход и развитие мысли и дел, он становится только жизненным *фактом* — свидетельством переходной эпохи, которая крикливо бросает в туманы урбанизма, кабачков и мюзик-холлов, — прибежищем усталых и утомленных людей, местом отдыха и развлечения.

Преобладание техницизма грозит обратить театр в сочетание разнообразных острых приемов. Освобожденный от психологизма, актер строит образы как сочетание внешних сценических трюков. Утончение методов приводит к упрощению. Основа строящихся спектаклей становится зыбкой и неуловимой.

Провозгласив современность основой искусства, формальный театр отказался от субъективного отношения к ней и стал ее верным рабом и послушным слугой, подчинился каждодневности, и как естественное следствие искусство театра перестало быть революционно-бунтарским и стало реакционным. Театр изгнал оценку из круга своего жизненного дела, замкнулся в неприступную и неуязвимую броню ложного объективизма и лишился действенности и борьбы, которые лежат в основах театра. Тогда самая целесообразность театра ставится под сомнение. Театр раскрывается как ненужность, как существенная бесплодность. Он возвращается к исходному пункту, против которого боролся. Вопрос об упразднении театра вытекает из намерения конечного упразднения зрителя в формальном театре, доведенного до своего логического завершения. Ибо и производственное искусство и искусство-прием ни в коей мере не предполагают меры необходимого воздействия на зрителей. В конечном итоге формальный театр приходит к худшему виду эстетизма как некоторого самоудовлетворения творца театра приемами и средствами. Исходные коренные противоречия формального театра, приводящие его к конечному и катастрофическому самоизживанию, и заключаются в забвении двойственности театра, его цели и природы, в замене тупика психологического тупиком формальным.

Таков тот коренной кризис, перед которым остановился формальный театр. Он утвердил в качестве абсолютного закона своего существования и развития то, что было необходимым, но временным этапом на путях развития театра. Методы принял за абсолютные основы искусства, вторичные {91} элементы за основные, выдвинул их на первый план и, лишенный внеэстетических и духовных основ творчества, скрылся за покровом аналогий, вуалирующих отсутствие подлинной идеологии.

Дитя переходной и противоречивой эпохи, пытающееся в бурном темпе и ритме заглушить зовы жизни и остановить быстрый бег истории театра, формальный театр умрет вместе с этой эпохой — он несет в себе самом разложение и гибель. Его разорванный и кричащий облик требует новой и одухотворяющей встречи мастеров и теоретиков; эстетические приемы, им найденные, — пересмотра, положения — углубления и осложнения.

Я готов выдвинуть парадоксальную формулу — оформления формального театра. Материальный по лозунгу, формальный театр, обнажая и утончая косную и грубую машину театра, по существу, разлагал именно материальные основы театра, его методы и приемы, свидетельствуя о пронзительной аналитической силе: он лежит перед нами разорванным и разложенным. Проблемой театра становится его собирание и очищение. Вся история формального театра, по существу, есть очищение путей для духовного театра, выполнение заданий, брошенных ранее. Формальный театр оказался тем суровым искусом, который следовало пережить творцам театра, тем испытанием, сквозь которое должно было пройти актеру, которое подготовило приход большого театра. Только из развалин сыгравшего свою историческую роль и уже ставшего ненужным формального театра может возникнуть новая жизнь, которой он отдаст свои достижения, завоевания и удачи.

Из утвержденных основой творчества актера творческого волнения и воли возникает проблема нового и осложненного образа. Старый термин «переживание» требует пересмотра. Углубление актерского искусства в плане уже не внешнем, но внутреннем, ставится на очередь. Ему будут подчинены все приобретения формального театра. Приемы творчества актера требуют нового освещения; возникающая формула «отыскание эстетических приемов для внеэстетического воздействия на зрителей» должна стать формулой нового искусства. Утверждение на театре духовных ценностей, рожденных искусством театра, возвращает проблему репертуара. Пафос театра должен сочетаться с умением мастера. Формулы производственности, пытающиеся быть не только лозунгом дня, но и философской проблемой, отходят в прошлое, звучат старым и ненужным эстетизмом. Сцена приготовлена к приходу актера.

{92} Тоска по одухотворению проникает театр. Опыт войны и революции требует своего воплощения. Проблема формального театра обращается в проблему духовного театра.

«Мастерство театра», 1922, № 1.

# О Станиславском Книги В. М. Волькенштейна и В. С. Смышляева[[3]](#footnote-4)

Станиславский продолжает оставаться одной из наиболее неразгаданных фигур нашей театральной современности. Последнее пятилетие шумных полемических бурь и направленческих споров отодвинуло и затемнило его единственный образ. Задор бойцов фронтов, партий и направлений заставил причислить Станиславского к сонму натуралистов, и эта оценка в суете театральных злободневностей получила некоторое и как будто окончательное утверждение. Неумелость, а иногда и неталантливость тех, кто в сотнях студий расточал основоположения разрабатываемой Станиславским системы, дискредитировали ее еще до ее опубликования. Роковые судьбы Художественного театра, приведшие его к чрезвычайно существенному и явному всем — даже руководителям театра — кризису, могли привести к предположению о крушении жизненного и театрального дела Станиславского.

Но как бы различны ни были эстетические позиции, судьба Художественного театра не может быть безразлична для его современников и свидетелей его славы и бесславия; еще более важно и первостепенно осознание и уяснение роли и облика Станиславского, которые, конечно, и в малой степени не исчерпываются ходячими определениями и ярлыками, приклеенными к нему журнальной полемикой, его бардами и хулителями. «В судьбе Станиславского живо отразилась судьба всего русского театра за последнее десятилетие», — пишет Волькенштейн. Переоценка Станиславского в свете современности, вне полемических схваток, в аспекте историзма и духовности стоит на очереди.

Первое и замечательное достоинство книги Волькенштейна в том, что она эту переоценку производит. «Только любовь и ненависть имеют право голоса в этом мире» — {93} так начинается книга. Право голоса Волькенштейн имеет вполне и всецело. Его книга проникнута и любовью и ненавистью к Художественному театру. За всей сдержанностью стиля, за кажущейся сухостью изложения, за объективизмом и научным методом исследования сквозит личная горячность и субъективность оценок и взглядов автора. Потому впечатление от этой, во всяком случае, примечательной книги несколько двойственное, и выводы автора иногда спорны.

В воссоздании облика Станиславского, в раскрытии тайны его обаяния, существа его личности, мироощущения книга интересна и блестяща. И потому наиболее ценны в ней отрывки, раскрывающие духовный образ Станиславского, и с большим искусством написанная глава «Внешний облик Станиславского». Есть в этих главах та хорошая и глубокая интимность, которая дана автору книги десятилетней работой совместно со Станиславским. Вообще центр тяжести перемещен не на сценическую значимость Станиславского, а на заражение читателя его личностью и образом. Книга не столько научный трактат или ученый этюд, сколько талантливо нарисованный «небольшой портрет в словах». И все места книги, в которых Волькенштейн исходит из своих художнических ощущений личности Станиславского, в полной мере значительны.

Но если законченны, конкретны суждения Волькенштейна о личности Станиславского, то оценка Станиславского-мыслителя и Станиславского-режиссера лишена определенности. Текучесть как основное свойство духовной природы Станиславского, духовная алчность, характеризующая его личность, и его конкретная театральная работа становятся большой и значительной проблемой. Воскрешая работу Станиславского, репетиционную и педагогическую, автор книги, сохраняя дорогую ему цель воссоздания облика Станиславского, воздерживается от решительных и последних суждений о системе и методах его театральной работы, обнаруживая при этом в качестве существенного свойства сценического метода Станиславского ту же текучесть, что и в духовном облике. Возбудив любопытство читателя, заразив его обаянием Станиславского, показав одиночество Станиславского, автор, подытоживая театральную работу Станиславского, готов характеризовать ее как устремление к «театральности, но к театральности новой, освобожденной от штампов, насыщенной прочувствованным внутренним содержанием». Но не пора ли вообще изгнать из рассуждений о театре эту пресловутую {94} «театральность», которая есть не более, как полемический термин. Как полемический термин это определение приемлемо, как определение существа гения оно недостаточно. И тогда становится ясно, что самая основа сценического учения Станиславского все-таки не определена ближе, точнее, что, увлеченный личностью Станиславского, автор книги несколько снизил существо его дела и купил ту интимность, которая установлена в книге, ценой упрощения и опрощения исторической и сценической значимости Станиславского.

Есть в этих главах книги материал большой ценности и очень свежий (описание репетиций, история спектаклей — материал вполне конкретный и отлично систематизированный), есть парадоксальная острота в противоположении Станиславского теперешнему Художественному театру, есть большая прелесть в проникновении в личность Станиславского. Но именно самая новизна материала и парадоксальность основной тезы автора: «Замечательное дарование Станиславского оказалось недостаточным для того, чтобы сдвинуть театр с того фундамента — сценического реализма, — который он сам так укрепил» — выдвигают необходимость дальнейшего, еще более глубокого и существенного анализа самого творчества и основ творчества Станиславского, чем это сделано в талантливой книге Волькенштейна.

Есть ряд вопросов первостепенной значительности, из которых важнейший — о Станиславском-учителе, педагоге, мыслителе, все о той же еще не опубликованной и такой существенной «системе». Из того, что сообщает о ней Волькенштейн, о ее примечательных особенностях, в частности о ярко подчеркнутом волюнтаризме, о целом конгломерате способов и приемов преподавания, он делает вывод: «Система Станиславского менее всего является системой в научном смысле этого слова; для точной научной разработки своих идей у Станиславского не хватило ни научного образования, ни научных методов мысли, и тем не менее теоретическое значение системы Станиславского огромно: она вся целиком связана с вдохновенным опытом. Станиславский — прав он или не прав — всегда мыслит по существу, всегда касается самой сущности искусства. В педагогическом отношении система, отчасти вследствие своей сложности, отчасти вследствие неясной терминологии, требует большой осторожности. Преподавать ее могут только посвященные, имеющие соответствующие педагогические навыки». И тут же замечает, что «лучшие преподаватели {95} системы, артисты Вахтангов и М. Чехов, разрабатывают ее каждый по-своему». Не будет ли из этих слов следовать утверждение, что «системы» как системы нет, что есть только личные, индивидуальные режиссерские и педагогические приемы творчества Станиславского, которыми только Станиславский пользуется с присущим ему гениальным ощущением театра? К таковому гипотетическому предположению легко прийти, следя за книгой Волькенштейна, за тем текучим и разрушающим всякую систематичность обликом Станиславского, который вырисовывается в книге, и именно в этой текучести и алчности хранящего значительную долю своего обаяния как единственного духовного вождя театра.

Подтверждает эту гипотезу и книга Смышляева «Техника обработки сценического зрелища». Автор исправил ошибку первого издания, в котором Станиславский почти не упоминался; он посвятил свою детальную, подробную опись построения сценического зрелища «дорогому учителю». Я не буду останавливаться на ее методологических достоинствах и недостатках, на практической полезности некоторых рецептов, на кропотливом собирании всевозможных способов «оживить роль» — меня интересует внутренняя основа и существо книги. Примечательна рецептура построения образа, на примере Фауста и Гамлета сводящая героизм и романтизм образов, всю их сложность к мещанской психологии. Примечательно отсутствие вопроса об актере и играемом образе, примечательно отсутствие телеологии образа, спектакля, роли актера. Примечательно полное отсутствие — «во имя чего» и «для чего». И наряд коллективизма, обнаруживающийся в качестве примитивной общей заинтересованности, не спасает мертвенности и катастрофической неудачи подхода к пьесе в описании Смышляева.

Между тем ясно, что книга написана «по системе»; в ней господствует терминология Станиславского, в ней упомянуты все важнейшие элементы работы актера, признаваемые Станиславским, но в ней в полной мере отсутствует то зерно, чем живет и искрится система в руках ее творца. Книга Смышляева вопроса о системе разрешить не может, но снова и снова возникает предположение о принадлежности системы Станиславскому как приема творчества, которым владеет только сам мастер. Точнее: вопрос, подлежащий разработке, есть вопрос о школе Станиславского, о его исторической роли в нашем театре, о том, что внесено им в исторический ход развития русского театра, в разделении {96} того строго индивидуального, что присуще только Станиславскому-мастеру и личности, от того общенеобходимого, что перейдет в наследство будущему театру.

Возвращаясь к книге Волькенштейна, следует еще и еще отметить тот существенный, пусть теоретический возврат к Станиславскому и ту переоценку его личности и творчества, которая начата книгой.

Тайна Станиславского не раскрыта, но ценность книги Волькенштейна не столько в том, что она разрешает эти вопросы, сколько в том, что она их ставит, что имела мужество их поставить.

«Мастерство театра», 1922, № 1

# Вахтангов

## 1

О быстрой и роковой жизни Вахтангова, о стремительной цепи его созданий, о страстном и жадном творчестве, о его горькой смерти будут помнить долго и много. Лучший ученик Станиславского, он в короткое время сам стал учителем и вождем. Самый верный усвоитель и самый талантливый развиватель системы Станиславского, он искал для ее воплощения новых и необычных форм. Вахтангов любил свой родной дом — Художественный театр — напряженной и мучительной любовью; они были связаны крепкими и неразрывными узами духовного единства. Из этой страстной любви родился мятеж Вахтангова. Чем острее Вахтангов любил театр, чем глубже ощущал свою единокровность с ним, тем упорнее и буйственнее срывал с него ветхие и истлевающие одежды. Недолгий, но глубокий и уже неизгладимый путь Вахтангова запечатлен в его постановках: в них воскресает повесть о его единственном пути и обнажается его художническое лицо.

Цепь его завоеваний расстилалась с упорной и ненасытимой стремительностью; каждое звено было новым умножением богатств. Последнего звена не удалось замкнуть Вахтангову — смерть, прервав уверенный и быстрый путь завоевателя, остановила его на пороге новых дел. То, как он начал свои победы в Первой студии, и те постановки, которыми он благословил свое любимое создание — Третью студию, рассказывают, как исчерпывающе и полно изживал он себя в каждой постановке и неутоленным и жадным шел к новой, как глубоко преодолевал он правду и {97} ложь преданий и легенд, чтобы чисто и просто воскресить внеэстетическую, духовную основу театра.

Его единственный эстетический путь был и его единственным жизненным путем. Вахтангов начал с того, чем Художественный театр кончал; острота психологического натурализма и мучительство психологического эксперимента были его первыми самостоятельными опытами в режиссуре.

Около десяти лет тому назад в небольшом белом зале Первой студии впервые раздвинулся поблекший зеленый занавес — старый занавес Художественно-Общедоступного театра в Каретном ряду; у зрителей вставали воспоминания о начальных шагах Художественного театра, утверждалась легко напрашивавшаяся параллель. Но возникла семейная трагедия «Праздника мира» — рампы не было; в простых и неброских декорациях — в них были противозаконно смешаны условность сукон и реализм деталей — заструилась тяжкая сумрачная драма гауптмановских героев; обнаженность чувствований и обостренность психологической детализации были доведены до предела; предельная правда переживаний казалась оскорбительной; грань между жизнью и творчеством разрушилась; от спектакля становилось больно — молодой режиссер Вахтангов утонченно и пронзительно экспериментировал над психологизмом обыденности.

Из душных и болезненных туманов патологической гауптмановской драмы возникли американизированная история о людях биржи и денег («Потоп» Г. Бергера) и легенда о «белых конях Росмерсхольма». В обстановке американского бара, среди высоких стульев, под негритянскую песенку, в ночной предсмертной пляске людей, из их печальной и скучной действительности чудесно и сильно появлялся героический пафос, чтобы затем — при свете дня — неловко и стыдливо исчезнуть. В стремительности темпа, в раскрытии лирических основ творчества Вахтангов прощался с правдой каждодневности, отметая ее как пройденный путь. Правда каждодневности вырастала в утверждение мистического познания в «Росмерсхольме»; были скупы и медленны движения; строгость формы сдерживала и скрывала глубину таящихся взрывов; из темноты возникал и уходил загадочный Ульрик Брендель; «белые кони Росмерсхольма» предвещали не смерть — когда, преодолев внешнюю сухость, плакала Ребекка и взрывалась намеренная тягость сдержанной формы, становилось совсем ясно: трагедия Росмерсхольма о жизни, проникающей {98} все сущее, продолжающейся и после смерти и окружающей жизнь оставшихся.

В трех постановках изжил Вахтангов традицию психологичности; психологизм он утончил до предела героического и лирического пафоса и очистил до освобождения глубочайших духовных основ. Тогда начался второй период его творчества.

## 2

Тогда начались мятежные поиски новых сценических форм; они должны были родиться из того глубоко духовного, что ощутил Вахтангов основой творчества актера. За короткое время исканий Вахтангов не нашел единой и закрепленной формы своих сценических свершений. Эклектизм не был чужд его творческому гению: поспешно и жадно испытывал Вахтангов в огне своего творчества последние достижения современного театра. Символический реализм и неореализм, первые попытки конструктивизма быстро прошли в его постановках. Эклектизм был подчинен поискам законов актерского творчества и помогал выковывать лицо его театра: оно еще не совсем определилось, когда ушел Вахтангов, но уже вырисовывалось из туманов.

Вахтангов был парадоксален. «Свадьбой» Чехова он отбросил реализм, как казавшийся уже внежизненным и умершим методом сценического творчества; обнажение духовной сущности человека-актера заставило утвердить в противовес реализму натурализм; натурализм предполагал обострение деталей, сгущенность красок, углубление до последних основ. Из водевильной легкости совершенно смешных фигур, из бессмыслицы анекдотов, разговоров и споров, из суматохи бестолковых танцев — «Свадьба» впервые выросла до конкретности мучительного гротеска. Постановка «Эрика» — трагедии о несчастном короле — подтвердила парадокс режиссера; метод неореализма заставил метаться от обобщенности символических фигур до жизненной правды и типичности образов реалистической драмы; постановка осталась единичной; перед Вахтанговым лежали иные пути — вскоре возникнут «Гадибук» и «Принцесса Турандот».

Вахтангов был фантастичен. Метерлинковская сказка о пришествии на землю святого Антония и о его чуде появилась в чертах преувеличенно мерных; сатирическая злоба пала на врагов Антония. Вахтангов всегда был {99} субъективен — образы его постановок были любимыми друзьями или отвергнутыми врагами; в чеховском водевиле маленькие, смешные и жалкие; в «Чуде святого Антония» — большие, уродливые и отталкивающие; врагам противостоял Антоний — светлый, освобожденный и сильный — любовь Вахтангова была с ним. Повесть о святом Антонии построилась как воскрешение средневековой легенды в современности; мещанские сюртуки и дамские платья с буфами казались маскарадными; лица — масками и рожами; четкие фигуры — химерическими: призрачными и конкретными одновременно; мерная толпа двигалась как одно целое: когда распадалась, казалось, это разваливается тело и отпадают от него руки и ноги. Была в «Чуде святого Антония» какая-то химеричность; сценическая же форма была проста и ярка.

Вахтангова называли мастером гротеска. Это определение и слишком узко и слишком широко. Его путь лежал через пробуждение в актере подсознательных и стихийных основ творчества; освобождение приходило через преодоление косности литературного и театрального материала; его завещание — «Гадибук» и «Турандот» — подводило итог его формальным поискам: эти спектакли дали больше, чем только гротеск.

Сказка Гоцци — во фраках и ламановских платьях, в прозрачной гармоничности последних достижений современности театральных форм, при обнаженном механизме театра, со сломанной площадкой, вне каких-либо натуралистических соответствий. В этом спектакле, синтезировавшем театр двадцать первого года, Вахтангов был злым кроником и тонким лириком; веселая история о принце Калафе и принцессе Турандот развернулась в яркости танцев и пестроте воздушных тканей; сущностью спектакля была здоровая и простая игра актера; актер возник освобожденным от масок; но была на всем печать романтической иронии; ласково и любовно смеялся Вахтангов не только над лирической влюбленностью Калафа, над глупостью богдыхана, над забавностью приятной сказки — мне чудится, что Вахтангов лукавил и над утонченностью изощренных театральных форм, сделавшихся, наконец, общедоступными и приемлемыми в его дерзком театральном замысле, — он нес оправдание и признание освобожденного творчества актера. Психологический натурализм был декларирован в спектакле натурализмом творческих переживаний актера; была провозглашена не правда переживаний играемого образа, а обнаружение самого себя, собственного, {100} личного «я» актера, далеко возносящегося над образом пьесы, — так завершилось преодоление психологизма Художественного театра.

В «Гадибуке», еврейской легенде о любви и смерти, Вахтангов смело поднял натуралистический гротеск на вершины трагедии; снова замелькали конкретные и химерические образы, конкретность реальной жизни осветил он отсветами всей необъятной прошлой и будущей жизни; случай в маленьком городке стал легендой о страдании народа; дибук-двойник своим пыланием и мятежом наполнил весь спектакль; освобожденная душа Леи разорвала жизнь; так же принял освобождение Вахтангов.

## 3

Единственный эстетический путь Вахтангова был его единственным жизненным путем. Тема его художественного развития — преодоление натурализма ради освобождения и очищения творческого духа актера. Тема его постановок — сумрачный путь человека, его освобождение в страданиях и боли. Древнюю тему жизни и смерти он переживал со всей страстностью, ненавистью и отчаянием. На сцене она впервые была явлена с такой силой и горячностью Вахтанговым. Он был — не нужно бояться слов — художником-натуралистом, проникшим к истокам жизни человека, и мистиком, освобожденным от туманных мечтаний, обличенным полнотой знания, — беспощадным разоблачителем конкретности жизни.

Страшная и преждевременная смерть Вахтангова заставила знавших его восстанавливать в памяти заботливо и подробно встречи с ним; из разрозненных воспоминаний должен выстроиться целостный и законченный образ Вахтангова. С преданным вниманием и нежной пытливостью вспоминают о солнечной радостности, которую привез он с родного обжигающего юга; о свете и силе, которыми была проникнута его побеждающая душа вождя и завоевателя и которые так чудесно-пестро увенчали «Принцессу Турандот»; о почти нечеловеческой легкости, с которой он нес жизнь и страдания; о мудром и высоком героизме, с которым оторвался от жизни — в смерть. С грустно примиренной улыбкой рассказывают о легком и забавном пении французских песенок, о быстрых и злых стихотворных экспромтах, о шутливых выступлениях в кабаре — и среди них о первой выпускной вечеринке адашевской школы, когда ученик Вахтангов иронически-любовно {101} пародировал исполнение Качаловым Анатэмы, доводя до предела черты качаловской игры. Предельная страстность к жизни отличала этого человека настойчивой и упрямой воли. Для учеников он был не только режиссером сцены, но и учителем жизни; за легкостью его мастерства, за обаянием его личности всегда будут сквозить жадность к творчеству, пронзительность последнего знания, беспощадная суровость в изживании своей короткой и глубокой жизни — единственный и памятный образ Вахтангова.

«Жизнь», 1922, № 3.

# О Метерлинке После вахтанговского «Чуда святого Антония»

О Метерлинке установилось мнение, что он «певец молчания», что его пьесы внедейственны, что затрагивают они такие абстрактные темы и рисуют такие отвлеченные образы, которым нет места в реальном театре, требующем живого действия и живых людей. Так же твердо сочеталось с Метерлинком представление о туманном мистицизме, о тонком миропонимании, однако не нашедшем форм, приемлемых для практического, ограниченного и скудного возможностями театра. Потому-то после некоторого и весьма существенного увлечения Метерлинком начался отход от него театра, уже не видевшего в метерлинковских пьесах возможного к сценическому воплощению материала. Нужно признать, что начало подобному взгляду на Метерлинка как на писателя нетеатрального, положил сам поэт, не только своими лирико-символическими пьесами, но и теоретическими к ним комментариями и объяснениями.

Как часто авторский комментарий ложится на произведения поэта сугубой и незаслуженной тяжестью и мешает в них проникнуть! Не были ли манифесты Метерлинка о драме скорее антитезой господствующей драматургии и господствующему театру, чем утверждением подлинных начал драмы? Или, вернее, действительно ли находятся пьесы Метерлинка, выполняющие задачи его «театра молчания», в резком противоречии с театром действия и движения или же, наоборот, в некоторых своих драмах Метерлинк достиг своих задач, не нарушая принципов действенного театра? Тогда окажется, что установившийся шаблон {102} исполнения метерлинковских пьес как абстрактных отвлечений, как изобразителей не образов, а призраков, не людей, а туманных начал, — шаблон не только эстетически вредный, но и лживый и противоречащий по существу Метерлинку и его творчеству. Современность имеет право на переоценку драматургии Метерлинка вне предвзятого, значит, и неверного воззрения на него как на бесплотного и бесплодного поэта, далекого и чуждого живым струям театра. Так обнаруживается простая истина современного воссоздания произведения, имеющего право на раскрытие тех возможностей, которые не были выявлены ранее; так «Федра», представленная во времена Расина, «Федра» Рашели, Сары Бернар и Камерного театра существенно различны не столько потому, что они сценически воссозданы художниками различных индивидуальностей и стилей, сколько, и преимущественно, потому, что их устами говорил дух современной им эпохи.

Тогда может легко открыться, что если герои Метерлинка и лишены очертаний бытовой или исторической реальности, они тем не менее несут на себе печать твердой и определенной конкретности с вполне конкретными радостями, страданиями, бурями и терзаниями. Тот мир, который создал себе Метерлинк, есть мир конкретный, а не абстрактный. Трагедия о Тентажиле и его сестрах развивается стремительно, бурно, сурово. Страдания Аглавены и Селизетты говорят о земных страстях, о земной любви и о человеческой смерти. Сквозь убор разнообразных слов, кажущихся устарелыми и скучными, возникает Метерлинк — поэт земных трагедий и слез, и его поэтическое мировосприятие отнюдь не оторвано от человеческой деятельности.

Тогда и то представление «Чуда святого Антония», которое бросил на сцену Третьей студии покойный Вахтангов, не будет звучать исключением из Метерлинка, но обостренным выявлением ранее не вскрытых начал метерлинковской драматургии. Если трудно прикрепить «Чудо» к определенному месту и эпохе и если носит на себе постановка черты средневековой химеричности в сочетании с современностью, то не есть ли и все творчество Метерлинка соединение средневековой суровости с правдой чувств наших дней? И не в этом ли странном соединении и заключается то освобождение от психологических обыденностей, что позволило Метерлинку, не впадая в то же время в отвлеченную мечтательность, подойти к существу и смыслу земных человеческих дел и страданий?

{103} Я не разрешаю вопроса, а только ставлю его: Метерлинк требует переоценки в духе нашей современности — не только в области взглядов и идей, но преимущественно в области сценической интерпретации.

Тогда станет ясной абсолютная конкретность его пьес, как абсолютно конкретно явление того Антония, который спускается в сопровождении чистой сердцем Виржини мимо исступленных и изумленных родственников со ступенек дома воскрешенной и снова умершей Ортанс.

«Программы московских государственных и академических театров»,  
1923, № 2 – 3.

# После «Онегина»

Впервые целиком был показан «Онегин» Станиславского на генеральных репетициях в помещении Студии Большого театра. В маленьком зале, на маленькой, узкой, но глубокой сцене. Спектакли шли под рояль, актеры были без грима и в современных, сегодняшних костюмах. Оставалось от этого воссоздания «Онегина» впечатление не спектакля, не оперного представления, не натуралистической трагедии, но глубоко закреплялось чувство радости и света.

В чем было обаяние и тайна этого нового «Онегина»? Что делало его таким чудесным наперекор всем театральным спорам и в противоречие со всеми теоретическими декларациями последних лет нашего театра? Был ли он безукоризнен и нельзя ли было в нем найти ошибок и провалов? О нет, конечно, скептическая усмешка испытанного эстета легко отметит в спектакле много недочетов, а утомленный взор знатока театра, легко и свободно разбирающегося во всей многосложности и во всем многообразии вопросов театральной техники и практики, иронически-уверенно признает спектакль упрощенным разрешением сложной задачи. И далеко не во всем будут неправы и скептик и знаток театра: да, нельзя будет не согласиться с ними в ряде упреков отдельным исполнителям, замечаний о неоправданности отдельных сценических комбинаций и так далее, и так далее, и так далее. И все-таки то положительное, что заключено в новом «Онегине», далеко перевешивает все упреки, которые могут быть брошены молодой Оперной студии, показавшей спектакль, и Станиславскому, его создавшему.

Я не музыкант, мне трудно и невозможно дать оценку {104} музыкальной стороны «Онегина», я не берусь писать рецензии об этом спектакле. Но явление «Онегина» так, как его создал Станиславский, — одно из значительнейших явлений нашей театральной современности. Было очень страшно, что при перенесении «Онегина» из маленьких и ставших тесными залов старого особняка на большую сцену он потеряет значительную часть своего обаяния и что театр убьет камерность исполнения, пронизывающую спектакль. Опасения оправдались в самой малой части — преимущественно в первом акте — было нужно известное напряжение, чтобы принять эту прекрасную и неожиданную простоту и наивность постановки Станиславского. Но самое существенное в представлении «Онегина» прочно закрепилось и не оказалось растраченным при переходе на массивную сцену Нового театра.

Может быть, в первый раз шел «Онегин» не только Чайковского. Новая встреча Станиславского и Пушкина, совершившаяся после во многом такого вдохновенного и во многом такого рокового опыта с маленькими драмами, принесла сцене не оперного, не по либретто созданного, не узкопсихологического, но подлинно пушкинского «Онегина». В особенности — в первых двух актах. И на репетициях и на спектакле снова казалось мне, что в последнем акте — том, что рассказывает о последней встрече Татьяны и Онегина, — эта пушкинская сущность найдена далеко не в полной мере, и оставляли зрителя две последние короткие картины гораздо менее взволнованными, чем начало оперы. Не потому ли, что они следовали за картинами, в которых постановщик достиг наивысшего напряжения, в которых так близко и реально коснулся подлинного Пушкина?

Там возникали среди мирной и тихой жизни, на балконах старых усадеб, перед взором двух угасающих и спокойных жизней первые легкие волнения Ольги и первые туманы Татьяны: из случайной встречи с приезжим и чужим человеком росли и зрели первые предчувствия надвигающихся гроз. «Лирические сцены» Чайковского переходили в страстную напряженность Пушкина; спокойствие простоты пушкинского романа сочеталось с мудрой простотой Станиславского: на балу у Лариных смешная и глупая жизнь неожиданно вспыхивала трагедией и так же неожиданно рассказывала о том глубоком и настойчивом, что за ней кроется, что звучало в музыке Чайковского, в стихах Пушкина, в постановке Станиславского. В первый раз на сцену был возвращен весь драматизм, вся действенность — {105} мощная и простая — пушкинского романа. Правда чувствований соединилась с динамикой развивающихся и грозных событий. Когда совершалась дуэль, расходились в разные стороны и исчезали за кулисами оба противника, чтобы вновь сойтись, когда появлялся в узком простенке Ленский и его настигала пуля и, хватаясь руками за воздух, он падал мертвый на землю — заканчивалась развязка встречи; и так же завершалась развязка трагедии, явленной Станиславским. И после этих сцен, в которых, повторяю, Станиславский достиг полного соединения с пушкинским замыслом, последние две сцены, написанные в либретто очень не по-пушкински, очень упрощенно и слащаво, казалось бы, не давая материала режиссеру, из пушкинской трагедийности переходили в оперную законченность.

И второе: я думаю, что для Станиславского опыт постановки оперы был не случайностью, не простым расширением сферы деятельности, не только перенесением режиссерских и творческих приемов из одного театрального жанра в другой. Режиссерский опыт Станиславского в опере оказался необходим и закономерен по отношению ко всему делу Станиславского. «Психологизм» Художественного театра, который навис на театре такой угрюмой и такой непреоборимой тяжестью, нуждался в очищении и освобождении от тяжких пут насильственных правдоподобий. Встреча Станиславского с Пушкиным в «Онегине» дала сценическое воссоздание «Онегина», конгениальное поэту. Встреча Станиславского с Чайковским дала очищение психологизму из духа музыки. Психологизм возродился как чистейшая лирическая сущность, явленная вне натуралистических тенденций, как обнажение поэта, музыканта, постановщика. Произошло то утончение психологизма, в котором театр давно нуждался и которое, по существу, лишает психологизм присущих ему нетворческих черт, а переводит его в иную плоскость творческих волнений и стремлений. В этом существенное и непреложное значение спектакля для его творца, для Станиславского. Этот общий высокий и чистый жанр спектакля определил и его внешнюю форму строгой, суровой и такой волнующей простоты, почти вдохновенной наивности.

Был четок ритм сценического рисунка, движения просты, но внутренне насыщены и предельно выразительны; так ясно и чудесно звучали слова текста, так глубоко и верно была схвачена и действенно показана та внутренняя связь, что скрепляет действующих лиц романа и заставляет {106} их страдать, любить, убивать и умирать. В спектакле говорила эпоха Пушкина, сквозь всех исполнителей глядело мудрое и прекрасное лицо Станиславского, в год своих скитаний по чуждым западным столицам со старым и таким далеким репертуаром оставившего нам чудесное и простое явление своего «Онегина».

«Театр и музыка», 1922, № 9.

# В студии Малого театра. «Комик XVII столетия»

После ряда спектаклей, приготовленных и показанных еще в прошлом году, когда студия была школой, и в значительной степени обусловленных заданиями школьными и педагогическими, Студия Малого театра показала свою первую постановку, сделанную своим молодым режиссером и, видимо, в какой-то мере характерную для всего направления и целей студии. Самый выбор пьесы «Комик XVII столетия» обнаружил и обусловил положительные и отрицательные стороны спектакля. Конечно, приятно и радостно в день своего первого законченного и определительного спектакля вспомнить о том представлении Грегори, которое было показано в 1672 году и которому только что — на днях — исполнилось двести пятьдесят лет. Приятно и радостно через столетия перебросить соединяющую нить и Студии Малого театра закрепить связь с теми, кто пытался в те далекие годы установить «комедиальную потеху». Спектакль, по существу, был посвящен этим неведомым комедиантам, которых традиция и история театра, стремясь к закреплению твердых дат, готова признать первыми русскими актерами.

Но сама комедия Островского имеет только этот специфический, почти этнографический интерес, интерес лирических воспоминаний, исторических воссозданий, быто-изображений. Нужно признать — ее сюжетная оправа и ее романтическая интрига только фон, на котором разыгрывается «комедь» о первых русских комедиантах. Играючи и смеясь написана эта «комедь», в которой, однако, такое точное знание быта и такое великолепное ощущение начал Домостроя, крепкой и ядреной русской жизни. Драматургически же пьеса очень несовершенна: если первый акт завлекает новостью бытоизображения и первыми узлами завязывающейся, но уже такой ясной и доступной с самого начала интриги, если второй акт занимателен {107} реставрацией комедиальных потех и интермедиальных забав, то третий акт, в котором совершается давно предвиденная развязка, написан Островским очень утомительно, длинно, недейственно и самым явным образом нуждается в сокращении.

Тиков и самый спектакль: он волнует, потому что вспоминает о русских комедиантах семнадцатого века. Он интересен в своей первой части: молодой режиссер Ф. Н. Каверин, дебютирующий этой постановкой, нашел для первого акта хорошее разнообразие сценических оправданий театру Островского; отдельные образы и сцены оживлены театрально и вполне занимательно, и весь первый акт идет живо, легко, комедийно. Спектакль целиком лежит в традиции Малого театра: режиссерская работа, окружив актера заботливо и верно воссозданным стилем эпохи, подчинена актерской игре, вне стремления к отысканию новых театральных форм. Во всяком случае, вне навязывания новых форм.

Но во втором акте, когда показывается реставрированная интермедия, нужный подход к ней не найден. Метод реалистической постановки оказался недостаточным. Сам собой встает вопрос о необходимости некоторой стилизации, чтобы сделать интересной и забавной возрожденную автором интермедию. В остальном, повторяю, Каверин делал свою режиссерскую яркую и нарочито примитивную работу с полным тактом, с хорошей наблюдательностью и изобретательностью, несколько меньшей в третьем акте — таком скучном у самого автора — и вполне богатой в первом. И вообще весь третий акт шел — по крайней мере на генеральной репетиции — в несколько замедленном темпе, был наиболее несовершенным и в исполнении и в постановке.

Можно оспаривать общий замысел постановки, можно возражать против метода инсценировки, но стоит ли вступать на этот скользкий путь критики? Общий замысел режиссера лежал в воскрешении отделенных от нас двухсотпятидесятилетним промежутком трудов и дней актеров придворной комедиальной храмины. В целом этот замысел был достигнут. Студия богата актерскими дарованиями. Много помогли режиссеру исполнители и исполнителям помог режиссер: Н. Н. Шамин (Кочетов), В. Э. Мейер (Яков), Н. С. Цветкова (Наталья) остаются в памяти после спектакля. Таковы беглые впечатления от первого робкого, но обещающего дебюта Студии Малого театра.

«Театр и музыка», 1922, № 10

# **{****108}** Памяти учителя

Судьба Зонова на театре была одинока, а жизнь трудна. Ведь он не был вождем — под его знаменем не собиралось шумных толп последователей, — он не был завоевателем далеких и прекрасных стран театра. Между тем многие любили его, но только редкие знали его единственность и неповторимость его необычного пути. Свое дело на театре Зонов совершал в молчании, с ленивым и таящимся упорством, вне шума театральной мимолетности и вдалеке от криков борющихся лагерей. Он был одним из тех, кого понимают немногие, но, раз поняв, принимают навсегда и всецело.

В течение своей полной перемен и волнений жизни он жадно и наивно стремился к тому новому и особенному театру, который представлялся его духовному взору. Потому так стремительно и напряженно слушал, как растет и зреет современность, — он был участником и часто зачинателем многих прекрасных и славных дел русского театра; вместе с Мейерхольдом бродили они, мечтая о новой драме, по городам России. Позже он был верным спутником Комиссаржевской в последний, скитальческий, ставший роковым год ее жизни. Вместе с ее братом воздвигал хрупкую дань той, которая умирала на его руках, — театр ее имени. В первые годы Камерного театра был в числе его строителей. В дни революции стоял близко к опытам «левых» и делал попытки строить театр, откликающийся на революционные взрывы последних лет.

Но все новые слова и все новые дела он подвергал строгому и правому суду своей мечты о театре; и когда путь театра становился широким, общепринятым, богатым не обещаниями будущего, а достижениями настоящего, — он покидал его, снова и снова обращался к поискам новых источников правды театра. Он был осужден на скитания и бездомность. Несущественно, был ли он хорошим или плохим постановщиком. Не в этом лежало существо и смысл его театрального дела. Как часто и охотно он жертвовал всеми формальными достоинствами и эстетическим целым спектакля во имя иных моментов, может быть, внеэстетических, может быть, вообще не театральных. Эти моменты должны были поднять театр к трагедии. Ради них и во имя их существовали театр, крепкая актерская техника, смелость авторского замысла, искусство режиссера. Ради этих моментов он принимал дерзость последних лет нашего театра и буйство его молодых {109} вождей. Во имя их отвергал общепринятость в театре, заскорузлую догматичность его теоретиков и ограниченность его практиков. Делом его жизни были поиски единственной тайны актера и актерского искусства, и он погибал в неравной и страшной борьбе за умерщвление в актере лицедейства и замкнутого психологизма, за разоблачение и сокрушение всяких театральностей во имя освобождения духовного и творческого лица актера.

Волнуясь и спеша, он начал свою последнюю исповедь тем, которые собрались вокруг него и рядом с ним — своим спутникам по поискам театра; к этой исповеди он готовился всю жизнь в своем духовном суровом уединении. Он не завершил ее. Он умер, разбросав крупицы огромного погибающего таланта, не собрав их воедино. Дважды — среди скитаний — близок, близок казался свой дом: вот, сейчас, войдет он в него. О, как он знал больную радость частых неудач и редких побед!

Его всегда судили как режиссера — хвалили и порицали. Но он был в гораздо меньшей степени режиссером, чем учителем. Учителем правды о театре. В этом была подлинная стихия его пребывания на театре, поглощавшая все остальное, что он делал. Его правда о театре была строга и жестока — не многие выносили ее, но его друзьям и спутникам навсегда останутся памятны знание человека, суровый закал непреложной воли, тяжкий искус победы над ложью бенгальских огней театральных фейерверков.

Он мог давать плохие или хорошие, интересные или неинтересные постановки. Но он давал больше. Он был, может быть, самым русским и самым национальным из всех режиссеров наших дней. Он чувствовал запах земли и полей. Он наполнял сцену дурманом легенд Ремизова. Он умел строить трагедии Пушкина. Он разгадал суровый и каменистый юмор Синга. В революции он ощутил вихрь ее национальной сущности. В восемнадцатом и девятнадцатом годах, среди разрушающихся домов, в прорывах мечтаний и вер, через бури, страдания и кровь, он смотрел бодро и твердо — кряжистый и сильный. И его искусство было искусством не внешнего пафоса или декламационных монологов и слов, оно было строгой песней о холоде дней, о правде чувств, о радости прорыва в то, что лежит за всеми межличными и случайными отношениями, об обнаженных душах людей — о том, чем были прекрасны те суровые дни.

Может быть, потому и была стихией его дарования {110} стихия трагедии. Странно и страшно, что оно — его необычное и очень глубокое дарование — так и не получило окончательного завершения. Он был расточителен — смерть пришла неожиданно. Он умер, не сделав того, что мог и должен был сделать, обреченный никогда не увидеть своего театра. Воспоминание о нем возвращает к единственно существенному вопросу театра наших дней — о театре духовном и трагическом. Может быть, такого обнаженного театра последней правды и такого сурового актера еще не могло быть. В этом — горечь судьбы Аркадия Павловича и причина его одиночества. Его требования были жестоки, но он ни разу не изменил своей правде о театре. В этом тайна его обаяния. И еще — в его личности, в изменчивости зеленых глаз, в ласковой улыбке старого и опытного человека, в спокойной невозмутимости, в вере в свое знание. Из вятских дебряных лесов — лесные дурманные запахи, воздух поемных лугов, унылость ночных песен, яд болотных туманов, колдовство заговоров и заклинаний, предрассветная дымчатая река — «далекая, темная, грешная Русь» — Зонов.

«Театр и музыка», 1923, № 8

# Георг Кайзер

Георг Кайзер, выступивший в качестве драматурга впервые в десятых годах нашего столетия, теперь выдвинут в первые ряды современной германской драматургии. Он один из самых модных представителей экспрессионизма, и если не самый значительный участник этой художественной школы, то, во всяком случае, самый характерный. Современная Германия нашла в нем своего драматурга; драматургия Кайзера — драматургия распада и возрождения, подобно тому как экспрессионизм есть поэзия разложения и одновременно призыв к ренессансу духовной культуры. Цикл пьес Кайзера — эпопея духовной жизни Германии, этот цикл особенно ярко говорит о годах послевоенных и революционных; творчество Кайзера — следствие войны и революции.

Вместе с другими участниками новейшего «Sturm und Drang» германской литературы Кайзер готов повторить призыв Ницше — «О, братья, братья, разбейте старые скрижали!» Кайзеру нельзя отказать в ненависти к прошлому и в вере в будущее. Отсюда круг его творчества — завершенный обвинительный акт. Вражда к «старым скрижалям» {111} обусловлена его ненавистью ко всему старому миру. Правда, Кайзер в своих творческих основах лишен существенной оригинальности. В основную тему экспрессионистской драматургии об освобождении духовных и стихийных основ жизни через разрушение современности он не вносит особо значительных изменений; но, подхваченный общей волной ревизионизма национальной культуры, он остается верен данной теме во всем своем творчестве.

Он даже несколько упрощает, снижает и схематизирует тему кризиса германской культуры, но одновременно находит для ее художественного выражения блистательные приемы и парадоксальную формулировку. В сущности, для Германии он играет ту же роль, что для Англии играет Бернард Шоу. Может быть, причина успеха и тайна обаяния драматурга и лежат именно в общедоступной парадоксальности. Его положительное мироощущение может показаться несущественным и неважным, но мотивы протестующих выкриков и формальные особенности, в которых он находит выход стремлению к новым приемам драматической техники, интересуют, занимают и заставляют спорить и возмущаться. Его художественное лицо складывается из этих двух основных стремлений к сатире и осмеянию, с одной стороны, и к необычной художественной форме, с другой.

Его пьесы остры и раздражающи. Но Кайзер — популяризатор экспрессионизма. То, что в драмах Ф. Унру представляется сложным и враждебным, у Кайзера раздражает, но заставляет прислушиваться. Каждая его пьеса складывается из основной парадоксальной идеи, доступной пониманию большинства немецкого общества и заставляющей спорить и обсуждать ее, и из вполне занимательной драматургической ее формулировки; среди приемов Кайзера, может быть, один наиболее для него характерный — прием строения занимательной и неожиданной интриги, нового освещения старых сюжетов.

Недавно сыгранная в постановке В. Г. Сахновского «Иудейская вдова», пьеса, так вольно передающая миф о Юдифи и Олоферне, — не исключение среди пьес Кайзера. В «Спасенном Алкивиаде» он не менее вольно передает легенды о жизни и мудрости Сократа, об основах героизма и причинах дружбы философа с Алкивиадом. Верный призыву «разбивать старые скрижали», Кайзер не верит преданиям истории, он скептически пересматривает ее наследие и неожиданно находит новые и смущающие оправдания {112} и объяснения древним подвигам канонизированных героев.

Пьесы Кайзера сугубо тенденциозны. Все они доказательства и примеры его основной темы. Герои его пьес — каждый — повторяют один и тот же резко очерченный и неизменный путь. Наиболее выразителен в этом смысле кассир — герой пьесы «С утра до полуночи», — силой обстоятельств вырванный из рамок своей скудной жизни и неожиданно приведенный к преступлению — краже казенных денег: он преступление принимает как освобождение, впервые отдается стихийным струям ранее не знакомой жизни и, не желая возврата к прежней, навсегда отрезанной жизни, кончает самоубийством. И тема и ее разрешение характерны для Кайзера. Тот же путь повторяют герои «Коралла», «Граждан Кале» и других трагедий, фарсов и трагикомедий Кайзера. Таков основной стержень драматургии Кайзера — тоска по духовному освобождению; с этой точки зрения расцениваются все жизненные обстоятельства и под знаком этой тоски совершаются человеческие судьбы.

Социальный характер пьес Кайзера несомненен. Но его суд и осуждение современного мещанского строя немецкой жизни растет все из той же жажды духовного освобождения; трилогия «Коралл», «Газ I», «Газ II» — суровый протест против механизированной культуры. Сатирические обличения Кайзера остры и метки; картины мещанской жизни, рассеянные в его пьесах, гротескно выразительны: старуха, умирающая оттого, что сын ушел из дому перед самым обедом; барышни, играющие в уютном уголке на фортепиано; мирное спокойствие обедов, сна и ужинов, тягучая и добродетельная эротика — мотивы его комедийных и фарсовых выпадов. Его трагедии, в которых он указывает реальные пути освобождения — через признание всех равно виновными, — звучат упрощенно и схематически. Сила Кайзера не в разрешении вопросов, поднятых им, а в самой их постановке.

Но и самая их постановка и самое их разрешение свидетельствуют об авторе, раздираемом внутренними противоречиями. Остроумный обличитель и парадоксалист, Кайзер неспособен подняться за рамки рисуемой им жизни; протестант и бунтарь, он находится всецело во власти той культуры, против которой он протестует; Кайзер — дитя современной ему распадающейся и поверженной Германии. Его тоска не находит реального выхода и обращается в тему остроумных комедий и схематизированных трагедий; {113} бунт, поднятый Кайзером, в конечном результате бесплоден: это эстетическая игра, свидетельствующая об умении эпатировать буржуа и об изобретательности драматурга; его творчество наполнено эротикой, схематизмом фигур и искривленным психологизмом.

Он несомненный и блестящий драматург; он сам ставит себя на одну доску с Георгом Бюхнером и Генрихом Клейстом. Его пьесы действенны, ударны и сконцентрированны; каждый образ есть раскрытие заложенной в нем волевой струи; обостренность психологии образа должна перевести драму в круг трагедии; иногда это удается, чаще нет. О своем языке Кайзер говорит, что в современности он открыл такие же возможности, какие до него раскрыл Лютер своими переводами священного писания. Его язык краток и резок; много новых словообразований, неожиданных сравнений и образности. Кайзер — блестящий и неожиданный стилист. Может быть, причина противоречивости Кайзера как художника кроется в том, что он хочет быть пророком и проповедником; между тем он только блестящий и парадоксальный драматург. Во всяком случае, однажды Кайзеру удалось создать произведение, в котором его трагические устремления нашли наиболее полное выражение, — трагедию «Граждане Кале». Она стоит тоже особняком в его творчестве; «Граждане Кале» — классическое произведение немецкой драматургии; путь, указанный в трагедии, обещает примирение и спасительный выход творчеству Кайзера, но этот путь означает для Кайзера измену современности.

«Театр и музыка», 1923, № 10.

# Гастроли Монахова Спектакли Петроградского Большого драматического театра

На театре давно не было такой сосредоточенной и ясной радости — последние две недели в Москве играл Монахов. Он играл на этот раз драму и комедию и появился в ставшем ему привычном окружении труппы Петроградского Большого драматического театра. Спектакли привлекали интересом новизны и радостью ожидания. Москва мало знает Монахова — драматического актера, хотя именно здесь, на сцене Свободного театра, в китайской сказке «Желтая кофта» Монахов впервые испытывал свои комедийные — {114} не опереточные — данные. Тот давний, но памятный дебют по праву открывал Монахову вход на театр драмы.

Ожидания оправдались в полной мере; может быть, тогда, когда Монахов в облике китайского конферансье и под маской китайского наместника говорил свои простодушные объяснения, никто не мог предвидеть, какой обширный круг разнородных образов захватит опереточный актер Монахов. Теперь в репертуаре московских гастролей — самозванный маркиз де Маскариль и «принужденный» лекарь Сганарель мольеровских комедий и парадов, слуга двух господ итальянца Гольдони, французский буржуа водевильных приключений Мельяка и Галеви и, наконец, царевич Алексей мистической мелодрамы Мережковского. За рамками гастролей в его репертуаре роли глубокой трагедийной насыщенности, среди них Шейлок, Яго, Франц Моор, Филипп II. Отсутствие их в гастрольном репертуаре являет облик актера несколько ущемленно; окончательного мнения о даровании Монахова вынести поэтому нельзя, но и сыгранные спектакли обязывают сказать, что в Монахове мы имеем одно из прекраснейших и значительнейших явлений нашего театра. Перейдя в драму, Монахов не утратил ни одного из примечательных качеств своего таланта, он раскрыл новые возможности и дал новые обещания.

Опереточная школа не прошла напрасно для Монахова: собственному индивидуальному месту среди актеров он обязан своей предшествующей деятельности. Оперетте обязан Монахов той ритмичностью и строгой музыкальностью, которой он пропитывает свое исполнение.

Он улавливает ритм образа: отсюда возникает медлительное, тягучее нарастание трагедии Алексея и бурная стремительность выходок Труффальдино. Движения Монахова мерны, пластичны и округленны; он не только играет, он в известной мере «танцует» свои роли; его речь музыкальна, даже смех или кашель строится Монаховым как музыкальная фраза. Самые приемы и методы опереточной игры переносит он в фарс Мольера и в комедию Гольдони, и тогда эти приемы освобождаются от лежащего на них трафарета и неожиданно по-новому оживляют наследие комедийных мастеров. Монахов не очень ограничивает себя текстом роли: авторские слова становятся канвой, по которой Монахов вышивает узоры собственного остроумия, и поводом неожиданных интонаций; из разломанного текста вырастает зерно подлинного комизма {115} французского площадного фарса или итальянской комедии.

Может быть, от традиции оперетты идет и свобода толкования, подхода и изображения, отличительная для его творчества. Его ощущение стиля позволяет ему быть разнообразным в фарсе и комедии и убедительным в драме. Совершенно по тонкому проникновению в Мольера исполнение Маскариля из «Жеманниц» — образа, играемого в тонах театра тонкого, придворного и жеманного, и Сганареля — в тонах театра площади и балагана, того театра, откуда почерпнул Мольер грубость комизма и яркость образа.

Он неизбежно русифицирует роли при полном сохранении внешнего стиля и внутреннего рисунка образа; в его «слуге двух господ» есть черты русского полового, а в Сганареле — продувного лекаря русской деревни. Может быть, благодаря этому свойству своего таланта он становится особенно нам близок; иногда представляется, что в основе всех образов, играемых Монаховым, лежит образ русского, наивного, вполне целомудренного «чудака». Чудачество — внутренний двигатель оживленных Монаховым ролей; эти чудачества могут быть различны и могут воплощаться в различные, не схожие друг с другом образы. Такой чудак — суровый и вместе с тем ласковый сын Петра, измученно ждущий воскресения старой умершей Руси, с лицом простым, строгим и недоумевающим, с глазами светлыми и вспыхивающими гневным и коротким огнем в минуты раздражения, с речью усталою и размеренною, с движениями плавными и замедленными. Такой чудак — и простодушный, самолюбующийся взрослый ребенок, удивленный принятой на себя ролью господина, — маркиз де Маскариль, он же слуга; какая-то щемящая боль остается от этого смешного и нелепо разодетого человека в финале пьесы. Такой чудак — пытающий счастье пронырливый, быстрый, развязный черномазый Труффальдино.

Этими образами Монахов вполне овладевает. Лежит на всех них печать любви и доверчивой улыбки. Образ течет неуклонно, не отклоняясь от основной мысли и не выпадая из общего стиля. Конечно, Монахов — актер старой, а не новой формации, старой, а не новой техники Но эту технику он доводит до предельного мастерства, которое позволяет ничем не маскировать условность технических приемов. Он вполне овладел приемами старого русского театра и обновил их своим сценическим обаянием, заключенным и в полноте творческого захвата, и в {116} глубине творческой энергии, и в смелости комических трюков.

Смелый и раскидистый в комедии, Монахов становится, однако, скуп, целомудрен и графичен в драме. В Алексее он видит сына великого Петра; для надоедливых, написанных дурным изломанно-стилизованным языком строк Мережковского, наполненных преждевременными пророчествами и скучной философией, он находит трепетные интонации, у него тоскующее красноречивое лицо и внезапно вспыхивающий темперамент — образ Монахова далеко превышает образ, сентиментально выписанный Мережковским. Иногда кажется, что в драме он чрезмерно сдержан и чрезмерно комментирует мимикой и интонацией слова роли. Но на этой сдержанности печать мастерства и ощущение трагического театра. У него отличное чувство сцены — он не боится пауз, наполненных мимической игрой, в Алексее он чудесно играет мечтательную паузу размышления, в Маскариле тонко и очень смешно поет глупенький романс.

Отзыв о гастролях Монахова неизбежно обращается в «похвалу Монахову», подобно тому как спектакли театра обратились в его гастроли. Но иначе быть не могло. Таково свойство этого особенного актера — приковывать к себе исключительное и напряженное внимание. Конечно, его игра ждет подробного и детального анализа — его не произведешь в коротких впечатлениях о его спектаклях.

Интерес к актеру превысил собой интерес к театру. Но таковы качества этого во многих отношениях хорошего театра. Это театр прекрасного, но немного скучного вкуса. Театр вполне петербургский, радующий графичностью и скупостью своего искусства и наивным благородством своего делания. Среди московских театров, иногда оскорбляющих своей разнузданностью, он кажется немного старомодным. Однако примечательно искусство ансамбля, обнаруженное в очень смешной и наивной «Грелке». Прекрасный вкус руководителей театра правильно ведет актеров по путям развития своего мастерства — пускай запоздалого, но вполне четкого и строгого, — по петербургским путям русского искусства. На их четкости приятно остановиться, и в их эстетизме звучит их личная убежденность в нужности их искусства.

Режиссер всех спектаклей — Александр Бенуа. Его режиссура вполне от его живописи. Поэтому приходится жалеть, что не все пьесы шли в декорациях Бенуа. Само режиссерское искусство Бенуа — скорее в планировке, где {117} он обнаруживает большую живописную мощь, чем в раскрытии внутреннего смысла пьесы, ее судьбы, если позволено так выразиться. Бенуа не столько постановщик, сколько планировщик и живописец; в режиссуре в общем он не обнаруживает нового, следует традициям Художественного театра времен Добужинского и самого Бенуа, отказавшись от каких-либо намеков на натурализм.

Наиболее слаженными были спектакли «Грелка» и «Царевич Алексей», в котором, однако, чрезмерность пауз привела к чрезмерной замедленности темпа; наименее — «Слуга двух господ». Среди исполнения, в общем очень ровного, но неяркого, привлекли внимание В. Я. Софронов, Н. Ф. Лежен и в особенности Г. М. Мичурин, ярко и забавно передающий роль старого селадона в «Грелке», и К. А. Каратыгина, сохраняющая в исполнении прекрасный стиль Александринского театра. Бывшая москвичка Н. И. Комаровская выступала в «Жеманницах», где ее замысел не нашел четкого воплощения, и в «Слуге двух господ». Несомненно неудачно было выступление Г. В. Музалевского, играющего Петра I очень самоуверенно, развязно, с неприятными физиологическими подробностями и не имеющего для этой роли иных данных, кроме высокого роста.

«Театр и музыка», 1923, № 11.

# «Король Лир» в Первой студии

Печать некоторой незавершенности и неполноты лежит на всем представлении «Лира», каким он показан в Первой студии; как будто спектакль брошен на сцену еще тогда, когда не кончилась борьба в творческой фантазии режиссера, замыслившего пьесу, и увиденные в тексте Шекспировой трагедии образы не вылились в определенные и конкретные очертания; как будто «Лир» показан прежде, чем закончился процесс творческого рождения, искания; и впечатление эскизности, по которому можно лишь догадываться о не выраженном до конца и до зрителя не доходящем замысле театра, а не прикоснуться непосредственно и действенно к его творческим основам, не оставляет в течение всех тринадцати сменяющих друг друга картин, в которые уложен «Лир» в Первой студии. Может быть, одна из значительнейших причин, по которым не совершилось в Первой студии ожидаемое современным {118} театром преодоление и покорение Шекспира, лежит в самом выборе трагедии. Именно эта трагедия наименее психологически оправдана и труднее всего именно в этой трагедии провести знак равенства между ее сценической правдой и жизненным неправдоподобием. «Лир» только тогда откроется зрителю и только тогда слушатель подчинится «катарсису», вызываемому трагедией, когда театр откроет перед ним особый и вполне конкретный мир, в котором выкованы судьбы человека, тот особый и страшный мир, где неожиданно и сурово вырастает гнев, ломающий жизнь, где отвергнутые дети становятся мстителями за отвергнувших их отцов, где среди крови, преступлений, заговоров и войн совершается освобождение человека, где короли блуждают среди дождя и бури по лесам и полям своей страны с верными шутами, где возникают и рушатся заговоры, где рождаются и затягивают все больший круг людей преступления, — это и есть особый мир Шекспировой трагедии.

Вот этого особого мира и не было показано в спектакле Первой студии. Театру, в прошлом которого лежат отличные достижения утонченного психологизма, трудно и мучительно ворваться в иной круг — круг трагических событий и преображений. Воспитанным в нем актерам необходимо пройти существенный путь переработки своих внутренних данных и своего внешнего мастерства, прежде чем станет возможным преодоление трагедии вообще и Шекспировой в частности. И именно потому, что в «Лире» так мало соприкосновений с жизненным психологическим правдоподобием, актерам Первой студии приходилось резко отрываться от привычного репертуара и привычного мастерства и бросаться в область театра, может быть, и очень желанную, может быть, и очень необходимую, но вполне чуждую их творческим особенностям. Если в «Укрощении строптивой» Первая студия показала, что ей уже доступен Шекспиров комизм, то «Лир» отчетливо показывает, что для воплощения Шекспировой трагедии актеры Первой студии еще не готовы. «Лир» стал не конкретным сценическим достижением, а одним из этапов, по которым студия совершает медленный и мучительный путь своего освобождения и восхождения.

Как будто бы хотел режиссер (Б. М. Сушкевич) наполнить спектакль звуком внутренней тревоги, наполнить актера внутренней и сосредоточенной напряженностью, из случая с королем Лиром сделать событие, раскрывающее трагическую сущность человеческой жизни.

{119} Большая и напряженная работа, предшествовавшая спектаклю, не привела, однако, к установлению единства исполнения и к четкости сценической формы, потому что поиски новых сценических приемов у большинства исполнителей совершались различными, иногда не связанными и не согласованными друг с другом путями, а режиссерский рисунок не вылился в чистые и строгие очертания.

И менее всего передавали «страшный мир» Шекспировой трагедии те декорации и конструкции, в которых развивалось течение трагедии; по существу, это была обычная сломанная сценическая площадка, в разрешении которой ее строитель не проявил ни особой изобретательности, ни большого остроумия; между тем в ней скрывался расчет на некоторую трагическую монументальность — эта монументальность проявлялась в очертаниях шаблонных и серых и тем обнаруживала свою преимущественную ложность. Кусты, серого цвета ширмы, неожиданно появляющиеся в четвертом действии среди конструктивных построений, нарисованный задник, изображающий небо, колеблющиеся холсты и полотна ни в какой мере не передавали внутреннего существа Шекспировой трагедии, вряд ли что-нибудь прибавляя к сценическому самочувствию актеров. Громоздкие и тленные, болотистые и сумрачно-конструктивные построения выдавали только свою несценичность и не были в состоянии рассказать — если это заключалось в намерениях художника и режиссера — о сумраке Шекспировых дворцов и тяжести Шекспировых легенд: они были обычной сценической условностью, обычным сценическим приемом и только.

Между тем в замысле спектакля лежало как будто бы иное. Судьба короля Лира, его перерождение и очищение были главной и основной темой сценического представления. Исполнение центральной роли в «Лире» — значительнейший по важности элемент спектакля. Им определяется выигрыш или проигрыш сражения. В спектакле Лир и был таким центральным образом, к которому сводилась общая линия исполнения. Его играл И. Н. Певцов. Это было первое выступление актера на подмостках Первой студии и почти первое исполнение им крупной трагической роли (случайное выступление в роли Шейлока не в счет).

Первую половину роли Певцов густо окрасил краской старческого раздражения и нетерпеливой истеричности, за этой густо положенной краской пропадали и исчезали черты Лира-короля и Лира-отца. Сердитый, раздраженный старичок, Лир — Певцов в первых действиях утомлял однообразием {120} приемов и оставлял зрителя равнодушным; Вторая половина роли давала Лира в чертах более существенных и мастерских. Если в начале роли у Певцова излишне выдвинутая черта раздражения заслоняла обреченность Лира, его тоску, трагичность отказывающегося от царства короля и человека, то тему сумасшествия Певцов изобразил с мастерством отличного художника. Однако возникает вопрос — насколько исполнение Певцовым Лира говорит о возможности для Певцова овладения трагическим репертуаром? Трудно судить об этом по одному спектаклю и по одной роли; думаю все же, что присущая Певцову изысканность мелодраматического жеста оставляет его более в пределах мелодрамы (так трогательно и жаляще была проведена последняя картина «Лира»), чем переводит его в плоскость трагедии. Лир Певцова снижен не только со своего королевского величия, но уведен и из глубины человеческого духа. Психологически оправданный и понятый, Лир Певцова не становится от этого сценически убедительным, и судьба несчастного и брошенного старика не становится трагической судьбой человеческой жизни.

Исполнение других актеров не было приведено к единству, из них интереснее всего играла Гонерилью С. Г. Бирман, у которой трагическая напряженность нашла выражения подчеркнутые и монументальные. Значительная часть исполнителей — И. Н. Берсенев (Эдгар), В. А. Подгорный (Глостер), М. А. Дурасова (Корделия) — играла в традициях старого психологизма. Когда психологизм соприкасался с лирическими основами трагедии, исполнение звучало и покоряло, — такова Корделия Дурасовой, сыгранная не без внешнего мастерства, просто и трогательно, или ряд отдельных деталей у Подгорного, в общем, однако, далеко уходящего из рамок трагедии в обычную драму. Наиболее неудачно исполнение Берсеневым Эдгара, в котором Шекспир требует отказа от психологических правдоподобий во имя трагической правды.

Неудачна, по самому замыслу, передача роли шута женщине; исполнение Н. Н. Бромлей не могло прибавить замыслу интереса; еще не вполне оформленное и неотчетливое, оно говорило о мысли изобразить шута как вторую душу Лира, как его судьбу, голос его совести; подчеркнутость замысла вела к его сценической недейственности.

Остальные исполнители — А. М. Жилинский (Эдмунд), Е. В. Измайлова (Регана) — искали трагических приемов игры; эти приемы не обнаруживали себя как нечто новое и возвращали к приемам старого театра. Справедливость {121} требует отметить хорошие данные Жилинского и прилежную скупость его игры.

Наиболее приближалось к Шекспировой трагедии исполнение А. Э. Шахаловым Кента; очень благородное, сдержанное, с должной примесью характерности, оно было лучшим в спектакле — не по яркости, но по строгости и выдержанности.

Ритм спектакля, на установление которого было, видимо, обращено внимание режиссера, не вылился еще в необходимые сценические формы. Третье действие, требующее нарастания и стремительности темпа — в построении сцены лежит быстрая смена событий в грозе и буре, — этого нарастания не передает; необходима иная сценическая планировка, при которой второй план сцены не обнаруживал бы свою нарочитость. При всем том в спектакле бьется живая стремительность невоплощенного замысла; как будто носятся среди этих кубов, среди несвязанных исполнений обрывки Шекспировой трагедии; странный и непонятный спектакль — этап на путях работ Первой студии — не дает права выносить окончательного суждения о Первой студии и Шекспире в ней.

«Театр и музыка», 1923, № 25

# Полевицкая «Черная пантера»

Конечно, «Черная пантера» — произведение и претенциозное и литературно незначительное. В свое время пьеса шла в Незлобинском театре, не вызвав ни восторга, ни интереса. Не могло изменить установившегося о ней мнения и прошедшее пятилетие. «Пантера» — одна из тех драм à thèse, которые зритель любил за их общедоступную философию. В этих драмах сложные проблемы сводились к занимательному анекдоту и путем драматической коллизии решались «больные и назревшие вопросы» о том, скольких мужчин может любить одновременно женщина — трех или только двух; безнравственна или, напротив, спасительна ложь, а, может быть, безнравственна и спасительна одновременно; что выше и значительнее — искусство или жизнь, и так далее. Героини этих пьес бывали загадочны, носили черное платье с пунцовой розой, отличались непонятными поступками, на них лежала печать трагических судеб и роковых событий. Один из актов обязательно происходил {122} в ресторане, героини танцевали танго и танец апашей, мучались противоречиями жизни и в финале пьесы, по воле автора, запутавшегося в сложной интриге, победоносно разрешали затруднительное положение самоубийством.

«Пантера» ничем не выделяется — ни в хорошую, ни в дурную сторону — из этих психологических мелодрам. Все необходимые качества, свойственные этому виду драматического творчества, присущи и «Пантере». Тема ее не блещет оригинальностью и новизной разработки. Пьеса рассказывает о печальной судьбе жены художника, не пожелавшего поставить искусство ниже жизни и тем вызвавшего ряд горестных событий: смерть ребенка, измену и самоубийство жены. Как обычно, в пьесе самое плохое — ее литературщина, ее «философская» тема о взаимоотношениях искусства и жизни и утомительная, изложенная топорным языком дешевая психология героев, страдающих по рецепту всех загадочных, мучающихся двойственностью собственных переживаний натур. И, конечно, не эти качества пьесы могут заинтересовать театр. В «Пантере» самое занимательное и самое сценичное — ее вполне кинематографический сценарий, в котором события идут за событиями, одни ударные места сменяют другие. Центр же сценария в выигрышной и сценичной роли Риты, «черной пантеры», интересной не ее психологической характеристикой, а тем обилием сценических заданий, которые стоят перед играющей Риту актрисой. На протяжении четырех актов Рита успевает обнаружить теплоту своей души (в любви к ребенку) и решительность своей натуры, бросить мужа, вернуться к нему и снова его бросить, потерять ребенка, протанцевать танец апашей и предаться необузданному веселью, несколько раз изменить мужу и раскрыть свою кошачью природу пантеры, окончательно обнаружить, что она любит только несчастного своего мужа, и великодушно выстрелить в себя из револьвера, предоставив несчастному мужу любить другую загадочную натуру — Снежинку. По существу, роль Риты только предлог актрисе обнаружить свое мастерство. Воля выступить в «Пантере» есть воля актрисы раскрыть свое умение. Этой возможностью оправдывается существование дурной пьесы. С этой точки зрения и приходится расценивать выступление Полевицкой в «Пантере».

Я давно не видел Полевицкую — со времени последних московских выступлений в первые военные годы. За годы ее отсутствия ее талант развился, окреп и получил новые и неожиданные очертания. По одному выступлению нельзя {123} судить об изменении внутреннего лица актрисы, о мере глубины ее таланта, но те новые струи, которыми отмечено ее исполнение, дают право судить о некоторых качествах ее первостепенного мастерства. Она кажется почти иностранкой на нашей сцене, по новой, несколько неожиданной манере игры и по характеру разработки роли. Может быть, такое впечатление находится в зависимости от самой пьесы, подчеркивающей технические достоинства играющей главную роль актрисы, но, кажется, что для Полевицкой трудно найти другое, более близкое и многозначительное определение, кроме такого резкого в наши дни, как «актриса». Да, Полевицкая — блестящая и очень большая актриса, со всеми противоречиями, достоинствами и недостатками, таящимися в таком определении. В антрактах ее сравнивали — по стилю игры и по калибру дарования — с Савиной; в сравнении, вероятно, нет преувеличения. Материал, предоставленный «Пантерой», Полевицкая использовала вполне; то основное и общее впечатление, которое остается от ее выступления, есть ощущение существенной полноты таланта, зрелого умения и несомненного мастерства первостепенной силы.

Может быть, именно на такой роли, как Рита, ясно вырисовываются пределы виртуозности актрисы и границы ее технических возможностей. Самое ее мастерство очень специфично, легко может вызвать возражения, показаться враждебным. В ее игре есть печать «французского» стиля игры, изощренного «театра представления», если следовать этим устарелым терминам. В роли Риты нет пустых мест — все разнообразные положения, в которые автор ставит героиню, разработаны Полевицкой до мелочей. Вслед за автором ведет она «пантеру» по пути сценических эффектов, и за блеском ее исполнения постепенно исчезает претенциозный драматург с его бледным вымыслом и неудачливой психологией. На основании сценария Полевицкая творит новый образ и придает ему отсутствующую в хаосе пьесы значительность. Она находит для Риты своеобразный внешний облик и грим, в котором сквозь резкие и суровые черты проглядывает мягкая женственность; у нее особенная походка — легкая, мягкая и прямая; быстрым и красивым движением вскакивает она на ступеньку, ее жест акцентирован, скуп; два, три прямых движения, скупая выразительность лица, жест, которым убаюкивает ребенка, дрожащая интонация в разговоре с мужем во втором акте; быстрая и смелая поза, «нога на ногу и подбородок, упирающийся в ладонь руки», — свидетельство {124} высокого артистизма. Она находит ряд поразительных деталей — тот двойной разговор, который она ведет во втором акте, когда слова обращены к одному человеку, но сказаны для другого; и руки, поставленные в обычную позу экзотической танцовщицы, и взгляд быстрых глаз, который бросает она на свою врагиню — Снежинку, и молчаливая мольба, когда, склонившись, берет под руку простившего ее мужа; или, наконец, тот звериный, рыдающий крик, крик раненого животного, который раздается из-за кулис, когда умер ее ребенок, — эти детали определяют образ Риты и вместе с ним мастерство актрисы.

Свое умение и блеск исполнения Полевицкая не скрывает, но щедро расточает. Иногда разработанность роли кажется чрезмерной, почти нецеломудренной; тогда обнаруживаются существенные особенности ее исполнения. Может быть, они обусловлены продолжительным периодом игры за пределами России, перед публикой, незнакомой с русским языком. Может быть, они обусловлены выбором пьесы, требующей именно такой манеры игры. Может быть, они уже стали ее неотъемлемыми качествами, определяющими самый стиль исполнения. Но иногда Полевицкая становится подчеркнута и резка, она кладет краски густо и жирно, забывая закон их строгого распределения; тогда она передерживает паузу, удачно найденный, но чрезмерно длительный взгляд и жест перестают быть действенными. Она чрезмерно заботится о зрителе; не желая терять над ним власть, она находит все новые и новые приемы, которыми хочет снова и снова приковать к себе его внимание; она изнемогает под тяжестью технического богатства своего исполнения, ее игра становится напряженной и сценический прием является только как обнаженный прием, как ясный и до конца раскрытый сценический эффект.

В «Пантере» Полевицкая отлично играет «игру», когда на глазах у мужа Рита представляется не тем, что есть, — и сквозь нервную разорванность движения и вздрагивающие интонации голоса сквозят боль, страх и унижение. Наоборот, в тех местах роли, где простота, трогательность и правда являются вне интригующих покровов намеренной лжи, Полевицкая играет с приподнятым пафосом, чрезмерно пользуясь богатством своего голоса, подчеркивая музыкальной интонацией, жалостливым жестом, молящим взглядом существо происходящего.

В ее игре появился отпечаток некоторой «шикарности», щегольства своим умением. Как будто приобретя блеск {125} исполнения, свою замечательную технику, доведя до предела свое мастерство, Полевицкая утратила ту радостную нежность, которая окрашивала ее первые выступления в Москве. В «Пантере» играла большая и блестящая актриса, учитывающая данные роли, актриса зрелого мастерства и самодовлеющего утверждения себя на сцене. Ее исполнение волнует зрителя своим умением и неожиданным на нашей сцене и вполне значительным явлением высокого, изощренного артистизма и несколько подчеркнутой патетики.

Интерес спектакля сосредоточивался на Полевицкой. Справедливо, однако, отметить, что, несмотря на видимую спешность подготовки, он был вполне строен. Оригинальная и особенная индивидуальность Полевицкой отразилась и на других исполнителях: вся пьеса игралась в том же стиле подчеркнутости и патетики; среди этих других исполнителей запомнились В. Р. Ольховский, в нелепой роли мужа давший хорошую и ненадоедливую характерность; И. Ф. Красовский, с большим тактом исполнивший трудную для него роль Мулена; Р. П. Кречетов, неожиданно обнаруживающий себя характерным актером; и, конечно, Н. А. Белевцева, у которой роль не сделана, в игре много ненужных резкостей, но у которой все данные для ее блестящего исполнения.

«Театр и музыка», 1923, № 28.

# Никулина

Это было давно; это уже история. Более шестидесяти лет тому назад — 6 декабря 1861 года — выступила Надежда Алексеевна Никулина в первый раз на сцене Малого театра в пьеске «Взаимное обучение», и с этой даты начинается пятидесятилетие ее работы на Малой сцене. Об ее игре узнаешь из старых журналов и запыленных газет. Строгий театральный критик А. Н. Баженов писал о ней с восторгом: надежды, вызванные первым дебютом «молоденькой девушки, воспитанницы театрального училища, которая лет пять тому назад очень мило, с живостью, с большою веселостью и умом сыграла небольшую роль в маленьком водевиле», сбылись. Никулина сделалась любимицей публики. А. А. Плещеев радовался ее исполнению Верочки в «Шутниках» Островского: «Более свежести, правды, искренности нам не случалось встречать в ролях наивной девочки. Казалось, что г‑жа Никулина не играет, {126} что она такая и есть на самом деле; ни одной фальшивой аффектированной ноты, ни тени рутины». А. И. Урусов пишет о ее игре в «довольно милом водевиле»: «Незначительной своей роли г‑жа Никулина умела придать выражение такой задушевности и грации, что подобное воссоздание характера, способность сживаться с ним, в каждом характере доходить до сердца, заявить эти прекрасные способности — величайшая похвала, которую можно сделать». В другой пьесе он отмечает в Никулиной «очень редкое соединение обдуманности и чувства, строгого отношения к каждой роли и отсутствие всякой рутины. В ее игре есть несомненная оригинальность, состоящая в удивительном умении владеть слезами и смехом, переходить от драматического положения к изящному светлому комизму и при том так просто, так легко и естественно, что не только самый взыскательный поклонник натуральности, но и строгий ценитель художественности воздаст заслуженную похвалу этой грации и изящной простоте. Веселость и молодой смех г‑жи Никулиной оживляют нежизненные роли, из которых, казалось бы, ничего нельзя было извлечь, кроме призрачной пустоты». «Ее слезы и тихие рыдания, ее глубокий, неподвижный взгляд гнетущего горя… трогательны своею искренностью».

«В игре г‑жи Никулиной всегда видна очень верная и ясная характеристика — качество, весьма редкое в молодых актрисах, — видна способность придавать жизнь самым незначительным ролям своим. Когда сквозь эти призраки просвечивает прекрасная человеческая личность, полная чувства, блистающая юмором, мы невольно поддаемся этому милому обману и начинаем верить в реальность разных, часто очень неискусных эскизов и вымыслов».

Сквозь этот хор похвал и старинные категории «натуральности» и «художественности» трудно проникнуть в существо так победно действовавшей на зрителя актрисы. «Ее лица не общее выраженье» и «оригинальность» ее дарования, о которых писал Урусов, не нашли достаточно четких словесных определений в груде рецензий и впечатлений, оставленных современниками ее первых дебютов и позднейших побед. Верные привычному канону, критики не оставили описаний ее игры и ее приходится реставрировать по отдельным замечаниям и сравнениям.

Актриса комедии и смеха, умевшая быть трогательной в драме, Никулина была актрисой водевиля, Мольера и Островского. В театре второй половины девятнадцатого {127} века она была носительницей масок инженю и субреток Преимущественный образ начала ее деятельности — «мило-наивная резвушка, в которой бьет ключом молодая беззаботность, бродит веселый хмель молодости». Иногда необузданная, иногда резкая, Никулина, несмотря на свое отличное умение, брала публику преимущественно непосредственностью темперамента и своеволием игры. В своем репертуаре Никулина имела Глафиру в «Волках и овцах» и Варвару в «Грозе». В рамках этих двух комедийных образов яснее выявляются свойства Никулиной-актрисы. В самом существе своем она была актрисой «творческого инстинкта», как писал один из критиков. Мало раздумывавшая о стиле пьесы, часто безотчетная в своем творчестве, Никулина была актрисой экспансивной и иногда чрезмерной. Образы, которые она играла, были близки между собой, и она наполняла их жизнерадостностью своего комедийного творчества. Придя на Малую сцену непосредственной и наивной, не зная шаблона театрального мастерства, она казалась свободной от рутины, но, богатая темпераментом и актерской силой, скоро приобрела ряд личных, ей одной присущих комедийных приемов, создавших особенный, «никулинский», стиль игры.

Она была актрисой здоровья и женского обаяния. В Варваре она находила возможность выбросить на публику необузданность своего темперамента, свою способность слушать волжский разгул. В Глафире — хитрость и кошачьи ухватки; Островский писал Глафиру, имея в виду Никулину. Она играла и «Фру-Фру», соперничая с Федотовой, и Поликсену в «Правда — хорошо». Никулина была актрисой здоровой эротики, и изображение любви и кокетства — одна из основных тем ее творчества. Пьесы Дьяченко Никулина наполняла молодостью своих чувств, и в пьесах Островского сквозь их бытовые очертания ощущала костяк их театрального построения. Менее всего психологически углубленная, она была более всего сценична и театральна. Она заражала зрителя «милым обманом» театрального представления и радостью игры. В прекрасные годы Малого театра она была представительницей условной игры, в которой «натуральность» не заслоняла собой «художественности». В водевилях Никулина скользила легко и радостно по запутанным дорогам невероятных сценических положений, в Мольере была той субреткой, которую воскрешала затем в ряде других пьес. Ее мягкая лирика, трогательность в драме были проникнуты оптимизмом. Никулина была актрисой, видевшей мир светлым и радостным.

{128} Такой встает из впечатлений и рецензий газет и журналов Никулина в эпоху своего расцвета. Актриса несомненного умения, но не большого разнообразия, прекрасного чувства театральности, сценической легкости — Никулина прошла свою сценическую дорогу легко и победоносно. Ее талант не был значителен и масштаб его не был грандиозен. Но в ее игре была та правда театра, которая жила в те годы в Малом театре, — театра романтических чувств, трагической насыщенности, условной комедийности, радостной игры и больших актеров.

Из гимназических воспоминаний встает Никулина последних лет своей деятельности. Годы уже давно заставили ее перейти на другое амплуа, и Никулина играла роли комических старух. Я помню ее Анну Андреевну в «Ревизоре», Толбухину в «Плодах просвещения», княгиню Тугоуховскую и какую-то раздраженную даму в незначительной пьеске из дачной жизни. В эти годы своего заката Никулина сохранила великолепную условность своей игры. Старая актриса — она находила блестящие черты характерности. Она прекрасно передавала «светскую вульгарность». В эти свои последние годы Никулина играла тех же своих героинь, но уже постаревших и поседевших. В чертах жалких, трогательных и смешных старух: дамы, перегнувшейся за перила балкона и защищающей «свой участок» от нашествия дачников, нелепо игравшей на акциях и проигравшей состояние; увядшей, заботливой, со следами пудры на удивленно-измученном, заплаканном лице, верящей в спиритизм, толстой, суетящейся и волнующейся Толбухиной; молодящейся и вспыхивающей городничихи — в чертах этих дам как будто сквозили те лица, изображением которых Никулина начала свою театральную работу. Это были те же барышни, порхавшие с веселыми песенками по авансцене Малого театра, мечтавшие о замужестве и в финале пьесы, после ряда запутанных трюков, добивавшиеся «исполнения желаний»; это была Глафира, нередко вспоминающая о днях своей молодости, о своем коварстве, а теперь играющая в карты и ищущая утешения в сношениях с духами, — это было великолепное наследие актерского мастерства девятнадцатого века, воскрешенное в сентиментально-трогательной, тонко-иронической и старческо-жизнерадостнои игре старухи Никулиной.

«Театр и музыка», 1923, № 30

# **{****129}** «Спартак» Театр Революции

Это благородный, сухой и нарядный спектакль. Но дыхания революции и пафоса борьбы в нем нет. Он бьет мимо цели, он беспредметен и отвлечен в своей режиссерской интерпретации. Между режиссером пьесы и ее темой не произошло желанной встречи, и спектакль не был живым и конкретным воплощением роковой судьбы мятежного вождя гладиаторов. Режиссер-рационалист усугубил рационализм поэта: великолепная геометрическая абстрактность искусства В. М. Бебутова довела до предела отвлеченность основного построения волькенштейновской драмы. Этот спектакль изредка волновал зрителя холодной радостью скупых эстетических восторгов — в нем было торжественное великолепие XVII века, появившееся среди конструктивных установок. Стилизация революционной темы в традициях последователей Корнеля и Расина — своеобразное возрождение заветов французского классицизма по поводу истории римского героя, воскрешенной нашим современником.

Я бы предпочел меньшее великолепие большей строгости. Пьеса Волькенштейна все же значительнее нарядного представления, показанного Театром Революции. За ее видимой сухостью, схематичностью и твердостью, за всей подчиненностью установленным канонам, за преобладанием «ума холодных наблюдений» над непосредственностью чувств и буйством страстей есть та суровость, которая позволяет видеть в стихах Волькенштейна не только декламацию трагических героев, но, более того, — созвучность суровой эпохе революции. В этом смысл и оправдание «Спартака». Его тема не может не волновать. Диалектически точный и зоркий наблюдатель, Волькенштейн в «Спартаке» — не творец трагических судеб. Сам автор называет пьесу «героической драмой». Сквозь историческую ткань ясно сквозит миф о преждевременном восстании и напрасной гибели. Мастерство Волькенштейна не в разработанности характеров, а в умении строго и неуклонно развернуть линию судьбы героя. Стремительный путь Спартака, его роковая судьба, пафос воли — центр драмы Волькенштейна.

Вот этой суровости и не было в умелой и четкой постановке Бебутова. Быть схематичным не значит быть сухим, а быть сухим не значит быть суровым. Прельщенный строгой {130} архитектоникой пьесы, Бебутов прошел мимо ее внутреннего смысла. Постановка подчеркивает недостатки драмы Волькенштейна и не раскрывает ее достоинств. В своей работе Бебутов остался сухим планировщиком и интересным учителем декламации. Он уловил формальную четкость волькенштейновской драмы, но не претворил ее в живую реальность. В том, как развертывалась пьеса, лежала печать старомодной, изысканно вежливой дидактичности и надменной поучительности.

Располагаясь геометрическими фигурами, актеры мерно и торжественно выполняли свои сценические задания. Их пафос был беспредметен, он не был связан с теми словами, которые произносились, и поток звуков, интонаций и ударений подчас завлекал своей музыкальностью, подчас раздражал шаблонными приемами декламирующих героев, но никогда не позволял проникнуть в существо и смысл так горячо произносимых речей. Менее всего могли говорить о «дионисийском» разгуле гладиаторского пира эти расположенные на восходящей треугольником лестнице молодые люди и барышни, одетые в античные костюмы, и несколько танцовщиц, уныло и относительно добросовестно исполняющих «танец мечей», и эта «голубая» блондинка, с неплохим темпераментом, но надоедливой декламацией изображающая несчастную «голубую» римлянку, и этот помпезный финал — апофеоз, с телом Спартака, вынесенным под музыку на авансцену. Это была мнимая монументальность и ненужная раскраска истории Спартака.

И так же ненужно и дидактически упрощенно было толкование врагов Спартака в образах унижающе-шаржированных прорицателей в качестве водевильных героев. Для изображения шаржированных образов у Бебутова нет нужной изобретательности. Его юмор сух и нерадующ. Комический гротеск чужд его мастерству. К ошибкам режиссерской трактовки присоединилась техническая слабость исполнителей. Любопытнее всего был задуман Красе. Но М. А. Терешкович, дав хорошие обещания, не выполняет их до конца. Он не находит четких границ для изображения маниакальной жестокости Красса. Неудачный внешний облик подчеркнут незаконченностью и срывами исполнения. Д. Н. Орлов — надоедлив, но талантлив. Его сценические приемы противоположны общему стилю спектакля. Вместо музыкального шаржа он дает смешную немузыкальность. Интереснее всех В. Ф. Зайчиков, хорошо применяющий «биомеханические» трюки в своей небольшой роли.

{131} Так, Бебутов не создал той «атмосферы», в которой должно развертываться действо о Спартаке. Дело не в методе постановки, а в ее внутреннем существе. Бебутов заглушил ту тревогу, которая есть в пьесе Волькенштейна. Нельзя изображать прорицателя клоуном, потому что этим умаляется не его мнимое мистическое значение, а действенность пьесы. Нельзя изображать врагов комическими не потому, что это неверно, а потому, что от этого теряется существенный смысл драмы. Нельзя быть спокойным и сухим в пьесе, которая в медленно стремительном нарастании, в возрастающей тревоге, в взрывах ссор и вражды рисует судьбу героя.

Таково было и исполнение центральной роли М. Г. Мухиным — уверенное, четкое, с приподнятым, но холодным пафосом, с округленными движениями, с раскатами богатого голоса, немного манерное и жеманное — Спартак французской трагедии. Прорицательница Мелисса — А. В. Богданова обнаруживает отличные данные и несомненный темперамент, но срывается в чрезмерность патетики и в монументально-декадентскую пластичность.

Многое неплохо в этом спектакле. Он хорошо сработан, благороден по выполнению, вполне культурен по стилю. Печать вкуса и знания режиссера несомненны. Был ряд моментов действительной монументальности и драматического напряжения в этом патетическом возрождении классицизма, потому что Бебутов знает пластическую мерность движений, живописность жеста и патетику звука. Было почти завлекательно слушать беспредметное обаяние звуковых волн, несущихся со сцены, и следить за размеренной четкостью движения, — нужно было усилие, чтобы вернуться из XVII века к «Спартаку» нашей современности. Спектакль был схематичен, гладок и четок. Но дыхания революции и пафоса борьбы в нем не было.

«Театр и музыка», 1923, № 32.

# «Лизистрата» Музыкальная студия МХАТ

Аристофан ли это? Я не особенно верю в возможность полного и безоговорочного возрождения его комедий на нашей сцене спустя слишком два тысячелетия после их первой постановки на греческом театре. Политик и боец, Аристофан может быть оправдан в нашей современности {132} только как предлог для раскрытия пафоса наших дней и нашей сегодняшней жизни. Ни ученая реставрация, реконструирующая представление античного театра, ни стилизация под античные вазы, ни, наконец, ставшее привычным приспособление текста, благодаря которому любая пьеса с завидной легкостью, но малыми результатами обращается в современную, не разрешат проблемы Аристофана. Сатира Аристофана или останется непонятной и чуждой, или же попытка заменить масштабы государственной сатиры злободневными остротами на местные темы явно обнаружит свою преимущественную незначительность. Приспособление по большей части есть принижение. Особенно когда речь идет об Аристофане. И я не знаю способов, которыми могло бы быть брошено на сцену во всей его целостности это безудержное, почти разнузданное творчество — жестокое, смелое и сатирическое, — несмотря на то, что оно облечено в традиционные рамки аттической комедии.

В подходе Художественного театра заключалось как будто некоторое ущемление Аристофана. Между тем принцип постановки казался верен, может быть, единственно верен. Это было не столько ущемление, сколько выделение той стороны героического пафоса, которая единственно может оправдать основной сюжет пьесы, — о воздержании женщин от мужчин ради окончания войны. Встреча театра с поэтом произошла не на путях стилизации или общедоступного приспособления: внутренний смысл Аристофановой комедии, то, что составляет душу его творчества и зерно его фарсов, стал основой работы театра. Не рискованный сюжет преимущественно, а мироощущение поэта. Не любопытный анекдот, впервые рассказанный тысячелетия назад, а его действенное существо. Игра о Лизистрате, распускающей войско, была взята в высоком и патетическом тоне.

Этот подход был чист, ясен, мужествен и откровенен. Он нес оправдание тем деталям, которые при ином подходе неизбежно вызвали бы ощущение неловкости или затаенного стыда. В авторе фарсов и сатир постановка В. И. Немировича-Данченко раскрывает гнев проповедника и убежденность учителя. Да, этот спектакль не только не внеморален, наоборот, он утверждает ценности морального порядка. Дело, конечно, не в сюжете пьесы, и не сюжет увлекает зрительный зал. Существо спектакля в высокой патетике, наконец снова прозвучавшей на сцене Художественного театра, и в той сосредоточенной радости, {133} которая и делает Аристофана таким необходимым и полнозвучным в наши дни.

Было нечто, что мешало восприятию Аристофановой комедии. Переводный текст был ниже постановки. Говорят, что он вполне точно соответствует Аристофану. Но он не изобретателен в размерах и неярок в образах: он досадно мешал привычными сочетаниями фраз, скользивших быстро, не останавливая на себе внимания и не запоминаясь. Подход театра требовал большой словесной мощи и яркости. Слово же было обычно-разговорным, поэтически необработанным. Его ритм был ритмом обыденности, между тем как ритм постановки был ритмом пафоса.

Спектакль был построен с отличным искусством и блестящей изобретательностью. И главное — он был вполне органичен, он неизбежно и закономерно вылился в несколько необычные для Художественного театра формы, которые так радостно передавали основную струю поэтического мироощущения Аристофана.

Может быть, недостаточно ярок был спектакль в своих комических сценах: он больше радует, чем смешит; волнует больше, чем веселит. Ритмом здоровья были проникнуты те массовые сцены, в которых обнаруживается истинный герой комедии — толпа. Может быть, давно уже не было на театре такого радостного и монументального зрелища, как эта бушующая, замирающая, сосредоточенная, разнузданно-насмешливая, иногда циничная, иногда мирная толпа. Разрешение построения толпы было разрешением спектакля. Освобожденная от натуралистических деталей и эстетических ухищрений, она была центром представления. Душа толпы — вот что было дано Немировичем. Объединенная общим музыкальным и внутренним ритмом, она обусловила течение спектакля.

Перед этим новым героем спектакля отступили на второй план исполнители отдельных ролей. Впрочем, в центральной своей части исполнение не удовлетворяло и менее строгим требованиям. Участники Музыкальной студии еще не вполне подготовлены для изображения тех чувств и страстей, которыми режиссер хотел наполнить постановку. Ни Кинезий — П. С. Саратовский, ни Лизистрата — О. В. Бакланова не выполняют задач постановки. Бакланова, при всех своих исключительных внешних данных, не создает законченного образа; на ее исполнении лежит налет непреложной сухости, которую не может скрыть ни красиво звучащий голос, ни отличная пластичность актрисы. Саратовский же — Кинезий, несмотря на несомненное {134} сценическое обаяние, дает лишь банальную иллюстрацию к забавному анекдоту, выпадая из общего монументального стиля спектакля.

Монументальный же стиль был утвержден художником спектакля — И. М. Рабиновичем. Рабинович продолжил этим спектаклем начатые в предыдущих работах опыты создания сценической архитектуры. Если в постановке Немирович-Данченко режиссерски вскрыл душу пьесы, то Рабинович сделал это своими декорациями. Он возвращает сценическому пространству его реальность и конкретность и освобождает от тумана беспредметничества. Греция сквозит в простых и строгих очертаниях его конструкций — в них есть непререкаемая убедительность, которая делает их неотделимыми от действия. Самые линии колонн, красочная насыщенность немногих цветов, которыми пользуется Рабинович, при полном отрыве от всех натуралистических приемов дают ощущение Эллады. Дело не только в возможности разнообразных и острых мизансцен — существо декораций Рабиновича заключается в том ощущении бесконечности и действенности, которое лежит в их основании. Формально эта вращающаяся постройка не имеет «ни начала, ни конца»; появляясь под разными углами зрения, она всегда закончена и гармонична; совершенно особое ощущение, которое рождается у зрителя, когда сцена впервые начинает вращаться, — одно из незабываемых на театре переживаний. В этом звучит, наша современность.

Много нового в режиссерской интерпретации «Лизистраты»; в том числе полный отказ от всех соображений узкопсихологического и натуралистического порядка. Это новое не кажется, однако, неожиданным. Оно обусловлено восприятием пьесы театром.

Этот спектакль звучит не только как достижение. В его частностях есть много несовершенного: мне не понравилась его оперная музыка и декадентский отпечаток его танцев. Меня не удовлетворяет финал второго действия, который должен звучать более ударно и сильно.

Этот спектакль пока больше обещание, чем достижение. Он утверждает возможность героического театра.

«Театр и музыка», 1923, № 33.

# **{****135}** Орленев «Горе-злосчастье»

Орленев играл «Горе-злосчастье». Какая сила заключена в этом актере с усталым лицом и опустошенными глазами, который через сорок лет скитаний по провинции, захолустью обладает властью глубоко и остро волновать зрителя! Он играл старую, надоевшую мелодраму из чиновничьей жизни. Весь спектакль, который не нуждается даже и в осуждении — так шаблонны играющие его актеры и так традиционно скучно их искусство, — неожиданно послужил раскрытию единственного и замечательного лица этого странного актера. Уже далеко не все безупречно в острой и мучительной игре Орленева. Впрочем, весь ее рисунок, видимо, отличается от того, что когда-то создало Орленеву такую громкую славу. Те, кто говорили об упадке темперамента, — правы. Буйства страстей больше нет в игре Орленева. Менее всего можно видеть в его необычной игре истерию или нервную разнузданность. И провинциализм, который подчас сквозит в его игре, — только шелуха, которая не может скрыть основных качеств исполнения Орленева.

Старый актер играет молодого чиновника. На окружающих его актерах нелепыми и безобразными красками лежит аляповатый и грубый грим. Холщовый потолок полукругом свисает над павильоном с шатающимися стенами. Безнадежно и уныло струится тяжелая речь героини. Молодые актеры во власти дурных навыков, скверным налетом покрывших их несомненные дарования. Два комических актера с характерной резкостью и несомненной театральной правдой изображают чиновников старого времени. Старый актер Орленев играет молодого спившегося чиновника — пьеса рассказывает о несчастьях его скудной семейной жизни, о его скучной и страшной смерти.

Среди этого шаблонного театра, в этих запачканных декорациях, при отсутствии всего того, что украшает театр или помогает актерскому искусству, Орленев дает редкие в театре минуты глубокого волнения — они запомнятся на всю жизнь. В его таланте — глубокие струи Достоевского. Рассказ о чиновнике — сам по себе такой скучный и так плохо написанный — становится значительным от прикосновения к нему Орленева. Впрочем, он почти не играет. Он смотрит и говорит. Самое чудесное в этом старом актере — звук глухого голоса и взгляд усталых глаз. {136} Сюжет пьесы становится неинтересным, когда следишь за музыкой речи и скупостью его движений: они раскрывают внутренний смысл игры Орленева.

Играет ли он образ? Не знаю. Это неинтересно и неважно. Так же не важно, как и то, что под отдельные детали его игры вряд ли возможно подвести психологическое обоснование. Так же неважно, как внешнее несоответствие его данных с изображаемым лицом. За лицом Рожнова — молодого чиновника, так страшно кончающего свою жизнь, — сквозит большая личная правда художника.

Побеждает именно эта личная правда. Я могу принимать или не принимать ее. Но мы должны признать ее волнующую значительность. Это то самое, что так характерно для всей плеяды скитающихся актеров — Самойлова, Россова, Орленева. Все, что они делают, значительно, несмотря на частую неравноценность технического выполнения. Впрочем, Орленев сохраняет полное и очень своеобразное мастерство. Смерть Рожнова, когда под накинутым на него покрывалом в последний раз судорожно сжимается рука и, почти незаметно вздрогнув, выпрямляется тело, — находка большого художника.

Орленев немного декламирует. Он строит речь музыкально. У него настоящая ласковая, звучная и строгая русская речь. Он создает образы внутренней трагической насыщенности, без порывов и вспышек разнузданных чувств. Он немного холоден. Это холод большой внутренней правды и большого искусства. Он внутренне сосредоточен, он говорит только о самом необходимом — о том, что он видит в играемой пьесе. За всем техническим спокойствием, за видимым безразличием игры всегда остается большая правда настоящего актера.

Еще более побеждает личная правда художника — он открывает своим искусством дверь в уже исчезающую жизнь пустых душ и безнадежных трагедий.

«Театр и музыка», 1923, № 34.

# Возвращение Камерного театра

Камерный театр возвратился из своих заграничных путешествий. Они были непродолжительны — немногим более полугода; однако за этот недолгий срок московская театральная жизнь получила более четкие очертания. Стало ясно, что двадцать третий — двадцать четвертый годы на {137} русском театре есть годы существенных испытаний, упорного труда и ученичества. Почти каждый театр вступил на путь самопроверки и усвоения рожденных другими театрами новых форм. Этим самым поставлен вопрос о театральной культуре, о том, что органически и закономерно рождается из недр самого театра. То, что раньше было специфической особенностью отдельных театров, стало сценическим приемом, общим большинству театров. Как будто происходит нивелировка театров. Становится неясным, в чем же лежит творческая особенность каждого театра — то, что должно оправдывать их существование, ради чего они работают. Замечательные и глубокие достижения последних лет — «Рогоносец», «Гадибук» и «Федра» — предопределили судьбу русского театра. «Лизистрата» была их последним отголоском, она завершила ряд постановок, служивших оформлению духовного наследства революции. Эта проблема во всей сложности и важности остается перед театром, и ее разрешение всей тяжестью ложится на ряд отдельных театров, достигших зрелого и мужественного мастерства.

Может быть, самое опасное, что лежит в современном театре, — это поспешное усвоение не новых форм, а новых формочек, которыми замазывается старое и сморщенное лицо господствующего театра. Соблазнительно думать, что новые формы окончательно утвердились на театре. Однако в большинстве случаев это лишь внешнее усвоение, знак растерянности, а не силы, потеря собственного устарелого мастерства, а не рождение нового.

Специфической особенностью Камерного театра была его верность проблеме театральной культуры. Вряд ли можно теперь отрицать существенную и замечательную его роль в истории русского сценического искусства. В годы эстетической борьбы Камерный театр выковал свое лицо. В своей преданности актеру и сцене он часто был жесток и несправедлив. Освободив театр от привходящих внетеатральных элементов, он создал искусство предельной театральности. Ни в каком другом театре не была так ясна одновременно сила и беспомощность самодовлеющего театрального искусства. В своем служении сцене Камерный театр сознательно не боялся принести ей в жертву многое из того, что мы раньше любили на театре. В Камерном театре часто осуществлялось преодоление законов актерского мастерства, но так же часто он останавливался в затруднении и смущении перед духовными задачами, лежавшими перед театром. Его достижения в области сценического {138} мастерства стали общепринятыми, и выдвинутые им положения разбросаны по всему русскому театру, как некогда были разбросаны завоевания Художественного театра и Мейерхольда. Но, найдя оправдание в эстетических законах самодовлеющего театра, он не определил себя духовно.

Поездка Камерного театра за границу оправдала его эстетические пути, но, быть может, с еще большей резкостью поставила задачи расширения и углубления работы театра. Всей своей работой Камерный театр призван сохранить целостной ту театральную культуру, которой он жил. Верность своему мастерству довела Камерный театр до момента, когда он может окончательно взять на себя разрешение тех задач, что прозвучали в «Федре». Поэтому понятно стремление к русскому репертуару, которое появилось у Камерного театра. Оно не случайно и значительно. По существу своему русский репертуар единственно может привести Камерный театр к осуществлению задач, лежащих перед театром. Заграничная поездка, показав Европе достижение сценического мастерства, должна была наполнить Камерный театр ритмом и тревогой европейской жизни. Расширив круг своих восприятий, Камерный театр должен сконденсировать заложенные в нем силы. Театр в настоящее время не может и не имеет права быть успокаивающим средством, приносящим легкое утешение и не глубокую радость. Если Камерный театр ездил за границу и погрузился в совсем иной темп и иные масштабы жизни, то он должен был сделать это не только в целях проверки собственного мастерства или пропаганды своего искусства. Лучшим экзаменатором эстетических достижений Камерного театра, конечно, могла быть Европа. Выдержав этот экзамен, Камерный театр возвратился в Россию для другого, гораздо более сложного и глубокого экзамена.

Поездка по Европе неминуемо должна была завершить работу Камерного театра, посвященную выработке законов сценического мастерства, являвшихся главной основой «европейского» репертуара первого периода Камерного театра.

Задача овладения духовной культурой, вставшая перед Камерным театром, приводит его к русскому репертуару, к которому он может подойти освобожденным от специфических особенностей обычных театральных шаблонов. Задача, вставшая перед Камерным театром, есть проблема России и русского искусства в европейском масштабе. {139} То, что может привнести сейчас русский театр в европейскую беспорядочную, мечущуюся жизнь, далеко превосходит по своей значительности тот «европейский» репертуар, которым раньше пользовался Камерный театр.

Именно в русских пьесах, в русском национальном творчестве бьется сейчас та тревога, которой уже нет созвучия в классических пьесах и сентиментальных мелодрамах. От эстетических опытов Камерный театр должен прийти к раскрытию стихийных основ жизни, вырвавшихся в двадцатых годах нашей эпохи.

К Камерному театру можно быть строгим и требовательным; у него самого есть максимализм требований к своему искусству. Двадцать третий и двадцать четвертый годы — грань, обязывающая театр вылиться в строгую и сосредоточенную форму.

Камерный театр пережил свою юность — он вступил на путь зрелого творчества. Он обладает всеми возможностями стать театром духовной культуры.

«Театр и музыка», 1923, № 35.

# Памяти летописца МХАТ

Смерть Н. Е. Эфроса почувствуется на театре как большая личная утрата. Эфрос был связан с театром очень глубоко и очень по-особенному — он любил его нежной и пытливой любовью. Прикоснувшись однажды к театру, он сделал его делом своей жизни. Он вообще не мог оставаться равнодушным и безучастным к тому, что делал, особенно когда это касалось театра. Это была органическая и неразрывная связь, тем более крепкая, что она возникла из большой и преданной любви.

Кажется, даже в молодости Николай Ефимович не мечтал о том, чтобы играть на сцене; он не был одним из тех критиков, которые по существу — невоплощенные актеры и режиссеры. Он отдавал себя во власть театра бескорыстно и окончательно, подобно тому как предельно честна и бескорыстна была его ясная жизнь. Он любил самое здание театра, актеров, запыленные железные лестницы и узкие переходы, жизнь за кулисами, занавес, суфлера — он был идеальным критиком, потому что был идеальным зрителем.

Поэтому его дело на театре было значительнее всего того, что он писал о театре. Простое его присутствие в зрительном зале означало многое. Он шел в театр доверчиво {140} и открыто; взыскательный и строгий критик, он искал, однако, в самом безнадежном спектакле живого свидетельства таланта актера. С его смертью так трудно примириться именно потому, что его дело было очень живое, оно совершалось каждодневно — на спектаклях, в мимолетных встречах, беседах, отзывах, книгах.

Он хорошо знал цену театру, но воспринимал его по-своему. Он ценил мастерство актера и дарование драматурга, по-настоящему же волновался только тогда, когда «весь насквозь просветлялся театр». Он был почти глух к режиссерской работе и мог ошибаться в оценке пьес и качеств драматурга, но никогда не ошибался в оценке актера. Для него дело было не только в хорошей или плохой игре. Он давно уже рассказывал о сложившейся у него теории актерского творчества. Он собирался подвести ей строгое научное обоснование. Она сложилась у него в итоге долгих наблюдений и пристального изучения. Это была теория «личности» актера. Он говорил о «лирическом субстрате» творчества: то, что лежит за пределами образа, то, что составляет глубоко личную основу актерской игры, волновало его особенно сильно. В театре он искал встречи «души актера» с «душою зрителя». Любил «лирическую взволнованность». Если такой встречи не было, спектакль терял в его глазах цену. Если встреча происходила — театр и спектакль получали оправдание.

Он вообще воспринимал театр как большую радость, театр в его свете и единстве, а не театр в его противоречиях и сумраке. Он живо и радостно откликался на то, что показывалось со сцены. В таком восприятии театра таилась та большая радость жизни, которая связывала его со всеми ее мелкими и преходящими явлениями. В нем, казавшемся иногда сумрачным, замкнутым и суровым, лежал большой запас нежности, любви и заботливости. Таким он был, когда, волнуясь, подходил к прошлому театра и воскрешал образы Щепкина и Садовского. Эту нежность и любовь пронес он через всю свою жизнь, ее не мог не чувствовать и не мог ей не отвечать актер, когда Эфрос следил за его игрой. Это было самое прекрасное из того большого и значительного, что Эфрос принес в театр.

«Театр и музыка», 1923, № 36.

# **{****141}** «Скверный анекдот» Театр имени Комиссаржевской

Того волнующего, тревожного и острого ощущения, которое вызывал спектакль прежде, в маленьком зале в Настасьинском переулке, в возобновленном «Анекдоте» нет. Вероятно, такого ощущения и не могло быть, и попытка возобновления была напрасна и бесплодна. Не только потому, что всякое возобновление в старых формах осуждает спектакль на некоторую нежизненность и заставляет вспоминать о силе первоначального впечатления; еще более потому, что изменился внутренний строй спектакля, который *перестал быть*, потеряв свое памятное былое обаяние, но еще *не стал* иным, новым, не приобрел существенных черт, вскрывающих новое ощущение постановщика.

В нем больше нет того Достоевского «Бедных людей», который так явственно сквозил в старой постановке. Спектакль, несомненно, прорастает новым: уже не юмор и не горькая улыбка Достоевского звучат со сцены, но жестокость и суровая сатира, так по крайней мере воспринимается спектакль сейчас, когда снова зазвучали знакомые слова и появились перед зрителем памятные участники «Анекдота».

Между тем по-прежнему мчался, обхватив свою даму в пляске, студент-медик, по-прежнему выскакивал из толпы молодой человек, а сотрудник «Головешки» по-прежнему гудел на низких нотах свои обличения. Самой большой ошибкой было возвращение к старой постановке и ее старым формам. Прежние особенности спектакля кажутся ненужными, грубыми: они оставляют равнодушным зрителя, они не покрывают нового, уже не прежнего содержания. То, что осталось, можно назвать формально натуралистическим гротеском, современным водевилем, это, однако, не объяснит пустоты показанной формы.

Хорош или плох этот спектакль? Думаю, что такие оценки не нужны в театре. Это один из спектаклей, в которых замысел недовоплощен, спектакль, брошенный на сцену тогда, когда еще не родилось новое взамен навсегда ушедшего старого. Особенно явно сказывалось это на прежних исполнителях, вспоминавших прежние приемы игры: они были наиболее примитивны, механичны и наименее глубоки и пронзительны. В атмосфере не скверного, а только пьяного анекдота — среди шума, гама и треска — исчезали те первоначальные облики, которые были {142} в первой постановке «Анекдота», — каждый из образов переставал волновать.

Однако запомнились — дрожащий облик согнутого чиновника (Изюмовский), неподвижная тупость юной девицы (Мотылева), улыбка дамы в розовом платье (Томилина).

Была в спектакле перегруженность деталями, ненайденность формы. Так оставалось до конца непонятным, досадным и лишним появление в последнем действии воображаемого Пселдонимова перед разгоряченным взором статского советника Пралинского. Гофман пронизывал Достоевского, фантастическое, однако, не становилось оправданным ни внутренне, ни сценически.

Но два главнейших исполнителя запомнятся надолго. И. И. Лагутин играет Пселдонимова — чиновника, счастье которого так неожиданно разрушено появлением экзальтированного генерала, — с большой четкостью. В его спокойном облике есть печать Петербурга, казенных домов, проспектов и белых ночей. Это очень тонко и чисто, что делает Лагутин: в его образе играет, сквозит какое-то затаенное безумие, что так связывает его с Достоевским «Скверного анекдота». Иногда только он мельчит роль, и монолог его в финале четвертого акта должен быть более смел, может быть, даже холоден.

Экзальтированного генерала играет И. В. Ильинский. Он еще не доработал роль. От исполнения остается такое ощущение, как будто Ильинский только ходит около образа, что, обратившись к Достоевскому, он не нашел формы, как нет определенной формы в постановке. За его исполнением несомненно и явно стоит режиссерский замысел — его еще не преодолел и не сделал своим Ильинский. Сейчас он играет генерала внутренне незаконченно, очень внешне. Думаю, однако, что Ильинский будет играть очень хорошо. Он не принял в себя Достоевского, между тем в том, как Ильинский играет конец четвертого действия, в тех жалких и пьяных слезах, которыми он плачет, в его униженной, оскорбленной непонятости среди пьяного веселья — во всем этом лежит знак будущего овладения ролью. Это одна из тех ролей, которые создаются, может быть, годами. Ильинский играет ее не в плане юмора, а в плане некоторой «психологии фантастики» — или «фантастической психологии». И очень хорошо, что уже теперь есть в исполнении Ильинского тот приподнятый пафос, который вводит генерала в круг необычайных происшествий, странных событий, скверных и роковых анекдотов.

«Зрелища», 1923, № 61,

# **{****143}** О «Лесе» в Театре имени Вс. Мейерхольда

## 1. Ответ на анкету журнала «Зрелища» о премьере «Леса» в Театре имени Вс. Мейерхольда

Этот вдохновенный и варварский спектакль не только большое театральное событие, но и огромного значения факт жизни. Мимо этого спектакля нельзя пройти молча — он заслуживает подробного изучения своих положительных и отрицательных качеств. Сделав из хорошей пьесы плохой сценарий, разломав Островского, снизив образы, Мейерхольд одновременно и снова делает значительный опыт утверждения «Шекспирова театра российской современности». Это такая дерзкая заявка на будущее, которая обязывает Мейерхольда или к раскрытию нового мироощущения и миросозерцания, или обрекает Мейерхольда на окончательный и полный нигилизм. Впрочем, я надеюсь говорить об этом спектакле более подробно и обоснованно — печатно или путем доклада.

«Зрелища», 1924, № 72.

## 2. Из доклада о «Лесе» В. Э. Мейерхольда в Государственной Академии художественных наук

В целом ряде постановок Мейерхольда за последние годы чувствуется несомненное привнесение в русский театр методов шекспировского театра.

Театр Мейерхольда есть «Шекспиров театр российской современности». И обращение с текстом драматургов, которое приводит к уничтожению разделения на действия и к широкому пользованию быстро сменяющимися эпизодами, и построение сценической площадки, на которой одновременно происходят действия разных планов, и целый ряд других приемов, в том числе почти полное игнорирование живописца-декоратора — все это является перенесением приемов Шекспирова театра на русскую сцену. Монументальный сам по себе, театр Шекспира, разумеется, не может не опираться на актера, и в этом смысле Мейерхольд сделал чрезвычайно много.

{144} Подход постановщика к Островскому был чисто формальным подходом, причем многое в том, что сделал Мейерхольд в отношении текста, является насильственным: так, разбивка огромного второго явления второго действия (сцена Геннадия и Аркашки) на целый ряд мелких эпизодов, прерываемых вставками из последующих явлений, нарушает ритм Островского и убивает нечто существенное в образах Несчастливцева и Счастливцева.

Правда, постановка явила в чрезвычайно яркой форме дыхание русской безудержности, дыхание, которое, разумеется, чувствуется в «Лесе» Островского, но вместе с тем постановка не разрешила новых методов интерпретации драматурга. Спектакль в том аспекте, в каком показывает его Мейерхольд, есть, конечно, сатирический оскал на то, что было. Это балаган, в котором высмеяно темное и злое прошлое русской жизни. Но не на этом пути должен остановиться Мейерхольд: его дорога должна лежать в создании спектакля современного в истинном значении слова, то есть отражающего в содержании своем, а не только в форме, сатиру сегодняшнего дня. Во всяком случае, «Лес» Мейерхольда чрезвычайно интересное во всех отношениях событие этого года.

«Художник и зритель», 1924, № 2 – 3.

# Театральные постановки Москвы 1923 – 1924 годов

## 1

На театре эпоха разрушения и охраны традиционного искусства закончилась. И «правые» и «левые» театры поставлены перед более существенными задачами, которые в предшествующие годы не раскрылись так явно, как в последние две зимы. Поворотным пунктом в московской театральной жизни была предыдущая зима 1922/23 года. Вместе с нею театр вступил в новую полосу своего существования, может быть, и не обещающую на первых порах таких громких побед, которыми в свое время был ознаменован сезон «Гадибука» и «Турандот» Вахтангова, «Великодушного рогоносца» Мейерхольда и «Федры» Таирова и которые поставили задачу сценического оформления духовного наследства революции. Годы, в которые сейчас вступил театр, — годы напряженного труда и будничной работы. Ни упорная и упрямая охрана традиций, ни их {145} яростное разрушение не могут явиться принципами, на которых театр основывает право своего эстетического существования. Вместе с тем потеряло остроту резкое противоположение «правого» и «левого» искусства, характерное для революционных дней. По существу, произошло если не крушение, то некоторый сдвиг фронтов. Из периода внешней ожесточенной борьбы, остроумной и ярой полемики, деклараций новых принципов театр перешел к борьбе внутри каждого из театров, к самопроверке и к переработке и усвоению рожденных другими театрами новых форм. Этим самым поставлен вопрос о театральной культуре, о том, что органически и закономерно рождается из недр самого театра, — вопрос об его лице и его собственном мастерстве, которые делаются все более и более туманными в годы переживаемой внутренней борьбы. Взаимовлияние и взаимопроникновение отдельных течений характерно для текущей зимы. Первоначальная их чистота и определенность утеряны. То, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало общедоступным и привычным сценическим приемом, свойственным большинству театров; происходит как бы нивелировка театра. «Левый» театр оказался перед необходимостью своего рода «ревизионизма» — очищения и утверждения тех принципов, которые были им декларированы за годы революции. Сквозь пафос его разрушительных тенденций явно начинает вырисовываться реальный и конкретный образ строящегося им театра. Наряду с этим отпадает ряд его былых спутников, оказавшихся случайными союзниками. С другой стороны, «правые» театры — те, которые известны под официальным наименованием «академических» и о которых преимущественно будет идти речь в этом очерке, — историческим ходом развития поставлены наконец перед необходимостью усвоения, хотя бы и запоздалого, уроков и достижений «левого» театра. Их ученический путь начинается иногда с еще более далеких отправных пунктов, по крайней мере для некоторых из них — с эпохи стилизационных принципов эстетического театра.

Малый театр, робко совершающий первые шаги по пути стилизации постановок, его Студия, обратившаяся к итальянцам я испанцам, Художественный театр, делающий опыты конструктивных постановок, — явное свидетельство медленного поворота к поискам новых форм. Трудность усвоения этих форм заключена в необходимости примирения их с основными особенностями сценического творчества и техники каждого театра. Частое же для этих театров механическое {146} соединение новых форм с все более и более стареющим содержанием не дает выхода из переживаемого «правыми» театрами кризиса — кризиса, при котором эстетическое общественное оправдание реального факта их существования особенно нуждается в раскрытии. Очень часто это усвоение служит только знаком растерянности, означает крушение собственного мастерства, и так же часто «правые» театры заимствуют то, что в «левых» театрах уже подвергается ревизии, потому что вопросы внешнего оформления, кризиса конструктивизма, отказа от самодовлеющего формализма уже поставлены в «левом» театре. Одновременно особенности мастерства каждого театра нуждаются в очищении, потому что в годы преимущественной охраны традиций было сохранено и закреплено многое из того, что было лишь ненужным наростом и подлинным традициям противоречило.

Внутренняя борьба обусловлена не только вопросами формы, но в гораздо большей степени вопросами обозначаемой данными формальными качествами сущности и идеологии — того, что подлежит оформлению на театре. Так встал вопрос о репертуаре, о современном драматурге. Наряду с рассказанными чертами тоска по современному автору — вторая отличительная особенность текущей зимы на театре. За истекшие годы в полной мере были исчерпаны если не все произведения, то все линии репертуара прошлого. Формула «созвучия революционной эпохе» доведена до конца. На нашей сцене шло все, что так или иначе удовлетворяло этой формуле, начиная с Аристофана и кончая романтической драмой. Значение этих постановок несомненно, хотя бы в плоскости формальной. Они помогли театру выйти на широкий путь театральности.

Но между тем задачи театра усложнились, и формальный его период заканчивается. Из области общих положений и беспредметного, но горячего пафоса театр переходит к постановке конкретных задач и к оформлению реальной действительности, под каким бы углом зрения она ни освещалась. Вместе с тем и «театральность» стала ни к чему не обязывающей формулой. Театр обязан определить свое отношение к текущей современности в плане героическом, романтическом или сатирическом — безразлично. И потому формальный театр — театр, в свое время поставивший драматурга на второй план, очутился лицом к лицу с репертуарным кризисом — с парадоксальной для него необходимостью призвать к себе автора. Мы имеем, однако, {147} не кризис драматургии, а рождение современной драматургии. Театр в своем быстром и патетическом росте опередил драматурга. Между тем как поэты начала века, носившие в себе свою мечту о театре и свой образ театра, ставили их перед театром как задачи, подлежащие практическому разрешению, — современная драматургия не только не ставит задач театру, но и не в состоянии выполнить задач, которые театр ей предлагает. Драматургия только усваивает сейчас принципы, формы и достижения нового театра: драматургия находится в подчинении у сценического искусства, а сцена ждет своего освобождения — от автора. И в этом одно из характернейших противоречий современного театра. Протекшая зима, более чем предшествующие, дала выход на сцену современному репертуару и драматургу (Малый театр, Театр Революции), хотя и не обнаружила значительных достижений в этой области.

Наконец, третья существенная черта текущей зимы — тоска по актеру. Теоретически первенство актера на сцене признается всеми театральными течениями. Замечательны в этом отношении были спектакли Сандро Моисси. Моисси — западный, вполне чуждый русскому искусству актер. Однако его блестящее мастерство — один из самых важных эстетических фактов сезона. Тяга к актеру так же знаменательна, как и тяга к современному автору. Годы формальных увлечений должны были обогатить и действительно обогатили сценическую технику, но подобно тому как современная драматургия рождается из преодоления театральных форм, актер рождается из преодоления формальных достижений. В старом же театре — театре «правом» — актер должен восстановить почти порванную связь с заглушённой традицией прошлых лет. Протекшая зима все же дала немногочисленный ряд значительных актерских исполнений.

## 2

Может быть, наиболее существен вопрос об академизме для Малого театра. В самом существе своем академизм в театре может быть формулирован как вольное творчество на основе традиций. Традиция же предполагает развитие и раскрытие линий прошлого в современных формах. Она связана со строгим учетом актерского материала. Напрасно и невозможно смотреть на Малый театр — театр, стоящий накануне столетнего юбилея, всей своей историей связанный с девятнадцатым веком, — как на театр революционный. {148} Малый театр взял на себя существенную задачу не только охраны и сохранения в первобытной чистоте, но и развития традиций русской драматургии — драматургии водевиля и мелодрамы, Гоголя и Островского — и русского актерского искусства — искусства Щепкина, Садовских и Ермоловой. С этой точки зрения и должен быть строгий суд над современным Малым театром и над его текущими постановками. Может быть, бессознательно, но Малый театр в этом сезоне дал образцы тех видов драматургического творчества, которые были характерны для Малого театра XIX века. Два из них принадлежат современным авторам. Это — комедия-водевиль Юрьина «Нечаянная доблесть» и мелодрама Рынды-Алексеева «Железная стена». Кроме того, Малый театр возобновил «Сердце не камень» Островского (одной из основных задач Малый театр считает иметь в своем репертуаре всего Островского) и — для бенефиса А. А. Яблочкиной — комедию Скриба «Дамская война» и водевиль Чернышева «Жених из долгового отделения». Впереди «Юлий Цезарь» Шекспира и «Медвежья свадьба» Луначарского. Таким образом, Малый театр в области репертуара как будто, хотя бы и частично, выполнил свои задания.

Однако самый выбор современных пьес оказался сомнительным. В особенности применительно к «Железной стене». Пьеса без литературных достоинств, она имеет все недостатки мелодрамы (шаблонную упрощенность характеров, «эффектность» сценических положений, неразработанное слово) и ни одного из ее достоинств. Пьеса о революции без пафоса революции. Впрочем, и самая революция дана в наивно трогательном освещении, не предполагающем в авторе знакомства с нашей современностью. Ее тема — столкновение короля-отца с революционером-сыном. Действие происходит в мифической Вельтландии. Революционеры, согласно искривленным традициям вульгаризованной мелодрамы, организуют заговоры в подвалах и катакомбах при благосклонном участии принца, которому согласно тем же традициям выпадает роковой жребий произвести террористический акт — убить собственного отца. Возникший таким образом трагический конфликт разрешается выстрелом героической подруги принца, Кетти, убивающей тирана. Благородный принц благополучно приступает к королевским обязанностям. Такова первая наивная попытка Малого театра на пути революционизации театра.

Интереснее вторая попытка. Автор «Нечаянной доблести» возвращает Малый театр к традициям буффонады и {149} водевиля более удачно, чем автор «Железной стены» — к традициям мелодрамы. Незначительная по теме и по ее разработке комедия Юрьина, однако, дает ряд ярких водевильных масок и сценических положений, иногда получающих самодовлеющее значение. Условная по разработке образов, комедия поставлена режиссером Н. О. Волконским в плане стилизованной буффонады. В этой постановке Малый театр делает опыт сценического гротеска — подчеркнутыми гримами и костюмами, выделением сценических трюков, быстрым темпом. Есть в этой постановке, как и во всех редких, очень робких и несмелых новаторских опытах Малого театра, элемент некоторого рода модернизма (особенно явного в декоративной стороне спектакля), есть вульгаризация запоздало воспринятых достижений условного театра. Этим самым перед Малым театром встает задача утончения усваиваемых им новых форм, а не их огрубления: в области декоративной — это Головин, Добужинский, Юон, а не декораторы Мекк и Соколов. Вульгаризация новых для Малого театра форм — одна из самых больших опасностей, перед которыми стоит Малый театр. Спектакль «Нечаянная доблесть» — исключение для Малого театра; все остальные его постановки, включая и «Железную стену», — вне каких-либо намеков на новизну форм. «Сердце не камень» Островского и «Жених из долгового отделения» разыгрываются даже не в традиционных, а в рутинных, упрощенных, случайных и примитивных мизансценах, повторяющих мизансцены прошлого столетия, с явной целью выдвинуть на первый план актерское исполнение. «Дамская война» Скриба, по существу, идет тем же путем, но в более конденсированной, сжатой, четкой, несколько стилизованной форме — своеобразный стилизованный академизм.

Впрочем, наибольшая сила и наибольшая слабость Малого театра до сих пор заключены в актерах. Некоторые из актерских исполнений замечательны. Так, например, ставший постоянным членом труппы Малого театра Давыдов дает в Каркунове («Сердце не камень») и в «Женихе из долгового отделения» редкий образец первостепенного мастерства, связывающего его исполнение с подлинными традициями классической эпохи русского театра. Давыдов освобождает театральную стихию Островского и водевиля, раскрывая ее театральную условность своей условной классической игрой. Южин продолжает в своем исполнении идти от традиций классической комедии и романтической драмы. В «Железной стене» он дает больше, чем дано автором. {150} Искусство Южина — искусство монолога и диалога за счет психологической углубленности. Блеск речи и эффект позы — вот что унаследовано Южиным от театра XIX века. Среди других исполнений — буффонада, очень резкая и смелая, Массалитиновой — свидетельство примирения традиций Акимовой с яркостью современных театральных форм; четкая, спокойная и сильная, классическая по форме игра Пашенной в «Сердце не камень» и т. д.

Но рядом с актерами, развивающими живую традицию XIX века, — исполнения, эту же самую традицию вульгаризующие и мертвящие. Дело не в большем или меньшем таланте отдельных исполнителей, а в том налете дурного провинциализма и штампа, которые глушат основы сценической техники актеров Малого театра. В этом сочетании искривленного традиционализма, граничащего в плоскости постановочной с рутинерством, и вульгаризации форм — вторая явно раскрывшаяся в этом сезоне опасность для Малого театра, грозящая свести на нет поставленные им себе задачи.

Если Малый театр в своих стенах делает редкие и робкие попытки стилизованных постановок, то, конечно, всей тяжестью эта задача ложится на молодую Студию Малого театра. Ее работа, протекающая сейчас в очень тяжелых условиях в районном театре, не может подлежать серьезному критическому анализу. Так же как и в труппе Малого театра, в ней много хорошего актерского материала, обладающего теми же самыми противоречивыми качествами. Однако в репертуаре наряду с пьесами Шпажинского и Локка — Шоу, Гольдони, Тирсо де Молина. Молодые режиссеры студии Каверин и Кречетов делают опыты раскрытия площадной, здоровой народной комедии. Недостаток студии — в ее робости, может быть, самому Малому театру кажущейся излишней дерзостью.

## 3

Былое единство, отличавшее Художественный театр и его студии, нарушено. Основная часть труппы все еще в отсутствии. Многочисленные его студии, в своей работе идущие от основ психологического театра, в большинстве своем образовали отдельные организмы, самостоятельные театры и живут обособленной жизнью. Единое в своей основе направление психологического театра раздроблено; каждая из студий ищет для себя выхода, ставя различные цели и пользуясь различными сценическими подходами. Во {151} всяком случае, кризис психологического театра (потому что «психологизм» изжит внутри самого Художественного театра) разрешится в зависимости от того, какими путями пойдут ученики Художественного театра: по пути ли прорыва в новые театральные формы и углубленные сценические творческие переживания — пути, указанному Вахтанговым, или же по пути самодовлеющего актерства, неожиданно прозвучавшего в некоторых студийных постановках. Первый путь, вахтанговский, обозначился постановками Музыкальной и Третьей студий, как бы ни оценивать в конечном итоге эти опыты. Наоборот, постановки Первой и Четвертой студий, подчеркивая, иногда удачно, иногда нет, актерское исполнение, в то же время лишают театр духовных и общественных основ, оправдывающих творчество на театре. Конечно, ни «Любовь — книга золотая» А. Толстого (Первая студия), ни «Кофейня» Муратова (Четвертая студия) не более современны, чем любая из пьес, написанных десяток лет тому назад. Стилизация екатерининской эпохи в пьесе А. Толстого или провинциальной греческой жизни в комедии Муратова не интересны и не показательны для Художественного театра, уже давно пережившего период стилизации в искусстве. Впрочем, иного объяснения постановкам «Любовь — книга золотая» или «Расточитель» Лескова (Первая студия), кроме воли актера, нет. В «Расточителе» это обстоятельство подчеркнуто намеренной упрощенностью постановки, напрасно пытающейся передать русский разгул и русскую национальную стихию в воображаемых формах несуществующей народной мелодрамы. После прошлогодних метафизических опытов с «Лиром» и буффонад Смышляева и Дикого («Укрощение строптивой» и «Герой») обе постановки текущего сезона в студии совершенно явно знаменуют стремление актера освободиться в своем творчестве от всех режиссерских и иных оков. Исторически этот факт естествен и стремление актеров закономерно. Практически на первых порах это свелось к разрушению спектакля в целом, к обращению его в ряд отдельных, иногда примечательных, иногда нет, актерских исполнений.

Впрочем, Первая студия вырабатывает особый стиль игры, отличающийся от Художественного театра и других студий. При всей разнородности актерских индивидуальностей исполнение начинает быть сжатым, подчеркнутым, лишенным психологической детализации, берущим образы в некотором обобщении с выделением немногих, наиболее характерных черт. Такова эволюция форм сценического {152} исполнения в Первой студии от психологизма «Сверчка» — через Вахтангова — к самодовлеющему актерству. Актерство и стало главным соблазном Первой студии, соблазном, который заставил студию обнаружить ряд отличных дарований ценой отказа от целостного спектакля. Эти дарования: Певцов, Берсенев, Дикий, Гиацинтова, Корнакова, Соловьева и другие.

«Лизистрата» Музыкальной студии идет по пути эволюции и развития основ режиссерской и сценической техники старого Художественного театра.

Первоначально опыты Немировича-Данченко в области комической оперы означали лишь распространение обычных методов работы Художественного театра на новые сценические жанры, подобно оперным постановкам Станиславского. Между тем основная задача Художественного театра формулируется как преодоление «психологизма» во имя освобождения глубочайших творческих основ вплоть до прорыва в новые театральные формы. Разочарованная в прошлогодних опытах механического соединения «левых» форм со своей сценической техникой, Первая студия увидела освобождение в разрушении режиссерской власти и самодовлеющем актерском творчестве. Немирович-Данченко увидел возможные пути в музыкальной стихии. Вахтанговская формула внутреннего оправдания и рождения новых сценических форм в «Лизистрате» нашла новое применение, вплоть до конструктивных построений Рабиновича, развившего в этой постановке проповедуемые им принципы сценической архитектуры. В Аристофановой комедии Немирович-Данченко пытался вскрыть то, что составляет патетическую основу творчества Аристофана и зерно его фарсов. Принципиальное значение этого спектакля важнее его реальных достижений. Он утверждал возможность создания героического театра обновленными методами Художественного театра.

На тех же принципах Вахтангова построена постановка «Женитьбы» Ю. А. Завадским в Третьей студии — постановка, квалифицированная театральной Москвой в качестве неудачной. Неудачными были неверно взятый темп спектакля, неорганичная комедии музыка, неоправданная игра света, обратившаяся в световые эффекты, недостаточный учет актерского материала, чрезмерная подчеркнутость режиссерского замысла, в одно и то же время и двойственного и зыбкого. Тем не менее значение этого сценически неоформленного спектакля несомненно; театр снова захотел говорить о существенных и важных вещах, пытаясь {153} раскрыть в гоголевской комедии основное зерно гоголевского мироощущения и миропонимания. Катастрофа спектакля была не только в его сценических недочетах, но и в недостаточной смелости режиссера, не преодолевшего лежавшего перед ним материала. Вместе с тем самый замысел был не до конца осознан, соединяя черты настоящего ощущения Гоголя — автора «Петербургских повестей» — с давно отцветшими литературными толкованиями Мережковского и Розанова. Впрочем, иные ошибки и неудачи значительнее громких побед.

## 4

В сезон 1923/24 года Камерный театр вступил, вернувшись из заграничных путешествий. Для Камерного театра эти путешествия означали переломную грань, знаменующую пересмотр и переоценку своего мастерства, с одной стороны, лежащих перед театром задач — с другой. Эта переоценка должна была привести и к опытам новых сценических построений и к постановке пьес, ранее чуждых Камерному театру. Урбанизм «Человека, который был Четвергом» в области сценической техники и национальная трагедия «Грозы» в области новых духовных поисков стали этапами, определяющими жизнь Камерного театра.

Текущий сезон стал для Камерного театра временем расплаты и расчета с прошлым и заявки на будущее. И «Четверг» и «Гроза» не оказались крупными эстетическими завоеваниями, но для внутренней жизни Камерного театра эти постановки, в особенности «Гроза», действительно имеют значение поворотных пунктов. Нельзя было ожидать, чтобы Камерный театр в течение одного сезона сразу легко и беспрепятственно встал на новые пути. Для Камерного театра наступила пора внутренней борьбы и работы.

И в «Четверге» и в «Грозе» явно сказались опасности и достижения намечаемых Камерным театром новых для него путей. Камерный театр, правда, приступил к поискам сценической техники, более упрощенной по сравнению с обычными приемами его игры, выработанными на постановках пьес Скриба, Уайльда, Гофмана и других.

Если основной задачей для Малого театра должно явиться им еще не достигнутое очищение традиций и вольное творчество на их основе, а для Художественного театра намеченное преодоление «психологизма» и органическое рождение новых сценических форм, то для Камерного театра {154} такой основной задачей является декларированное им преодоление эстетизма, преодоление, которое должно охватить и актерское исполнение, и режиссерскую трактовку, и выбор репертуара, к которому сделан пока только первый шаг. Отсюда упрощение сценической техники стало столь важным для Камерного театра. Пока оно не достигнуто: в «Четверге» городская современность, лифты, движущиеся тротуары, весь великолепный макет Веснина не в силах скрыть за изощренностью городской походки актеров, за простыми и сжатыми движениями остатки старого Камерного театра — изысканность поз и напевную речь. Точно так же и в «Грозе», где Камерный театр идет по путям «Федры», искомая им строгость новой простоты исполнения сплетается с традициями исполнения Расина и Гофмана у одних и с обычной актерской техникой — у других. Вместе с тем Камерный театр продолжает идти по пути упрощения макета, костюма и всего сценического оформления.

Рационализм остается, однако, существенной чертой миропонимания и мироощущения Камерного театра. Изгнавши в свое время из театра его философские основы, Камерный театр и в «Четверге» и в «Грозе» дает в гораздо большей степени образцы привычного для него рационалистически-отвлеченного и специфически театрального комментирования пьес, чем действительного раскрытия их общественного и внутреннего смысла, к которому он теперь стремится. Самое яркое из исполнений текущего сезона в Камерном театре — Катерина Алисы Коонен — отмечено соединением рационалистического толкования образа с глубоким постижением отдельных мест роли. Точно так же и вся национальная стихия трагедии Островского передана Таировым в плане обобщенной трагедийности, при которой и социальные, и психологические, и бытовые основы творчества Островского остаются затронутыми в очень малой степени.

Принципиальное и общественное значение этого сезона для Камерного театра в том мужестве, с которым он приступил к переоценке и очищению своего театрального творчества. На путях этой переоценки Камерному театру больше всего повредит двойственность и неокончательность в проведении своих задач. И «Четверг» и «Гроза» могут быть приняты как первый и существенный (после «Федры») шаг, в котором выясняются достоинства, недостатки и трещины Камерного театра, а не как большие и самодовлеющие эстетические завоевания театра, заявляющего право {155} на передовые позиции в русском сценическом искусстве я действительно являющегося театром большой театральной культуры и верности мастерству актера.

«Печать и революция», 1924, № 3.

# Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах

## 1

Центром театральной жизни оказались постановки Мейерхольда — «Озеро Люль» Файко в Театре Революции и «Лес» в Театре имени Вс. Мейерхольда — не столько по новизне приемов, сколько по резкой и категорической постановке ряда вопросов современного театра и еще более по силе режиссерской изобретательности. В сущности, названными постановками, вызвавшими большой шум и споры, Мейерхольд подводил итог своим театральным поискам за эти годы; завершением поисков и было парадоксальное применение режиссерских методов Мейерхольда к старой комедии Островского; постановка в таком плане «Леса» была тем парадоксальнее, чем громче раздавался призыв «Назад к Островскому».

Начиная с «Мистерии-буфф» московской редакции и кончая «Лесом», Мейерхольд утверждал в противоположность господствующему классическому театру принципы шекспировского театра в плане эстетическом и театра обнаженной агитации — в плане общественном. Эти принципы яснели уже тогда, когда Мейерхольд, казалось, только разрушал, яростно и непримиримо, установленные каноны привычного нам театра, по существу, ведущего начало от французского классицизма с его сценической коробкой и правилами строгого стиля и единства. Уже в процессе самой ломки вырисовывались основоположения создаваемого Мейерхольдом театра. Подхватив лозунги конструктивизма и найдя в нем верного союзника своим разрушительным стремлениям, отменив архитектурную и живописную декорацию, Мейерхольд использовал своего союзника по-иному, чем другие мастера театра. Мейерхольд пришел к освобождению сценического пространства от всех живописных и эстетических украшений и к его расширению. Провозгласив борьбу против эстетизма и так называемого иллюзионизма в театре, Мейерхольд в конечном итоге неизбежно должен был прийти к опытам новой эстетики и вместе {156} с тем к попытке утверждения новых театральных законов и канонов.

Было бы вполне ошибочно видеть новизну дела Мейерхольда только в сценических приемах, им употребленных, подвергнутых такому яростному оспариванию и вызвавших такую острую полемику; непререкаемая убедительность последних постановок Мейерхольда заключена в принципах, которые положены в их основу и при признании которых вопрос об отдельных приемах становится второстепенным и получает преимущественно технический интерес и значение. Применительно к «Озеру Люль» и «Лесу» вопросы о реализме, о неожиданно проявленном Мейерхольдом натурализме, о возвращении живописных и эстетических украшений, о новой ломке автора — все эти вопросы находят объяснение в зависимости от основного принципа, которым были продиктованы те или другие детали спектаклей.

На одном из диспутов Мейерхольд заявил о своем «традиционализме». Кажущееся парадоксальным заявление имеет все права на полную убедительность. Своими работами последних лет Мейерхольд подает через столетия руку площадному театру средневековых мистерий, испанских драматургов и Шекспира. Более того, театральные принципы, проводимые Мейерхольдом, нельзя признать абсолютной неожиданностью даже применительно к нашей современности. Мейерхольд дал четкое оформление тем неясным мечтаниям и неудачным опытам, которым предавались в свое время теоретики и практики театра, подобно авторам массовых действ и спектаклей под открытым небом или Фореггеру с его «театром шарлатанов» и проч. В этом давнем стремлении к балаганному, площадному и патетическому театру — театру народному — сказалась воля эпохи. Мейерхольд воплотил это стремление в жизнь, найдя для него точно учтенные формы и вдохновенную изобретательность при его сценическом воплощении, хотя бывает очень трудно отделить в постановках Мейерхольда верно угаданный принцип от силы художественного режиссерского обаяния самого Мейерхольда.

Не из Шекспирова ли театра возникло демонстрированное Мейерхольдом соединение резкой трагедийности и откровенной клоунады? Или мнимый натурализм исполнения, позволявший английским комедиантам показывать отрубленную голову, а Мейерхольду — клюквенным соком изображать пролом головы у одного из героев мелодраматического «Озера Люль»? Или драматургическая композиция, {157} рассматривающая драму как ряд быстро сменяющих друг друга противоположных по построению ударных и сильных эпизодов? Или упорное нагромождение событий, явлений, действий, придающее окраску глубины и захвата жизни широтой и многочисленностью изображаемых эпизодов, а не только глубоким анализом каждого по отдельности? Или этот взгляд с птичьего полета, который бросил художник на рисуемую им жизнь, показывая то одну, то другую из иногда одновременно развертываемых сцен, как это сделано в перовом акте «Леса»: то дорогу и поместье Гурмыжской, то гигантские шаги, то столовую, беседку, птичий двор и т. д. — этот взгляд на жизнь в ее горизонтальном, а не в вертикальном разрезе? Или резкий субъективизм, в освещении которого показаны отдельные персонажи — то резко карикатурные, то преувеличенно уродливые?

Ставя любопытную пьесу А. Файко «Озеро Люль», Мейерхольд объединил начала Шекспирова театра с приемами современного кинематографа; в «Лесе» этим же принципам режиссер дает живописное оформление и освобождает в пьесе Островского струи народной лирики. Из двух постановок менее интересной была первая. Драматургический материал здесь незначителен. Сюжетно занимательная, но внутренне неубедительная и противоречивая история об индивидуалистических дерзаниях авантюриста Прима, колеблющаяся между шаблонами западного урбанизма и наследием символизма, лишенная твердых линий действия, наполненная случайными и ненужными образами, — она все же дала Мейерхольду повод построить на ее основе спектакль урбанистической мелодрамы. В «Озере Люль» были замечательны: убыстренный и прерывистый темп, которым передана жизнь западного города; действующие лица, появляющиеся и исчезающие в его сумерках; пение фокстрота; глухая враждебность, связывающая героев пьесы в одно целое. Может быть, вообще в «Озере Люль» было больше Мейерхольда предреволюционных годов, чем в последовавшем за ним «Лесе». Революционная тема «Озера Люль» — быстрое и мрачное тление капиталистического общества — была дана Мейерхольдом в окраске резкой тревоги; тревожность вообще была основной музыкальной нотой спектакля. И в самом методе постановки, в которой основное тревожное ощущение передавали графически точные линии движений, само расположение и сочетания персонажей, их быстрые и глубокие взгляды, рассеянный и тусклый свет прожектора, освещающий одну часть сцены {158} и погружающий в сумрак остальную, и в манере игры несомненны и явны были отзвуки символистского театра. В этом отношении очень интересно было графически ясное исполнение Лишина и Терешковича. Наметился особый, подчеркнутый стиль игры, обозначенный резкими движениями, четкостью речи, сосредоточенностью жеста, экономией средств сценической выразительности — любопытная «театрализация» приемов кинематографа.

В своем увлечении типом театра, противоположным господствующему, Мейерхольд пришел к раскрытию в «Лесе» Островского начал испанской драматургии. Это было некоторым единоборством с Островским, вернее — с сущностью данной пьесы. Переставляя явления, разбив пьесу на ряд эпизодов, Мейерхольд достиг утверждения своего театра, но прошел мимо основного смысла «Леса». Воспользовавшись пьесой как предметом для проведения своих художественных тенденций, Мейерхольд не учел того явного обстоятельства, что «Лес» — подобно всей драматургии Островского — создан под преобладающим влиянием сценических требований современного Островскому театра. В этом коренился противоречивый характер спектакля, в продолжение которого непреодоленный драматургический материал мстил за себя. Почувствовав народную и разгульную стихию Островского, Мейерхольд купил ее освобождение ценой ломки остальных элементов художественного миросозерцания и творчества Островского. Он не был в состоянии одновременно убедительными средствами сделать Островского в своей интерпретации интересным, живым и действенным до конца. «Возрождения» Островского через его «преодоление» достигнуто не было. Романтизм Несчастливцева, мрак обитателей «леса», суровость и кряжистость мужика, слово Островского не звучали. Звучало другое: разгул, ширь, бесшабашность — все то, что и ранее чувствовалось в Островском, но в первый раз было показано с такой силой на сцене Мейерхольдом. Выдвинутый Мейерхольдом сценический принцип торжествовал полную победу, по крайней мере мощное обаяние этого спорного спектакля лежало именно в этом глубоко прочувствованном принципе стихийного балаганного театра, полнокровной народной мелодрамы, а не только в отдельных приемах и не в проблематичной схватке с Островским, обещавшей пляску победителя над трупом поверженного врага и тот сатирический оскал на прошлое, который был идеологической сутью спектакля.

В области художественной вызывал преимущественные {159} споры натурализм, возвращающий, по мнению многих, театр к натурализму раннего Художественного театра. Однако средства сценического воздействия в одном и другом случае противоположны. Противоположно и их применение. Натурализм Мейерхольда, по существу, есть натурализм приема — отнюдь не образа. Подобно площадному театру, Мейерхольд резок и категоричен. Он натуралистичен в деталях при глубоком условно-театральном реализме целого. Для того чтобы данная деталь дошла до зрителя — в этом новом плане площадного театра — необходима ударность, резкость. Попутчики Мейерхольда искали ее в отвлеченном эстетизме и неожиданности цирковых трюков, Мейерхольд — в резкости натуралистических приемов, выделяющих существеннейшие моменты. В «Лесе» натуралистические приемы не требуют соответствующего окружения: реальный стол, беседка без кулис и сукон, клетка с птицами на фоне оголенной кирпичной стены вместо павильона, построенного в реалистическом театре, и живописно оформленной условной сцены стилизаторского театра. То же и применительно к игре (резкость деталей, отсутствие пресловутого «психологизма» и красивости и т. д.). С этим связано и стремление к изобразительности; в «Лесе» — впрочем, и в «Озере Люль» — нет беспредметных декораций. В «Озере Люль» конструктивно построенная сцена путем незначительных перестановок обозначает магазин, железнодорожный мост. В «Лесе» детали постановки обозначают вьющуюся лесную дорогу и весь быт помещичьей усадьбы. В «Лесе» отчетливо проступили лукавство и хитрость Мейерхольда-художника. Одновременно с агитационным назначением спектакля Мейерхольд вводит момент яркой и мужественной лирики. Мейерхольду стала свойственна мелодраматичность. Несмотря на резкие краски сатиры и шаржа, которыми он окрашивает помещицу Гурмыжскую, помещиков, попов, следуя приемам «Крокодила» и «Безбожника», он утешителен и мягок в плане лирическом. Он выделяет сцены любви Аксюши и Петра. Вместо резкого звука шипящих мотоциклов и автомобилей его предыдущих постановок он вводит мягко звучащую гармошку. Вместо жесткого света прожекторов — синий рассеянный свет для изображения ночи. Он строит спектакль исходя из требований живописного порядка, но не прибегая к помощи декоратора-художника. Это балаганное представление, вмещающее патетику, лирику и буффонаду, было оформлено согласно законам строгой эстетики: сочетания цвета костюмов, разноцветных париков, {160} группировка персонажей давали определенную декоративную композицию, вызванную волей режиссера.

Такими различными путями было достигнуто оформление «Шекспирова театра российской современности» в двух последних постановках Мейерхольда. Не все было в них до конца завершено. Оба спектакля были вполне заразительны в области эмоционального воздействия на зрителя, несмотря на то, что были неясны и нечетки в плане рационалистически-идеологическом. Вряд ли можно согласиться с трактовкой декадентского героя «Озера Люль» его автором как индивидуалиста, терпящего крушение из-за упорной верности своему индивидуалистическому миросозерцанию; вряд ли можно живо интересоваться насмешкой над Гурмыжской и другими давно ушедшими образами — если такое рассмотрение ставится во главу спектакля. Мейерхольд правильно учел имевшийся в его распоряжении материал, выдвинув на первый план непосредственное воздействие на художественные эмоции и ощущения зрителей и этим подготовляя пути воздействию агитационному. Не переносится ли этим вопрос об агитации через театр в более глубокую область, не только рационалистической организации сознания зрителя, но непосредственного влияния на его подсознательные переживания и ощущения, которыми будет подготовлена организация сознания, и не будет ли правильным такое перенесение агитации из сухого схематизма в плоскость живого творчества?

Принцип обязывает. Возвратив на сцену лирику и подняв спектакль на высоту героическую и патетическую, Мейерхольд должен поднять на такую же высоту и актера. Между тем актерское исполнение в значительной мере казалось мелким, разбросанным и несосредоточенным — наряду с безудержной широтой размаха мейерхольдовского подхода. С другой стороны, очень многие из блестяще намеченных эпизодов остались только намеками, требующими своего дальнейшего раскрытия и не получившими должного завершения. Очищение принципов этого театра, доведение их до наибольшей действенности и сосредоточенности стоит перед Мейерхольдом или его последователями, если только они останутся верны так счастливо выдвинутому принципу. Еще более этот принцип требует новых современных пьес, в которых бы цели агитации были соединены с теми новыми приемами, на которые намекнул Мейерхольд своей постановкой «Леса». Применительно к «Лесу» справедливость требует отметить исполнение Аркашки Ильинским, в последних спектаклях комедии Островского {161} преодолевшим «чаплинизм», ранее досадно мешавший его игре, и развившим фигуру Аркашки — актера, первого любовника, суфлера и комика, прошедшего через все испытания актерской жизни, — до пределов законченного и классического образа.

## 2

Другие два спектакля, поставленные в Театре Революции, но уже Бебутовым, были в гораздо большей степени верны классическому пониманию трагедии (и этим еще более подчеркнули особенности восприятия театра Мейерхольдом). Причина лежала и в самих пьесах и в режиссерском даровании Бебутова. «Спартак» Волькенштейна написан по тем канонам трагедии, которые автор подтвердил в своем теоретическом труде о драматургии. Единое действие, герой — вождь толпы, стремительное и неуклонное развитие интриги, образная и суровая речь свойственны драматургии Волькенштейна. Бебутов — режиссер-рационалист, любящий абстрактное построение сцены и схематизированность действия. Для него вполне живы предания французского классического театра. В «Спартаке» Бебутов увидел богатую возможность воскресить эффектную монументальность французских спектаклей. Он любит музыкально и напевно строить речь действующих лиц, он стремится к пластической мерности движений и округленной красоте жеста. Его постановки — это отвлеченный мир умопостигаемых образов и воображаемых героев. На абстрактных конструкциях разыгрывается трагедия о восстании героических рабов в Древнем Риме. В самом существе своего дарования Бебутов резко противоположен Мейерхольду. Он — режиссер-математик и располагает действующих лиц по строго вычерченным геометрическим фигурам. И «Спартак» и «Стенька Разин» были отнюдь неплохо сделаны сценически, очень культурно и вполне благородно. Но вместе с тем звучали сухо и холодно.

В «Стеньке Разине» Каменского Бебутов увидел русскую ораторию. Неудача со «Стенькой» была крупнее недоразумения со «Спартаком». Дело было в той пейзанской окраске, в той стилизации, которой была пропитана постановка и которую так счастливо избег Мейерхольд, воскрешая в «Лесе» народную мелодраму и лукаво вводя эстетические приемы на основе утвержденного им принципа театра. В постановке Бебутова не было слышно той лирической струи, которой единственно может быть оправдан {162} «былинный сказ» Каменского, но было много приподнятой и фальшиво звучавшей патетики. Очень боявшийся балаганного стиля à la russe, Бебутов, однако, не нашел искомого им языка сценического воплощения. Он избег «кабаретной» фальсификации частушки, толкания локтями в «народных» сценах, чесания затылков и прочего, но взамен этого придал наивной и простой пьесе Каменского декламационный стиль и торжественность французской трагедии. В его постановках действовали изящно, но вполне абстрактно одетые мужики, мужественные, но вполне отвлеченные рабы, которые ничего не говорили зрителю ни о степном бунте Стеньки, ни о первом восстании рабов в далеком Риме. И снова революционная тема, а вместе с нею и художественная, исчезала под покровами внешней нарядности, чрезмерной красивости и помпезности показанных спектаклей. Противоположными в одном и том же театре спектаклями («Озеро Люль» и постановки Бебутова) очень резко поставлен вопрос о границах эстетического оформления, о грани между «эстетическим» и «сценическим» реализмом. И самое главное, спектаклями Бебутова была доказана невозможность для современности отвлеченного и идеализированного — при всем его благородстве — подхода к пьесам на темы революционных движений.

Более родственны Мейерхольду опыты, производимые в Пролеткульте С. М. Эйзенштейном и в Мастерской Педагогического театра Г. Л. Рошалем. Однако оба они строже, суровее, принципиальнее Мейерхольда. Они мужественно охраняют свое творчество от вторжения эстетических украшений, связанных со старым театром, и лирических мотивов. Поэтому они уже Мейерхольда, и, может быть, их смелость только кажущаяся по сравнению с Мейерхольдом, так решительно расширяющим область своего художественного творчества. Односторонность их сценических созданий придает им характер резкой и отчетливой последовательности. Их мастерство еще проблематично, но их талантливость несомненна. Все же при всем их ригоризме они являют смешение различных принципов. С одной стороны, они все еще хранят следы крайнего формализма, связывающего их с эстетическим театром, с другой стороны, касаются проблем, в этом театре не затронутых.

В начале своей деятельности Эйзенштейн (тогда лаборант Мейерхольда) был во власти традиций цирка и видел обновление театра в возрождении цирковых трюков и в их применении к актерскому творчеству. В показанной в текущем {163} сезоне постановке «Слышишь, Москва?» Эйзенштейн по сравнению с прошлогодним «Мудрецом» делает шаг вперед. Второй постановки Эйзенштейна, «Противогазы», поставленной на газовом заводе, мне видеть не удалось. Казавшаяся парадоксальной, но ставшая вскоре трюизмом и отжившая формула Эйзенштейна о театре-цирке на практике свелась к превращению театра в цирк и к господству трюка как основы и сценического представления и актерской игры. Однако, как показал спектакль «Слышишь, Москва?» (текст Третьякова), Эйзенштейн ищет нового применения этому не столь уж новому принципу. «Слышишь, Москва?» — «агитгиньоль», как определили пьесу автор и режиссер. В смысле актерском и сценическом приемы клоунады и чистого акробатизма, так явно преобладающие в предыдущих постановках, здесь преломлены по-новому и подчинены непосредственному сценическому заданию. Уже отсутствуют и «цирковые номера» как почти самостоятельная часть представления, и вводный цирковой трюк, имевший специфические задания. От «обозрения», которым был в конце концов «Мудрец», Эйзенштейн обратился к созданию пьесы, построенной на развивающейся интриге. Кроме отдельных приемов от цирковой традиции осталась общая формула о максимальном воздействии на зрителя при минимальной затрате актерских сил. Пройденная актерами школа акробатики действительно воспитала квалифицированных актеров. Ловкость, точность при выполнении сценических заданий — несомненны. Однако «формализм» Эйзенштейна законченнее и определительнее пресловутой «биомеханики» Мейерхольда, в гораздо большей мере составляющей принцип не актерской, а режиссерской работы. Представляется, что Эйзенштейн в своих постановках обращает больше внимания на законы актерского творчества, чем Мейерхольд.

Как и в большинстве опытов «левых» художников, и на работах Эйзенштейна остался некоторый отпечаток пряной остроты, эротики. Как и Мейерхольд, Эйзенштейн идет по пути максимального воздействия на зрителя. Отсюда выстрелы, шаржированный гротеск в области сценической интерпретации, элемент детектива и мелодрамы в области текста. Спектакль оставляет впечатление здоровья, крепости и силы, которые несутся с арены Пролеткульта, когда его физически тренированные, здоровые и сильные актеры играют свой репертуар. Эйзенштейн имеет Дело с актером, умеющим быстро входить в играемый образ и так же быстро снимать маску роли, — актером, {164} *работающим* на глазах у зрителя. Впрочем, на пути Создания сценических образов Эйзенштейн еще не выработал достаточно определенных приемов, и у него на сцене появляются становящиеся штампами и требующие обновления приемов изображения попов, куртизанок, генералов и проч.

Рошаль путанее, неотчетливее и сумбурнее Эйзенштейна. Его «Инженер Семптон» изобличает отсутствие у нас подлинной драматургии. Подобная драматургия полностью подчинена сцене, не ставя ей никаких заданий, но принимая ее задания и этим обрекая себя на известный формализм. В общем потоке увлечений урбанистическим гиньолем, авантюрным романом «Инженер Семптон» — одно из звеньев этой цепи, подобно «Озеру Люль» и «Человеку, который был Четвергом». Простой сюжет осложнен до чрезмерности. В постановке действуют все атрибуты урбанизма: и злодеи в кепи, и мрачные фигуры, скользящие в темноте, преследуя неведомых похитителей таинственных изобретений, и проч. и проч. В качестве новости следует отметить принцип трансформации, согласно которому один и тот же актер исполняет ряд различных образов в одной пьесе. В остальном вполне талантливо использованы и рассеянный свет прожектора и остроумно изображенный полет на аэроплане — вообще весь урбанистический наряд, присущий современному театру.

Я не знаю, насколько «педагогичен» этот спектакль авантюрной мелодрамы и для детей какого возраста он предназначен. Здесь возможны всякого рода сомнения — этот вопрос подлежит решению специалистов. Не могу не отметить, однако, что и Государственный детский театр показал в постановке Ю. М. Бонди авантюрную пьесу «Колька Ступин», еще более, чем «Инженер Семптон», перегруженную мрачными деталями и урбанистическими мотивами, но сценически и режиссерски выполненную и с меньшим тактом и с меньшей талантливостью. Между тем отрыв от навязчивой морализации, переход к здоровому авантюризму и максимальной действенности, вероятно, и практически и принципиально вполне бесспорно мог бы поставить детские театры перед существенными и благодарными задачами. В своих урбанистических стремлениях Рошаль чрезмерен, но нельзя не отметить применительно к нему и Эйзенштейну их несомненную и значительную талантливость, заставляющую с живым сочувствием и вниманием следить за их сценическими опытами.

Деятельность еще недавно казавшегося передовым и занимательным Н. М. Фореггера прервалась вместе с пожаром {165} его Мастерской. Впрочем, художественный кризис определился еще ранее. Существо таланта Фореггера всегда было в остром, очень «богемном» ощущении города — в параллель «театру-цирку» Фореггер создавал «театр мюзик-холл», быстро изживший себя. Единственная в этом сезоне показанная постановка — немецкая экспрессионистская драма — «Живой — мертвый» — должна была знаменовать переход на идеологически выпрямленный и художественно углубленный путь. Как и во всех постановках Фореггера, и в этой пьесе было много острых и резких деталей, ряд отличных наблюдений при бесформенности основного замысла. Дитя переходной эпохи, художник и поэт разорванного противоречиями современного города, Фореггер пока остается творцом мелких вещей, в которых он может дать зрителю ощущение современного города. И художественный и материальный конец его Мастерской не случаен. Удастся ли ему найти новые ритмы и новые формы тому мюзик-холльному театру, который он всегда создавал на протяжении своих поисков, даже в средневековых фарсах и испанских интермедиях, — кто знает? Во всяком случае, судьба этого режиссера-реставратора и экспериментатора показательна для эпохи, переживаемой театром.

## 3

В течение сезона открылись два новых театра: один из них был возрождением Театра имени Комиссаржевской, другой был учрежден МГСПС с целью создания специального театра для рабочего зрителя. И в своих новых постановках и в возобновлениях В. Г. Сахновский, руководящий Театром имени Комиссаржевской, шел по путям романтического театра. «Женщины в народном собрании» Аристофана и возобновление «Скверного анекдота» были его центральными работами. Поставленный в очень тяжелые материальные условия, театр этот не мог еще занять того места, которое он раньше имел в театральной Москве, и подтвердить с полной убедительностью положенные в его основу принципы деятельности. Причин было много — и в изменении общественной ситуации и в новой эпохе. Внутри же самого театра — в изменении состава труппы. Особенно показательно было возобновление «Скверного анекдота», в свое время оставившего след в сценической интерпретации Достоевского. Спектакль, несомненно, прорастал новым содержанием: вместо Достоевского «Бедных {166} людей», так явственно сквозившего в старой постановке, в спектакле появилось ощущение жестокой и суровой сатиры Достоевского, хотя театр не нашел еще для этого новой формы. «Скверный анекдот» все же остался наиболее значительным его достижением, полноценности которого препятствуют те старые формы, в которые вылился спектакль. Вторая постановка театра — «Комедия ошибок» Шекспира (режиссер Н. О. Волконский) — представляет вульгаризированное соединение принципов «Турандот» Вахтангова и театра пародий в подчеркнутое и неясное театральное представление. Вполне занимательна была постановка Аристофана, в которой режиссер Сахновский пытался приблизиться к резкой современной сатире и пародии. Колеблясь между легкостью и серьезностью, имея дело с неудачной переработкой Аристофана, постановщик остановился на полдороге между сатирой и опереттой. Может быть, при всем остроумии режиссера конечная причина неудачи лежала в самой попытке сделать из Аристофана современную сатиру, для которой он не дает достаточно материала и заранее обрекает на мимолетную злободневность, и еще в самих особенностях режиссерского таланта Сахновского.

Режиссер-романтик, Сахновский замечателен в тех своих работах, где он раскрывает философский смысл и значительность произведения. Так было и в «Дон Карлосе», и в «Реквиеме» Андреева, и в пятом акте «Грозы». Легкость же и безудержность недоступны его режиссерскому темпераменту. В этом сезоне «Лулу» Ведекинда, поставленная Сахновским в театре бывш. Корша, при всей спорности пьесы, при всей невыдержанности спектакля была во много раз убедительнее Аристофана.

До конца верный своей линии, упорный и фанатичный, очень глубоко ощущающий природу театра, актера и сцены, Сахновский в «Лулу» умел приблизить зрителя к тому основному для Ведекинда чувствованию «жизни зверинца», которое звучало со сцены. Я думаю вообще, что роковое для Сахновского противоречие заключено в его стремлении к внешней театральности, которое часто владеет его режиссерской фантазией, между тем как его режиссерское умение — в выражении чувствований особенных и событий, часто противоречивых.

Театр МГСПС не обнаружил своего лица, вернее — в настоящем сезоне он доказал его отсутствие. Если другие театры стояли перед существенными — хотя порою спорными — эстетическими и общественными задачами, если {167} перед ними вставали вопросы идеологического и художественного порядка, разрешавшиеся в процессе работы, то Театр МГСПС шел по линии наименьшего сопротивления. Соединяя в репертуаре «Калигулу» А. Дюма и «Не было ни гроша», «Кина» и «Доходное место», «Герцога» Луначарского и «Судебную ошибку» А. Деннери и Э. Кормона, этот театр в истекшем сезоне ориентировался не столько на своего зрителя, сколько на волю крупных актеров, вошедших в его труппу. Элемент «гастролерства» был неотделим от его спектаклей. Случайность была основным принципом их режиссерского построения. Однако три постановки были признаны самим театром принципиальными: это «Калигула» Дюма, «Герцог» Луначарского и «Театр Клары Газуль» Мериме. «Калигула» возвращал зрителя к «оперному» трафарету постановок драм из римской жизни с героями в тогах, к «роскошным» постановкам восьмидесятых годов. Тою же помпезностью была отмечена и постановка «Герцога», где были показаны «разнохарактерная» толпа, «оживленные» народные сцены на фоне сомнительного конструктивного построения. Самым удачным все же был спектакль комедий Мериме, поставленных Бебутовым без особой режиссерской изобретательности, но в бодром темпе и с хорошей исполнительницей центральной роли Клары Газуль (В. В. Алексеева-Месхиева). Во всяком случае, этот театр требует твердого художественного плана, идеологической ясности и крепкой режиссерской руки, тем более необходимых, что театр имеет дело преимущественно с рабочей аудиторией, которой спектакли, подобные демонстрированным Театром МГСПС, могут быть только вредны. В том виде, как театр работает сейчас, он является проводником мещанских вкусов и мещанского художественного мировоззрения с его мнимой «эффектностью», бутафорской «роскошью» и оперной «помпезностью».

Однако успех Театра МГСПС у публики показателен — как будто зритель ждет отдыха от сложных театральных проблем и требует возвращения к занимательной интриге, парадоксально находя отклики и в постановках Мейерхольда и в Театре МГСПС. Впрочем, здесь речь идет о социальной природе театра, о тех кругах зрителя, которым каждый из названных театров удовлетворяет. Эта природа очень ярко сказалась в течение прошедшей зимы, когда каждый театр, видимо, начал стремиться сосредоточивать вокруг себя того зрителя, которому ближе всего разрабатываемые театром приемы, и этим создавать себе нужное {168} для художественного и внутреннего развития окружение Думается, что во всей полноте вопрос о зрителе станет в будущем сезоне, когда противоположение «театр — зритель» и их взаимоотношения определятся с особой резкостью и остротой, ибо есть несколько выходов: подчинение себя зрителю, подчинение зрителя себе и редкое, но желанное сотворчество со зрителем.

Как будто бы потерял в этом сезоне своего испытанного зрителя театр бывш. Корша. Он не нашел необходимого репертуара, и ни одна из многочисленных переводных комедий, им поставленных, не была опорой сезона. Из крупных постановок кроме «Лулу» Ф. Ведекинда могут быть названы «Землетрясение» Романова (опыт современной бытовой сатирической комедии, взятой в плане анекдота, с анекдотическими и случайными образами и случайной фабулой), «Обращение капитана Брассбаунда» Шоу в крепкой и яркой постановке Дикого и хорошем исполнении, хотя в целом английский юмор Шоу был вполне поглощен темпераментом режиссера, и, наконец, «Освобожденный Дон Кихот» Луначарского в постановке Лапицкого и в декорациях Павла Кузнецова.

Мне остается остановиться еще только на Еврейском Камерном театре, руководимом Алексеем Грановским. К сожалению, в этом году театр дал незначительное количество постановок: «Гет» Шолом-Алейхема, вечер пародий на еврейские театры — «Три еврейские изюминки» — и перенесенную из прошлого сезона комедию «200 000». Это спектакли большого актерского и режиссерского мастерства. В своих поисках еврейской народной комедии, основанных на ритмизации типического жеста, музыкальном оформлении речи, Грановский достиг отличных результатов. Наименее значительна и наиболее специфична постановка «Трех изюминок». Наиболее богата звуковой насыщенностью и темпераментом «200 000». Из всех московских театров театр Грановского достиг наибольшей выразительности в ритмическом построении движения, речи и жеста. Формальный в самой сущности своей, театр преодолевает этот формализм путями музыки, освобождения актерского темперамента и вольного актерского творчества в строгих границах формы.

Прошедший сезон выдвинул ряд существенных вопросов. Они подлежат разрешению в наступающем сезоне двадцать четвертого — двадцать пятого года. Я позволю себе остановиться на них в следующем своем очерке. Сейчас лишь намечаю главнейшие итоги. Можно считать окончательно {169} изжитым противоположение «правого» и «левого» театра и исторической закономерностью — продолжающееся взаимовлияние отдельных театральных течений. Возникает новое разграничение в связи с вопросами о различных принципах, лежащих в основе творчества того или другого театра. Кризис драматургии остался в прежней остроте и силе. Вопрос о подчиненности драматургии сцене становится проблематичным и спорным. В области сцены ярко и отчетливо встает вопрос о реализме и о новых приемах его воплощения и в связи с этим о необходимости нового использования принципов конструктивизма. Можно считать окончательно изжитым и реакционным в художественном отношении увлечение на театре приемами чистого цирка, мюзик-холла и кино, принципы которых перерабатываются на театре в новые театральные приемы. В театр широкой волной проникает крепкая и здоровая лирика и интерес к проблеме личности (в плане драматургическом и актерском). Вместе с тем встает вопрос об утверждении новых эстетических приемов взамен разрушенных старых. Шаблонный урбанизм западного толка исчерпан быстро и категорично. Театр стремится охватить жизнь во всей широте, богатстве и глубине. Отсюда возникает потребность в новых методах агитации. Наконец, кризис отдельных театров может быть определен как кризис зрителя.

«Печать и революция», 1924, № 4.

# Накануне сезона

Официальной программой деятельности всех московских театров стала ставка на современность. Эта формула должна была легко и свободно покрыть всю сложность театральных проблем; во всяком случае, таково ее назначение. Она пришла вовремя. Ее утверждению предшествовала в истекшем сезоне фактическая и, надо думать, окончательная ликвидация театральных фронтов. Только газетные бойцы еще придерживаются установленного традицией деления сценического искусства на «академическое» и «левое». Между тем эта традиционная классификация постепенно теряла реальное значение, принадлежавшее ей в предшествующие годы. В свое время ее появление коренилось не в подлинном изучении художественных явлений, но было вызвано задачами преимущественно агитационного и административного порядка. Целью «левых» было революционизирование театра; «правых» — объединение на {170} почве охраны традиций. Однако она Никогда не покрывала существенных особенностей театральной жизни; была, скорее, номенклатурой и полемическим орудием; теоретическое признание академическими театрами современности на театре отчасти и явилось следствием агитации «левого фронта». Теперь цели той и другой стороны достигнуты, и границы деления спутались. Противоречивость объединения под одним флагом Мейерхольда, Фореггера, Эйзенштейна, Фердинандова, Бебутова, проводивших знак равенства между левизной политической и левизной художественной, вскрылась до конца. Мюзик-холлу Фореггера оказалось не по пути с Мейерхольдом. Ритмометрические изыскания Фердинандова были осуждены на одиночество и обособленность. В Театре Революции Бебутов воскрешает стиль французского классического театра применительно к революционным темам о Спартаке и Стеньке Разине. Уже в «Великодушном рогоносце» Мейерхольд, обратившийся в поисках законов актерской игры к японскому театру, оказался не менее, а более академичным, чем, предположим, Малый театр, неожиданно допустивший при постановке традиционной мелодрамы Луначарского мнимо-конструктивные построения художника Триваса, или Первая студия МХАТ, произведшая роковой опыт метафизического истолкования «Короля Лира» в рамках второсортного кубизма. Еще ранее вызывал недоумение художественный союз Камерного с благополучной помпезностью Большого оперного.

Началось взаимовлияние отдельных театральных течений, уничтоживших их исключительность, и fundamentum divisionis[[4]](#footnote-5) окончательно исчез из привычного деления. Возможно, что этим разделением театров на «правых» и «левых» будут пользоваться еще долго, в силу традиции. Оно подкреплено многочисленными актами Наркомпроса, освобождает от затруднительной необходимости изыскивать новые определения и остается рабочей формулой, не более. Внутри же театра продолжается медленная и глубокая переработка художественных достижений последних лет; она определит новые театральные течения и новые фронты; граница пройдет уже по признакам художественного порядка, если главная формула «левого» театра о современности стала общей (может быть, «классический» театр и «шекспировский» театр).

Формула о современности была признана господствующей {171} в тот момент, когда линия театрального творчества теряла первоначальную ясность и определенность, когда экономические тяжелые условия очень веско поставили вопрос о путях и возможностях дальнейшего существования театров, а натиск жизни принудил к пересмотру многих из оснований их деятельности. В таких условиях новая формула показалась спасительной и обещала принести мир и спокойствие в буйную жизнь наших театров. В 1924 году было уже трудно отрицать Живейшую связь театра С культурой эпохи; театры усомнились в привилегии «левого фронта» на революционность. В качестве задания, подлежащего выполнению, они охотно приняли выражение в художественной форме новой идеологий. Даже Малый театр, справляющий в наступающем сезоне столетний юбилей, решительно объявляет о своем стремлении вместить в рамки своего умения политические тенденций современности. Бывшие «правые» театры не прочь в иных случаях упрекать представителей бывшего «левого фронта» в аполитичности и в беспредметном жонглировании театральными приемами. Впрочем, эти споры только отголоски прошедших бурь, и дискуссия о вреде и пользе «академизма» и новых форм отошла на второй план.

По существу, формула о современности неоспорима. Невозможно подвергать сомнению искренность идеологических заданий и утверждений, еще менее — их историческую закономерность. С ее пока теоретическим признанием театр вступил в новую полосу работы. Однако в самой постановке спасительной формулы кроется ряд существеннейших соблазнов, грозящих свести на нет ее практическое выполнение. Не приходится скрывать, что формула о современности, в особенности применительно к искусству, обща, неопределенна и требует дальнейшего раскрытия. Более чем когда-либо встает вопрос о художественной тактике каждого отдельного театра при проведении ее в жизнь. В ее постановке есть один очень показательный факт: она в гораздо большей степени является рационалистическим осознанием необходимости современности на театре, чем подлинно созревшей художественной волей театра. Современность все еще остается на театре задачей со многими неизвестными, определить которые требуется в процессе творчества. Сознаемся, что современность продолжает оставаться неопределенным заданием и неосуществленным пожеланием. Творческой готовности, более того, возможности перенести на сцену рожденные революционными годами чувства и ощущения пока еще нет. Может {172} быть, только «Лес» в постановке Мейерхольда и некоторые опыты Пролеткульта намекали на них. В конце зимнего сезона четыре московских крупных театра показали постановки, которые служат живейшим подтверждением сказанного о рационалистическом характере этой формулы. Две из них были показаны в незаконченном виде и будут переработаны. Это — «Д. Е.» («Даешь Европу») в постановке Мейерхольда (театр его имени) и «Кармен» в постановке Немировича-Данченко (Музыкальная студия МХАТ). Две другие — «Медвежья свадьба» Луначарского (Малый театр) и «Вавилонский адвокат» — современный фарс Мариенгофа (Камерный театр) — вошли в постоянный репертуар. Постановки появились в результате долгой и серьезной работы; они характерны для решения вопроса о путях достижения современности на нашем театре.

Одним из рационалистических подходов к современности послужило усвоение новых приемов. В его основе лежит, видимо, сознание необходимости «стиля современности» — новых средств сценического воздействия. При отсутствии их внутри самого театра их приходится заимствовать. Именно такую попытку и произвел Малый театр. По существу, мелодрама Луначарского написана в традициях старого театра вне намека на какие-либо новые формы. Сюжет рассказа Мериме «Локис» натолкнул автора на создание многоактной пьесы с театральными эффектами: пением, танцами, ужасами, убийствами, монологами и т. д. Тема пьесы — о неважной наследственности молодого графа, толкающей его на ряд сомнительных и неблаговидных поступков вплоть до перегрызания горла собственной супруге, — вполне потрясающа, но лишена революционной тенденции. Наличие же оппозиционно мыслящего доктора не вносит существенных изменений в основную сюжетную линию пьесы. При всем том в пьесе все элементы хорошей традиционной мелодрамы, соблазняющей актеров выигрышными ролями и устрашающей публику количеством невероятных переживаний. Мелодрама требует четкой и ясной постановки. Режиссировать спектакль был приглашен К. В. Эггерт, воспитанный на традициях Камерного театра, недавно демонстрировавший их усвоение постановкой «Испанцев». В своей режиссерской работе Эггерт был нечеток и смутен. Он отказался от точного следования своим принципам, не приняв, однако, принципов Малого театра; методы его режиссуры явно противоречили мастерству актеров театра; общий же художественный {173} замысел оказался смутен и неопределенен; у исполнителей была выбита из-под ног привычная почва и взамен не было дано ничего нового. Актеры растерянно двигались среди традиционных лестниц, по сломанной площадке, представлявшей своеобразное сочетание плоскостной декорации и примитивного конструктивизма. Весь спектакль был эстетически незакономерен.

На этот раз «левизна» не подвинула театр по пути современности. Причина лежала не только в том, что были применены вульгаризованные формы. Художественная тактика театра бессмысленна постольку, поскольку она касается усвоения отдельных приемов вне обусловливающего их принципа. Между тем сила и значение *формальных* театров не в отдельных приемах, часто неудачных и подлежащих оспариванию, а в ряде утвержденных ими принципов, которые вытекают из существа искусства театра вообще. Спектакль же Малого театра не учел ни драматургического, ни актерского материала; мнимый конструктивизм не обеспечил современности постановки. Данная постановка еще раз подчеркнула, что перед руководителями театров стоит все та же глубокая и сложная задача применения новых методов и приемов лишь соответственно природе и существу каждого отдельного театра, а не их внешнего и рационалистического усвоения. Это — вопрос тактики. Тактика же «завоевания изнутри» обеспечивает рождение пока отсутствующего «стиля современности». Без «левых» мастеров — мастеров формы, вероятно, не обойтись: напрасно компрометировать их и себя неумелым и неразборчивым применением их методов.

Второй рационалистический подход к современности наиболее четко раскрыл своей постановкой «Кармен» Немирович-Данченко. И здесь было явное стремление пользоваться новыми формами (сценическая архитектура Рабиновича; «синтез» пения, танца и слова и т. д.). Выдвинутый «левым» театром догмат о господстве театра над автором повел к созданию нового сценария. Это было доказательством сомнительности ставшего традиционным догмата — методом приведения к абсурду. Путем введения новых персонажей, эпизодов из новеллы Мериме, хаотического перемещения отдельных сцен искусное оперное либретто Мельяка и Галеви превратилось в мистическую трагедию работы Липскерова. Немирович-Данченко хотел вскрыть трагическую сущность оперы Бизе. Основным методом постановки было сгущение сюжета. Центром драмы была роковая, непреодолимая любовь. Рационалистически {174} обнаженные приемы передавали философские намерения режиссера. В самом методе постановки слышался отзвук господствовавшей одно время формулы «созвучия» театра с эпохой, понимаемого в смысле напряженной трагичности, высоких переживаний и героического пафоса. Как будто бы Немирович-Данченко своей постановкой хотел «поднять» «Кармен» до уровня современности. Это было настолько явно, что перестало быть действенным сценически. Уничтожение толпы и замена ее хором по принципам античного театра подчеркивало трагичность восприятия пьесы театром; сцена в кабачке в тонах Гойи и Зулоаги передавала жуть и ужас испанской таверны — Немирович-Данченко оторвался здесь от реализма, но, по существу, впал в оперную условность. Вместе с тем по традициям Художественного театра актеры стремились к психологическому оправданию изображаемых роковых страстей. Одна густая краска рационалистически осознанного рока окрашивала спектакль. Иногда приходилось жалеть о старом мастерстве Художественного театра, когда-то умевшего, по определению самого Немировича-Данченко, «углубить реализм до пределов символизма». На примере обращения бурной, полной крови и жизни «Кармен» в печальную и пессимистическую историю стала очевидной невозможность отвлеченного подхода к современности, при котором современность становится метафизическим явлением, некоторой умопостигаемой сущностью — с обобщенными образами, отвлеченными чувствованиями вне реального ощущения жизни. Схематизм не есть символизм. Самая мудрая абстракция не ведет к постижению глубоких духовных проблем, о которых мечтал Немирович-Данченко.

Так в измененном и переработанном виде продолжают жить в нашем театре формулы первых революционных лет — о самодовлеющей революционности формального искусства и о «созвучности» эпохе. Из формальных театров они перешли в бытовой и психологический. Но их запоздалое применение в наших театрах является только пережитком и говорит скорее о стремлении к современности, чем точнее указывает выход и определяет пути.

Не менее рационалистично разрешается и вопрос об агитационном воздействии театра. В конце концов, в тех подходах, о которых мы говорили, — в «старческой болезни левизны» и умудренной философии — заключается сужение и упрощение проблемы современности на театре. Такое же упрощение и в агитационных методах, примененных {175} Мейерхольдом при постановке «Д. Е.». Это спектакль, где зрители аплодируют лозунгам, появляющимся на экране, и остаются равнодушными к сценическому исполнению отдельных эпизодов пьесы. Мейерхольд пошел путем механического, а не органического соединения агитации с искусством театра. При таком соединении искусство остается само по себе и агитация сама по себе. Агитация в данном случае была обнаженным приемом и линией наименьшего сопротивления. В значительной степени неудача Мейерхольда может быть отнесена за счет исключительно неудачного литературного материала, с которым ему пришлось работать (отсутствие твердых образов и линий действия; неразработанное слово; примитивность сценического построения).

Но уже в «Лесе» и раньше, в «Земле дыбом», Мейерхольд поставил вопрос о художественном воздействии на подсознательные ощущения зрителя. Театр, по существу, всегда есть обогащение духовного опыта — в большей степени именно на этом и был построен блистательный успех театров, занимавшихся изысканием новых средств сценического воздействия. Постановка же «Д. Е.» смотрит в прошлое, а не в будущее, хотя и повествует о таких ответственных и серьезных событиях, как мировая революция. Спектакль касается их поверхностно, скользяще и потому меняет перспективы. У него нет сил сказать театральными средствами то, что с экрана очень убедительно и категорично заявляют агитационные лозунги. Лозунги экрана — сильнейшее обвинение тому, что показывается на сцене. Это — обнаружение слабости театра и силы слова. В «Д. Е.» Мейерхольд говорит о том, что всем известно; вполне успокоительно слушать подтверждения неоспоримых истин, но в той же мере скучно. Агитационный спектакль, перемещающий центр агитации на экран, фактически знаменует отказ от агитации средствами театра. Сценически же этот спектакль представляет соединение приемов «Леса» и «Озера Люль». Принцип Шекспирова театра, с такой силон выдвинутый Мейерхольдом, требует богатства и разнообразия приемов. Их повторение (фокстрот, гармошка, урбанизм) оставляет зрителя равнодушным. Мейерхольд, сам изобретший свое оружие, в «Д. Е.» сам от него и гибнет. Вопрос об агитации на театре приходит первым на ум, когда говоришь о театре современности. Это не значит, что его можно достигать «первобытными» средствами: в начале революции эти лозунги вкладывались в уста действующих лиц вне зависимости от пьесы, {176} теперь они отданы экрану — своеобразное разделение труда.

В этом же спектакле ряд сцен, как всегда у Мейерхольда очень мастерски сделанных, посвящен урбанизму. В начале прошлого сезона урбанизм представлялся одним из признаков театра современности. Между тем первые же урбанистические постановки, «Человек, который был Четвергом» и «Озеро Люль», показались давно ожиданными и виденными. В данном случае театр следовал не за драмой, а за авантюрным романом и кинематографом. То, что было шаблонно в литературе и кино, стало еще шаблоннее на театре. Урбанизм был воспринят как общедоступный американизм — американизм внешности, а не сути. Звучали фокстроты, автомобильные гудки, были четки и остры движения. Перед глазами зрителей проходили энергичные личности в кепках и вязаных шарфах, с трубкой в зубах, профессиональные авантюристы, сугубо зловещие или, наоборот, шаржированно комические миллиардеры, прекрасные авантюристки и т. д. Эти новые театральные маски были включены в готовые запасы ранее выработанных масок современности: пьяного попа, развратного помещика, честного рабочего и благородного крестьянина. По существу же, эти маски — образы с выветрившимся содержанием. В крайнем случае их можно принять в качестве сценического задания, но вряд ли можно в них видеть проявление реальных образов эпохи. Они интересны как рационалистические построения или шаржированные гротески. Они ждут оживления силою уже не актерского, а драматургического таланта. Задача современной драматургии — оправдать их появление на театре: в отвлеченном образе рабочего раскрыть действенное и психологическое зерно, в американском миллиардере — его внутреннюю природу и силу и т. д. Появление современных масок на сцене — несомненное завоевание театра, его актив. Он легко может обратиться в пассив, если останется в пределах той утешительной абстракции, которой нас охотно дарят современные театры.

Последний из легких путей достижения «современности» на театре и в драматургии — применение современных тем. Несомненно, говорить в обозрении о Моссельпроме и петь в опереточных куплетах о советских учреждениях более современно, чем сатирически осмеивать несчастья семейной жизни, проистекающие от вмешательства тещи; ссылаться на Пуанкаре остроумнее, чем на Пуришкевича. Рационалистический антиклерикализм («Вавилонский {177} адвокат» Мариенгофа) — современнее, чем мистическая философия. Каждый зритель с большим вниманием будет следить за забавными похождениями комсомолки, чем рышковской «змейки» или допотопных «оболтусов-ветрогонов». Но и голая тема еще не делает современности, и «Неугомонный моссельпромщик» в Вольном театре недалеко ушел от обозрений предреволюционного фельетониста Лоло. За отсутствием современной комедии приходится пользоваться паллиативами злободневности, паллиатив же не разрешает проблемы. Он только временный выход, но не спасение театра. Однако здесь окончательный переход в область драматургии.

Рационализм тесно связался с воплощением на театре формулы о современности. Его преодоление — наиболее существенная задача наступающего сезона, покрывающая все остальные сценические проблемы. Театр добился крупных достижений в своих поисках сценического стиля современности. Увлечение мюзик-холлом, кино и цирком не прошло бесследно. Мы имеем актера четкого, уверенно учитывающего материал, знающего меру влияния на зрителя, острого и иронического, более скептика, чем позитивиста, с хорошим внешним умением и без глубокой индивидуальности — порождение переходных дней.

Принципы, выработанные формальным театром, приемы декоративного оформления, приемы актерского мастерства (точность, сжатость, ударность и т. д.) — общеизвестны. И все же театра современности наша переходная эпоха еще не создала. Мы имеем только современные театры — театры, едко и остро свидетельствующие о противоречиях наших дней; театра эпохи, который в полной мере раскрывал бы существо и смысл происшедшей революции и нашего будущего, пока нет. Может быть, в настоящее время возможен только сценический стиль наших дней, в котором соединены отзвуки прошлого, урбанизм фокстротов, эксцентрика актерского исполнения и героический пафос? Однако речь давно идет о том, *что* передается зрителю при помощи новой сценической манеры. Рационализм отдельных театральных построений ясно говорит об отсутствии подлинного оформления духовного наследства революции. Театры, при всех их эстетических достижениях, обрекли себя на неизбежное снижение темы и на ее сужение. Между тем опыт «Шекспирова театра», произведенный Мейерхольдом, зовет не к ущемлению жизни, которое мы имеем в сценическом воспроизведении большинства театров, а, наоборот, к откровенному, резкому {178} утверждению полноты жизни и ее раскрытию. В этом утверждении и заключалась причина успеха «Леса», на первый взгляд такого далекого и по теме и по развитию сюжета от интересов и стремлений нашего времени.

Невозможно отрицать, повторяем, исторической закономерности ставки на современность. Однако вне оформления тех, может быть, глубоко подсознательных, стихийных, иногда грубых, всегда героических, часто «земляных» ощущений, которые вырвались во время революции, и тех изменений в каждом отдельном человеке — и в актере, и в художнике, и в поэте, и в зрителе, — которые в нем произвела революция, нет и не может быть театра современности. В свое время гипертрофия режиссерского мастерства была вызвана отсутствием монументального актерского творчества, которое в иные исторические эпохи давало «масштабы» — о них-то и тоскует зритель и театр. «Масштабы» остаются пока плодом работы режиссеров, но еще очень слабо и незаметно доходит до зрителя *перерожденный* актер, который ждет драматурга, чтобы за его спиной спрятать свое скептическое и утомленное лицо. Вопрос же вполне разрешится, когда воспитается новое поколение.

В конце концов, в рассуждениях о зрителе, об обусловленности театра зрителем теоретики и практики театра пользовались абстракцией зрителя, подобно абстракции современности на театре и рационалистическому, а не художественному к ней подходу. Теперь, в годы нэпа, театр лишен государственной помощи и поставлен в экономическую зависимость от зрителя. Вопрос о зрителе приобретает особенную остроту. Он становится основным фактором, влияющим на художественную тактику театра. Применительно к внутренней политике театра говорилось о необходимости найти пути, которыми возможно было бы произвести завоевание театра изнутри «левыми» художниками вне явного разрыва с традицией. Еще более лукавым и сложным является вопрос о зрителе. В параллель делению искусства на «академическое» и «левое» возникло деление зрителя на «буржуазного» и «пролетарского», минуя гораздо более сложную фактическую дифференциацию зрителя. Как театр не отрицает современности, так и зритель уже давно в большинстве защищает советскую государственность. Театры жадно ищут необходимого общественного окружения, которое давало бы не только экономическую базу их деятельности, но и необходимую психологическую атмосферу, в которой театр мог бы черпать новые запасы сил для работы. Театр ищет *своего* зрителя. {179} Однако лицо этого зрителя, совмещающего разнородные психологические и общественные типы рабочих, советских служащих, интеллигентов, крестьян, комсомольцев, красноармейцев и т. д. и т. д., остается туманным и неопределенным. Каждый из них требует своеобразных форм сценического воздействия.

Театр, который не хочет быть в подчинении у зрителя, ставит вопрос о путях, которыми он мог бы сказать зрителю свою художественную правду и предать ему свое жизненное мироощущение. Период обнаженного приема на театре прошел. Рационалистические приемы — не действенны. Речь идет об организации не только *сознания* зрителя — это более плодотворно и успешно можно сделать иными средствами современной культуры: книгой, газетой, лекцией и т. д., — но в гораздо большей степени его ощущений, чувств, которые подготовили бы его к будущим битвам и сражениям. И если не сентиментальная, но Лирическая оперетта, эстрадная песня, здоровый, полнокровный фарс, смелая, резкая комедия, мужественная откровенная драма, обаяние зрелого мастерства способны передать мироощущение нашей эпохи — это будет важнее и ценнее всех рационалистических экспериментов с абстрактной современностью. В прошлом сезоне главнейшей опасностью было, с одной стороны, покорное следование вкусам и желаниям случайного зрителя, роковое подчинение ему, с другой же — воздействие на него средствами, ему явно чуждыми. Но театр в известном смысле всегда находится в борьбе со зрителем и в некоторой оппозиции к нему. Мудрость театрального художника — в постепенном овладении зрителем и передаче ему своего мироощущения. Дело в тех художественных способах, в той тактике, которой можно этого достичь. Отсюда вытекает задача наступающего сезона применительно к зрителю, в частности отсюда следует и суд над сценическим стилем наших дней.

Театрам предстоит суровое испытание и очищение. Мы не можем требовать от театров, чтобы каждый из них был театром эпохи, но мы вправе ждать от них предельного мастерства и четкой художественной тактики. Растерявшийся в своих поисках современности, театр видит окончательное спасение в драме. Для передачи мироощущения эпохи применительно к современности и зрителю он не находит в себе материала — он ищет его на стороне. Театр и ждет и боится встречи с автором. Развитие театральной жизни последних лет шло в тесной связи со всеми художественными явлениями, за исключением литературы. На {180} театр влияли живопись и музыка, менее всего поэзия. Боязнь оправданна. Догмат о подчиненности автора театру обратил поэта в послушного выполнителя заказов театра. Между тем послеоктябрьская литература, как бы слаба она ни была, ближе прикоснулась к конкретному факту революции, тогда как театр, утончив свои приемы и формы, одновременно оторвался в своей художественной обособленности от общей линии литературного развития. Между литературой и театром образовалась пока незаполненная пропасть. Более всего разработав движение, театр менее всего коснулся слова. Знающий эстетическую ценность жеста и отвлеченную красоту музыкального звука, театр перестал ощущать внутреннюю форму слова. Не удивительно, что «Лес» у Мейерхольда зритель только смотрит и совсем не слушает, что в спектакле «Д. Е.» слово оказалось лишним и успешно заменено кинематографическими плакатами. Соблазн легкого достижения «современности» в рамках старой комедии сейчас несомненен, и, вероятно, недолго осталось ждать рокового для театрального искусства появления крепко сколоченных театральных пьес, рассказывающих о комбедах и завхозах по традициям Шпажинского и Невежина — для одних театров или Рышкова — для других. И театр снова может оказаться в руках тех, кого с себя сбросил.

Но лучшие из опытов сегодняшней литературы не боятся резкого и прямого взгляда на жизнь. Рассказы Бабеля первые дали художественное оформление революционных и фронтовых дней. Легкое и менее значительное им соответствие можно найти все в том же «Лесе», в котором Мейерхольд раскрыл ту же грубую, стихийную и прекрасную природу народной жизни, как это Бабель сделал применительно к революции. В художественном смысле это явления одного и того же порядка, но разного калибра. Но не только литературе, и драматургии в частности, надлежит глядеть в грубую и очень конкретную жизнь — необходимо это сделать и театру, давно бродящему в фантастических садах формы и отвыкшему от таких заданий. Тогда окажется, что драма ставит перед театром новые, ему неведомые задачи; из их трудного и тяжкого преодоления и вырастет театр, который мы вправе будем назвать театром эпохи.

Сознаемся, что театр, порвавший с традицией Гоголя и следующий традициям французского классицизма или русской бытовой комедии восьмидесятых годов, не найдет необходимых средств сценического воздействия для передачи {181} таких пьес. К восстановленной Мейерхольдом традиции Шекспирова театра должна присоединиться восстановленная суровая и резкая традиция театра Гоголя и Сухово-Кобылина.

Такова та сложная, противоречивая обстановка, в которой театр встречает наступающий сезон. В наследство от предшествующих лет ему остались борьба с рационализмом, ожидание автора, который оформил бы резкое и смелое мироощущение эпохи — вероятно, в неожиданных для театра формах, — и вопросы художественной тактики; они-то менее всего разрешены. Пока же мы остаемся при современных театрах и без театра современности.

«Печать и революция», 1924, № 5.

# «Обряд русской народной свадьбы»

Вряд ли свадебный обряд, показанный Ленинградским государственным экспериментальным театром, может служить предметом современного спектакля. Двойственность заложена в самой попытке реконструкции обряда. Этнографический и театральный интересы находятся в несомненном — вероятно, непримиримом — противоречии. Не нашел им примирения и руководитель постановки В. Н. Всеволодский. Этнографический и исторический элементы явно преобладали над театральными. Сценическая форма была спорной и уязвимой стороной этого любопытного зрелища. Может быть, нужно было еще более подчеркнуть монументальную неподвижность «праобряда», или, сохранив тексты, сосредоточить спектакль вокруг темы свадьбы и найти ему реально-бытовые формы, или же, вернее, совсем отказаться от напрасного стремления строить театр на зыбкой основе обряда; во всяком случае, сценический принцип постановки остался неясным.

Наиболее важна и существенна этнографическая сторона зрелища; она-то и приковывает к себе внимание. Дело специалиста определить меру ее точности. Думается, однако, вне зависимости от недостижимых целей указать подобным образом пути «новому театру вообще и русскому в частности», опыт Всеволодского заслуживает полного внимания. Фактически это первая попытка дать строгую и научно обоснованную сценическую иллюстрацию свадебного обряда. В этом несомненное и существенное значение {182} работы Всеволодского, проделанной с полной тщательностью, вниманием и любовью. При таком этнографическом подходе получают особый интерес отдельные частности, сценические элементы свадебного обряда, давая прекрасный материал исследователю театра. Несомненно, научная ценность постановки значительнее театральной. Музыкальная сторона спектакля — разработка и построение речи, напевы — очень интересна.

«Правда», 1924, 27 марта.

# «Вавилонский адвокат» Камерный театр

Перед отъездом в Ленинград Камерный театр показал свою последнюю постановку — фарс Анатолия Мариенгофа «Вавилонский адвокат». Поскольку сейчас вообще каждое явление современной драматургии заслуживает преимущественного внимания, постольку и интерес данного спектакля в значительной мере был сосредоточен на пьесе. Не считая «Заговора Дураков», это первая вещь Мариенгофа для сцены. Ее приходится расценивать не только с точки зрения ее абсолютных достижений, но и со стороны драматургических Возможностей, которые обнаруживает в ней Мариенгоф. В какой-то мере пьеса Носит Вполне формальный характер — как будто поэт сознательно поставил себе ряд поэтических и театральных заданий в области композиции слова, сценария, действия, образа; заданий, разрешением которых он интересовался первостепенно — даже по сравнению с разрешением основной темы пьесы — и которые он стремился преодолеть.

Подзаголовок «Фарс» вообще очень обязывает, если только фарс не остается в пределах эротического анекдота или бесплодного сочетания разнообразных приключений. В особенности обязывает современный фарс. Мариенгофом фарс был взят как сценическое задание на «легкость» более формально, чем по существу.

Это основное задание поэт выполнил. Может быть, именно благодаря этой чрезмерной скользящей легкости, лежащей вне подлинного ощущения здорового полнокровия, фарс только забавляет, но не радует, не смешит; чаще оставляет спокойным и равнодушным.

Инсценируя библейскую историю о пророке Данииле, Мариенгоф заблудился между сатирой на современность, {183} для которой его пьеса недостаточно остра, и пародией на библию, для ко юрой она недостаточно глубока. Ни за самим «вавилонским адвокатом», бывшим пророком Даниилом, ни за тремя отроками, оказавшимися «помощниками присяжного поверенного», ни за «вавилонской львицей» Сусанной нет образов современности; одновременно искривленное и пародийно освещенное библейское предание оторвано от своего источника и показано в разрезе легкого, почти опереточного стиля.

То же увлечение легкостью и в формально законченной и очень четкой постановке Соколова. С намеками на современность (преимущественно в костюме), с удачными мизансценами, в ровном и быстром исполнении с хорошо взятым темпом и ритмом, в простом и быстро сменяющемся декоративном оформлении пьеса скользит быстро и легко — так, как она и написана. Впрочем, из общего ровного исполнения выделяются Аркадии, играющий роль евнуха с чистым юмором и с прекрасной фарсовой и красочной грубостью, и Никритина, показавшая хороший темперамент и несомненную остроту в забавной роли «черного мстителя» — негритянки Зеры.

«Правда», 1924, 14 мая.

# «Семперанте»

Года два‑три тому назад в маленьком зале, рассчитанном едва на полсотню зрителей, открыл спектакли театр импровизационного творчества — «Семперанте». За эти два‑три года об этом театре и поставленных им заданиях начали говорить; в конце зимнего сезона он вынес спектакли на большую публику — играл в Камерном театре и, надо признаться, к явной невыгоде для себя.

На большой сцене стали до конца очевидны основные принципиальные противоречия, лежащие в самом существе тех методов творчества, к которым прибегает в своей работе «Семперанте». За эти два‑три года спектакли стали увереннее, игра актеров крепче и общий тон театра смелее и развязнее. К старым заданиям театра на основе импровизации присоединились новые — уже идеологического и общественного порядка. Театр решительно стремится выйти на широкую театральную дорогу. Однако его спектакли по-прежнему обнаруживают преимущественный дилетантизм в смысле художественном и остаются сомнительными в отношении литературном.

{184} Все театральное его творчество совершается под знаком дилетантизма, возведенного в принцип. Но импровизационный метод требует от актера преобладающего мастерства, и при этом мастерства чрезвычайно специфического и, может быть, во многих отношениях чуждого современному театру. Актер-импровизатор обозначает художника слова. В «Семперанте» неоформленная, разбросанная, обывательская речь ни у одного из актеров не раскрывает ни богатства языка, ни остроты стиля, ни находчивости. Ленивая и вялая, она, тягуче неотвязно повторяясь и затягивая темп спектакля, тянется, не задерживая внимания зрителей и не заставляя интересоваться логическим и эмоциональным смыслом слова. В «Семперанте» нет актера-мастера, за исключением, может быть, Быкова, который, по всей вероятности, раскрылся бы значительнее и полнее в иных пьесах, чем те, которые дает публике «Семперанте». Ведь «Семперанте» претендует на многое; театр стремится импровизационным путем создавать образы, полные — как кажется театру — глубокого психологического содержания. Его увлекают темы «двойного сознания», вопросы «раздвоения личности» и проч. и проч. Ущемленный психологизм приводит к созданию образов упрощенных, наивных и, по существу, пустых. Образ ограничивается некоторой психологической загадочностью и таинственностью плюс грубо взятая и шаблонная характерность, плюс дилетантизм исполнения. Да, в «Семперанте» играют так, как играют в любительских спектаклях, где любимейшим методом игры является имитация или сомнительное перевоплощение; в лучшем случае, в «Семперанте» играют так, как старательные ученики любой театральной школы выполняют в учебном порядке этюды импровизационного свойства на темы свидания, визита к адвокату или семейного горя. Импровизационное творчество неизбежно предполагает наличие твердых масок; пока в этом театре не будет осознана необходимость создания твердых масок и образов современности, в его спектаклях будет господствовать та же растерянность, незаконченность и расплывчатость, как и теперь.

«Семперанте» любит сложные темы и сложные вопросы. Театр хочет смотреть вглубь — он смотрит поверху. Кажется, теперь театр уже обнаруживает похвальное стремление освободиться от «домашнего» и искривленного мистицизма, от любви к упрощенному «дьяволову водевилю» и ко всевозможным «гримасам» жизни, которые были философией театра и которые он так легко, с таким увлечением {185} и с такими утешительными намерениями рисовал в своих незатейливых, но претенциозных сценках. Парадоксальное положение «Семперанте» заключается в том, что подобно тому как в области актерского творчества он ждет актера-мастера, так в области литературной он ждет поэта и художника, который бы дал, пусть примитивное, драматургическое оформление всем экзотическим переживаниям экзотических героев «Семперанте» — всем Беливням, Мумрумам, Кремберам, Ладнорам и проч., проживающим в неведомых странах и городах. В этом театре произошла несомненная подмена задач. Задача создания театра импровизации, требующая сугубого и сложного мастерства, остроты речи и изобретательности фабулы, подменена задачей бульварного театра — театра современного Рышкова, с его на этот раз показанными в несколько более модернизованных декадентских формах обличительными семейными тенденциями, неглубокой сатирой и домашними идейками, но без его знания театра и сцены. Потому что к расплывчатости содержания и бесформенности речи и образа присоединяются недостатки сценария — композиции действия. Пьесы построены разбросанно, несосредоточенно, и хотя в большинстве они основаны на авантюрной интриге, интерес, поднятый одними сценами, оказывается мнимым и быстро падает в последующих.

Если «Семперанте» действительно думает о театре импровизации, то иных путей, кроме воспитания актера-мастера-поэта, — нет. До тех пор пока «Семперанте» стоит на той позиции дилетантизма и дешевой психологии и философии, которые раскрыты его спектаклями, подлинного развития этот театр не получит. И от окончательного художественного крушения его не спасет даже такой актер, как Быков, — несомненно, одно из интереснейших московских дарований. В нем ясно запечатлены все недостатки «Семперанте». Это актер большой силы, отличной способности к перевоплощению и несомненной заразительности, в то же время актер плохой и неразработанной речи, часто теряющийся в деталях и напрасно ищущий спасения в таких образах, где не было и нет никакой глубины.

«Новый зритель», 1924, № 22.

# **{****186}** «Смерть Пазухина» МХАТ

Возобновив «Смерть Пазухина», Художественный театр сделал правильный выбор. Конечно, из старого русского репертуара щедринская комедия одна из первых заслуживает возвращения на современную сцену. Вместе с Гоголем и Сухово-Кобылиным Щедрин сейчас указывает пути драматургии, и если говорить о традициях, то традиция Гоголя — Щедрина самая крепкая. Ее не обойти тому, кто хочет работать для нашего театра. Значение щедринской пьесы далеко переросло время ее создания; по существу, она замечательна не своим сценическим построением — о достоинствах и недостатках ее конструкции возможны споры, — она замечательна глубокой и острой постановкой не новой темы о власти денег, воплощенной в хитрой борьбе наследников вокруг умирающего миллионера; откровенной и смелой резкостью в изображении русской жизни и национальной психики; ядреным и мощным реализмом слова и образов; щедринской злостью и суровостью, которые нашли оправдание в горьком и высоком пафосе его пьесы.

Художественный театр не обновил ни своего режиссерского толкования, ни внешней стороны спектакля. Спектакль по-прежнему был сильным и ярким; спустя десятилетие его прежние качества оказались неутраченными. Это — один из верных путей к народному театру. Это — хороший и крепкий реализм. Но всякое возобновление обнаруживает ошибки постановки. То же случилось и со «Смертью Пазухина». Этот отличный спектакль при всей своей неоспоримой значительности, при всем мастерстве исполнителей оставляет двойственное впечатление. Он мягче, утешительнее и оптимистичнее резкой, ядовитой и тоскливой сатиры Щедрина. В комедии Щедрина напрасно искать лирического юмора или благословляющего оправдания человека; комедия об ожесточенных людях играется в Художественном театре без того высокого и горького пафоса, который составляет внутреннее зерно щедринского творчества; гораздо спокойнее и объективнее, чем писал Щедрин; менее мучительно и более равнодушно. Причина недостаточной действенности и несомненной двойственности спектакля — в отсутствии единого «щедринского» стержня; исполнение то делается мощным, волнующим и монументальным, то неожиданно снижается и впадает в {187} бытовую и надоедливую характерность прежних лет МХТ; свободная и вольная игра сменяется внутренней скованностью и робостью. Как будто театр еще не подошел вплотную к тому последнему слову о «наказанной добродетели», которое так отважно сказал Щедрин и которое так неслышно прозвучало в устах исполнителей Художественного театра.

Так вскрывалось частое несоответствие между материалом пьесы и сценической обработкой; мешало оно и во внешней стороне спектакля — в очень красивых, в очень безразличных декорациях Кустодиева с его стилизацией лубка, с безмятежным спокойствием красок, отнюдь не воскрешающих описанные Щедриным памятные города Глупов и Крутогорск; от этих мастерских, но явно несозвучных Щедрину декораций шло ощущение лени и сна, которое неожиданно окутывало спектакль и заставляло актеров вяло опускать ритм. Было это несоответствие и в отдельных исполнениях, снижавших щедринскую тему; конечно, тот Живновский, которого хорошо, со всем умением опытного актера играет Тарханов, — не Живновский Щедрина; Живновский Щедрина ожесточеннее, хитрее и остроумнее тупого и забитого человека, показанного в МХАТ; Живновский Щедрина — иронический, циничный толкователь происходящего на сцене, своеобразный конферансье автора. Было это несоответствие и в исполнении молодых актеров (например, Еланской), вполне добросовестно игравших роли в традициях «характерности», но вне проникновения в образ.

Очень любопытно было исполнение Книппер-Чеховой роли Живоедихи. Оно было вполне верно по заданиям, но неудачно по выполнению. Книппер-Чехова играла умно и жестоко, но очень «нарочно»; детали были намечены, но не доведены до конца; образ распадался на куски, рвался на части, не доходя до пределов законченности: актриса, наметив верные пути, неожиданно пряталась за трафареты и трюки.

И, наоборот, ряд исполнителей блестяще разрешили трудную задачу щедринского стиля; они воплотили его в сценическую реальность. Это было мощно, ярко и мужественно. В первую очередь — Грибунин, безукоризненно играющий статского советника Фурначева. Он — лучший исполнитель спектакля. Грибунин играет тонко, глубоко, ядовито, с холодом большого мастера. Фурначев вырастает в огромную фигуру российского Тартюфа. Без тени сентиментальности, последовательно и умно, до конца раскрывает {188} Грибунин всю сложность этого образа. По сравнению с Грибуниным Москвин — Прокофий Пазухин примитивнее, грубее и ярче. В последней картине Москвин, однако, поднимается до щедринского пафоса. Москвин — один во всем спектакле — умеет сочетать жестокий юмор Щедрина с горькой лирикой образа; иногда ему мешает детализация речи, чрезмерная подчеркнутость всех «характерностей», которые мельчат образ, но то, что он играет, — по-настоящему горько, захватывающе, с глубокой и неожиданной «гоголевской» лирикой. С беспощадной строгостью и чуткостью играет Леонидов Пазухина-отца; ясно, спокойно и сатирически — Шевченко (Наталья Ивановна).

Спектакль разрушил опасения об упадке творческих сил старшего поколения театра; однако возобновление всегда остается возобновлением; двойственность тем более неистребима в спектакле, что он впервые был задуман и воплощен десять лет тому назад; оттого он настойчиво ставит вопрос о новом применении актерских сил театра.

«Правда», 1924, 12 сентября.

# «Плоды просвещения» Театр бывш. Корша

Поначалу спектакль вызывал радостные ожидания. Казалось, что театр нашел верный подход к толстовской пьесе. Самый замысел постановки — широко раскрыть жизнь богатого барского дома с ее мелочами, деталями и на ее фоне социальные и бытовые противоречия — давал возможность смело наполнить спектакль злой сатирой и глубоким юмором. Этого не случилось. Спектакль не дошел до степени остроты; может быть, он еще не доработан. На первом представлении он при всей добросовестности актерского исполнения и режиссуры был робок и внутренне безразличен. Традиционный Толстой не был преодолен; в спектакле не было не только сатирической резкости, но и юмора — преобладало добродушие. Лишь изредка в зрительном зале вспыхивал смех и так же быстро гас. Представление развивалось в вялом темпе и слабом ритме; скользило, а не стремилось, не задерживая внимания и не обостряя интереса.

Причина лежала в отсутствии особого сценического стиля для изображения каждого из так резко противопоставленных слоев; театр не нашел нужных приемов, которыми {189} мог бы раскрыть сущность барства, искривленного быта прислуги, крестьянства, их манеру жизни и их особенности; между тем именно в этих качествах пьесы, а не в забавном анекдоте о спиритическом неудачном сеансе и о проделках горничной Тани, лежит ее и сценический и общественный смысл. Театр не нашел нужного отношения к героям пьесы: гневного к одним, иронического к другим, любовного к третьим. Это был по преимуществу равнодушный спектакль. Оттого так безобидно, незаметно и случайно проходила вся галерея Звездинцевых, Петрищевых, баронесс, графинь и прочих, оттого так бледно и скучно была изображена прислуга, оттого остались неиспользованными многие эпизоды, дающие материал для сатиры, как, например, сцена с напрасно ожидающим посыльным от Бурдье, и оттого же такими переодетыми и маскарадными казались мужики с их мнимомужицкими повадками и говором.

И играли пьесу растерянно и нестройно, в большинстве (за исключением Блюменталь-Тамариной — кухарки) не выходя из спасительного трафарета и не покидая привычных приемов.

«Правда», 1924, 2 октября.

# «Москва с точки зрения» Московский театр сатиры

Обозрение — лукавая и трудная задача; четыре автора «Москвы с точки зрения» — В. Масс, Н. Эрдман, В. Типот, Д. Гутман — хитро ее преодолели; с высот политической сатиры они свели обозрение преимущественно в область бытоизображения Москвы и пародийности; сила обозрения — в его крепко завязанной связи с московским бытом. Вокруг основного мотива об «уплотнении» вырастает ряд анекдотов и острот, многие из которых станут ходячими и будут повторяться в Москве. Действие происходит то в комнате, «в которой можно снять квартиру», то в пивной, то на «литературном чемпионате», где выступают «победитель Чапека» Алексей Толстой, «чемпион потустороннего мира» Анна Ахматова, то в тресте и т. д. Иногда обозрение поднимается до сатирической остроты — священник выступает в качестве конферансье кабаре, — чаще же остается в пределах легкой и талантливой насмешки над частностями московского обывательского быта.

{190} Самым удачным моментом обозрения нужно признать акт «Уплотнение», *словесно* отлично написанный и дающий ряд гротескных пародийных положений; в «Литературном конкурсе» блестящи характеристики отдельных представителей литературного мира; «Экзамен политграмоты» — отличный и резвый шарж на экзаменующихся; в каждой из отдельных картин — ряд острот, разящих шире намеченной темы.

Слабее финал обозрения, в котором нет ни достаточной идеологической, ни сценической гибкости. Обозрение это — первый и существенный опыт на путях современной сатиры, и с этой стороны его нужно принять. Иногда оно снижается и из шаржированного бытоизображения переходит в план личной пародии, но его основная ценность в том, что указаны верные пути построения обозрения. Оно легко, весело и написано своеобразным и хорошим стихом.

Сценически обозрение выполнено с меньшей, чем хотелось, изобретательностью: наиболее скомкано и несвободно проходит первый акт, наиболее четко — акт «В тресте».

Исполнение талантливое.

«Правда», 1924, 4 октября.

# «Захолустье» Московский театр сатиры

И во втором своем спектакле театр идет по путям бытовой сатиры. В отличие от первого он состоит из ряда отдельных пьес, неоднородных по выполнению, неравноценных по качеству, но связанных общими мотивами. Напрасно, однако, авторы скромно приписывают «захолустью» то, что ударяет и по Москве. Пародия на жилищные хитрости («Именинница» Ардова и Масса) и изображение упрощенного метода производства агитспектаклей («Агитпьеса» Юрьина) метко бьют в цель не только в провинциальном или захолустном масштабе. Современный бытовой водевиль Масса и Ардова обнаруживает хорошую типичность образов, выходящих за пределы условных и надоевших масок. Обеим пьескам вредит излишняя растянутость; пьесе Юрьина — в общем блистательной театральной пародии — еще и излишнее злоупотребление иностранными словами, перестающее быть комическим. Еще больше жизненности той и другой пьесе придает отличное, мягкое исполнение Полем ролей преддомкома, действующего «в общедомовом {191} масштабе», и старого режиссера, ищущего на сцене «созвучия эпохе».

Остальные номера программы значительно меньшей ценности.

Театр удачно начинает свою деятельность; тем менее он вправе пренебрегать задачами конферанса, особенно важного в спектаклях, состоящих из отдельных номеров. В отчетном представлении конферанс состоял в очень добросовестной, хотя и унылой передаче содержания пьес и, видимо, предполагал отсутствие минимального внимания в зрителе. Между тем, конечно, в Театре сатиры нужно искать создания особого типа злободневного и злого конферанса, не повторяющего азбучных истин и не занимающегося ученическими изложениями, — конферанса агитации.

Сыгран спектакль хорошо, но снова с недостаточной четкостью в отношении режиссерском, с излишней тяжестью и с ненужным загромождением сцены.

«Правда», 1924, 10 октября.

# «Анна Кристи» Театр бывш. Корша («Комедия»)

Я не знаю, что принадлежит в показанной Коршевским театром мелодраме ее подлинному автору — американцу О’Нилу и что ее русскому переделывателю Алексею Толстому. Сценически она сделана крепко, с актерски благодарными ролями. Но между изображаемым ею бытом матросов Бостона, угольной баржи, приморских трактирчиков, с одной стороны, и чувствительной историей о несчастной судьбе добродетельной проститутки, которая составляет стержень пьесы, с другой, лежит явная пропасть. Автор и переделыватель не нашли ни нужных слов, ни нужных образов, чтобы придать интерес новизны сентиментальному шаблону «возрождения падшей» или чтобы глубоко вскрыть психологию героев. На такую тему или совсем не нужно писать, или писать сурово и просто, освободившись от высокомерных и надоевших слов о «чистой жизни»; психологический же стержень пьесы не прост, а нарочито наивен и неприятно слащав; этой основной слащавости не могут скрыть даже крепкий «матросский» жаргон, которым усыпана пьеса, и стремление к простоте в изображении простых людей; отсюда возникает ощущение маскарадности {192} основных образов — и за «грубым», но «честным» Берком и за несчастной героиней пьесы Анной Кристи сквозят лица чувствительных и ущербных интеллигентов, а не суровых матросов и ожесточенных девушек с улицы, как хотелось того автору. В финале пьесы автор неожиданно и конфузливо переводит действие из плоскости раздирающих переживаний в более ему доступный юмор легкой и благополучной комедии — лучшее разрешение запутанных положений, если автор не видит иного выхода.

Играют, однако, эту мнимо «матросскую» пьесу по-настоящему хорошо, воспользовавшись ею в качестве сценария, заслоняя ее дурные качества и выгодно выделяя ее сценические достоинства. В особенности Топорков, отлично изображающий капитана Кристи, с хорошим юмором, с мягкой характерностью, без чувствительности и ложного сантимента. Попова играет героиню пьесы глубже, чем она дана автором, — на хорошей простоте, строгости, за исключением первого акта, в котором она находилась под явным влиянием автора, играла сентиментально, «с платочком», излишне подчеркивая противоположение «мечты» и «действительности».

«Правда», 1924, 10 октября.

# «Волчьи души» Малый театр

Успех «Волчьих душ» Джека Лондона у зрителя Малого театра повторяет прошлогодний успех счастливой по сценической судьбе, но сомнительной по художественной ценности «Железной степы» или недавнее торжество «Анны Кристи» в «Комедии». Это — успех мелодрамы, мимо которого невозможно пройти; это — успех не столько самой пьесы, сколько олицетворяемого ею сценического жанра Между тем в наивной пьесе Лондона не много достоинств. Как в «Железной стене» русского автора упрощенными способами, посредством изображения семейных раздоров и катастроф воплощался вред монархизма, так в мелодраме Лондона такими же простейшими методами утверждается вред капитализма. В доказательство автор привлекает ряд образов, необходимых по традициям американской мелодрамы: жестокого отца (он же миллиардер), его благородной дочери и не менее благородного общественного деятеля (он же представитель «крайней левой» в парламенте). {193} Появление этой давно использованной другими театрами пьесы на сцене Малого театра может быть объяснено только отсутствием репертуара, в особенности отсутствием желанной для современного театра «социальной мелодрамы», слабым суррогатом которой и является пьеса Лондона.

Режиссер Волконский самоотверженно пытался придать значительность и углубленность пьесе, переведя ее в некоторый обобщенный план, стремясь найти для выражения существа «капиталистического быта» сгущенные формы. Играли пьесу в традициях Малого театра добросовестно, воплощая не образы, а данные автором маски продажного журналиста (Головин), сурового миллиардера (Нароков), парламентского бойца (Садовский), кокетливой барышни (Весновская), находя для иных из эпизодических ролей живые краски (Аксенов — секретарь, Мейер — японский посол). По существу, в пьесе дается благодарный материал только в одной роли — дочери миллиардера, который вполне — в особенности в последних двух актах, — без фальшивого пафоса и без ложного героизма, просто и сильно использовала Пашенная.

«Правда», 1924, 19 октября

# «Праздник Йоргена» Театр имени МГСПС

Спектакль, который укрепляет опасения и не оправдывает надежд. Он входит в тот круг представлений Театра имени МГСПС, в котором похвальное стремление к понятности фактически приводит к ненужной упрощенности и еще более вредному пользованию привычными шаблонами упадочного искусства. Не будем преувеличивать идеологического значения инсценировки «Йоргена». По сравнению с жизнерадостным и остроумным романом Бергстедта, полным ощущения силы и здорового, полнокровного смеха, спектакль кажется упрощенным, схематичным и драматургически неумелым. Его антиклерикализм и антирелигиозность не выходят из рамок поверхностных положений и насмешек. Инсценировка оставляет в тени многие из тех резких красок, которыми пользуется Бергстедт при описании храмовников, но охотно подчеркивает элемент чувствительности и мнимой «простонародности», и во многих частях спектакля вместо простоты взгляда Бергстедта появляется {194} указующий перст режиссуры (Татищев), разъясняющий и без того не вызывающие сомнения вещи — особенно в первой части представления.

Еще более были подчеркнуты качества инсценировки внешней формой спектакля, в которой беспредметные декорации соединились с нарочито красивыми и мнимореальными построениями режиссуры. Эта расслабляющая красивость была и в бутафорском «народе» спектакля, и в пышных и богатых костюмах, и в спокойной традиции «эффектных» и «помпезных» постановок, которые так любит Театр имени МГСПС и его первый режиссер.

Был ряд отдельных мест — в особенности во второй половине спектакля, — которые вызывали сочувственный отклик в зрительном зале. Причина лежала в самом романе Бергстедта, из которого инсценировщик не мог при всех своих стараниях вытравить всю его здоровую и сильную основу, и в хороших актерах, игравших спектакль. Нужно, однако, сознаться, что режиссер не объединил в одно целое крупные актерские индивидуальности. Радин («коронный вор» Микаэль) играл явно не свою роль и только в последних сценах мог обнаружить мастерство и блеск диалога. Певцов (Франц) принужден был напрасно искать глубины в такой роли, в какой ее нет и быть не может, но для которой он нашел сильное и яркое внешнее выражение. Степан Кузнецов пошел по путям яркой буффонады — в полном разрыве с остальными исполнителями, но с явным успехом у зрителя.

Однако, несмотря на все аплодисменты, раздававшиеся в зрительном зале, несмотря на всю мнимую понятность спектакля, несмотря на прекрасные качества романа Бергстедта, этот спектакль возбуждает серьезнейшие опасения относительно Театра имени МГСПС, так как со сцены наряду с борьбой с религиозной отравой идет другая отрава — отрава упадочным, расслабляющим искусством мещанских гостиных, фонариков, красочек и прочих «красивостей».

«Правда», 1924, 4 ноября.

# «Гамлет» МХАТ 2‑й

Главнейшим оправданием «Гамлета» во МХАТ 2‑м остается Чехов. Только применительно к нему могут получить объяснение противоречивые формы спектакля и тот способ {195} прочтения шекспировской трагедий, который был обнаружен спектаклем. По существу, трагедия Шекспира была ущемлена в своем содержании. Театр отказался от раскрытия ее содержания целиком; он пытался «осовременить» спектакль, выделив одну черту, которая стала господствующей, но полное воплощение нашла только в Чехове. Театр убил рационализм Гамлета и его раздвоенность. Он освободил «скелет» пьесы — ее действенную сторону и ее волевую напряженность. Но волевая напряженность, та активность, которая пронизывает героев «Гамлета», требовала сосредоточенности и в режиссерском построении спектакля. А «Гамлет» появился в пышных одеяниях. Расточительная в своей изобретательности режиссура не привела спектакль к единому стилю ни в области декоративной, ни в отношении актерском. Режиссерски спектакль являл соединение различных начал. Монументальное и любопытное в отдельных деталях представление порой впадало в оперную законченность — мерные движения рыцарей, взлеты знамен и звуки труб возвращали зрителя к помпезности «Лоэнгрина» в Большом театре; иногда сегодняшний «Гамлет» обнажал нити, связывающие его с вахтанговским «Эриком» — в построении толпы придворных, в согнутых фигурах, в костюмах и гримах открывались формы, закрепленные Вахтанговым, но в «Гамлете» прозвучавшие как предание, а не как живая находка; иногда же — и это было основным стилем спектакля — на память приходили средневековые немецкие гравюры; возрожденные, однако, в духе мюнхенского модернизма или, в лучшем случае, современного немецкого экспрессионизма. Такова была внешняя сторона спектакля, очень противоречивая, чрезвычайно красивая и во многих отношениях шаблонная.

Однако за всей оглушительностью и ослепительностью спектакля, за темпераментом режиссуры — текла совсем иная жизнь. Герои мхатовского «Гамлета» были ущербны и половинчаты. Разделение их, продиктованное сценарием, не всегда находило явное оправдание в исполнении. Темное начало короля Клавдия и придворных противостояло светлому началу Гамлета и его друзей. Такова была сценическая задача. На путях ее осуществления сделаны только первые шаги. В ее разрешении не было достаточной четкости, а в исполнении — наполненности. Может быть, только у Соловьевой (королева) высокий трагический стиль современного экспрессионизма достиг суровой законченности и предельной простоты. Рядом с нею Чебан {196} (король) в своей маске, пародирующей Петра Великого, казался связанным и не свободным; он был зловеще монументален, но замысел не нашел окончательного воплощения. Шахалов, отвергнув обычного «хитрого старика» Полония, не долепил до конца своего нового образа. Хорошо задуман Лаэрт у Берсенева — гость из далекой Франции, — но исполнение еще остается в рамках привычной театральности. Дурасова дает Офелию странной, бледной придворной девушкой, в которой уже лежит зерно безумия. Рядом с ними некоторые исполнители (могильщики) повторяют тенденции натуралистического театра, а другие остаются в пределах добросовестного шаблона.

О Чехове будут писать и говорить, что он не Гамлет. Между тем его исполнение — огромной и непосредственной заразительности. Он лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Это — философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета. Основной мотив роли — «распалась связь времен». Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения. Образ Гамлета не ущемлен, но под знаком этого ощущения живут и любовь, и гнев, и ненависть, и презрение Гамлета. С момента развертывания событий Гамлет — Чехов поставлен в необходимость действовать. Он доведен до предела. Так возникает образ почти лирический, до конца волнующий зрителя, острый и трогательный. Не будем говорить об отдельных неудачных местах — роль еще не вполне оформлена, исполнение же требует детального изучения, но и в результате первоначальных впечатлений необходимо сказать, что Чехов обещает разрешение Гамлета, оправдывающее и шумливость спектакля и его помпезность своей внутренней наполненностью и строгой правдой.

«Правда», 1924, 19 ноября.

# «Ревизор» Театр имени МГСПС

«Ревизор» в Театре имени МГСПС не язвит и не ранит. Он кажется чрезмерно безобидным. Он смешит и веселит, но вызывает только улыбку превосходства, а не гоголевский смех негодования. Это спектакль без гнева и злобы; «свиные рыла» действующих лиц кажутся жалкими, допотопными {197} чудаками из паноптикума, заслуживающими удивления, презрения, но никак не гнева; даже Хлестаков не выпадал из этой цепи образов. Бебутов освободил в Гоголе традицию водевиля, водевильная легкость стала основным ощущением спектакля; от этого он неизбежно снизился в своем размахе и в своей теме; многие места, как, например, заключительный монолог городничего, падали в пустоту. Вместо народной социальной сатиры играли социальный водевиль.

Свой замысел режиссер выполнил с полным тактом и хорошей изобретательностью. Комедия неслась в легком и ярком темпе. Остроумная декоративная установка вырастала на глазах у зрителей в подобие целой квартиры. Большинство костюмов интересно по покрою и краскам; печать несомненной театральной культуры, которой не было заметно в предшествующих постановках театра, лежала на всем спектакле. Играли его — в большинстве — с задорной скользящей легкостью, для иных образов находя свежие характеристики или пользуя смешные трюки: Штунц, нашедший для «сладчайшего» попечителя богоугодных заведений Земляники отличный тон карьериста и подхалима, Аристов и Крамов (Бобчинский и Добчинский), Окунева (городничиха), Радин (почтмейстер). Степан Кузнецов играет Хлестакова, порочным «маменькиным сынком», он играет не философию «хлестаковщины», как Чехов, но с хорошим и несомненным мастерством, с богатством отлично найденных и разнообразных частностей изображает конкретного пошляка Хлестакова; в его лжи нет пафоса и увлечения, он лжет случайно, а не творчески, его поступки и поведение от молодости; традиция «водевильного шалуна» яснела на всем протяжении роли. Певцов, взявшись за городничего, избрал для себя трудную и неблагодарную задачу; он не нашел для изображения городничего тех красок, которые сделали бы образ трагическим и волнующим символом николаевской Руси.

Вообще в режиссерском плане постановки городничий оставался одиноким и обособленным, не поддаваясь водевильной трактовке; не нашел ему идейного решения и Певцов.

Впрочем, николаевской Руси не было и в постановке. Бебутов пытался распространить действие на всю дореформенную Русь. Было много хороших и подчас ядовитых режиссерских догадок: и почтмейстер, вынимающий деньги из чужих писем, и купцы, принесшие под полою не только сахар, но и мануфактуру и окорока, и т. д. В этой {198} части постановки, стремившейся обобщенно изобразить «Русь», Бебутов шел по следам мейерхольдовского «Леса», вводя эпизодические лица, рисуя разгул и шум заштатного городка, используя смешные детали для построения отдельных картин (сцена бала и т. д.), но оставаясь все в тех же пределах такта и тонкого ума — без пафоса и горячности. Это был спектакль, в котором сатира была заслонена водевилем и в котором вполне талантливо был исполнен иронический водевиль на тему гоголевского «Ревизора».

«Правда», 1924, 28 ноября.

# «Царь Максимилиан» Белорусская студия

В цирке Никитина под режиссурой Смышляева показано замечательное представление о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе. В отличие от ранее известных опытов постановки этой народной пьесы в спектакле Смышляева отсутствует узко этнографический подход или лживая и неприятная стилизация под народные игры — вообще какая-либо попытка мертвой реконструкции. «Царь Максимилиан» взят постановщиком в качестве сценария для живого народного представления, дающего широкий простор режиссерскому умению и соединяющего элементы трагического и комического. По всей вероятности, показанное представление Белорусской студии встретит живейший отклик у зрителей-крестьян. Смышляев широко воспользовался своим правом режиссера и нашел для «трагедии» здоровый и яркий темп. Умело и смешно вводя шутовские выходки, он наметил в общем плане постановки и для многих исполнителей правильный подход к простому, ясному, но одновременно условному изображению пьесы. Удачно использовав народные напевы, танцы, введя в старый сценарий отзвуки современного театра, он насытил постановку темпераментом и силой. Помещение же цирка придало ей необходимую монументальность.

К сожалению, Смышляев остановился на полпути. Сценарий «Максимилиана» не только не боится, но требует введения остросовременных моментов. Еще более не следовало избегать словесных пародий, сатирических импровизаций и агитационных вставок. Иначе остается неоправданным появление «светлого рыцаря», вызывает недоумение {199} декадентский костюм Смерти. Начало второй картины растянуто в самом сценарии «Максимилиана» и его необходимо сократить.

«Правда», 1924, 28 ноября.

# «Лев Гурыч Синичкин» Студия имени Вахтангова

Для последней своей работы студия выбрала классический водевиль Ленского. Вероятно, внутри студии чувствовали некоторую неувязку при работе над пьесой. В самом деле, кого может заинтересовать стилизация тридцатых годов прошлого века или взволновать реставрация театра того времени? Следуя своему давнему принципу, студии пришлось снова обратить пьесу в предлог для веселого и занимательного спектакля. Репертуарный выбор определил характер спектакля: по пути реставрации студия не пошла и избегла мертвой стилизации. Она «осовременила» водевиль с помощью изменений в тексте, произведенных Николаем Эрдманом. Его единоборство с автором водевиля Ленским привело к сценической удаче. Им написан ряд интермедий, куплетов, в том числе талантливая пародия на современный урбанистический спектакль, заменившая пародию на мелодраму в основном тексте. Приемы «осовременивания» проведены Эрдманом с полным умением, без назойливости и в точном соответствии с сущностью водевиля. Остается пожалеть, что этот прием не во всем доведен до конца. В спектакле вообще не было единой целеустремленности. Объединяющий постановку замысел был неясен. Здесь лежит основной недостаток режиссерского построения этого талантливого, но в общем лишенного глубокой значительности спектакля.

Однако в постановке был ряд черт, которые определяют ее значение для бывшей Третьей студии и которые следует отнести к заслугам ставившего водевиль Р. Н. Симонова. Спектакль менее игрушечен и менее жеманен, чем обычно; он отходит от того «иронического» шаблона, который сквозил в последних спектаклях студии. И с этой точки зрения выделение отдельных лирических мест, большая взволнованность и меньший формализм в подходе к водевилю послужили бы спектаклю еще более на пользу: в исполнении оставались следы «игры в наивность», между тем как водевиль требует неподдельной искренности и веселья. {200} Была некоторая непреодоленная еще тяжесть и перегруженность; было разрешение водевиля в плане формально сценическом.

Самый стиль русского водевиля толкнул на густоту образов. Их с отличной наблюдательностью использовали актеры в части пародийной (Шихматов — герой-любовник, Горюнов — трагик, четыре фигурантки). Другая часть исполнителей, начиная со «старых» актеров Третьей студии (Щукин — Синичкин) и кончая впервые выступающими (Вагрина — Лиза), показала хорошее умение, которое обещает полное овладение ролями. В том же пародийном стиле русского водевиля выполнены легкие и остроумные декорации Борисом Эрдманом, из которых наиболее удачны театрик с амурчиками на занавесе и девизом «Искусство трудно, а критика легка», и пышный зал в доме графа Зефирова, с колоннами и условно подчеркнутой перспективой.

Все сказанное не снимает, однако, тех требований, которые зритель вправе к студии предъявить: наследство Вахтангова все еще ждет более глубокого, не только формального применения.

«Правда», 1924, 24 декабря.

# Театральная жизнь в Москве Начало сезона 1924/25 года

Сезон начался хмуро и серо; по существу, он был продолжением прошлогоднего, он не выдвинул еще новых проблем и не принес разрешения старым, и его смутное лицо не успело проясниться. Так же как и в прошлом сезоне, происходила ассимиляция театральных форм и поиски социологического и идеологического фундамента. Во многом играли роль тяжелые экономические условия, в которые в связи с нэпом поставлен театр и в которых он принужден искать и утверждать исходные пункты своих работ; падение сборов выдвинуло перед некоторыми из театров вопрос о дальнейшем существовании, слухи о возможном материальном крахе того или иного театра возникали не раз. Однако экономический кризис еще более подчеркнул тяжесть художественного, разрешение которому еще не пришло. В особенности для театров с установившейся и закрепленной традицией. Возвращение Художественного {201} театра и столетний юбилей Малого театральными событиями не явились. В торжественности, которой были обставлены первый спектакль «художественников» и празднество в Малом театре, было больше уважения к прошлому, чем непосредственного отклика на настоящее.

Судьбу старшей группы «художественников» предвидеть трудно. Долгий отрыв от созидательной работы отбросил их в рамки привычного и теперь заштампованного репертуара. Вероятно, серьезность настоящего положения глубоко понимают внутри самого театра. Справив двадцатипятилетний юбилей, он оказался перед парадоксальной необходимостью строиться заново. Административно это выразилось в предоставлении полной автономии Первой студии, образовавшей самостоятельный театр (МХАТ 2‑й), в ликвидации студийной системы и в сохранении в качестве единственной студии МХАТ — бывшей Второй. Несколько лет раздробляясь и распыляясь, рассеивая вокруг метрополии многочисленные и не всегда ценные колонии, Художественный театр стремится восстановить былое единство и отказывается от политики неумеренного размножения. Вызывает, однако, сомнение правильность выбора Второй студии в качестве основного рассадника и питомника молодых талантов и зерна молодой части труппы МХАТ. Вторая студия — наиболее законопослушная и наименее преуспевающая из всех колоний МХАТ. Соединение ее актеров со старым и опытным ядром вернувшихся «художественников» пока не дало ощутительных результатов.

Более того, остается неясной платформа, которая должна оправдать новое единство МХАТ. Она может определиться ярче всего в новых постановках. Пока же мы имеем несколько возобновлений старых, в которые существенных видоизменений внесено не было. «Смерть Пазухина» хотя и демонстрировала отсутствие щедринской сатиры в режиссуре, но обнаружила крепость и глубину реалистических дарований старых актеров МХАТ — Грибунина, Москвина, Леонидова. Спектакль, впервые поставленный десять лет тому назад, напомнил о былом умении «художественников» «слушать жизнь», но доказал ненужность объективного и равнодушного бытоизображения. Рядом с вернувшимися «художественниками» актеры бывшей Второй студии, воспитанные в ученической обстановке, казались слабыми учениками; они не выходили из шаблона плохо воспринятой и творчески не переработанной системы. Однако разрыв старшего и младшего поколений совсем {202} ясно вырисовывался в спектакле «Царь Федор Иоаннович». На нем лежит печать долгой, двадцатипятилетней жизни театра и следы многих, совершенных в разные сроки возобновлений трагедии Толстого. Как и в «Смерти Пазухина», часть исполнителей добросовестно и уныло повторяла зады системы Станиславского; другие, отбросив стеснительные рамки «задач» и «кусков», обратились к спасительным штампам, против которых столько лет боролся театр; расшатавшийся от времени режиссерский рисунок не объединял в одно целое актерского ансамбля, и спектакль был разноречивым и разностильным. Качалов, сменивший Москвина в роли Федора, со всем блеском своей привычной техники изображал обреченность «последнего в роде царя»; он сочетал наследственность Ивана Грозного и «тихий свет звонаря на престоле» в своеобразный и печальный образ «вырожденца». Станиславский играл Ивана Шуйского былинным богатырем с окладистой седой бородой, огромным мечом, и обаяние, которое шло от его исполнения, было личным обаянием гениального мастера, а не раскрытием образа. Борис Годунов — Ершов звучно декламировал монологи. Ни в постановке, ни в исполнении не слышалось предчувствий Смутного времени. Это было зрелище распавшегося Художественного театра, в котором еще есть отзвуки его прекрасного и богатого прошлого, первый еще неясный гул настоящего и который тщетно взывает к утраченному единству. Основа единства сейчас зыбка и неопределенна. Годы заграничных странствований хотя и принесли мировую славу, но оторвали театр от творческой жизни.

Насколько трагичен такой отрыв, ясно обнаружилось и на гастролях Полевицкой. Она стала актрисой изощренной, но напрасной техники, так как ей нечего сказать, и ее блестящий техницизм оставляет зрителя в лучшем случае равнодушным, а чаще вызывает раздражение своей явной преднамеренностью, отсутствием «во имя чего» и узостью; по существу, мастерство бесцельно, оно подменено техницизмом. Ее Настасья Филипповна не только не является героиней Достоевского, но явно свидетельствует о невозможности для Полевицкой раскрыть сложность внутреннего образа; актриса и зритель говорят на разных языках.

Для Художественного театра вопрос о единстве остается наиболее существенным; перерождение может совершиться только в результате длительного и трудного процесса. Перед ним, как и перед Малым театром, лежат две дороги — или достойной охраны прошлого, а, следовательно, {203} медленного умирания и музейного закрепощения, или попытки глубоко «слушать жизнь». Вероятно, на втором пути первоначально театр может испытать почетные поражения, но они же явятся залогом желанного единства. Впрочем, ближайшая новая постановка обнаружит тенденции театра и избранные им пути в поисках основы объединения духовного, репертуарного и сценического.

Поза упорного непонимания настоящего, заглушавшая поиски новых форм в Малом театре, привела его в день столетнего юбилея к отсутствию объединяющей линии руководства. Художественная тактика за последние годы была настолько искривлена, что выпрямление ее требует существенной и значительной работы. Юбилейный спектакль подчеркнул и кричаще обнаружил то, что давно звучало на подмостках Малого театра; все в спектакле — и выбор пьес, и традиционный апофеоз с чтением монологов, и не менее традиционная «живая картина» — было случайно; случайность же — плохой и неверный путеводитель в строительстве театра.

Может быть, в наступившем сезоне необходимо переложить определение «формального театра» с бывших «левых» театров на театры традиций, потому что «прием» в них стал мертвым, ничего не обозначающим пустым формализмом. Так было и в юбилейные дни. Дело не в слабости актерского состава — в труппе Малого театра и теперь много крупных актеров, — а в неизбежности очищения подлинного зерна традиции, которое стало неясным и неопределенным, но которое всегда лежало в непосредственной связи со зрителем и жизнью. Необходима такая суровая встряска, которую, конечно, не в силах выполнить постановка «Волчьих душ», с какими бы прекрасными намерениями она ни производилась. Совершенно напрасно говорить о новых идеологических заданиях и формальных завоеваниях, когда речь идет еще только о приобретении внутренней установки на творчество. Вполне безвредно представить судьбу благородной дочери американского миллиардера, протестующей против яда капитализма и ищущей счастья в любви к благородному парламентскому лидеру оппозиции; вполне безвредно, но в той же мере бесцельно. Вполне естественно и вполне бесцельно изобразить капиталистов в виде монументальных мужчин в черных фраках с золотыми жилетами в подобающей обстановке тех же обличительных цветов — так не разрешится проблема Малого театра. Малый театр пытался скрыть свою выветрившуюся традицию и свой формализм, подменив {204} их маской мнимой «новой» традиции и эстетизмом мнимых «новых» форм.

На театре продолжается выработка новых «общих мест». Они захватывают в равной мере и драматургию и режиссуру. Их значение на театре несомненно — в зависимости от их характера и способа их применения. В некоторых из них заключена попытка придать пьесе социальную окраску, попытка внешними средствами обозначить внутренний социальный смысл произведения. Таковы возникающие опыты режиссуры на путях истолкования классических или современных пьес, в которых идеология противоречива и всецело нашей современности не отвечает. Так была поставлена наивная пьеса Лондона «Волчьи души» в Малом театре. Такие же стремления проявил театр Корша, возобновляя «Плоды просвещения». «Общие места» в конечном результате сводятся к эстетическим приемам, облегчающим восприятие внутреннего смысла художественного произведения. На них менее всего останавливается внимание, так как они постепенно становятся более и более привычными. Старые «общие места» в драматургии и режиссуре бросаются в глаза современному зрителю своей явной нелепостью и противоречиями. Поэтому возникают новые приемы изображения, согласно которым в пьесе, например, неизбежно в финале является милиция в качестве возмездия и карающего начала. Режиссура резко подчеркивает разделение действующих лиц по социальным признакам, причем пролетарии и им сочувствующие неизменно прекрасны и добродетельны, а их враги — чудовищны и отвратительны. Как бы ни была примитивна и гиперболична подобная форма сценического воздействия, она обозначает первые, еще неуверенные шаги на путях эстетических приемов для социального освещения пьесы. Протестовать против примитивности «общих мест» бесцельно — они закономерны; более существенно определить, что за ними скрывается и чем оправдывается их появление на данной сцене и в данном театре. Центр тяжести переносится на внутреннюю форму спектакля и на ее углубление. Когда в «Волчьих душах» режиссер пытался дать обобщенный образ капиталистического государства, а на самом деле разыгрывались семейная история и домашняя катастрофа, получалось непримиримое противоречие; оставалось одно «общее место», не оправданное ни сюжетно, ни психологически и слишком наивное агитационно.

Мейерхольд не показал пока в текущем сезоне ни одной {205} постановки, но продолжает тяготеть над московскими театрами и указывать им способы сценического разрешения. Соблазняющими примерами по-прежнему служат «Озеро Люль» и «Лес». В предыдущих очерках говорилось о значении этих спектаклей для русского театра. Темы и пути «Озера Люль» развивает в Театре Революции новый его режиссер, ученик Мейерхольда, Грипич, а методы «Леса» были продемонстрированы во вполне творческой постановке «Ревизора» (Театр имени МГСПС, режиссер Бебутов) и гораздо более поверхностно в «Плодах просвещения» (театр бывш. Корша, режиссер Петровский).

«Кадриль с ангелами» и «Эхо» Билль-Белоцерковского (Театр Революции) показаны в стиле театрализации кинематографа (или, может быть, «кинематографизации театра»), который свойствен Театру Революции. Форма спектакля, распадающегося на ряд эпизодов, стала вполне привычной. Она больше не поражает новизной и не увлекает неожиданностью. Как и в прошлогодних постановках театра, Грипич добивается от актеров акцентированной и чистой игры; по-прежнему прожекторы освещают деревянные конструкции Шестакова, изображающие мосты, лестницы и переносящие зрителя из кабаре или ресторана в рабочие кварталы или на уличные митинги; по-прежнему актеры экономны в движениях, резки и законченны в жестах. Театр Революции дает любопытный образец современной театральной «идеализации»: вместо конкретного типа единичного рабочего возникает обобщенный образ-символ в субъективном и патетическом преломлении автора и театра. Происходит возвышение образа над его жизненным уровнем, возвышение, которое должно получить оправдание из общей настроенности спектакля и обнаружить социальную и бунтарскую роль рабочего класса в целом. Таким образом «Эхо» вырастает в простой и наивный агитспектакль, рассказывающий о борьбе западных рабочих за предотвращение отправки оружия против Советской России. В пьесе действуют схематические изображения рабочих, и постановка во многом возвращается не только к «Озеру Люль», но к, казалось бы, уже изжитой толлеровщине с ее экспрессионизмом и отвлеченностью. Однако по сравнению с Толлером при всей драматургической неумелости пьеса написана со здоровой убежденностью и лишена какого-либо привкуса самокопания и расхлябанности. Она цельна; ее сквозное действие явно подчеркнуто: это хроника с целевой установкой на агитацию и вне каких-либо этических рассуждений. На пути нашей драматургии {206} «Эхо» не очень значительный, вполне подражательный шаг, но радующий своей наивной простотой, которая должна захватить таких же наивных и убежденных зрителей.

Будучи повторением и развитием мейерхольдовских принципов, постановки Театра Революции одновременно лишены зерна и существа мейерхольдовских созданий. В «Озере Люль» Мейерхольд, несмотря на ожиданность сценического разрешения урбанизма, проник к «распаду культуры», за которым неотвратимо чувствовалось дыхание революции и приход новых строителей. Такого ощущения не вызывают постановки Грипича. Они повторяют привычные клише, но не вскрывают ничего существенно нового; спектакли в рамках избитого принципа киноспектакля могут глубоко волновать, если ими вскрываются важные проблемы или социальные противоречия; они оставляют зрителя равнодушным, в лучшем случае дразнят его любопытство, если остаются только в пределах обычных «общих мест» или их необычного сочетания, — так случилось с Грипичем; за словами о классовой борьбе не чувствовалось ее пафоса, а за идеализованными схемами рабочих — их подлинной, неизмеримо более глубокой жизни и целеустремления.

«Лес», заставив волноваться зрителя, выдвинув принцип изображения жизни в ее горизонтальном разрезе и парадоксально примирив в положительных или отрицательных оценках людей разных симпатий, взглядов и положений, оказал отдельными сторонами влияние даже на такого ортодоксального режиссера, как Петровский, который пытался вскрыть в «Плодах просвещения» картину социального неравенства на фоне жизни богатого барского дома. Но намерение осталось неосуществленным; добросовестные коршевские актеры выполняли чуждые им задачи смутно, не найдя четких границ для ясного и глубокого изображения столкнувшихся в доме Звездинцевых слоев: барства, прислуги и крестьянства. Представление шло медленно, и желанного воссоздания в субъективном освещении наших дней картины жизни старой Москвы не получилось. Новые «общие места» не были достаточно использованы и не были смело преодолены для того, чтобы углубить основную тему. Коршевские баре, крестьяне и прислуга были на одно лицо; толстовская пьеса не была воплощена в живую и реальную конкретность; зрителю не передавались волнения и страдания крестьян, спиритическое умопомешательство Звездинцева и т. д. Проблема «осовременения» Толстого разрешена не была.

{207} Методами «Леса» пользовался также Бебутов в интерпретации гоголевского «Ревизора». У Бебутова была двойная задача — из нее была разрешена часть. Широко распространив действие комедии на всю дореформенную Русь и отказавшись от точного воссоздания николаевской эпохи, Бебутов посмотрел на героев «Ревизора» с тонкой иронией человека наших дней — так снисходительно вспоминают далекое, хотя бы и горькое, но побежденное и изжитое прошлое. Разрешая собственно театральную задачу, Бебутов различил в комедии Гоголя несомненно в ней заложенную традицию водевиля. Режиссер основывался на своеобразном историко-театральном экскурсе; Бебутов «осовременивает» не столько Гоголя, сколько сценический стиль сороковых годов. «Ревизор» неизбежно теряет в своей цельности и в своем значении. В блестяще воплощенной Бебутовым водевильной легкости исчез образ городничего, не поддающийся водевильной трактовке, а играющий Хлестакова актер лишил его философии «хлестаковщины». Водевиль был воплощен методами «Леса». Как и в «Лесе», в качестве фона вырастала жизнь дореформенной Руси маленького захолустного городка — с торжественной встречей Хлестакова, с общегородским торжеством, разгулом и пляской по поводу сговора дочки городничего; как и в «Лесе», отдельные эпизоды были развиты в самостоятельные большие картины. В последнем действии был показан провинциальный бал. Однако спектакль был примером большой театральной культуры и хорошей изобретательности; там, где водевиль Бебутова совпадал с «Ревизором» Гоголя, режиссер находил детали и мизансцены, которые смело могли бы войти в традицию сценического изображения «Ревизора».

Театр стремится к большим проблемам социального и этического порядка, он хочет ответить жажде переоценки прошлого. Сквозь «общие места» в свете наших дней он оживляет вопросы жизни, смерти, любви и т. д. Камерный театр поставил «Святую Иоанну» Бернарда Шоу. Бывшая Первая студия (МХАТ 2‑й) — «Гамлета» Шекспира. «Святая Иоанна» признана неудачей. «Гамлет» имел шумный успех. Решение по поводу «Иоанны» почти единогласно, «Гамлет» при внешней счастливой судьбе вызвал многочисленные и противоречивые суждения.

Ставя «Святую Иоанну» Шоу, Камерный театр откликался все на то же пресловутое и неопределенное «созвучие». {208} Сатирическая трагикомедия Шоу, развенчивая легендарную Иоанну, увенчивает ее новыми и, как кажется Бернарду Шоу, достойнейшими лаврами. Парадокс Шоу заключается в том, чтобы воссоздать историческую действительность и историческую Иоанну. Центр тяжести лежит в освещении общественного окружения Иоанны, еще более — в образе героини. Шоу на этот раз говорит свой парадокс чрезвычайно серьезно. Иоанна вырастает в героиню из простой умной крестьянской девушки; окружающие из героев превращаются в смешных и недалеких людей. По существу, «Святая Иоанна» — чрезвычайно реальная вещь и, может быть, для ее воплощения необходим натуралистический театр: от Иоанны пахнет луком, король ходит оборвышем, Бодрикур отсылает Иоанну к королю, чтобы от нее отвязаться. Менее всего знающий «наивную серьезность», Камерный театр колеблется в воплощении театрального парадокса между буффонадой и трагедией; он не чувствует стиля Шоу, и Шоу «портит» своим произведением монументальный замысел театра. Шоу играет в натурализм, а театр остается классическим. Автор заставляет Иоанну пахнуть луком, а в Камерном театре она пахнет тончайшими духами. Шоу дает сатиру в индивидуальном разрезе, Камерный театр пытается ее обобщить. Шоу насмехается над Дюнуа, королем, епископом и сквозь них над рыцарством, духовенством и монархической властью, Камерный же театр глядит на короля, епископа и других героев пьесы с высоты своих преднамеренных сатирических предпосылок: он сообщает зрителю выводы заранее, и зрителю не остается открывать ничего нового в продолжение всей пьесы, так как он заранее любезно осведомлен самим театром. Шоу делает вид, что у него сатира вырастает незаметно из гущи конкретной жизни, Камерный театр берет сатиру как сценическое задание на новом своем пути. Поэтому он не разрешает пьесы Шоу, но продолжает прошлогодние опыты упрощения своей чрезмерно изысканной техники. Он переводит ритм и музыкальность в иной, более четкий и чистый план. Театр хочет быть «классическим». Спектакль сюжетно кажется таким же недейственным, как и прошлогодние постановки; тема о героизме Иоанны, о ее здоровом чувстве родины, о жалком короле, о злобе духовенства доходит как некоторая отвлеченность, а не как живая реальность. Вопрос о существе подвига Иоанны остается нерешенным. Иоанна — *дочь народа* — на сцене Камерного театра не появляется. В отношении же эстетическом и в опытах создания «классического реализма» спектакль был {209} вполне закончен; он говорил о здоровом мастерстве, ищущем и не находящем выхода; упрощенный декоративный способ изображения «средневековья» дал отличный результат: художники — братья Стенберги — построили простой, но строгий макет и создали такие же простые и строгие костюмы.

Ставя «Гамлета», Первая студия (МХАТ 2‑й) шла к спектаклю единого режиссерского замысла — спектаклю большого масштаба, отвечающему на этические вопросы. По сравнению с незначительной стилизованной комедией А. Толстого («Любовь — книга золотая») или лесковской мелодрамой («Расточитель»), показанными в прошлом сезоне, «Гамлет» — значительный шаг вперед. Взамен представлений, которые были соединением единичных актерских воль, «Гамлет» пытается быть спектаклем единого замысла и единого мироощущения. Однако прошлогодние грехи театра обрекли «Гамлета» на половинчатость. Наследство «Расточителя» и «Любви — книги золотой» не может быть изжито непосредственно и сразу. В особенности явно сказалось это обстоятельство на внешней стороне спектакля. Режиссер хотел торжественности, но дал преимущественно помпезность и пышность. В способах выполнения заданий высокой трагедии было их извращение в сторону красивости и общедоступной символики, переходящей в аллегоричность. Технически режиссура представляла противоречивое соединение методов Вахтангова с приемами обычного актерского «большого» спектакля. Так обнаруживался главный грех постановки; в нем же для многих зрителей коренилась ее зрелищная привлекательность; зрелище, однако, не могло быть целостно связано с тем способом прочтения шекспировского «Гамлета», который произвел театр и который был основным достижением и основной ценностью постановки.

«Осовременение» «Гамлета» лежало на этот раз не во внешних приемах инсценировки, а в интерпретации и монтировке текста, давших особенно яркие результаты у Чехова — Гамлета и у Соловьевой — королевы. Текст шекспировского «Гамлета» был сильно сокращен. В трагедии выделена ее действенная сторона в противовес рационализму. Колебания Гамлета переведены в плоскость ощущений: Чехов показал необычайное разрешение Гамлета, возможное, вероятно, только в наши дни. Чехов возвращает проблеме Гамлета ее реальную значимость. В противоположность Камерному театру, в котором образ Иоанны сквозит через обдуманную предвзятость, Гамлет Чехова заставляет за {210} личной трагедией, как будто бы выступающей на первый план, чувствовать основной вопрос о добре и зле, о борьбе за освобождение человека. Чехов убивает рационалистическую раздвоенность Гамлета. Исполнение Чехова переводит разрешение этических вопросов из отвлеченного метафизического плана в план вполне реальный и конкретный. Вероятно, постановка этической проблемы на современном театре единственно возможна в таком разрезе. Может быть, поэтому чеховский Гамлет — даже вне зависимости от непосредственной силы его воплощения и глубины самой темы — действует на зрителя более существенно, чем скептическая ирония Шоу, воплощенная классически спокойным Камерным театром. Чехов не произносит на сцене всех монологов Гамлета, не демонстрирует своей приверженности добру и т. д., но в самом способе толкования неизбежно ощущается наличие этических проблем, и они вырастают перед зрителем. Чехов оправдывает убийство Клавдия из глубоко этических основ. От этих вопросов отмахнуться нельзя. Значение спектакля Первой студии в их постановке и в правильном пути к их актерскому разрешению (Чехов, Соловьева), как бы противоречив режиссерски и неоформлен актерски ни был в целом спектакль и как бы спорно для нашей современности ни была поставлена тема Шекспиром.

Судьба Гамлета в Первой студии ставит вопрос о приятии и неприятии революции. Толкование Гамлета Чеховым — толкование человека, пережившего наши дни, потому что в Гамлете Чехова много боли и гнева и мало раздвоенной слабости и безволия; Гамлет Чехова должен действовать.

Отсутствие современного репертуара все еще заставляет лазить в подвалы прошлого даже и тогда, когда из него не извлекают вещей глубокого внутреннего значения. Театр имени Комиссаржевской поставил «Алхимика» Бена Джонсона и «Дочь палача» Мериме. В «Алхимике» более всего были ясны традиции бывшего театра в Настасьинском переулке. Комедия Бена Джонсона — эстетически его важнейшее достижение и наилучший выбор из пьес прошлого. Сатира на создателей алхимического камня и резкость, грубость в изображении пронырливых обманщиков перерастали пределы елизаветинской эпохи. Ненужной тяжестью лежали на хитрой и умной постановке Сахновского костюмы Федотова, был иногда замедлен темп, но основное ощущение {211} прямого и жесткого взгляда Бена Джонсона на жизнь яснело на продолжении всего представления.

Вряд ли можно разделить всеобщее увлечение «Театром Клары Газуль». Никакая маска народности не скроет основного стилизованно-эстетического подхода Мериме к темам испанского площадного театра. Эстетическая игрушка неизбежно остается игрушкой и неотвратимо толкает режиссера на давно пройденный и законченный путь *театрализации* театра. Не избежал этого угнетающего соблазна и Театр имени Комиссаржевской: в «Дочери палача» проглядывали отзвуки комедии масок, буффонады и проч. Одновременно театр пытался проникнуть к истокам площадного театра и наперекор Мериме воскресить подлинное зерно народности. В остальном мелодрама о палаче, отрубившем себе руку, и о его дочери, о сословном неравенстве была показана без особого мастерства, но просто и наивно, как требует простой и наивный театр. Здесь звучал отклик на требование ясности и четкости, которое предъявляет новый зритель, и не вина театра, что Мериме досадно мешал в разрешении поставленной задачи.

Такую же простоту и ясность преследовал Театр имени Комиссаржевской в «Петровых потехах» Антимонова. Противоречие, однако, возникло с другой стороны. Драматургически пьеса не наивна и не проста, а упрощенна. Посвященная характеристике царствования Петра I, она сводится к ряду отдельных исторических анекдотов, напоминающих небезызвестный учебник Иловайского. Фигура Петра показана преимущественно в ее отрицательных чертах: пьянствующий, разгульный и неистовый человек появляется там, где нужно изобразить реформатора; неясными остаются взаимоотношения Петра и Алексея, а всешутейший собор обнаруживается как одна из «потех» и притом заслуживающая явного осуждения. В режиссерском истолковании Сахновский возрождал стиль ярмарочных и балаганных народных театров, так же как и Мейерхольд в «Лесе», но совсем другими способами. Сахновский добивался воссоздания атмосферы Руси, но Руси Петровой поры, с ее длиннобородыми боярами, иноземными гостями, бежавшими в леса старообрядцами, легендами об антихристе, колокольным звоном и т. д. На этом фоне, не подражающем лубку, но вскрывающем его художественную сущность, режиссер лепил образы Петра, Алексея, Екатерины — образы примитивные и четкие; упрошенные, они легко запоминались, но не покрывали и не оправдывали искривления исторической перспективы.

{212} Мы приходим к вопросу о том, что непосредственно и сильно воздействует на зрителя и что выражается в формуле о наивности и ясности спектакля. У Корша с успехом идет «Анна Кристи» популярного американского драматурга О’Нила. Мелодрама О’Нила сделана крепко, с актерски благодарными ролями. Интереса новизны сентиментальному шаблону возрождения падшей автор не придает. Новизна заключена не в психологии образов, а в изображенном в пьесе матросском быте и крепком жаргоне, который, однако, не может скрыть высокомерных слов о «чистой» жизни и т. д. Автор, несомненно, стремится к отражению чувств простых и грубых людей, в которых живет здоровое и крепкое ощущение жизни и бодрости, но впадает в нарочитую наивность и неприятную сентиментальную слащавость. Через авторскую сентиментальность актеры (Попова и Топорков) проникают к простым, глубоким и ясным ощущениям отца и дочери, защищающих свою жизнь. Они подходят к подлинному стилю мелодрамы, общественная ценность которой заключена не в расслабляющих чувствах, не в ходульных фразах, а в установке зрителя на глубокие, здоровые и волнующие ощущения любви, гнева, жалости, смеха.

Как будто бы тех же результатов стремился достигнуть Театр имени МГСПС, поставив «Праздник Йоргена». Однако спектакль вошел в тот круг представлений театра, в котором похвальное стремление к понятности фактически приводит к ненужной упрощенности и еще более вредному пользованию привычными шаблонами упадочного искусства.

Театр имени МГСПС пользовался преимущественно классической и современной западной драматургией. Однако «Волчьи души» написаны Джеком Лондоном много лет назад, «Кадриль с ангелами» не выходит из рамок обычной инсценировки, в которой острота и яд романа Анатоля Франса теряются.

По существу, свидетельствами русской новой драматургии явились «Эхо» Билль-Белоцерковского и репертуар Московского театра сатиры. Театр сатиры вырос на месте закрывшегося театра-кабаре «Кривой Джимми», и этим определяется его сценический стиль. Репертуар же составился из обозрения «Москва с точки зрения» (авторы Масс, Эрдман, Типот, Гутман), спектакля одноактных пьес, объединенных темой «Захолустье», и фарса Юрьина «Национализация женщин».

Театр подошел к сатирическому изображению современной {213} действительности, во всяком случае, таково его задание. Основа его драматургических опытов — анекдот. Форма — натуралистический гротеск. Я думаю, что на путях бытовой комедии показанное обозрение «Москва с точки зрения» — верный и существенный шаг. По крайней мере первый шаг. Пьеса закрепляет быт, в этом ее значение. Предыдущие попытки кончались неудачей — может быть, потому, что у них были большие задания и малый размах. «Землетрясение» Романова — лучшее этому свидетельство; сатира у Романова превращалась в водевиль, между тем как сатира, видимо, вырастает из материалов современного водевиля. Лучше ранить и язвить острыми, хотя бы и мелкими уколами, чем «растекаться мыслию по древу». Обозрение — материал для будущей сатирической комедии; авторы его идут от частности к обобщению — обобщению еще нет места в распадающихся на отдельные сценки и номера картинах. Авторы обозрения не избежали, конечно, непременных «общих мест», но сумели заполнить их живым и ярким действием. В водевиле Масса и Ардова «Именинница», изображающем жилищные хитрости, сделана попытка выйти из пределов условных и надоевших масок и перейти к живой, хотя бы и анекдотической, типичности образов.

Анекдотизм содержания не отрицает субъективизма в освещении образов. Иногда действие вырастает до пределов гротеска, иногда же остается только анекдотом, как в последнем спектакле театра «Национализация женщин» Юрьина. Эта постановка — несомненный срыв, она извращает перспективы. Рассказ о том, как перепугавшиеся интеллигенты в целях завоевания доверия Советской власти проводят в захолустном городишке национализацию женщин, запоздал агитационно и шаблонен по художественной разработке. «Современность» лежит на нем маскарадным налетом и скрывает обычные водевильные образы забитого мужа, ревнивой жены, дочек на выданье, роковой провинциальной красавицы и т. д. Весь драматургический опыт автора не указывает ему выхода из заранее осужденного на безнадежность положения: приспособление старого водевиля или его реставрация плюс легкая окраска наших дней не приводят еще к разрешению современной сатиры.

В обозрении проведена существенная, хотя и первоначальная, работа над художественным и сценическим оформлением сегодняшнего городского языка; анекдотической преувеличенности сценария соответствует словесная сгущенность. Современная драматургия неизбежно ставит вопрос {214} о стилистической разработке современного слова. О методах его разрешения преждевременно говорить на основании немногих опытов, тем существеннее он встанет как непременное требование перед автором будущей комедии.

Так смутно и неопределенно начался сезон; он дает материал только для наблюдений, но не для выводов. Однако в его противоречивой картине можно наметить несколько линий, по которым, возможно, театр пойдет в дальнейшем. Так возникают в нем первые попытки «идеализации» и «эстетизации» современности («Эхо» в Театре Революции). Возникает жажда простого и наивного реализма, бросающего зрителя к самым коренным и очищенным ощущениям, волнениям и мыслям и к йеной постановке основных проблем. Большие проблемы социального и этического порядка и возможности новой драматургии вырастают из вполне конкретного, почти физиологического ощущения жизни. Овладение сценическими формами достигло той степени уверенности, которая переносит центр тяжести для большинства театров от новизны приема к внутренней форме и идеологическому содержанию спектакля. Все более ассимилируясь в отношении своих сценических приемов, театры идут к установке исходного пункта своих работ. Для большинства из них он остается пока неопределенным; яснее об этом можно говорить к концу сезона.

«Печать и революция», 1925, № 1.

# «Текущие дела» Московский театр сатиры

У последнего спектакля Театра сатиры — растерянный и сконфуженный облик. Он ясно говорит о тяжком отсутствии репертуара. Программа состоит из ряда коротких, но тем не менее неудачных номеров, говорящих, конечно, не о «делах», а, в лучшем случае, о «делишках», приключениях, семейных неурядицах, служебных невзгодах и проч. «Делишки» тянулись уныло и серо, никого не задевая и не волнуя, общую серую ткань спектакля изредка прерывали остроумные слова или неожиданное комическое положение; бытоотображение было случайно, а сатирические намерения — измельчены.

Это был незатейливый юмор, сводившийся преимущественно {215} к игре словами; спектакль повторял быстро слагающуюся традицию современного водевиля. Так, одна из пьесок — «Нужная бумажка» Антимонова — вернула на сцену водевиль-анекдот с запутавшимися и перепутавшимися мужьями и женами, но приправила его современными словечками и неизбежным милиционером в качестве охранителя порядка и строгой законности. Однако такая краска «современности» не скрыла привычной мелочности сюжета и его разработки; только яркая и выразительная в своей характерности игра Поля (красноречивый «совбуржуй», восклицающий о «ранах пролетариата») и Курихина (сапожник, слегка задетый автомобилем и требующий за это неумеренного вознаграждения) придает пьеске некоторый сценический интерес.

То, что «подслушал» Театр сатиры «в вагоне» (перемена настроений и взглядов русских путешественников «до» и «после» заграницы), «в квартире» (колебания настроений обывателя в связи с колебаниями жалованья), «в кино» (зрительный зал во время сеанса), «в учреждении» («ухищрения любви»), заставляло вспоминать о бесчисленных театрах миниатюр, в свое время «подсматривавших» «то, что видно из суфлерской будки», или показывавших «оживленные» персидские табакерки. Им на смену пришли мимолетные анекдоты, напрасно претендующие на сатиру, к тому же исполненные без режиссерского умения прежней «Летучей мыши», — новое доказательство всей ненужности возврата на забытые было пути и необходимости более смелого подхода к разрешению задачи.

«Инструктор красного Молодежа» Сейфуллиной выделялся среди остальной программы мастерством языка и хорошей характерностью в обрисовке героя комедийки, взбаламутившего своим «инструктажем» три волости; по существу, вся пьеска состоит из одного монолога: его выпукло, смешно и ненадоедливо произносил Поль.

Для кого в целом предназначен этот случайный спектакль — остается неясным. Когда в конце представления со сцены было сообщено о готовящемся театром новом обозрении — это прозвучало как извинение за неудачу, обусловленную репертуарными трудностями, и как обещание «исправиться».

«Правда», 1924, 13 декабря.

# **{****216}** «Самолет» 1‑й Государственный театр для детей

После прошлогоднего «Кольки Ступина» «Самолет» — новый опыт создания современной детской пьесы, опыт вполне противоречивый и по своим результатам еще очень неясный. Как и в «Кольке Ступине», в последней постановке снова сплелись похвальные намерения с туманным выполнением. На этот раз пьеса рассказывает о попытке нескольких детей бежать в Саксонию на помощь рабочим и записаться там в Красную сотню. Пьеса развертывается приемами «приключенческой» пьесы на бытовом фоне современной Москвы. Но, несмотря на хороший сюжет и необходимость реализма в современных детских пьесах и несмотря на неменьшую нужность здорового авантюризма, впечатление неясности от пьесы не изглаживается.

Пьеса перегружена кражами, погонями, и за быстрой сменой бытовых сценок исчезает тот основной мотив героизма и силы, который должен звучать в продолжение всей пьесы. Педагогически вызывает недоумение введение жестокой и бьющей по нервам даже взрослого зрителя сцены убийства немецкой полицией русского мальчика-перебежчика. Режиссерски же пьесе вредит тот излишний штамп обыкновенного урбанизма, который щедро рассеян во всей постановке. Вместо шаблона сентиментальщины легко может возникнуть шаблон бытовой перегруженности. Однако в том живом отклике, который вызывают у зрителей моменты героические (героизм детей улицы) или юмористические (изображение буржуазной семьи), выясняется путь, по которому, видимо, нужно идти детскому театру, — это путь здоровья, четкости, бодрости и как идеологической, так и художественной ясности. В «Самолете» же эти необходимые качества часто исчезали за заимствованным из современного театра нездоровым и противоречивым наследством «урбанизма» и театральных «общих мест».

«Правда», 1924, 13 декабря.

# В. Н. Давыдов — Нахлебник

Центром спектакля «Нахлебник» в Малом театре явился Давыдов. Остальные исполнители и самая постановка были только фоном, на котором выделялось его замечательное исполнение, говорившее о том, о чем умолчали и режиссерская {217} работа и толкование отдельных образов. Конечно, «Нахлебник» может быть сейчас воспринят только в разрезе социального спектакля. Такого социального подхода не было в простой постановке Платона, охотно выделявшей актера на первое место. Не было убедительного прочтения тургеневской драмы. Потому так безразлично и незаметно прошла перед глазами толпа здоровых и красивых крестьянских девушек, которые были только условными театральными девушками. Искусные декорации Кардовского оставались местом игры для актеров: верные стилю и эпохе, они, однако, не раскрывали и не подчеркивали той драмы, которая произошла в барской усадьбе.

В отдельных образах надо было найти зерно драматического столкновения, печать эпохи, свидетельство жизни тех далеких и тяжких лет, за образом показать эпоху — этого не сделали актеры Малого театра. Так, Гоголева колебалась между стилизацией образа, переходившей в манерность, и стремлением к глубоким и сильным чувствам. Так, Ольховский уверенно представлял петербургского чиновника, но не раскрыл сущности его образа, скользил по нему поверхностно и неглубоко. Может быть, только у Горича была до конца разоблачена скрытая жестокость изображенного им героя. Рядом с этими актерами Давыдов играет нахлебника очень глубоко и трогательно. Без всякой идеализации он открывает в нем и черты униженного, бедного приживальщика, и искреннюю человечность, скрытую за искривленной и страшной судьбой. Если для первого акта у Давыдова не хватает силы, то во втором его исполнение вполне стройно и захватывающе. Игра Давыдова — материал для исследования не только актерского искусства, но и той жизни, которая создавала таких униженных и оскорбленных людей, как показанный Давыдовым нахлебник Кузовкин.

«Правда», 1924, 21 декабря.

# «Отжитое время» Театр имени Комиссаржевской

В небольшом театре показан значительный и нужный спектакль — хотя бы по одному своему репертуарному выбору. Под общим названием «Отжитое время» театр объединил первые две части трилогии Сухово-Кобылина: «Свадьба Кречинского» и «Дело». «Свадьба» всегда игралась на русском {218} театре; третья часть трилогии — «Смерть Тарелкина» была возвращена театру петроградской постановкой Мейерхольда; «Дело» же всегда ждало своего сценического оправдания. Социальная сила этой густой, написанной занимательным сценическим языком драмы в том, что она вскрывает противоречия строя, а не недостатки отдельных лиц; ее герои вырастают из существа николаевской Руси — хоровод чиновников, грызущихся и борющихся из-за взяток; «начальство, силы и подчиненности», создающие особый и страшный мир предательства и жестокого бесстрастия; «ничтожества, или частные лица», во власти чиновников находящиеся, — весь этот хоровод является объединением тоскливой и суровой «чиновничьей» эпохи.

Действующие лица — это свидетельства глубоко и дерзко вскрытой Сухово-Кобылиным жизни: без идеализации, без окраски в черный цвет, с обнаженной психологией, с до конца раскрытыми интересами, надеждами и стремлениями, в глубочайших своих падениях проходят они перед зрителем — такими, какими их сделала жизнь. Такими в большинстве и показал их театр и ставивший пьесу Волконский. Токмаков искренне, трогательно играет обобранного и растерянного Муромского; Струкова — помещицу Адуеву; Канцель находит для изображения взяточника Тарелкина яркие и злые черты человека, пресмыкающегося и готового предать, но его исполнение к концу пьесы падает и становится однообразным; Абдулов по-новому, с хорошей характерностью, хотя и с чрезмерным количеством трюков играет знакомую роль Расплюева; совсем хорошо играют Никитин — хитрого управляющего Ивана Сидорова, Лагутин — Князя и т. д. Спектакль подчеркивал в Сухово-Кобылине традицию Гоголя.

Далеко не все было безупречно при разрешении трудной задачи, поставленной театром (не лучше ли было ставить «Свадьбу» и «Дело» отдельно — в два спектакля?). Внешнее оформление пыталось дать «обобщенную» архитектурную композицию, выражающую казенность николаевской Руси, но вместе с тем давило и теснило актера и зрителя однообразием цвета и напрасной мрачностью освещения. Спектакль к финалу многое терял в ясности режиссерского построения и становился менее убедительным; последние сцены нуждаются в переработке и сокращении (особенно сцена у Муромских, идущая в опущенном тоне); был непонятен замысел Королева (Кречинский), который раскрывал в Сухово-Кобылине Гофмана, поэтому и образ становился навязчивым и фальшивым.

{219} Однако недостатки отходят на второй план в сравнении с тем волнением и серьезностью, которыми проникнута работа театра и которые позволили режиссеру Волконскому, вместе с ним и всей труппе найти верный подход к гениальным пьесам Сухово-Кобылина и дать значительный и нужный спектакль.

«Правда», 1924, 30 декабря.

# «1881 Год» Театр имени МГСПС

Автор этой исторической хроники Н. Шаповаленко не ставил себе непосильной и требующей очень большого таланта задачи вскрыть на сцене атмосферу восемьдесят первого года, возродить волнения подпольной работы, проникнуть в образы Желябова, Перовской и других, чтобы они убедительно и по-новому зажили на театре. Его задача много скромнее — по обрывкам воспоминаний, по сохранившимся материалам дать простое и ясное напоминание событий первого марта. И чем ближе к источникам, чем точнее повторяет историю автор, тем волнующе действует пьеса; и сцена суда, почти протокольно воссоздающая процесс народовольцев, передающая их последние слова, дает нужное и сильное впечатление. В этой простоте, с которой автор подошел к своей цели, в ясности драматургического построения заключена сила этого произведения. Наоборот, как только автор пытается уйти в область вымысла и догадок, тем менее убедительна становится пьеса. Далекая от глубины и широкого охвата событий, не вскрывая целиком социальных, общественных условий, в которых совершались события, она, однако, равно удалена и от рассказов Иловайского и от патетического извращения сюжета, и в этом ее второе и несомненное достоинство. Порою у автора проскальзывает хорошая наблюдательность: сцена обыска в лавке, посещение «сырной лавки» покупателями, передающими слухи о «сицилистах», написана с хорошим и наивным юмором; хуже обстоит дело с «патетикой». Здесь автор не находит нужных слов и принужден ограничиваться привычным словарем «высокого» стиля.

В Театре имени МГСПС с пьесой, в общем, справились. Играть «историческую хронику», требующую сценического воссоздания определенных исторических лиц, очень трудно. У Радина дан отличный грим для Александра II, чувствующего {220} неуверенность и страх. Совсем хорошо, очень просто играет Калантар Софью Перовскую: сосредоточенно и ясно. Несколько шаблонный, но очень сочный и характерный жанр дает Крамов в роли шпика Перепелкина. Установка художника Волкова, применяющая метод «кинематографической диафрагмы», дает большое разнообразие мизансцен, но несколько тяжелит пьесу, которая требует очень четкой и ясной постановки. Спектакль нуждается в сокращении, особенно в первой своей, несомненно, растянутой части.

«Правда», 1925, 3 января.

# «Манелик с гор» Четвертая студия МХАТ

Манелик — простой, неотесанный и наивный пастух; от него пахнет, конечно, лугами, стадом. Его женят на Марте. Она была любовницей хозяина Манелика; когда Манелик узнает о ее прошлом и о том, что хозяин продолжает преследовать ее, он его убивает и уходит с Мартой, которая уже полюбила Манелика, к себе в горы. Таков простой сюжет простой пьесы Анхело Химера. Вероятно, когда Манелика играл итальянский трагик Дж. Грассо, ему не нужно было никаких сложных ухищрений, чтобы передать необузданность, страсть и ненависть «пришедшего с гор» пастуха, и он — на маленькой сцене итальянского провинциального городка, в обычной обстановке театрального павильона, с дверьми «направо», «налево», окнами и несколькими стульями — заставлял видеть затерянный в долинах и в горах мир, мир, в котором существуют феодальные права, власть хозяина-волка, внезапный взрыв страстей, могучая природа, солнце и т. д. Вероятно и то, что современному театру нужно добиться тех же результатов преимущественно несложным, может быть, наивным, но единственно верным подходом. Конечно, такая пьеса требует прежде всего крупных актеров, если их нет — то, по крайней мере, убедительного раскрытия зерна пьесы. Четвертая студия показала очень хорошо — в плане студийном — сработанный спектакль, на который потрачено много несомненного труда и усидчивости. Спектакль вполне закончен, мизансцены рассчитаны, он идет гладко, не сбиваясь, без случайностей. Но он бьет мимо. В исполнении преобладает общий декламационно-приподнятый стиль, которым обычно в большинстве {221} театров выражается «трагедия»; у актеров — внутренний холодок там, где пьеса требует темперамента, силы, лирического волнения, полноты жизни; вот этой полноты жизни, которой проникнута страстная пьеса Химера, с ее ненавистью к феодализму и любовью к людям, не было в очень размеренной и выверенной игре актеров Четвертой студии (может быть, и не могло быть?). Они — в особенности Матисова (Марта) и Власов (Манелик) — играли «на голос», очень картинно, обнаружили недурные внешние данные и неплохо поставленные голоса.

То же было и в декоративной и режиссерской части спектакля. «Манелик» вовсе не требует той пестроты красок, того наигранного веселья, которым обычно передается на театре экзотический темперамент; он проще, яснее и сосредоточеннее, чем нарядный и чистенький спектакль, показанный в Четвертой студии. Пестрые костюмы менее всего говорили о жизни маленькой деревни, в которой проходит действие «Манелика»; была здесь довольно шаблонная «испанистость», сила и яркость были заменены добросовестной и подчеркнутой «театральностью» — так обозначился разрыв между сценической интерпретацией и пьесой, которая заслуживает несомненного внимания и заставляет зрителя с таким же вниманием отнестись к спектаклю Четвертой студии.

«Правда», 1925, 10 января

# «Спокойно — снимаю» Московский театр сатиры

По сравнению с предыдущим обозрением («Москва с точки зрения») — новое касается большего количества тем. Здесь и заседание жилтоварищества, и изображение теософского кружка, и пародия на благотворительный концерт, и кинематографическая злоба дня; обозрение перекидывается в область политической сатиры (царское посольство в Париже) и захватывает деревню. «Москва с точки зрения» удачно разрешила задачу пародийного бытоизображения современной обывательски-интеллигентской Москвы и порою прорывалась через пародию до известной сатирической остроты. У старого обозрения была одна густо и насыщенно взятая тема. В новом обозрении такой ясно поставленной задачи нет. Нельзя же считать объединяющим моментом рассказ о пропаже некоего {222} мифического Петрова, которого напрасно ищут в продолжение нескольких актов, или самое заглавие «Спокойно — снимаю», которое не более, как игра слов. От отсутствия единой целеустремленности и в общем плане обозрения и в отдельных его сценах, где взято далеко не все характерное для изображаемого момента, центр тяжести переносится на острословие и порою очень удачные куплеты. В целом обозрение идет жиро, легко, быстро, но бьет очень поверху, не раскрывая «большого в малом», что, по существу, является целью каждого обозрения; оно дает ряд анекдотических наблюдений и комических положений, не вырастающих в целостную картину; задача прорваться за рамки освещения обывательски-интеллигентской жизни не выполнена.

Сцены, которые требуют острого сатирического вскрытия, наименее удачны; изображение теософского общества остается в рамках шаблона и оставляет зрителя незаинтересованным. Наоборот, моменты пародий, близкие авторам обозрения, наиболее остроумны; в особенности пародия на «благотворительный концерт», в которой актеры бывшего «Джимми» обнаружили несомненное мастерство: здесь и цыганская певица, с напрасными поисками «современного» репертуара (Годзиева), и «многоволосая» декламация (солистка — Соловьева), и отличная пародия на клоунов (Кара-Дмитриев), и ряд остроумных куплетов. В «интермедиях» хорошо намечен образ жены ответственного работника (Р. Зеленая).

Авторы обозрения обратились и к деревне. Центр этих сцен — незнание действующими лицами деревенской жизни. Очень удачна речь агента по продаже тракторов купающимся дачникам, которых он принимает за крестьян; остальные сценки обнаруживают уже незнание деревни со стороны авторов и являются только сценическим трюком для обнаружения хореографических способностей Наталии Глан, хорошо поставившей ряд танцев. Гораздо остроумнее диалог «бывших людей» в русском белогвардейском посольстве. Он бьет в цель.

Играют обозрение в живом темпе и талантливо — в особенности Зенин (дающий любопытную фигуру красноречивого советского служащего, говорящего готовыми фразами), Милютина, Курихин и другие. Поставлено «чистенько», не более.

«Правда», 1925, 25 января.

# **{****223}** «Эуген Несчастный» Театр бывш. Корша

Нельзя не прислушаться к крику человека, раненного противоречиями современной Германии и тщетно ищущего исхода из обнажившегося столкновения социальных и моральных интересов. Нельзя не верить в искренность его болезненных ощущений, когда он кричит о моральном распаде, о тысячах калек, наполнивших страну, о тисках несправедливого мира, в которых бьется Германия, о боли и гнете такой жизни. Этот крик — свидетельство жизни современной Германии. Таково большинство пьес Толлера. Подобно новейшей немецкой живописи и господствующей драматургии экспрессионистов, они показательны в плане общественном и менее значительны в плане художественном. Немецкое искусство болезненно и преувеличенно чувствительно и оттого, что оно не видит и не знает исхода, оно наполнено глубоким и безотрадным пессимизмом и отчаянием. Переживаниям героев Толлера можно сочувствовать, но примириться с мироощущением автора невозможно.

Так и в «Эугене» — лучшей пьесе Толлера — противоречиво сплетены правда ощущений, не знающих исхода, и ложь художественного оформления. Трагедия человека, потерявшего на войне пол и переставшего быть мужчиной, может волновать не своим сюжетом, а тем, что этим сюжетом вскрывается, — пьеса Толлера написана на тему о наследии войны. Толлеру не удается поднять свою мучительную драму до высоты желаемого обобщения, и символ Эугена — «национального героя» Германии, выступающего с номером в балагане (он перегрызает горло крысам), мучающегося сознанием своего бессилия, — этот символ остается только аллегорией. В разрешении темы об Эугене Толлер двойствен: он принес в пьесу излишнюю чувствительность, граничащую с шаблонами немецкой сентиментальной поэзии (рассказ о птичке), и неожиданную декламацию, которой предаются его герои (рассуждения о «первопричине» и молитва перед изображением обнаженного бога); эта чувствительность и ложная патетика заслоняют самое существенное, что есть в пьесе и чему Толлер не нашел выхода, — Толлер не делает никаких выводов о путях спасения, он дает только предпосылку о необходимости их поисков; его герои окутаны безнадежностью.

{224} При постановке Толлера у нас нужно играть не сюжет об Эугене, а тему о наследии войны. Театр пытался сгладить острые углы, но колебался между простотой обычного сценического шаблона и преувеличенной чувствительностью мелодрамы. Исполнение шло в различных стилях. Ближе всего к Толлеру была Попова (Грета); она играла очень глубоко и сильно. И оттого, что исполнительница глубоко почувствовала Толлера, исполнение приближалось зачастую к тому обнаженному, почти истерическому крику, какой несет с собой пьеса; тогда, несмотря на прекрасное мастерство Поповой, вполне обнаруживалась недопустимость точного следования автору. Петровский (балаганщик) и Топорков (Михель) играли очень яркий, очень сочный и мастерски сделанный жанр. Нельзя отрицать значительность спектакля и затронутой им темы и тем более нужно возражать против той путанности воззрений и болезненности чувств, которые несет со сцены пьеса Толлера.

«Правда», 1925, 27 января.

# «Горе от ума» МХАТ

Это была какая-то двойная реставрация. Это была археология в квадрате. Спектакль, сам по себе представляющий блестящую реставрацию быта двадцатых годов прошлого столетия и поставленный около двух десятков лет назад, восстановлен с тщательностью копииста. Еще недавно во вступлении к переизданию своего интереснейшего литературно-режиссерского комментария к грибоедовской комедии ее постановщик Немирович-Данченко писал, что со времени первого спектакля «Горе от ума» во МХАТ «прошло не 5, 15, а 50, 60, 100 лет». В представлении осталась напрасная тяжесть бытовой нагрузки; по-прежнему сцена загромождена для театра ненужными свидетельствами жизни тех далеких лет — столиками, шкафиками, этажерками, статуэтками. Спектакль, насыщенный мелкими стильными деталями, часто смешивает характерное со случайным и не раскрывает духа эпохи в целом. По-прежнему блестяще разработана сцена бала и растущей клеветы — трагедия Чацкого заглушена пестрой картиной московской жизни, и спектакль воспринимается как «невозвратимо омертвевшие цветы, засохшие в старой книге». Немирович-Данченко {225} прав: «Идеология русского театра далеко шагнула вперед». Постановка Художественного театра имеет преимущественно «исторический интерес» или интерес литературного, а не театрального комментария.

Театр пошел по самоубийственному пути: оставив старые рамки спектакля, Художественный театр почти целиком обновил исполнителей (из старого состава остались Станиславский — Фамусов, Москвин — Загорецкий, Грибунин — Горич, Вишневский — князь Тугоуховский). Дав дорогу молодежи, он неизбежно подчинил ее прежнему режиссерскому рисунку и старым мизансценам, в создании которых актеры участия не принимали, — он нагрузил их деталями, не рожденными их творческой волей. Какое роковое противоречие! Спектакль поэтому казался скованным и не терял характера музейного возрождения даже тогда, когда в центральных ролях выступали молодые и способные актеры. Эту скованность несла и Софья — Еланская, которая за стильной и разработанной внешностью не раскрыла силы любви своей героини и не показала «барышни двадцатых годов»; ее нес и Молчалин — Станицын, остававшийся в рамках предельного шаблона; ее несла даже Тарасова, возвращение которой в Художественный театр нужно приветствовать, но которая Наталью Дмитриевну играла безразлично и холодно. Об это роковое противоречие разбивались и желания обновить образ. Именно в силу таких качеств спектакля новый Чацкий — Прудкин, у которого вполне интересный замысел (он играет Чацкого страстным, взволнованно-протестующим, ироническим юношей; легко видеть сквозь такого Чацкого самого Грибоедова), играл сбивчиво, с большим нажимом, заглушая свой несомненный темперамент, чрезмерно подчеркивая каждое слово новой интонацией. И только Лиза — Андровская была весела и непосредственна, и Ершов в Скалозубе дал острый образ.

Качалов пробовал себя в Репетилове, но и на нем лежала печать общей скованности, и он играл во многом внешне, не раскрыв в Репетилове разгула «грибоедовской Москвы». Зато у Москвина — Загорецкого роль достигла почти монументального предела; как некоторое обобщение — сильное и навсегда запоминающееся — вырастает она из сатирического и ядовитого зерна грибоедовской комедии, из «недр» той Москвы.

Последний и тяжкий грех спектакля — грибоедовский стиль, грибоедовское слово не звучали. Оттого все яснее становился грех музейной реставрации художественного {226} творчества, из за которого даже очень живые и очень талантливые актеры все меньше и меньше волновали зрителя и не могли прорвать крепкой ткани спектакля, когда-то сделанного уверенной рукой мастера.

«Правда», 1925, 28 января

# «Иван Козырь и Татьяна Русских» Малый театр

В пьесе Смолина показаны приключения двух несчастных русских, заброшенных революцией в Европу. Они едут на пароходе, носящем символическое название «Старый свет» и долженствующем изображать преимущественно все неприятности буржуазного разложения. По этому поводу на нем счастливо столкнулись давно знакомые по многочисленным романам и пьесам типы — миллиардера, преследующего своей любовью честную девушку; его любовницы-авантюристки, согласно сценическому обычаю исполняющей в положенное время веселый танец, а в остальное время предающейся интригам; подозрительного француза, занимающегося торговлей живым товаром; неизбежных экзотических, но самоотверженных негритянок и т. д. Все эти полагающиеся по доброй традиции образы поставлены в затруднительные положения, приводящие к нескольким убийствам и другим печальным событиям, за которыми зритель следит с сочувственным вниманием. Зритель Малого театра пойман на удочку чувствительности и занимательности. На пьесу наложена также и краска современности. Разудалый добрый молодец Иван Козырь, играющий на гармошке и представший в образе белокурого пейзана, оказывается бывшим солдатом-врангелевцем и произносит между делом горячие монологи против жестокости концентрационных лагерей. Образ до конца, предельно фальшив; нужно сознаться, что исполнитель Ольховский, принужденный подчиниться авторскому заданию, не мог порвать с трафаретом.

Оба возлюбленных мечтают о СССР. В финале пьесы они самоотверженно бросаются в бушующий океан, чтобы «плыть в СССР», а матросы на «Старом свете» в достаточной мере неожиданно, но решительно поднимают восстание. Мелодрама строится по своим театральным законам; из этого, однако, не следует, что она должна превращать {227} в трескучие фразы то, о чем полагается говорить серьезно. Показанные Смолиным герои с равным успехом могут плыть в «неведомые дали блаженного счастья» или в какие-либо экзотические страны; краска современности оказывается мнимой, и за ней открывается шаблонная мелодрама, удовлетворяющая требованиям занимательности, но рисующая образы такие же далекие от наших дней, как белокурый гармонист Иван Козырь от солдата, пережившего войну, революцию и эмиграцию. Впрочем, по замыслу пьеса обещала больше, чем дала: напрашивающееся противоположение трюма, в котором работают кочегары, и салона, в котором идет жизнь богатых пассажиров, не было использовано автором до конца, сюжет разработан поверхностно, а эффектно изобретенные положения связаны белыми нитками.

Театр отнесся чрезвычайно серьезно к несерьезной пьесе Смолина. Пашенная, игравшая Татьяну Русских, самоотверженно боролась с языком пьесы (пьеса написана в некоторых частях подобием ритмованной прозы и небрежной стилизации под народный говор — «супротив», «энтого» и проч.), ее прекрасная, звучная, чистая дикция преодолела автора. Так же и в овладении образом: Пашенная не дает молодой девушки, но дает простую и ясную русскую женщину — глубже, чем написано у автора. Очень хорошо играет Климов торговца живым товаром — с прекрасными, характерными и ядовитыми подробностями. В эпизодических ролях запоминаются Васенин (китаец), Массалитинова (негритянка) и Шамин (механик Джон).

Театр устроил сложную декоративную установку; если можно спорить относительно художественных ее качеств, то технически она выполнена блестяще. Двадцать три картины идут быстро благодаря вращающейся на глазах у зрителя сцене, изображающей пароход с его палубой, каютами, салонами, трюмом и т. д.

«Правда», 1925, 31 января.

# «Учитель Бубус» Театр имени Вс. Мейерхольда

Спектакля не было. Был урок режиссерского педагогического мастерства. Представление могло бы называться «Учитель Мейерхольд». Пьеса служила предлогом для воспитания {228} актеров и построения отдельных сцен. Режиссер находился в пренебрежительном разрыве с автором.

Файко хорошим языком написал несложную, легкую комедию, почти фарс, переходящую в последнем акте в мелодраму. Она рассказывает об учителе Бубусе, неумелом проповеднике «начал добра и справедливости», трусливом борце против «насилия», колеблющемся защитнике всего «вечного». Это — комедия игрушечного государства.

Но пьеса Файко не для Мейерхольда. Его темпераменту тесно в ее скромных рамках и скучно в ее небольших масштабах. Он пытался придать ей отсутствующую монументальность, которая подавляла быструю и легкую комедию Файко. Комедия-фарс шла в медленном темпе под ироническое музыкальное сопровождение Шопена и Листа. Плакаты и политические лозунги напрасно пытались подчеркнуть элементы политической сатиры, которой нет в этой простой «комедии нравов». Отсутствие встречи между автором и режиссером губило пьесу и делало бесплодной работу режиссера.

Оставалось любоваться режиссерским блеском Мейерхольда, как любуются беспредметным сочетанием звуков и красок. То, как он строил систему движения актеров, как он передвигал их по сцене, в какие сочетания ставил, как была использована декорация из бамбука, как простейшей комбинацией цвета и света он создавал красочную картину, как музыкальный аккомпанемент заставлял актеров музыкально строить речь, как принцип «предыгры» вводил в отличное искусство пантомимы, — все это было наглядным обучением законам режиссерского мастерства.

Зритель был допущен в лабораторию Мейерхольда. Актеры прилежно выполняли задания режиссера. За каждым из них виднелось лицо их учителя. Вероятно, такой сделанности ролей в их мелочах давно не было в мейерхольдовских постановках, и послушные ученики, пока еще не преодолевшие законов мастерства, долго будут вспоминать ту актерскую работу, которую их заставил проделать Мейерхольд. Бубуса играл Вельский, вошедший в общий строй спектакля за несколько дней до первого представления; он показал себя очень приятным и в иные моменты острым актером.

Холодное великолепие мейерхольдовской постановки вызывает и холодный отклик: восхищение мастерством Мейерхольда и тоскливое равнодушие к судьбам героев пьесы. Но более всего — жажду увидеть Мейерхольда, который издевается, ненавидит, смеется, страстно агитирует, {229} любит, Мейерхольда «Леса» и «Земли дыбом», который, право, глубже и значительнее этого великолепного и иронического «учителя сцены», каким он демонстрировал себя в этот вечер.

«Правда», 1925, 1 февраля.

# «Федька-есаул» Студия Малого театра

Гражданская война неминуемо должна стать темой драмы и театра. В ней, в отдельных ее эпизодах, в столкновениях сил, которые она принесла, скрывается драматическое зерно эпохи. Заслуга автора «Федьки-есаула» Б. Ромашова в том, что он подошел к этой теме, а молодой студии — в том, что она попыталась разрешить ее сценически. Вероятно, сам автор сознает неизбежную недостаточность своего первого опыта. Избранная им тема требует своей особой насыщенной, напряженной и одновременно простой формы, подобно тому как И. Бабель ищет ее для своих рассказов о Конармии. В пьесе Ромашова сквозь форму, обычную для старого театра мелодрамы, прорываются намеки на такое разрешение задачи. Они заключены не в фабуле и не в основных образах пьесы — фабула повторяет обычную историю о белогвардейце-казаке, мстящем жене за измену, а основные образы не выходят за рамки с умением использованных типов «крестьянской» драмы. Сила пьесы в отдельных эпизодах и образах, вводящих в смысл напряженной эпохи. Необходимо подойти к их изображению на сцене, не стремясь к преждевременным и схематическим обобщениям; только таким способом может создаваться запас сценических средств, из которого родится современная драма. Именно так написаны Ромашовым начало первого акта (возвращение Федьки домой) и начало третьего акта, в котором с глубокой наблюдательностью изображены представители добровольческой армии. Противоречивые качества пьесы Ромашова сказались и на общем удачном спектакле студии. Актеры, игравшие центральные роли, показали несомненные дарования и хорошие данные (Корелов, Половикова и в особенности Савельев), но не вышли из предписанных автором рамок. Наоборот, в эпизодических ролях материал, данный автором, был вполне и остро использован. Очень смело, давая густые и крепкие образы, {230} изображены представители добровольческой армии (матрос — Вечеслов, полковник — Свободин), юнкер «смертной бригады» — Кричко, юродивый Алеша — Кудрявцев, крестьянская девушка — Цветкова, разбитной красноармеец — Шатов. Постановка пьесы явно обнаруживала недостаточность материальных средств студии, что, вероятно, заставило остаться в пределах более чем скромных декораций. Как бы то ни было, но этим спектаклем, поставленной им темой и его исполнением студия подтвердила свои права на существование.

«Правда», 1925, 11 февраля.

# «Блоха» МХАТ 2‑й

Как будто все обстояло благополучно в этом затейливом спектакле, и даже дань «современности» была отдана. Инсценировщик и постановщик добродушно и немного запоздало подсмеивались над царем и бюрократами. Замятин самоотверженно, с искусством большого мастера слова распространил маленький рассказ Лескова «Левша» до размеров балаганного «увеселительного военно-драматического представления в 4‑х переменах» под наименованием «Блоха». Не менее талантливый Кустодиев нарисовал пышные декорации и дал остроумные костюмы. Режиссер Дикий изобретательно и темпераментно построил на основе сценария Замятина своего рода лубочную «Турандот» с многочисленными вариациями и, как гласит стилизованная афиша, «разными превращениями и танцами». Талантливые актеры смешно и затейливо исполнили в преувеличенной манере «Летучей мыши» свои роли; узкая форма лубка тесно ограничивала их возможности, и они в ряде актов были принуждены повторять вариации на тему одного и того же положения; Дикий (Платов) и Попов (царь) были в этих пределах весьма красочны и играли с отличным юмором. Успех спектакля у так называемой «большой публики» обеспечен, и слава о затейливом искусстве МХАТ 2‑го широко распространяется.

Однако этот веселый спектакль оставляет в конечном итоге значительную неудовлетворенность. Дело не только в том, что самонадеянная мечта расширить рассказ Лескова о Левше, подковавшем заморскую механическую блоху, до пределов большого спектакля — бесплодна. При {231} такой переделке неизбежно исчезает его наивное очарование, чувство России, мастерство языка, лежащее в самой манере повествования, — сюжет «Левши» легко уляжется в несколько коротких сцен. Когда-то у Первой студии был один существенный вопрос при постановке пьес: «Во имя чего она ставится?» На такой вопрос спектакль «Блоха» не отвечает. Вероятно, театр интересовала тема России. Но России-то и не было, театр заблудился между стилизованной лубочной «Рассеею» и сказочной «матушкой-Русью». За стилизованной «Рассеею» не было слышно крестьянской России; театр повернул спектакль к мифической «матушке-Руси», к тоскливому изображению «судьбы природного русского гения» — сознаемся, что и здесь Россия была слышна в малой степени. Миф остался мифом.

Но сила актерского исполнения не могла оставить зрителя равнодушным. Когда на сцене появились Волков и Бирман, когда в третьем действии они играли сцену свидания тоскующего в заморском Лондоне Левши с англичанкой Мери, когда Волков так свободно, ясно и просто, с такой мужественной лирикой и теплотой играл Левшу, а Бирман с такой предельной четкостью и внутренней грустью — заморскую девицу, то эти два замечательных исполнителя, вырванные волей режиссера из рамок лубка и заслуживающие самых высоких похвал, окончательно обнажали первоначальную ошибку постановочного замысла и бесплодность всего затейливого нагромождения стилизаций и прочих запоздалых вещей. Они наполнили театр большой и настоящей театральной правдой безотносительно к теме спектакля и отчетливо указали, в чем и где должны лежать пути бывшей Первой студии. Сейчас она набрасывает на себя плащ поздней и ненужной красивости — проходной спектакль «Блоха» явно обнаруживает опасность, грозящую МХАТ 2‑му. И потому после противоречивого, с большими провалами, но внутренне исполинского и обещающего спектакля «Гамлет» этот гладкий, хорошо сфабрикованный, но бесплодный и в корне неверный спектакль звучит тревогой за судьбу МХАТ 2‑го.

«Правда», 1925, 14 февраля

# **{****232}** «Ночь на старом рынке» Государственный Еврейский театр

Последней постановкой Алексея Грановского заканчивается цикл спектаклей из «еврейского прошлого». В своем «трагическом карнавале» театр прощается с «запоздалым миром еврейского средневековья» жестко и зло. Все то, что ранее было намечено в постановках ГОСЕТА, в этом спектакле доведено до предела, до монументальной строгости и сгущенности. Приемом смелого и острого обнажения Грановский сбрасывает маски красивости с романтических еврейских брюгге. Он раскрывает ту обреченность, которая тяготеет над замкнутыми в своей обособленной жизни местечками, над их гниющими площадями и закоулками, синагогальными напевами, остатками средневекового мироощущения. Для тех, кто уже смотрит на раскрытую театром жизнь, как на прошлое, смелое и ядовитое представление «Ночи» звучит как прощание с отжитым временем. Нужно признать, что свой замысел театр выполнил с подлинным мастерством и силой. Два небольших действия, не связанные определенным сюжетом, основаны на поэме Переца, для театра фактически не предназначенной. На ее фоне театр и построил свой ядовитый «трагический карнавал» из двух частей — «умирающего и вымирающего города» и «ожившего кладбища». Два шута являются ироническими и насмешливыми пояснителями показываемого мрачного и волнующего зрелища. Их остро и легко играют Михоэлс и Зускин. Вполне замечательны по своей насыщенности и смелости декорации и в особенности костюмы Фалька, впервые выступающего в качестве театрального художника. Театр сделал опыт вести почти весь спектакль на музыке (Александра Крейна) и добился редкого музыкального согласования жеста, речи и звука, без той напевности и ложной мелодекламации, которая обычно связывается с такого рода попытками. Это спектакль хорошей и большой театральной культуры и глубоко сатирический по существу изображаемой темы, как, вероятно, этого и добивался театр, в особенности применительно к тем зрителям, которые ждут его в провинции.

«Правда», 1925, 14 февраля.

# **{****233}** Современные актеры

Революция взнуздала театр. Она вздернула его на дыбы. К концу семилетия возможно бросить объективный взгляд на происходившие в театре события, во всяком случае, попытаться определить их значение.

В ожесточенной борьбе, охватившей театр, судьба актера была обособленной и на первый взгляд незначительной. В эти годы не актер определял эстетическое направление и не он выражал сценический стиль эпохи. Между тем каждое из течений, боровшееся за преобладание, неизменно заявляло себя сторонником первенства актера и именно его утверждало основою, сердцем, зерном театрального искусства. Лозунгом «левых» было — освобождение актера; лозунгом «академиков» — защита актера. Так сторонники ритмо-метра совпадали с проповедниками неореализма, а последние — с защитниками биомеханики. Совпадение, однако, не уничтожило взаимной вражды. Актер, по существу, был объектом опытов и экспериментов. Пути же экспериментирования часто были противоположны и взаимно исключали друг друга. Вероятно, никогда еще вопрос об актере теоретически не был поставлен с такой остротой. Это еще не значит, что он был разрешен практически: актер отступил на второй план перед наметившейся еще в довоенное и дореволюционное время властью режиссера. Причин этому обстоятельству было много.

Вспомним роковую неподготовленность театра к приходу революции — его репертуарную бедность и его актерскую беспомощность. Для театра революция пришла неожиданно. Театр, в большинстве игравший Арцыбашева и Рышкова, а в лучших своих проявлениях колебавшийся между душевным реализмом и формализмом, — этот традиционный или новаторский театр остановился перед необходимостью выяснения своих отношений к революции. Формула нейтралитета была соблазнительна, но бесплодна. Как и оказалось, она была только оттягиванием событий. Охрана традиций и защита актера могли быть только временным спасением — так и случилось. Более смелые театры выставили формулу «созвучия революции». В ней выразилась вся тоска по искусству больших масштабов. В ней вылилась горделивая мечта овладеть революцией и оформить ее в плане эстетическом. Казалось возможным, прикоснувшись к происходящим событиям, отлить их в форму монументального театра. Надежды и {234} мечты были напрасны — театру не удалось овладеть революцией; вместо этого — революция овладела театром и театр растворился в революции.

Формула «созвучности» была закономерна, но мертва. Возвращаясь к самым лучшим классикам от Шекспира до Островского, театр не мог покрыть этим всего, что звучало в современности и чего ждал от театра новый, впервые пришедший в него зритель. Классический репертуар был антитезой мещанской драматургии последних лет и реакцией на предшествующее искусство. Удовлетворить всем требованиям — идеологическим и эстетическим — он не мог. Это было прекрасное, но почти мертвое искусство — в особенности в те годы. И в особенности потому, что актеры не умели его воплощать. Несмотря на это, его педагогическое, воспитательное значение неоспоримо. Вставали задачи большого мастерства — пути усвоения «старого» искусства были исчерпаны вполне. У всех формул, выдвинутых теми годами, были большие исторические заслуги. Поднимаясь до «пафоса революции», возвращали на сцену Лопе де Вега с его «Фуэнте Овехуной», «Вильгельма Телля» Шиллера, «Ткачей» Гауптмана и многое другое, что, казалось бы, впрямую перекликалось с настроениями тех лет. Но тут-то уже в полной мере вскрылась двойственность этих «созвучных» пьес. Их беспредметный и пылкий пафос не покрывал полностью переживаний тех памятных лет так же, как и «чистая» классика. Беспредметные монологи о красоте и величии свободы не отвечали тому, что совершалось в реальной революции, в осажденной стране, в голодной Москве, на фронтах. Они были эстетическим покровом, прекрасной идеализацией, но претендовать на действительное оформление революции не могли — зрители вкладывали в них свой опыт.

Еще напраснее были опыты переделки пьес; обнаруживая отсутствие современной драматургии, они подчеркивали недостаточность драматургии прошлого; навязывая Шекспиру или Лопе де Вега тенденцию текущего дня, авторы переделок еще яснее обозначали разрыв, отделявший наши годы от эпохи Возрождения, — новых пьес из старых не рождалось, идеологическая платформа была нечеткой и смутной, сценарий старого театра разрушен. Репертуара, которого требовали теоретики, не получалось. Были паллиативы.

Паллиативы свидетельствовали о силе революционного натиска и об отсутствии необходимых средств у театра. Эпоха требовала «монументального» театра, менее всего {235} монументальным было актерское исполнение. Какого бы крупного масштаба пьесы ни игрались на сцене, актеры, отученные от их изображения, не находили нужных форм их сценического воплощения. Годы господства мещанского репертуара сказались вполне. Между темой пьесы, ее формами и приемами истолкования вырисовывался несомненный разрыв. Актеры не имели подхода ни к классикам — к трагедиям Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, ни к пьесам, «созвучным революции». Старшее поколение, знавшее пафос борьбы, сходило со сцены; искать помощи от него было невозможно; великий гений Ермоловой был знаменем — не живой и действенной силой. Среднее поколение было воспитано на бытовых драмах, психологических опытах, пресловутом эстетизме. Работа для определенной интеллигентской или буржуазной среды и в определенной художественной атмосфере наложила неизгладимую печать на их творческую индивидуальность. И нужно было пережить новый ряд лет, чтобы вернуться обогащенным и новым. Дело заключалось, конечно, не в теме и не в сюжете пьес, как было бы возможно предположить. Ни одна из резко внедрявшихся в старую пьесу современных злободневных тем не делала спектакль современным. Применительно к актеру речь шла о том, *что* его индивидуальность, его особенная и единственная личность могла нести со сцены. Зритель становился особенно чуток к проявлениям лжи в творчестве — в эти годы было не до лирической сентиментальности, не до трудолюбивого изображения быта, не до семейных катастроф и несчастий, если только сквозь все сухие рамки зритель не ощущал в актере своего современника — участника жизни тех лет. Для актера возникло глубокое художественное противоречие; оно становилось противоречием жизненным для тех, кто продолжал верить в искусство театра.

Нарождающееся мироощущение не знало художественного оформления. И не могло иметь в тот переломный момент, когда театр начал трещать, ломаться, дрожать, а актер менялся постепенно. Защита мастерства была наиболее целомудренным исходом для тех, кто не хотел и не умел быть творчески лживым, — это было защитой своих творческих возможностей для будущего. Не будем говорить о тех, для кого это означало сохранение заслонки, ручательство спокойной жизни; результат был очевиден — он назывался художественной смертью. Для большинства же это означало то накопление внутреннего опыта, ту возможность «слушать революцию», которая {236} впоследствии неизбежно потребовала и нового мастерства, чтобы в момент творческой готовности перенести на сцену увиденное и пережитое в годы революции. Это был; путь, который вел к взрыву изнутри.

Для многих же, в особенности для младшего поколения, жизненный опыт сплелся с художественным: традиционный театр они отвергли и послушно пустились в поиски сценического стиля современности. В этих поисках актер принимал малое участие — во всяком случае, играл пассивную роль. Инициатива была не в его руках. Он почти добровольно уступил первенствующее место режиссеру. Отход актера от изобретения новых форм обозначился еще ранее. В годы революции он определился вполне. Взять на себя руководство — для актера значило извратить перспективы. Были еще смутны чувства, неопределенен пафос, отсутствовала форма — режиссер же заменил и драматурга. Он указывал пути актеру. Он — по самой природе своего искусства — был предопределен на творчество больших масштабов. Так возникла гипертрофия режиссерской власти.

В режиссерской работе звучал тот «масштаб», о котором мечтали теоретики, в ней было приближение к монументальности, к которой не могли приблизиться ни драматург, ни актер. Может быть, еще более существенно то несомненное обстоятельство, что режиссер взял право субъективного освещения пьесы; это давнее положение субъективного истолкования драмы режиссером было выдвинуто условным и эстетическим театром; в годы революции режиссер использовал свое право вполне. Потому-то спектакли, построенные «левыми» режиссерами, были самыми близкими эпохе: режиссер вскрывал в них свое мироощущение. В режиссере раскрылся современник эпохи.

Замечательно, что теперь не актер — подобно Ермоловой или Мочалову, — но режиссер становился проповедником; своими учениками и последователями он воспринимался как вождь и завоеватель. В «правом» театре — театре объективном и классическом — режиссер молчал: его спектакли слабо влияли на ход революционных ощущений зрителя. От режиссера ждали, что он раскроет на сцене то, о чем мучительно думали актеры, каждый по отдельности, прислушиваясь к ходу революции. Оттого так яростно защищали режиссеры проводимые ими принципы. Форма, ими изобретаемая, становилась знаком целостного мироощущения. Отрицать форму — значило отрицать мироощущение, отвергать идеологию. Увлечение формой {237} напрасно казалось обездушенным — оно имело глубокие корни. Вряд ли нужно видеть в этом увлечении наследство декадентов и приписывать ему идеологию, противоположную и чуждую эпохе. Актер сам еще не мог изобрести приемов, которыми мог бы вызвать ответное волнение зрителей, приходивших в театр с фронта, сидевших в куртках и шинелях в нетопленых залах театров и следивших за сценическим представлением. Режиссер был организатором представления и создателем сценического стиля эпохи. Для режиссера актер был одним из тех материалов, которым он пользовался при строении спектакля; и, возводя архитектурные постройки, наполняя сцену конструктивистскими установками, изобретая сочетания движений, покрой костюмов, распоряжаясь актером, режиссер выражал всем сочетанием находившихся в его распоряжении средств свое мироощущение, которое для него совпадало с ощущением эпохи. Каждый его шаг был знаком борьбы. Потому что искусство режиссера было наиболее творческим на театре — он создавал форму и говорил о своем взгляде на мир. Искусство актера отнюдь не было умалено. Но совершенно закономерно в те годы — и в искусстве, и в литературе, и в театре — внимание к отдельной личности отошло на второй план, не потому, что личность была не важна, а потому, что не было средств рассказать о ней достойно эпохи. Актер тогда только усваивал и перерабатывал жизненный опыт, который ему нужно было перевести в творческий план, сделать эстетическим фактом. Его обогащение шло параллельно. Наряду с тем, что актер наравне с другими элементами сценического представления служил выражением мироощущения режиссера, а не своего — личного и индивидуального, — он воспринимал сценический стиль эпохи и получал необходимую внутреннюю установку на творчество.

Откуда было взять сценический стиль эпохи? Мы уже говорили, что, по существу, театр растворился в жизни. Он был, скорее, бытовым, жизненным явлением, а не явлением эстетическим. Он ничего не оформлял, он только «выражал». Оттого так много родственного в современном театре с «искусством выражения» — экспрессионизмом. Поясню: театр не мог овладеть пафосом революции и найти ему художественное оформление; но — дитя переходных лет — он был ярким и кричащим выражением эпохи, в нем, в его холодных стенах, беспредметных декорациях, в его построениях, линиях и формах звучало то {238} же, что в разрушенных ломах, в уличном движении, в проходившей колонне красноармейцев. Театр в эти годы был не интереснее жизни; он не опрозрачнивал ее и не раскрывал ее смысла; невозможно было уловить это быстро мчавшееся время, разрушавшее все представления о быте. Было интересно в актере увидеть лицо не образа, а играющего его человека, и проникнуть в его личную судьбу; было остро и возбуждающе услышать в «Зорях» пение «Интернационала» и агитационные призывы — так же, как могуче действовали они в уличных плакатах, в строгом и точном языке правительственных декретов. Правильно даже режиссерское творчество тех лет признать *лирическим* — оно явственно говорило о субъективных переживаниях своих творцов. Сквозь грани спектаклей зритель проникал к психике его творцов — к зараженности пафосом революции у Мейерхольда, к трагической раздвоенности «между двух миров» у Вахтангова, к напряженной праздничности Таирова. И тем, что театр растворился в жизни, определился и сценический стиль эпохи. Ему были указаны пути.

По существу, в этот первый — теперь заканчивающийся — период идеология в строгом смысле слова отходила на второй план. Было ясно, *что* является идеологией явно враждебной; но еще далеко не было ясно, кто явится верным соратником, союзником или случайным попутчиком. Режиссеры были захвачены и заражены художественной и этической природой революции более, чем ее социальным значением. Это отношение было предопределено их эстетическим прошлым. Идеологическая основа спектаклей бывала шаткой и неопределенной. Зритель отдавался темпу и ритму спектаклей, которые менее всего были значительны своей идеологической стороной и более всего — своим ответным гулом на революцию. Зрители смотрели, а не слушали, ощущали, но не размышляли.

Оттого-то театр возвращал принципы балагана, цирка, мюзик-холла, малых форм. Оттого-то театр пришел к эксцентризму. Оттого-то пришли резкие ударные приемы — как резка и ударна была окружающая жизнь. Грань между «эстетическим» (возможным для изображения на театре) и «неэстетичным» была разрушена. В новой постановке вопроса об «эстетическом» на театре — одна из главнейших заслуг того времени. Оно обогатило театр, как ранее не обогащали десятилетия. «Левый фронт», боровшийся за внутреннюю и формальную революционизацию театра, одержал победу вместе с победой социалистического {239} государства. Но «беспредметность» не могла длиться долго, и требование идеологии стало определенным и обязывающим. В момент полного торжества «левых» течений, в момент последней обороны своих позиций старым театром наступила жестокая и суровая пора пересмотра вновь добытого опыта.

Вспомним, что все было гиперболично на театре в годы восемнадцатый — двадцать второй: ожесточенная защита своей традиционной художественной правды, и не менее ожесточенная пропаганда новых лозунгов, и возникновение сменяющихся течений. Каждый из вопросов в той или иной мере служил ответом на существеннейший, на главнейший — о революции и театре. Каждое течение разрывало привычные театральные формы, обогащало приемы актерской игры.

Но то, что раньше вызывало споры, возражения и восторги, что волновало и возмущало, теперь должно получить новый опыт и проверку. Такая потребность в равной мере касается психологического, бытового, формального и других театров. Так кончился первый период на театре — так начинается второй. Наступающие годы будут испытанием для актера, они должны обнаружить, что сохранит он от революции — художественно, внутренне, идеологически — и какова его художественная значимость в общей жизни страны.

Смысл прошедших лет в том, что они дали необходимую установку на творчество. Требования идеологии и четкого фундамента стали основными в наступившем втором периоде — идеологии не только социально-политической, наиболее трудно выразимой в актерском творчестве, но и идеологии художественно-этической. Но как напрасны и безнадежны все попытки идеологических построений на театре вне вопроса о внутренней и творческой установке художника! Как неизбежно обнаружилась бы их лживость, если художнику нечего сказать! Нет ничего легче, как объявить себя сторонником и защитником коммунистического строя. Но если идеология не вырастает из глубокого оформления внутреннего опыта, она пустой звук, блестящая форма, у которой нет органической основы. Никакая «идеология» не скроет нетронутых пока основ рышковской драматургии, когда актеры благополучно-бытовыми способами изображают мнимосатирическую комедию на советский быт, сквозь мнимый слой современных красок которой неизбежно просвечивает мироощущение мещанства. Тут-то в полной мере открывается весь {240} суровый искус, который встает перед современным актером. Революция переместила «точки зрения». «Точки зрения» могут остаться незыблемыми, несмотря на внешнее официальное принятие идеологии. Есть ли в актере та глубочайшая внутренняя установка, которой не было и не могло быть десять лет назад, которую должны были дать истекшие годы и которая теперь становится основной, подсознательной нотой, звучащей даже в старом репертуаре, даже в старых пьесах? Мы ищем новой музыкальной ноты в образе каждого актера, потому что в годы нэпа легче всего потерять установку суровых лет и снизиться к уровню предреволюционных лет. Дело, повторяю, не в теме и не в сюжете; речь идет о том, *как* актер подает роль или песенку и *что* звучит в нем за всеми случайными нарядами и уборами. Здесь невозможно разделять вопрос о форме и содержании, и никакой конструктивизм не спасет дряхлеющего мироощущения.

Техника определяет многое, но далеко не покрывает всего существа актера. Интерес к Игорю Ильинскому не убивает интереса к Михаилу Чехову. Мы спрашиваем о том, *что* несет с собой актер со сцены. Это становится главным и определяющим требованием. Старый театр обессилел в упорном, настойчивом и иногда напрасном отстаивании своих позиций. Новый приостановился в безудержном лете своих формальных поисков. Актер менялся и воспитывался не только среди бурных политических и государственных изменений, но и среди яростного изменения театральных форм. Ни один актер не мог выйти из них прежним — зритель хочет узнать его новое лицо. Обогащение техническими приемами сопровождалось изменением внутренних качеств. Оттого закономерно возникает интерес к актеру, рожденному истекшими годами, и к путям «перерождения» старого. Актеру же отдает и свои достижения режиссер — наступило испытание новых приемов игры.

Несомненно, что большинство принципов, выдвинутых «левым» и формальным театром, останутся надолго. Не будем смешивать принципов с приемами. Приемы могут быть спорными. Принципы строения театра и работы актера были очищены в эти годы от всех посторонних налетов. В измененном или переработанном виде они проникают все сценическое искусство. Их не избежать и от них не отмахнуться работающим на русском театре. За это говорит и взаимовлияние театральных течений. Вспомним хотя бы принципы рефлекторной возбудимости {241} актера, наиболее резко определенные Мейерхольдом и пришедшие на смену традиционному делению на «представление» и «переживание»; принципы необходимости организации психофизического материала актера, целесообразного построения движения, минимальной затраты сил при максимальном воздействии на зрителя, принцип ритмического оформления игры и т. д. Замечательно, что эти осознанные за последний период законы во многом были осуществлены в творчестве великих актеров, например Ермоловой, Давыдова, Мочалова, и, по существу, являются раскрытием традиции искусства русского актера. Для актеров нового поколения отлито в четкие формулы то, что бессознательно — а в иных случаях и сознательно — выполнялось мастерами прошлого. В свете этих законов многое в прошлом нашего театра получает неожиданное освещение. На их основе возможны различные актерские типы, соединение разнообразных приемов, и попытка создать обобщенный образ современного русского актера была бы напрасна. В гораздо большей степени сейчас интересен индивидуальный образ актера, возникший из сочетания традиционной техники, глубоко личных приемов мастерства и подсознательной объединяющей струи творчества. Применительно к каждому отдельному актеру возникает проблема внутренней формы.

Повторяю: принципы творчества «левого» и «правого» театра не столь противоположны, если традиция не проявляется в искаженном виде. Противоположны и спорны приемы. Режиссерские достижения испытываются на актере. Из массы вновь почерпнутых принципов необходимо выделить дающий выход свободному и вольному актерскому творчеству. Это — право субъективного толкования образа. По существу, зритель всегда смотрит больше актера, нежели образ, — смотрит образ через актера. Мастерство актера и его внутренний облик существеннее воплощаемой им роли. Ермолова — как творец — значительнее Марии Стюарт, а Шаляпин — Бориса Годунова. «Левый» театр пытался разрушить иллюзию образа. Он обнажил актерское лицо. Он возродил закон общения актера со зрителем вне образа. Он дал право иронического толкования отдельных мест роли. Он дал актера-агитатора. Возродив принципы народного театра, он поставил снова вопрос о путях соединения личных качеств актера и роли. Пути примирения различны. Творчество образа остается спорной проблемой, смело разрешаемой различными актерами по-своему.

{242} Так возобновляется значение актера на театре. Лозунги о его первенстве не были лживыми. Театр отдает накопленное богатство актеру. Между тем у него произошла еще очень важная, может быть, самая существенная встреча на путях его художественного развития. Он столкнулся со зрителем, которого он ранее не знал. Теперь он встретил его лицом к лицу. Тогда, когда актер со своим старым и иногда затрепанным репертуаром ехал в рабочие районы; когда играли в рабочих и красноармейских клубах; когда ездили в многочисленные поездки по России; когда выступали на концертах перед крестьянской аудиторией — это общение было одним из испытаний для его художественного умения. Оно настойчиво звало к изменению форм сценического выражения; оно же давало новые силы, которые шли ответно из зрительного зала и наполняли актера. Молодое же поколение целиком воспитано в этой новой аудитории. И, наконец, актер, подобно всему современному театру, ждет прихода драматурга, который дал бы ему живое слово страны, — встает вопрос о возобновлении связи с литературой, о помощи актеру со стороны писателя, потому что писатель обязан помочь актеру в оформлении внутреннего опыта предшествующих лет. Суд над актером не мог быть строг в эти годы; сейчас он становится необходим и требователен.

«Временник РТО», 1925, кн. 1.

# «Горе от ума» в МХАТ Второй состав

Второй состав исполнителей Чацкого, Софьи, Лизы, Молчалина как будто более побуждает зрителя хотя бы в малой мере ответить волнением этому по-прежнему скованному и безразличному представлению (мы знаем, что невозможно в старых рамках постановки раскрыть полностью сатирический смысл комедии). Пока и у второго состава исполнение не дошло еще до той убедительности, которая заставила бы заботливо найденные детали, мастерски воспроизведенные мелочи быта отойти до степени фона и выдвинуть на первый план драматическую сущность комедии. Новые исполнители берут образы не в их статическом состоянии (как это случилось с исполнителями первого состава, которые вполне и до конца, раскрывают намеченные ими образы в первом же акте), а в их {243} росте, в столкновениях и противоречиях борющихся воль. Завадский смело и интересно ведет роль — от влюбленного и порывистого Чацкого первого действия к гневному обличению последнего монолога, от «говорливого» и «оживленного» юноши, которому «дым отечества и сладок и приятен», к выросшему человеку, с глаз которого окончательно «спала пелена» и которому мир грибоедовской Москвы — «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором», «негодяев знатных» — открылся в качестве реальной, до конца ненавистной и страшной действительности. В этом смысле у Завадского очень удачны первый и последний акты, хотя в целом исполнение нуждается в еще большей страстности, остроте и отточенности. У молодой и сценически еще неопытной Степановой обычное толкование Софьи как меланхолической и стилизованной «барышни двадцатых годов» заменяется новым и сложным образом Софьи — «дщери Фамусова», своенравной и упрямой, встающей на защиту впервые любимого человека. Бендина — Лиза играет острее, чем первая исполнительница, и раскрывает в Лизе черты любопытной, хитрой, «себе на уме» девушки. Второй состав обещает больше, чем первый. Замечательно и то, что Станиславский играл с ним гораздо ярче, раскрывая до конца взаимоотношения Фамусова с остальными образами и введя в классические и строгие, почти монументальные рамки заостренные черты, которыми он теперь насыщает образ Фамусова.

«Правда», 1925, 27 февраля,

# Федотова

Вчера похоронили Федотову. Более двадцати лет великая артистка не играла на сцене. Ее имя звучит для одних как воспоминание, для других — как легенда. Ее первое выступление относится к 1862 году. С тех пор вплоть до 1904 года, когда было ее последнее выступление, она стояла в первых рядах Малого театра. Но за знаменитой Федотовой неизменно жила Гликерия Позднякова, шестилетней девочкой перевезенная в Москву и вскоре отданная на обучение в театральную школу. Она принесла с собой в театр здоровый ум простой русской женщины и стихийную силу чувства. В противоположность Ермоловой, которая была веянием эпохи самоотверженного идеалистического народничества, Федотова была мастером позитивного {244} искусства: она не была актрисой патетического взлета, а глубокого реального ощущения быта. В то время как Ермолова разрывала все бытовые рамки, чтобы раскрыть свою сущность трагической актрисы, Федотова беспощадно углубляла быт. Менее всего был ощутим в ее творчестве традиционный разрыв «души» с «телом». Она исходила из глубокого знания материала жизни и материала своего искусства. Своей прекрасной внешностью героини, острыми, отточенными звуками речи, земляным темпераментом, введенным в строгие рамки технического мастерства, — всеми свойствами своей актерской природы она была предназначена для творчества простого и монументального. Если пытаться найти тот основной образ, который она всегда играла, — это образ умной, знающей свое превосходство, немного скептической, не закрывающей глаза на несовершенство жизни, простой, суровой русской женщины. К этому звал ее пройденный ею путь от провинциальной девочки, бегавшей по берегу Оки, до женщины высокой культуры. Она предвидела многое из того, чего не замечали ее сверстники и товарищи. Она первая ввела в Малый театр Ибсена, она помогала зарождению и первым шагам Художественного театра. Такова она была и в своем искусстве, когда с суровым знанием жизни, без идеалистического оптимизма, часто пламенно, иногда ядовито, всегда строго играла шекспировские драмы и комедии, пьесы современных драматургов, героинь Островского. Главнейшие даты ее жизни: в 1846 году родилась в Орле, в 1856‑м поступила в Московское театральное училище, в 1862‑м дебютировала в «Ребенке» Боборыкина. Главнейшие роли: Елизавета («Мария Стюарт»), Катарина («Укрощение строптивой»), Медея, Василиса Мелентьева, Мурзавецкая («Волки и овцы»). Смерть этого огромного мастера театрального искусства снова напоминает Малому театру об ускользающей традиции великих мастеров XIX века.

«Правда», 1925, 3 марта.

# «Воздушный пирог» Театр Революции

Мейерхольд отошел в этом сезоне от непосредственного руководства Театром Революции. Театр, однако, продолжает тяготеть к методам Мейерхольда, тем более что {245} права режиссера Мейерхольд передоверил своему ленинградскому ученику Грипичу.

Первые две постановки текущей зимы — «Кадриль с ангелами» (инсценировка романа Анатоля Франса «Восстание ангелов») и «Эхо» (убежденная, крепкая, но наивная по построению агитпьеса Билль-Белоцерковского) — и были послушно выполнены Грипичем согласно приемам, которые Мейерхольд выработал для урбанистических пьес в «Озере Люль» и «Д. Е.».

Последняя постановка — «Воздушный пирог» Ромашова — должна была толкнуть режиссера на новые для Театра Революции пути. Художественного им соответствия можно было бы искать разве только в мейерхольдовской постановке «Доходного места».

От изображения западной городской жизни, от насмешки над упадком европейской культуры, от установки на мировую революцию пьеса Ромашова поворачивает к резко сатирическому изображению нашей действительности. Значение спектакля на этот раз было преимущественно в пьесе. Она звучала некоторой неожиданностью и застала неподготовленными и театр и актера.

Пьеса имела успех и так называемую блестящую прессу. Талантливость автора и острота темы не вызывают сомнений. Менее всего могут иметь значение сентиментальные соображения о недопустимости с такой резкостью изображать темные стороны быта, порожденные нэпом. Автор взволнованно бросает зрителю рассказ о мифическом «воздушном пироге» нэпа, пироге, заказанном вдохновенным спекулянтом Семеном Яковлевичем Раком в ознаменование выигранного дела. Вокруг этого отлично и мастерски нарисованного автором патетического дельца завязываются новые и новые проекты, в которые вплетаются новые лица, и перед зрителем в ряде коротких и ударных картин проносится Москва нэпа, жизнь банка, заседания месткома, ресторан, обывательские семьи, закулисная жизнь театра.

Поспешно, нагромождая сцену на сцену, автор создает свою нестройную, но острую, значительную картину. Он выхватывает отдельные куски жизни и бросает их на театр. Он озабочен не «гармониею создания», а силой обличения. Когда после многочисленных преодоленных препятствий герой пьесы попадает в распоряжение ГПУ — традиционный конец звучит вполне оправданно.

В этой нестройности пьесы заключена и ее сила и ее слабость. Новой драматургии нет пути вне глубокого {246} взгляда в реальную конкретную жизнь и вне резкого и Четкого ее возрождения на сцене. Лучшее в пьесе Ромашова — ее сгущенный реализм и те места, в которых он отходит от навязчивого влияния театральных шаблонов последних лет

Но тема пьесы была соблазнительна, и от соблазна Ромашов не во всем удержался.

Иных из зрителей привлекало в пьесе легко напрашивающееся сопоставление с одним из очень нашумевших хозяйственных процессов. Мелодраматическая форма толкала в сторону «бульварности» — и тогда автор, срываясь с высот сгущенного реализма, внезапно и стремительно впадал в манеру эренбурговских романов.

Театр не нашел нужных методов инсценировки пьесы Ромашова. Во всяком случае, так казалось по первому представлению. Возможно, что спектакль вырастет и зазвучит сильнее и резче. Режиссер Грипич был скромен и неназойлив. Он не мог отказаться, однако, от обычных для Театра Революции приемов. Наследство западного урбанизма звучало в спектакле, и та простота, которой добивался режиссер, была мнимой простотой. Грипич не подчеркнул фантасмагории «воздушного пирога» и не принес на сцену того сгущенного и обличительного реализма, в котором главнейшее достоинство этой талантливой пьесы, так выгодно отличающейся от других пьес сезона. Порою режиссер соблазнялся «малым соблазном» — калейдоскопичность картин и злободневный жанр выступали на первый план; но не в них заключено значение пьесы Ромашова.

Режиссер был добродушен там, где автор резок; исполнители были спокойны там, где автор взволнован; спектакль был несколько робок там, где автор смел и зол.

«Красная газета», 1925, 4 марта.

# К вопросу о Главискусстве

Все, кто бывал в ТЕО Наркомпроса в годы восемнадцатый — двадцатый (а бывали все, имевшие причастность к руководству театрами), хорошо помнят первые встречи художников-«спецов» с представителями революционной власти, совершавшиеся именно в стенах ТЕО. Романтический облик Вячеслава Иванова, первоначального идеолога ТЕО и проповедника «всенародного» театра; зори рабоче-крестьянского театра; горделивые мечты управлять театром {247} во всероссийском масштабе, не имея ни аппарата, ни средств; энергичная выработка бесчисленных программ по театральному образованию вплоть до театрального университета; не менее энергичная разработка репертуарных схем всех времен, стран и народов; формула репертуара, «созвучного» эпохе; вспыхнувшая в общем плане политики борьба за национализацию театров; лозунг «Театрального Октября», брошенный Мейерхольдом, и логически за ним последовавшее первое, но существенное разделение фронтов: «правого» — академического — и «левого».

Гиперболизм планов был свойствен тем годам, им был заражен не один ТЕО, и его грех — общий со всеми учреждениями первых лет революции. Как бы ни относиться к этому во многом романтическому органу, впоследствии раздробленному по отдельным главкам и центрам, необходимо сознаться: его слабость зависела от слабости административного аппарата; теоретическое значение его деятельности неоспоримо: «Неглинная, 9» была местом, где создавались и выковывались те положения и требования, которые потом — различными путями — воплощались на практике. На проценты с выдвинутых ТЕО лозунгов и формул теперь все еще продолжают жить многочисленнейшие комиссии, секции, подсекции, отделы, ведающие театральным образованием, клубами, школами, кружками или управляющие театрами. Многие из лозунгов перекинулись в жизнь и воплотились на практике.

В конце концов раздробление единого Театрального отдела в свое время было естественно. ТЕО правильно обвиняли в чрезмерной теоретичности. Он вырабатывал стратегию и выковывал теоретическую мысль более, чем администрировал театральную жизнь. Одновременно его попытки ближе и практически подойти к театральной жизни неизбежно сталкивались с противодействием местных органов, претендовавших на непосредственное управление театрами. Аппарата же для учета всего того, что кипело в ответ на выброшенные ТЕО лозунги и призывы, не было. В своих увлечениях ТЕО гиперболизировал потребность в театре. Время, а в особенности нэп разрушили большинство этих увлечений. Постепенно исчезли сотни хореографических студий, число театральных школ стало быстро и решительно сокращаться, театральная жизнь входила в норму после чрезмерного и патетического ее культивирования и ревностного насаждения новых и новых театральных начинаний.

{248} Я не буду следить за всеми преобразованиями на путях управления театрами. Важнейшим фактором является получившееся в результате раздробление управления между разнородными главками Наркомпроса, местными органами, профессиональными организациями. Точно так же, как и в свое время ТЕО в своих теоретических построениях неизбежно должен был прийти к прорыву по направлению к практике театра или к самоизживанию, — точно так же сейчас раздробленность является главнейшей и существенною опасностью. Худо ли, хорошо ли — ТЕО в свое время пытался определить художественную тактику государства. Сейчас вопрос об организации Главискусства выходит за пределы только административного вопроса. Он вызывается художественной жизнью страны. Он вырастает из необходимости точного учета практики последних лет. Нельзя закрывать глаза на возникающие опасности и на растущие недостатки театрального быта.

Раздробив управление искусством и, в частности, театром между отдельными органами, государство лишилось одновременно возможности охватить жизнь искусства в ее целом и определить место искусства в общей жизни страны. Раздробленность привела к разобщенности. Вопросы театрального образования, например, рассматриваются в Главпрофобре, Главнаука имеет свои научно-художественные учреждения, при Государственном ученом совете имеется театральная подсекция, при Главполитпросвете — ТЕО. Одни и те же вопросы рассматриваются в ряде органов Наркомпроса.

Между тем административная чересполосица до тех пор будет катастрофически тягостно влиять на жизнь театра, пока неясна художественная тактика и пока нет единого органа, который бы учел современную театральную практику, идеологические требования современности и так часто теперь забываемую специфическую природу искусства театра. Только охватив в целом, что происходит в театральной жизни республики, начиная с самодеятельных театров, театров национальных и кончая профтеатрами, возможно выстроить единую политику, которую хотел в свое время строить старый Театральный отдел, имея только предпосылки, но оторванный от конкретного материала и реальных данных.

Вопросы единой политики тем ответственнее и настоятельнее, что нэп создал для театра обстановку неизмеримо более сложную, чем та, в окружении которой действовал старый ТЕО. Вопросы тактики встают и по отношению {249} к репертуару, и к вопросам агитации и пропаганды через театр, и к проблеме «театр и зритель». Главискусство возникает из необходимости точно учесть значение искусства в жизни рабочего. Раздробление по отдельным органам привело к специализации в постановке отдельных вопросов. Их нужно связать в один крепкий узел. Невозможно пытаться определять метод воспитания актера и вырабатывать систему театрального образования, не учитывая того, что принесли в театр самодеятельные клубы, не учитывая в полной мере данных актера, который теперь приходит учиться сценическому искусству. Нельзя говорить о методах агитации через театр, забывая о месте театра в жизни рабочего зрителя и о тех ожиданиях, которые он несет в театр. Необходимо вырабатывать методы воздействия на зрителя, основываясь на опыте театров как самодеятельных, так и профессиональных. Вопрос о клубной работе подлежит разрешению в общем плане постановки театральной работы республики, и конечные выводы методологического порядка о возможности постановки пьес в клубах или необходимости отказа от них связываются с вопросом о пробуждении творческих сил не только рабочей, но и крестьянской массы. Если метод воспитания актера будет один, а метод воздействия — агитационного и художественного — другой, то где найти примирение и выход?

Вопросы культуры театра отнюдь не являются сейчас вопросами «реакционными». Они возникают из необходимости определить значение театра, который агитирует и пропагандирует своими театральными средствами и имеет свои способы воздействия на зрителя. Нельзя закрывать глаза на то несомненное обстоятельство, что единство жизни, характерное для годов военного коммунизма, нарушено. Жизнь стала сложнее, многообразнее и многоразличнее — тем сложнее, многообразнее и многоразличнее роль театра, и тем она специфичнее. Легко утерять ощущение особой природы театра, подавив ее только узкопросветительными целями, повернув театр назад и пренебрегши его особой и значительной ролью в деле «установки на творчество» и на восприятие жизни. Театр сейчас стоит на грани погружения в волны мещанства (под влиянием возрождения дореволюционных навыков) и перед опасностью «театральной реакции». Нельзя больше отрывать театр от той конкретной жизни, которую ведет рабочий, советский работник и т. п. Нельзя не думать о том, с какими ощущениями, чувствами радости, усталости, желанием {250} отдыха приходит в театр зритель, нельзя не помнить о тонкости и специфичности тех способов, которыми театр наиболее плодотворно достигает нужных целей. Главискусство должно решить вопрос о роли театра и о его воздействии на зрителя особыми приемами в соответствии со всей жизнью страны, а не так узко, как сейчас ставится вопрос о нем, когда театр вырывается из окружающей жизни и на него смотрят как на единственный путь агитации.

Первые годы революции принесли значительную поддержку новым театральным работам. Не должно ли государство сейчас поставить вопрос — не в отдельных деталях, а в его целом — о путях пробуждения и поддержки творчества масс и увязки в связи с этой проблемой вопросов социального и профессионального воспитания; а с другой стороны — о путях поддержки тех театральных начинаний и экспериментов, которые борются с надвигающейся «театральной реакцией» и этим самым ставят вопрос о театральной культуре?

Театр погружается в дореволюционную обстановку кружковства. Вопросы сбыта и потребления для многих из театров являются роковыми. Понижение покупательной способности может заставить экспериментальные театры остаться без зрителя. Наоборот, театры, работающие на обывательски-мещанского зрителя, естественно ориентируются на кассу.

Профессиональный театр переживает тяжкий и суровый момент своей жизни, который может привести к дальнейшему упадку театральной культуры. Театр теряет свое назначение укреплять в зрителе мужественную «установку на творчество».

Одновременно в самодеятельные театры и на клубные сцены легко проникают обычные провинциальные методы сценической работы. Как бы яростно ни защищать самостоятельность и специфичность клубной работы, опасность заражения самыми дурными навыками шаблонной театральщины несомненна. Клуб стоит на скользкой грани любительства или отказа от театра.

Репертуарный вопрос — один из самых существенных — не разрешен. Политика Реперткома не легка из-за отсутствия увязки со всем театральным делом Наркомпроса.

Период раздробления ТЕО по отдельным главкам был естествен — теперь он изжит. Новая полоса жизни государства требует определить место искусства в общем {251} ходе страны. Практика и реальные данные должны помочь в выработке реальной художественной тактики, в отличие от романтической политики старого ТЕО. Только тогда искусство, а вместе с тем театр, получит максимальные возможности для своего развития и максимальную свободу в переживаемую переходную эпоху.

«Печать и революция», 1925, № 2.

# Московская театральная жизнь

Теория театра оторвала в своих построениях театр от жизни. Свидетели и участники гиперболизации театра с тоской смотрят на его современное состояние. Иные разочарованно отходят в спасительное царство кино, которое неожиданно для всех подарило зрителей актерскими талантами Мэри Пикфорд и Фэрбенкса и монументальной режиссурой Гриффита и Любича. Неоспоримое право кино на существование в качестве самостоятельного искусства для многих означает пренебрежение к театру как к искусству отживающему. Зритель справедливо ощущает усталость от театра. Совсем легко встать в позицию окончательного скептицизма по отношению к дооктябрьским театрам. Успех у зрителя той или другой постановки неожидан. Его нельзя предвидеть и точно учесть. Симпатии зрителя, даже принадлежащего к одной и той же социальной категории, чрезвычайно индивидуальны и личны. Только прошедший сезон с его многочисленными постановками дает пока еще немногие данные для выводов. Несколько запоздало, но теперь поспешно за изучение зрителя принялись наши научные учреждения и общественные организации, ведающие театрами, и сами театры, преимущественно и первоочередно, — за изучение рабочего зрителя. В значительной степени задачи остаются только намерениями, и точных данных по-прежнему нет. Между тем за неясностью истекающего сезона еще неотчетливо, но намечаются пути театра. Мы все еще принуждены рассматривать театры профессионального мастерства. Результаты деятельности рабочих клубов в Москве подлежат отдельному изучению; ленинградские опыты Москве неизвестны.

«Усталость от театра» несомненна. Театр одно время завладел областью жизни, ему ранее не принадлежавшей. Он горделиво и самоуверенно распространил свое влияние, подчинив себе другие искусства. Годы военного коммунизма позволили театру говорить, в то время как остальные {252} искусства в силу экономических условий молчали. Музыка, живопись, литература отступили на второй план и скромно замолкли перед смелым узурпатором. Театр действительно узурпировал права других искусств, затемнив их своим великолепием, и, предательски заставив их обслуживать себя, обратил их во второстепенные единицы. Экономические условия изменились, и другие искусства вежливо, но настойчиво указывают театру принадлежащее ему место. Теоретики театра усердно поддерживали гиперболизацию театра. Ходячие теории театра исходили из худо скрываемого убеждения, что театр есть единственное искусство и что театру принадлежит задача пронизать всю жизнь человека (пресловутые идеи «театральности» и еще более печальной памяти — «театра для себя»).

Сейчас театр начинает занимать принадлежащее ему место в жизни. Это несомненное обстоятельство может очень разочаровать, но одновременно заставляет относиться к вопросам театра с большей серьезностью и меньшим схематизмом. Проблемы театра становятся тем более сложными, что, более чем когда-либо, подлежит выяснению та роль, которую играет театр для человека, идущего в него после трудового дня, экономических рассуждений, писательской работы. Происходит возвращение к первоначальным вопросам эстетики и назначения театра. Положение театра, принужденного разрешать свои большие задачи в условиях материальной зависимости от зрителя, становится тем хитрее и сложнее, и тем легче и соблазнительнее становится линия наименьшего сопротивления.

Мы говорим не только и не преимущественно о жанрах, возвращенных во всей первобытной чистоте и свежести после установления новой экономической политики. Необъяснимый на первый взгляд успех оперетты «Марица», шедшей подряд шесть недель ежедневно, мало затрагивает основные театральные проблемы. Успех оперетты как жанра не случаен, а закономерен: вспомним «Дочь Анго» и «Жирофле-Жирофля», своим успехом далеко оставивших позади одновременно сделанные постановки в тех же Художественном и Камерном театрах. Спектакль «Марица» — эстетически совершенно незначительная вещь. Его легкая чувствительность, счастливый конец и модные туалеты неотразимо воздействуют на определенную часть публики и тоскующие души «советских дам». С быстротой экспресса мелькнувшие на сцене бывшего Коршевского театра «Великая княгиня», «Признания Теофиля», «Ордер на освобождение» напоминали о блаженной памяти еженедельных {253} коршевских пятницах, на которых зрителю бывали предложены последние изготовления парижской и берлинской драматургической кухни. Эти постановки, в которых снова действуют роковые красавицы и страдающие любовники, с благополучным завершением их блистательных встреч, более характеризуют вкус части зрителей, чем служат разрешением вопроса о современном театре. По существу, они воскрешают традицию «легкого чтения».

Не только применительно к названным сомнительным постановкам можно говорить о наступившем периоде «идеализации» и примитивной «эстетизации». Театр все больше стремится от «тьмы низких истин» вернуться к «нас возвышающему обману». «Красивость» водворяется на театре неудержимо. «Усталые люди» требуют от театра утешительности. Театр подчас охотно идет навстречу и, вместо того чтобы учесть психологию зрителя и найти его требованиям новую форму и строгость вкуса, легко возвращает на сцену формы мещанского театра, немного окрашенные упоминаниями о современности.

Так случилось с Малым театром, когда он поставил пьесу Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». В Малом театре всегда была сильна струя «наивного реализма», чуждого сложным проблемам. Он заменял их силой актерского темперамента и заполнял предложенный драматургом сценарий живыми образами своих крупных актеров. Пьеса Смолина отвечает штампам Малого театра. Занимательность действия не сочетается в ней с остротой мысли. Со свойственной ему иногда наивной серьезностью (восходящей к периоду постановок В. Крылова, Рышкова и бесчисленного количества забытых западных драматургов) Малый театр поверил в современность пьесы, которая неожиданно сочетает традицию бульварной «Любви Жанны Ней» Эренбурга с наивнейшей агитацией. Легким способом совершается примирение шаблонной мелодрамы с упрощенным пониманием идеологии и международной политики. Пьеса заключает ряд занимательных сцен, ряд комических сцен, ряд чувствительных сцен и ряд патетических сцен. Справедливость требует сознаться, что актеры Малого театра воспользовались ими отлично и сыграли пьесу в хорошем темпе, с полным увлечением и со всей преданностью свойственному театру «наивному реализму». Более того, в знак близости к современности на глазах у зрителя чрезвычайно искусно завертелась сцена.

С такой же соблазнительной задачей подошла к постановке инсценированной «Блохи» («Левши») Лескова — Замятина {254} и бывшая Первая студия, ныне МХАТ 2‑й. В постановке Малого театра и в спектакле МХАТ 2‑го будто бы говорила жажда простой актерской игры, как в зрителе, воспринимавшем спектакли, говорила жажда отдыха и простого, немудреного театра. МХАТ 2‑й соблазнился ненужной красивостью и нарядил свой веселый спектакль в затейливые и пышные декорации Кустодиева. Театр стремился к монументальности. Он довел лубок, положенный в основу спектакля, до размеров поистине монументальных. Лубок, расширившийся и распространившийся на огромные пространства бывшего Незлобинского театра, совершенно естественно потерял то очарование, которое он имеет в натуральном виде. Гиперболизация лубка не могла пройти безнаказанно в эстетическом смысле. Зритель имел право спросить, во имя чего совершена эта грандиозная постановка лубочной «Турандот». И только тогда, когда театр повернул к изображению «тоскливой судьбы русского гения», актер, освобожденный от лубка, одержал победу. Л. А. Волков и С. Г. Бирман разоблачили первоначальную ложь упрощенно-иронического и напрасно-затейливого спектакля. Все было мнимым в спектакле — за исключением нескольких замечательных актерских исполнений; мнимая красота, мнимая современность, мнимая изысканность вкуса.

Театр в некотором смысле снова становится эстетической заслонкой от реальной действительности. Заграждаясь намеками на мнимую современность, он занимается эстетическими утешительными игрушками. Он снова хочет стать творцом «легенды», но впадает в мещанскую сказочность и успокоительную красивость позднего декаданса. Самоотверженно декларируя ряд общих слов и положений, он поспешно встает на путь помощи «страждущим и тоскующим» в «унылой серости дней». Простая, необузданная пьеса Анхело Химера «Манелик с гор» послужила Четвертой студии МХАТ для построения картинного спектакля из жизни испанских «пейзан». Там, где пьеса требует лирического волнения и темперамента, там преобладал декламационно-приподнятый стиль, которым обычно в большинстве театров выражается у актеров «трагедия». Там, где должны быть порывы страстей, там театр показал пестрые костюмы и актеров, добросовестно играющих «на голосе», демонстрируя недурные внешние данные и неплохо поставленные голоса.

Вернее поступила Вахтанговская студия, поставив «Льва Гурыча Синичкина» Ленского. Следуя давнему принципу, {255} студия сознательно обратила пьесу в предлог для современного веселого и занимательного спектакля. Не претендуя на постановку больших проблем, она с хорошим вкусом осовременила водевиль. Изменения в тексте произведены Николаем Эрдманом с полным умением и в точном соответствии с сущностью водевиля. Менее игрушечный и жеманный, нежели обычно, спектакль подошел к построению густых образов и густого комизма. Режиссер (Рубен Симонов), художник (Борис Эрдман), переделыватель и автор основного текста были в полном согласии друг с другом. «Утешительность» была достигнута водевильной пародийностью; строгий вкус ввел в эстетические рамки то, что другие постановки неорганизованно и стыдливо скрывали за фальшиво звучавшими громкими идеологическими построениями.

Бесцельно отмахиваться от явной воли зрителя. Существенно найти верный выход, при помощи которого можно подчинить зрителя воле театра. Стремление к «красоте» и «идеализации» принимает подчас уродливые и искривленные формы. Дело заключается не в изысканности — ее не было, а в подмене строгих основ эстетики поздней и упадочной красивостью. Справедливому стремлению зрителя иные театры отвечали поспешно, не ища средств по-своему на него воздействовать. «Синичкин» был хорош тем, что не выдавал себя за нарочитое глубокомыслие, но между тем ближе стоял к современности, чем «Блоха» и «Иван Козырь», заявившие большие претензии и осуществлявшие их мнимыми, фальшивыми путями.

Перед такой же опасностью встал и счастливо начавший деятельность Московский театр сатиры. Под маской отклика на современность его репертуар (в некоторых частях) повторяет быстро слагающуюся традицию современного водевиля. Здоровый реализм и острая наблюдательность его первых постановок начинают роковым образом уступать место театральным штампам. Театру грозит опасность самоисчерпания. В программе «Текущие дела» узость тем бросает театр в замкнутый и ограниченный круг анекдотов. Новое обозрение «Спокойно — снимаю» наименее удачно в сценах, требующих острого сатирического вскрытия. Центр тяжести перенесен с характерно схваченного быта на талантливое острословие и вполне удачные куплеты. Обозрение идет живо, легко и быстро, но бьет поверху, не раскрывая большого в малом, что, по существу, является целью каждого обозрения. Ряд анекдотических положений не вырастает в целостную картину. Героические {256} попытки Театра сатиры строить современный репертуар не умаляются, надо надеяться, временной неудачей его репертуарных поисков. К сожалению, интерпретация пьес настойчиво удерживает театр на пути безразличного сценического шаблона.

Одновременно с возвращением к театру «эстетической утешительности» вырастает театр как простейшее средство познания жизни. Зритель хочет в театре или радоваться, или учиться. Наибольший успех провинциальным театрам приносят исторические хроники. С таким же успехом поставил Театр имени МГСПС историческую хронику Шаповаленко «1881 год». Автор не избежал соблазна «идеализации» — порою в напрасной погоне за патетикой он принужден ограничиться привычным словарем «высокого стиля»: Перовская восклицает о величии Желябова, и народовольцы пророчествуют о будущих судьбах России. Сила пьесы не в ее художественной обработке, а в ее теме. Далекая от глубокого охвата событий, не вскрывая целиком социальных и общественных условий, в которых совершались события, пьеса построена ясно и просто.

Так же просто воспринял ее и театр. Правда, в области декоративной он применил замысловатый принцип «кинематографической диафрагмы», дающий большое разнообразие мизансцен и быструю смену картин. Но «диафрагма» была отнюдь не обязательна рядом с честной постановкой по испытанным образцам привычного театра. Актеры играли уверенно и с долей увлечения, искали точности исторических гримов и воссоздания образов Александра II, Александра III, Софьи Перовской, героических участников событий 1 марта. Самая тема не может не волновать; автор в целом разрешил ее серьезно и просто, не впадая в упрощенность блаженной памяти Иловайского и в патетическое извращение сюжета и придерживаясь более соображений педагогики, чем строгих правил драматургии.

Неизжитое наследие эстетического театра не может заслонить появившуюся жажду мысли. Остановившийся в формальном изобретательстве, театр в ряде постановок ставит целью интеллектуальное воздействие на зрителя. Постановки, подобные «Отжитому времени» А. В. Сухово-Кобылина (Театр имени Комиссаржевской) и «Эугену Несчастному» Э. Толлера (театр «Комедия» — бывш. Корша), возвращают театру крепость художественного фундамента. «Эуген Несчастный» — в меньшей степени, что объясняется характером пьесы и ставившего ее театра. Театру «Комедия», блуждающему между легкостью современного {257} западного репертуара (которую не могут прикрыть никакие заявления о якобы сатирическом изображении пресловутого «буржуазного разложения») и ответственно формулированными идеологическими заданиями, почти невозможно сыграть пьесу, болезненно и преувеличенно чувствительно кричащую о тяжком наследии войны. Нельзя не прислушаться к крику человека, раненного противоречиями современной Германии. Нельзя не верить в искренность его болезненных ощущений, когда он вопит о тысячах калек, наполнивших страну, и о тисках тяжелого и несправедливого мира. Но Толлер не знает выхода обнажившемуся столкновению моральных и социальных интересов. С резкостью человека, желающего доказать безвыходность современности, Толлер берет в качестве сюжета случай исключительный и его примером бьет зрителей, чтобы заставить их разделить с ним мрачное, протестующее и безотрадное мироощущение. Нельзя не принять значительности затронутой Толлером темы, и тем более нужно возражать против путаности воззрений и чувств, которую несет в себе пьеса. Театр же колебался между простотой обычного сценического шаблона, наследием «урбанизма» и преувеличенной чувствительностью мелодрамы. Порою исполнение приближалось к обнаженному, почти истерическому крику; порою впадало в очень яркий, очень сочный и мастерски сделанный жанр; порою лежало в пределах мелодрамы.

«Отжитым временем» Театр имени Комиссаржевской вполне доказал свое право на существование. Это один из значительнейших спектаклей сезона. Под общим названием «Отжитое время» театр объединил первые две части трилогии Сухово-Кобылина — «Свадьбу Кречинского» и «Дело». Театр подошел к глубоко и дерзко вскрытой Сухово-Кобылиным жизни. Герои пьесы и спектакля вырастают из существа николаевской Руси, и метод иронического бытоизображения, искусно примененный режиссером Волконским, бросает зрителя в особый и страшный мир предательства и жестокого бесстрастия, к самим недрам тоскливой и суровой «чиновничьей эпохи». В противоположность утешительному и явно заимствованному эстетству театр с волнением, но мужественно и смело смотрит в жизнь. По сравнению с тем же «1881 годом» спектакль, несмотря на ряд недостатков, проникал к истокам и существу эпохи, в то время как «1881 год» добросовестно инсценировал события. Спектакль Театра имени МГСПС волнует сюжетом и темой, спектакль Театра имени Комиссаржевской волнует эстетическим раскрытием глубокой философской сущности {258} произведения. Спектакль Театра имени МГСПС только изображает, спектакль «Отжитое время» выращивает мысль.

Самые способы раскрытия стиля эпохи подлежат окончательному изменению. Спектакль возобновленного «Горя от ума» в МХАТ показался двойной реставрацией. Мелочное изображение быта начала XIX века казалось случайным и духа эпохи не раскрывало. Прежний режиссерский рисунок лежал на молодых исполнителях ненужной сковывающей тяжестью. Перегруженный деталями, спектакль тянулся медленно и скучно. Это была музейная реставрация не столько эпохи, сколько былого Художественного театра. Не был найден объединяющий отдельные детали принцип.

Горькое напоминание о прошлом звучит как грозное предостережение настоящему. Пьеса Ромашова «Воздушный пирог», показанная в Театре Революции, перекликается с постановкой Театра имени Комиссаржевской. Ура-агитация изживается в театре. Автор «Воздушного пирога» переходит к сатирическому изображению тяжкого влияния нэпа на современные бытовые условия. Сентиментальные рассуждения некоторых критиков о недопустимости изображать на сцене неустройства нашей современности звучат по-детски наивно.

В своей первой пьесе «Федька-есаул», показанной Студией Малого театра, Ромашов почувствовал драматическое зерно эпохи гражданской войны. В «Федьке-есауле» сквозь обычную мелодраматическую форму прорываются поиски особо насыщенной и одновременно простой формы, которая сделала бы доступным зрителю восприятие эпохи. Талантливость Ромашова вне сомнения, и его пьесы дают право ждать развития заложенных в его драматургии начал. Тем объективнее и строже должен быть суд над ними. Пьесы двойственны и противоречивы. Они соединяют глубокий взгляд на жизнь и шаблон театрального приема.

«Воздушный пирог» острее по теме и значительнее по выполнению, нежели «Федька-есаул». В «Воздушном пироге» автор рисует ранний расцвет нэпа. Он стремится идти по пути Сухово-Кобылина, но часто срывается в бульварную злободневность и мелочность фотографического изображения. Снова поднявшись до несомненных высот, он неожиданно впадает в сентиментальность эренбурговских романов или мелодраматичность рышковских пьес. Он наполняет пьесу злой и кусательной насмешкой, а рядом надоедливо и ненужно плетет нить семейной истории благородно страдающей жены и неблагодарной коварной танцовщицы. Пьеса становится выразительной в момент освобождения {259} от мелодраматического налета, который мешает восприятию ее подлинного смысла. Патетический образ изобретательнейшего и фантастического афериста Семена Рака подчеркивает глубоко вскрытую местами жизнь. Формула познания жизни одержала этой пьесой победу. Из всех ранее появившихся авторов один Ромашов серьезно пошел по пути, на который настойчиво указывал далеко не во всем удачный спектакль «Эуген Несчастный» и значительное представление «Отжитого времени».

Трудность пьесы «Воздушный пирог» в ее сценическом воспроизведении. Отнесясь со всей тщательностью и вниманием к пьесе, режиссер Грипич следовал, однако, схематическому шаблону последних московских постановок. Он повторял традицию мейерхольдовского «Озера Люль», вместо того чтобы следовать традиции мейерхольдовского «Доходного места». Постановка была недостаточно проста для реализма и недостаточно фантасмагорична для раскрытия сплетения невероятных событий, которые завязал Ромашов. Как будто бы скромно предоставляя автору первое место, она вместе с тем не скрадывает недостатков автора, а подчеркивает их. Зерно пьесы и сценического воплощения не совпали. Исполнение приближалось скорее к мелочному бытоизображению, чем к раскрытию патетических и противоречивых качеств изображаемых людей. Штамп схематической игры, памятный в том же театре по ранней толлеровщине, мешал постижению образов. Он снижал тему спектакля. Может быть, глубокая традиция густой реалистической игры, мелькнувшая в студийном спектакле «Федька-есаул», вернее вскрывала существо такого типа драматургии — во всяком случае, ряд образов был сыгран молодежью Студии Малого театра насыщенно и остро. Театр Революции насыщенности не дал. Пьеса, принесшая театру большой успех, одновременно напоминает ему о забытой было манере сценической интерпретации «Доходного места» Мейерхольдом, которая должна заменить приемы урбанистического штампа.

Большинство рассказанных постановок, хотя и удовлетворяют противоположным потребностям зрителя, отнюдь не поразительны с точки зрения режиссерской новизны. Они не блещут изобретательностью, новыми принципами или приемами. В большинстве их отсутствует строгость единого принципа. Порою актерская игра побеждала и бедность авторского сценария и начавшееся отступление режиссуры. Хотя и не всегда до конца четкое актерское исполнение в ряде постановок является их единственным {260} оправданием и делает пьесы значительнее, чем они написаны автором. В «Иване Козыре» из сусального материала автора Пашенная героически строит образ русской девушки; ряд отдельных эпизодов в том же спектакле (Климов) выполнен с полным блеском; исполнение Волкова и Бирман в «Блохе» составляет несомненное театральное событие; возобновление «Горя от ума» в МХАТ показало отличные молодые дарования Завадского, Бендиной и других; в театре «Комедия» Попова и Топорков делают сценически приемлемыми драматическую стряпню, которая там играется, и т. д. Театр вспыхивает блеском актерского исполнения. Этот вопрос, требующий детального рассмотрения, мы оставляем до следующего очерка. Тем не менее напор актерского исполнения не в силах заслонить явного снижения театрального мастерства, с одной стороны («Иван Козырь»), или послушного следования установленным шаблонам («Блоха», «Воздушный пирог»). Так возникает явная опасность «театральной реакции», в особенности в случаях соприкосновения с литературным материалом, повторяющим традиции упадочной драматургии. Поэтому естественно поднять вопрос о новом утверждении строгих канонов театрального мастерства. В этом плане нужно рассматривать последние постановки Грановского и Мейерхольда.

Обе постановки представляют интерес преимущественно как экспериментальные. Спорные с точки зрения идеологической, они бесспорны с точки зрения театральной культуры. Они подводят итог предшествующей работе и пытаются дать установку на будущее. Грановский воспользовался для этой цели в качестве предлога поэмой Переца, для театра фактически не предназначенной. Мейерхольд — легкой комедией Файко «Учитель Бубус», менее всего интересной именно для его театра. Поэма Переца в качестве сценического материала сомнительна. Текст ее дает театру возможность впасть в мистицизм. На протяжении всего спектакля Грановский борется с мистикой, пытаясь ее преодолеть. Он пытается придать агитации сгущенную, но скрытую форму. Сложная задача не во всем удалась. Смелое и ядовитое представление «Ночи на старом рынке» должно было звучать как прощание с отжитым временем для тех, кто смотрит на раскрытую Грановским жизнь как на побежденное прошлое, или бросить разъедающие зерна сомнения в тех, кто с этой жизнью еще связан. Так оно и было достигнуто в значительной степени. Но текст пьесы, переплетаясь с мастерством Грановского, мог иногда {261} казаться «убедительным» и в другом отношении — казалось, что, борясь с мистикой, театр утверждает мистическое познание жизни. В этом заключена двойственность спектакля. Однако он совершенно неоспорим в отношении большой театральной культуры. По существу, пьеса оказалась отправной точкой для утверждения тех законов жеста и движения, которые в спектакле «Ночь на старом рынке» являются в наиболее законченном виде. Как всегда, строгие рамки сдерживают напор актерского темперамента. Грановский добился в постановке точной согласованности речи, движения и музыки. В области жеста спектакль показывает эстетическое оформление национального бытового жеста. Все, что ранее было намечено в постановках Еврейского театра, здесь доведено до предела, до монументальной строгости и сгущенности; театральная ценность спектакля значительнее его идеологической платформы. Это был спектакль утверждения режиссерского и актерского мастерства.

Те же задачи, но, конечно, иными способами, осуществлял Мейерхольд. Спектакль «Учитель Бубус» звучал декларацией о необходимости борьбы с «театральной реакцией» и изобретения новых форм агитации. Однако легкая ткань пьесы Файко была заглушена монументальным замыслом Мейерхольда. Менее всего могла она дать материал для той политической сатиры, о которой мечтал Мейерхольд. Театральный эксперимент находился в полном разрыве со словесным материалом пьесы. В отношении же сценическом спектакль подлежит детальному изучению. Мейерхольд пытался перенести центр агитации на самые способы театрального оформления, которые служили бы раскрытием жизни провинциальной буржуазии Запада. Система актерской игры связывалась с давней мечтой Мейерхольда о создании актера-трибуна. Путем возрождения принципа «предыгры» Мейерхольд, по его собственному признанию, пытается так подготовить зрителя «к восприятию сценического положения, что зритель все подробности такового получает со сцены в таком проработанном виде, что ему для усвоения смысла, вложенного в сцену, не приходится тратить никаких усилий». Право субъективного освещения образа на этот раз должно было стать правом освещения образа с классовой точки зрения: «Актер-трибун играет не само положение, а то, что за ним скрыто, и то, что им с определенной целью (агитация) вскрывается» (Мейерхольд).

Вещественное оформление на этот раз явилось эстетизацией {262} тех приемов, которые Мейерхольд употреблял в предыдущих постановках. Но точно так же, как обстановка должна была соответствовать упадочнической культуре гибнущей Европы, она, бросая зерна сомнения и пародийно изображая красивость, в какой-то мере эту красивость утверждала. По существу, провозглашенные Мейерхольдом принципы не явились новыми. Мейерхольд закреплял постановкой ранее им достигнутые эстетические позиции. Как и в «Лесе», простейшей комбинацией цвета и света Мейерхольд создавал здесь красочную картину: режиссер заменял живописца. Система движения актеров была точно выработана. Но все великолепие мейерхольдовской экспериментальной постановки не находило никакого соответствия в ясной и простой пьесе, почти фарсе Файко. Утверждающий законы театрального мастерства эксперимент не стал спектаклем. Но, как всегда, Мейерхольд убедительно доказал необходимость новых средств агитации — углубленных и скрытых — и суровой борьбы с надвинувшейся «театральной реакцией».

«Печать и революция», 1925, № 3.

# «Заговор императрицы» Театр бывш. Корша

Драматург Толстой и историк Щеголев многообещающе и интригующе решились на протяжении пятиактной и многокартинной пьесы раскрыть «заговор императрицы». Обещания оказались напрасными, а ожидания — обманутыми. Пьеса посвящена изображению последних месяцев царствования Романовых. Историк не сообщил ничего нового, а драматург не нашел необходимых способов драматургической передачи. Может быть, самая попытка бесплодна; то, что всем знакомо и хорошо памятно, что звучало болью и гневом — последний распад монархии, — должно было бы найти на сцене особые и острые формы.

Пьеса Толстого и Щеголева — не историческая хроника. Вырывая отдельные эпизоды, концентрируясь вокруг недостоверного факта (мечты царицы о единоличном царствовании были только мечтами, и заговор не доказан), в отрыве от широкой и страшной картины войны, от истоков, породивших «распутиновщину», а потому искажая смысл и значение исторических событий, авторы показывают случайные и бледные образы тех людей, которые еще недавно {263} были нашими современниками и, тяготея над Россией, глубоко врезались в память. Но пьеса одновременно не является и творческим воссозданием последних дней династии. Авторы не были достаточно смелы, чтобы сделать из материала истории злобный памфлет или трагический фарс. Они робко отказались от художественного сгущения жизни своих героев, от раскрытия смысла их образов. Не решившись на строгий историзм (может быть, только в сцене убийства Распутина запротоколированная действительность звучит убедительно) и не отважившись на смелость современного освещения событий, они оказались слабыми историками и безразличными художниками. Тема обязывала — авторы же скользнули по линии наименьшего сопротивления: анекдотического сплетения фраз и встреч и дешевой фотографичности.

Театр так же послушно и безразлично удовлетворил нездоровому любопытству зрителя к анекдотам из жизни «двора». Зрители сами вкладывали в слабые и неубедительные очертания героев то, что они раньше о них знали: Алиса Гессенская, например, показана только неудачливой и добродушной истеричкой; зрители, которые носят в себе утвердившееся представление о всех лицах пьесы, оживляли манекены, нарисованные авторами.

Говорить же о какой-то обобщающей точке зрения, с которой наши дни имеют право и долг смотреть на дни убийства Распутина и падения монархии, не приходится: ее не было. Актеров судить трудно — у них не было материала. Только Стефанов, с полным техническим блеском игравший по материалу автора хитрого, умного, своенравного мужика (что должно было обозначать Распутина), Леонтьев, с ядовитой характерностью изобразивший Протопопова, и Кторов (Сумароков-Эльстон) останутся в памяти.

«Правда», 1925, 24 марта.

# «Балда» и «Новоселье» Московский театр для детей и Мастерская Педагогического театра

Завершенный спектакль «Балды» и импровизированная игра Мастерской построены по различному принципу и показывают два различных метода работы в детском театре. {264} Мастерская Рошаля играет Мольера и «Инженера Семптона», а Театр для детей еще до «Балды» показал «игру-спектакль» «Будь готов», которую мне не привелось видеть. Импровизационная игра, показанная Рошалем в своей Мастерской Педагогического театра, чрезвычайно интересна не только по методу, но и по выполнению. Представление изображает похождения Мастерской в поисках помещения. Актеры пользуются простейшими принадлежностями игры, сооружая из табуретов и столов корабли и т. д. Спектакль толкает на построение в школе такого спектакля по любой импровизационной канве школьного или иного события, не требуя помощи сценического аппарата. Все представление идет заразительно весело и в бодром темпе. Авторы спектакля, обнаружившие прекрасные способности, не наивничают и не подделываются под детскую речь; спектакль не вовлекает детей-зрителей в действие, но пробуждает в них волю к такому же творчеству. Незаметно, но уверенно постановщик вкладывает в детского зрителя понимание основных элементов театра, игры и т. д. Далеко не все закончено в «представлении», вероятно, оно будет изменяться в своем импровизационном росте, но и сейчас можно отметить отличные сцены заседания коллегии Наркомпроса и приема у наркома. Общий тон постановки здоровый и крепкий.

«Балда» в Театре для детей повторяет судьбу «Блохи». Пушкинская сказка сценарием для пьесы служить не может. На четыре длинных акта ее не хватает. Четкий пушкинский стих находится в несомненном противоречии с языком переделывателя. И оттого что был выбран неудачный сценарий, умалены были достоинства работы самого театра. Неясно было, для какого возраста детей предназначен спектакль — так неясно его построение и так мало дает он для ума ребенка. Ему не над чем волноваться во время спектакля или думать после него. Вряд ли можно приписать пьесе серьезное агитационное значение. Насмешка над толстопузым попом остается только легкой насмешкой. Зрителю приходится воспринимать «зрелище», а не следить за нитью действия. «Зрелище» же было выполнено с хорошим режиссерским тактом. Хачатуров строил спектакль по принципу пестрого, яркого лубка, вполне освободив, однако, актеру возможность игры. Актеры счастливо воспользовались этой возможностью, а режиссер, в целях оживления очень насыщенного действия, ввел ряд трюков — в виде карусели, любопытно исполненной сцены, изображающей «перегонки» зайца и чертенка, и т. д. Но распространенное {265} на четыре действия «зрелище» казалось напрасно утомительным. На этот раз репертуарный выбор лишил данную работу театра принципиальной основы и оправдания.

«Правда», 1925, 24 марта.

# «Мертвые души» Театр имени Комиссаржевской

Спектаклем «Мертвые души» режиссер Сахновский развертывает тему, намеченную предыдущей постановкой «Отжитого времени». То, что было намечено в Сухово-Кобылине, театр углубляет в Гоголе. Бросая зрителя вслед за похождениями Чичикова, постановщик и театр пронизывают спектакль тоской гоголевской Руси, Руси «мертвых душ», рассеянных по усадьбам, уездам и захолустьям. Взяв Гоголя в этом разрезе, театр сознательно ограничивается раскрытием трагического гоголевского взгляда на русскую жизнь и выключает элементы бытовой сатиры. По существу, спектакль и построен как некая «лирическая поэма» (голос, произносящий за сценой слова о дороге или прерывающий сцену у Плюшкина словами автора, и т. д.) с ее музыкальной настроенностью. Спектакль прост и значителен, но его глубина куплена ценой сужения масштаба гоголевского создания. Он больше слушается, чем смотрится. Нужно признать, что живописная сторона спектакля была неудачна, декорации не передавали смысла и существа той обстановки, в которой происходили сцены; затемненная сцена скрадывала мимику и туманила четкость образа, а костюмы затрудняли свободу движения. И может быть, в плане восприятия театром Гоголя следовало вообще отказаться от стремления к бытовой и исторической точности, найдя обобщенную форму костюма и распространив действие спектакля на всю далекую крепостную Русь. Тогда замысел театра выиграл бы в своей цельности и был бы доведен до конца с той смелостью, как это сделано в образах Чичикова и Коробочки. Исполнитель (Астангов) и режиссер резко порывают с обычным Чичиковым, заменяя резвого «водевильного шалуна» образом смятенного, искривленного, почти патетического авантюриста. Иванова в Коробочке дает злой образ распадающейся, впавшей в детство старушонки.

Гоголь еще не во всем художественно преодолен театром; {266} но этим значительным, глубоким спектаклем театр снова утвердил свое право на существование; ему есть что сказать современному зрителю.

«Правда», 1925, 25 марта.

# «Семь лет без взаимности» Московский театр сатиры

«Семь лет без взаимности» — цикл театральных пародий, смысл которых в пародировании режиссуры и самого зерна того или другого театра. Евреинов в своих известных шаржах на «Ревизора» (в постановках Художественного театра, Крэга и Рейнгардта) предопределил пути театральной сатиры. Показанный же спектакль был слаб именно в этой области. Режиссер Театра сатиры оказался недостаточно острым, чтобы подметить уязвимые места других театров, и недостаточно мастером, чтобы пародийно изобразить их на сцене. Оттого так слабо и серо было изображено «Горе от ума», которое должно было представить Театр Мейерхольда, и так же скучно «Блохамлет», которому надлежало раскрыть печальные качества МХАТ 2‑го. Авторы обозрения (Арго, Адуев, Гутман, Типот) не нашли поддержки в режиссуре. Как всегда, у названных авторов словесная острота преобладает над остротой положений. Лучше всего — «Синяя блуза» и «Жизнь за без царя», постановка которых не требовала особой режиссерской изобретательности и самый текст которых написан очень метко и ударно. Играли, тоже как всегда, хорошо. Особенно удачны Курихин и Поль, самоотверженно исполнявший четырех своеобразных конферансье (провинциала, барышника, нэпмана и синеблузника).

«Правда», 1925, 31 марта.

# «Заговор Фиеско в Генуе» Малый театр

Молодой Шиллер смотрел на борьбу знатных родов Генуи с высоты своих романтических мечтаний. Его пьеса ценна не политической зрелостью мысли — тем менее исторической точностью. Набросив романтический покров на Геную XVI века, на споры Дорна, Фиеско и Веррины, он отдавался {267} жажде борьбы с тиранами. Он наполнил трагедию своими мечтаниями, звоном монологов и блеском шпаг, своим личным опытом, который он вынес из унизительных лет жизни при Вюртембергском дворе. Двум монументальным фигурам тиранов, в коварных обличиях которых Шиллер пытался закрепить эпоху Возрождения, он противопоставил крепкий, стальной образ истинного республиканца Веррины. История служила для Шиллера отправной точкой; Генуя и эпоха Возрождения — материалом, из которого легко извлечь напряженность страстей и столкновение могучих воль; идея республиканизма была верной идеей его юности, позволившей в личных и замкнутых спорах XVI века, в хитрых извилинах политики иноземных держав (Франции и Германии) увидеть отражение борьбы за свободу. Тема «Фиеско» повторяла тему его первой трагедии — «Разбойники» и их вождя, Карла Моора.

Молодого Шиллера не было в уверенном спектакле Малого театра. Казалось, что «Фиеско» написан постаревшим и утомленным поэтом. Недостатки построения пьесы, оправданные ее юношеским пафосом, и перегруженность событиями настойчиво выступали на первый план. Между тем режиссура, в лице Волконского, проделала значительную работу, которая выделяет спектакль из общего ряда спектаклей этого сезона. Волконский строил пьесу как пьесу интриги и добивался взрыва чувства и романтической стремительности. Вместе с художником (Федотов) он дал любопытную внешнюю рамку. Вращающаяся сцена переходами лестниц, переплетениями арок, готикой башен переносила в Геную, в коварную эпоху заговоров и преступлений; стройность декорации освобождала актера, и тема Шиллера требовала в таком окружении звонкой молодой игры.

Но исполнение шло по различным линиям, и Шиллер оказался непреодоленным. Часть исполнителей играла уверенно, пользуясь обычными для Малого театра приемами «романтической» игры, но не оживляя ее страстным, горячим пафосом. Так возникал своеобразный «формализм» — формализм с «правой» стороны, позволивший Остужеву оставаться пустым в наиболее интересных местах роли, а Гоголевой — изображать красивую маску злодейки, не найдя ее внутреннего оправдания и пользуясь рядом привычных приемов для характеристики гнева своей необузданной героини.

По-иному играли Садовский и Ленин. Они отказались от недоступной и подчеркнутой внешней патетики. Их сосредоточенное {268} и монументальное исполнение, сдержанность их наполненной игры волновали больше, чем подделка под несуществующий огонь чувств. Традиция игры Малого театра выступила у них в своем очищенном и крепком зерне; этому же зерну последовала и Белевцева и часть молодых актеров (Бриллиантов и другие).

Крепкий и живописный спектакль не коснулся сути шиллеровской трагедии. Если в дальнейшем росте спектакля прорвется подлинный шиллеровский пафос, как обещают отдельные частности исполнения и общие устремления режиссуры, тогда спектакль выйдет из пределов несомненной «почтенности» и приобретет сценическую убедительность.

«Правда», 1925, 14 апреля.

# «Король квадратной республики» МХАТ 2‑й

Судя по затейливому заглавию, пьеса обещала быть парадоксальной. Она оказалась — если очистить ее от посторонних примесей — не более чем наивной детской сказкой для кукольного театра. Напрасно положены на эту детскую сказку философские рассуждения, и напрасно к ним прикреплена проблематика власти. Нельзя же принять всерьез кукольный «колбасный» народ, который преимущественно заседает в пивной; никто не поверит в глубокомысленные причины странных поступков Катарины Хелл, «двигающей» волею масс и сменяющей президента кукольной страны; нельзя без улыбки принять неожиданную развязку сказки, повествующую о слиянии «короля республики» с массой взволнованных и распевающих свободолюбивые песни колбасников. Напрасно Бромлей выдает свою пьесу за сложное и мудрое произведение: чем более мудрые слова говорят ее герои, тем скучнее и беспомощнее становится пьеса, чем проще и искреннее рассказывает Бромлей сказку об испанской принцессе и короле, тем яснее открывается кукольная природа пьесы.

Может быть, вообще Бромлей не драматург. Ее слово находится в плену у рифмы, которая влечет за собой поток слов и заковыристых афоризмов. Противоречивые поступки героев не связаны в единое и строгое действие. Нужно усилие для того, чтобы проникнуть в суть драмы {269} Бромлей, которая не имеет ничего общего с философией, политикой и… драматическим театром. Театр глубоко ошибся, приняв ее к постановке. Глубоко ошибся режиссер, ставя ее в качестве монументальной и философской драмы. Напрасно мучились актеры в поисках выхода из запутанных положений, ища им психологического оправдания. И только одна Дурасова нашла выход в той сосредоточенной, несколько стилизованной манере игры, в которой она подчеркнуто наивно исполняла роль инфанты Паулетты; она порвала с основной струей постановки; сквозь кукольность и гравюрность образа сквозила болезненная мучительность; прекрасное мастерство актрисы было единственным радостным моментом спектакля, в котором по ошибке была исполнена предназначенная для наивного кукольного театра пьеса Бромлей.

«Правда», 1925, 22 апреля.

# «Мандат» Театр имени Вс. Мейерхольда

После анатомического разъятия трупа «Бубуса» Мейерхольд вернулся на счастливые пути «Леса». На этот раз целью спектакля явился не «сатирический оскал на прошлое», который был продиктован пьесой Островского, но глубоко современная сатира; Мейерхольд нашел поддержку и опору в молодой комедии Эрдмана.

Есть много несовершенного в пьесе и много незаконченного в постановке — между тем спектакль следует причислить к значительнейшим явлениям нашего театра. Комедию Эрдмана легко обвинить в чрезмерной хаотичности и несосредоточенности действия. На первый поспешный взгляд мастерски сделанное сценическое слово преобладает над действием; автор бросает в зал безудержные и разящие остроты и определения, многие из которых станут ходячими. Так же легко обвинить Эрдмана в излишней анекдотичности сюжета о кухарке Насте, принятой благодаря странному стечению событий за великую княжну Анастасию Николаевну, и о человеке-приданом, самозванном коммунисте Павле Гулячкине. Однако не в сюжете и не в блестящем остроумии автора значение и смысл его комедии.

И анекдот о Насте, которая становится центром буффонного заговора потерявшихся людей, и патетический {270} рассказ о человеке-приданом, самоотверженно пытающемся прослыть коммунистом, и словесный блеск вырастают из глубокого разоблачения мещанского быта, которое составляет основную ось комедии Эрдмана. Их смелая преувеличенность вырастает из сгущенных и обобщенных образов, мы имеем право говорить о широкой художественной типизации образов, начиная от Гулячкина и мамаши и кончая эпизодической барыней, у которой «в восемнадцатом году отняли серебряные ложки». Своих мещанских героев Эрдман захватывает в наиболее патетические моменты их жизни, когда воскресают мечты о возрождении прошлой жизни и катастрофически безнадежно рассыпаются. Эрдман издевательски и сатирически резко изображает людей, у которых «старые мозги не выдерживают нового режима».

Разоблачая быт, смотря прямо в лицо пафосу мещанства, Эрдман одновременно раскрывает те опасности — возвращение мещанских вкусов и мещанской жизни, — которые захлестывают современный быт с жаждой «уютца» и «сладкой» домашней жизни. Павел Гулячкин, который будто бы «во время Октябрьской революции работал в подполье», убеждающий своих соперников при помощи наивного мандата, говорящий мнимой княжне и «английским и французским королям» обличительные слова, становится обобщенным и символическим типом для изображения героев, которые стремятся «при всяком режиме быть бессмертными людьми».

В манере письма Эрдман придерживается лучших традиций русской драматургии, но одновременно свободной комбинацией положений и сгущением слова открывает выход новым формам современной сатирической комедии. Эти качества комедии Эрдмана заставляют ожидать от ее автора очень многого, несмотря на архитектонические несовершенства и частую расплывчатость «Мандата».

Мейерхольд показал одно из возможных прочтений комедии Эрдмана, может быть, самое убедительное. Во всяком случае, третий акт относится к лучшим и значительнейшим созданиям Мейерхольда. Непререкаемая мощь его работы в том же глубоком разоблачении быта, которое лежит в основе комедии и постановки. Как всегда, Мейерхольд рассыпал в постановке ряд острых и ядовитых наблюдений над мещанским бытом, которые в своем динамическом развитии в третьем акте достигают сгущенности, смелости и наполненной вахтанговской остроты.

Принимая во внимание извинительное вступительное {271} слово Мейерхольда, мы воздержимся от анализа исполнения, хотя о некоторых исполнителях, как, например, о Мухине, можно с достаточной долей уверенности сказать, что и на двадцатом представлении, на которое Мейерхольд вежливо пригласил критику, он будет играть с тем же безнадежным шаблоном, с каким он играл на первом. Невозможно, однако, не отметить превосходного, очень мягкого исполнения Гариным главной роли Гулячкина. Гарин в совершенстве овладел сценическим словом и представил тот обобщенный тип растерявшегося и патетического человека, который лежит в центре пьесы. Ряд других исполнителей обещает в будущем полное овладение ролями. Шлепянов дал прекрасную и изобретательную вращающуюся и динамическую сцену.

Остается только радоваться укреплению Мейерхольда на покинутых им было позициях, совершенному с его обычным режиссерским мастерством и с помощью выдвинутого им молодого драматурга, от которого театр вправе требовательно ждать осуществления возбужденных им надежд.

«Правда», 1925, 24 апреля.

# Спектакли ленинградского Красного театра «Джон Рид», «Товарищ Семивзводный», «Мы сами»

Закончившиеся спектакли ленинградского Красного театра заслуживают самого глубокого внимания не столько по художественной ценности, сколько по их общественному значению. Все три пьесы, исполненные во время гастролей, драматургически не обработаны и не закончены. Ни в одной из них нельзя найти действенного развертывания характера или глубоко схваченных образов. Ценность их в другом — в темах, охватываемых ими, и в методе игры.

Все три пьесы — и инсценировка «Десяти дней, которые потрясли мир», и «Товарищ Семивзводный», и «Мы сами» — посвящены изображению гражданской войны. Гражданская война не подвергнута в этих пьесах художественной обработке, но служит отправной точкой для создания ряда отдельных сцен, в которых театр проявляет острую наблюдательность и порою придает пьесам отсутствующий в них пафос революции. Чем ближе к жизни, чем реалистичнее смотрит театр на изображаемую эпоху, тем более значительных {272} и смелых результатов он добивается. Во всех трех спектаклях зрителю передается биение жизни с ее сменой страданий, смертей, героизма и радости, вырастающих из той суровой борьбы, которая является основной темой Красного театра.

Несомненно, что театр близок рабочему зрителю. Об этом говорит и тот здоровый реализм, которым полна игра большинства актеров театра, и тот юмор, который вызывает радостный, взволнованный отклик в зрительном зале. Актеры театра, не достигая еще мастерства, уже достигли основ простой и непосредственной заразительной игры, в которой явно ощущаются начала здоровья и жизнерадостности, — они перебрасываются в зрительный зал.

Красный театр делает только первые обещающие шаги; он не отвечает еще строгим законам театральной эстетики, но уже заложил основы построения материалистического театра, который по праву может в будущем носить присвоенное себе название.

«Правда», 1925, 6 мая.

# «Заговор императрицы» Спектакль Ленинградского Большого драматического театра

Спектакль Ленинградского Большого драматического театра не изгладил воспоминаний о московском исполнении «Заговора императрицы» и не заставил переменить мнение о художественных качествах пьесы Толстого — Щеголева. Наоборот, при новом просмотре пьесы особенно явно вскрываются ее противоречия и упрощенный подход к недавним историческим событиям. Еще яснее становится, что в пьесе действуют не живые образы, а схемы исторических лиц: последние годы царствования Романовых не вскрыты с той силой и остротой, которых требует эта страшная и памятная эпоха. Нет особых различий и в режиссерском толковании пьесы обоими театрами. Может быть, ленинградский театр пытается придать большую сгущенность внешней форме спектакля: для этого он пользуется порталом, который должен передать «существо» царизма; музыкальное сопровождение перед началом каждой картины должно ввести в художественный смысл развертывающихся картин. Эти приемы оказываются лишними и бесплодными, хотя бы в силу своей упрощенности, но более всего {273} потому, что они не перекидываются на актерское исполнение. Судя по отчетному спектаклю, оно не достигает и той слабой доли сгущенности, какую пытались придать некоторым образам московские исполнители. Крайне упрощенный образ дает в роли Николая II В. Я. Софронов. Незаметно проходит по пьесе Сумароков-Эльстон — Лебедев и только Комаровская (Александра Федоровна) дает более сильный образ озлобленной императрицы, чем давала московская исполнительница. Даже Монахов не может отнести роль Распутина к своим лучшим достижениям; он играет его технически блестяще, но толкует несколько по-иному, чем Стефанов в театре «Комедия»; он еще более удаляется от раскрытия «темных сил» Распутина («распутиновщины») в сторону изображения хитрого елейного мужичка «себе на уме», уверенного в своей силе и власти. Спектакль, так же как и московский, лежит в целом вне области театрального современного искусства, так как сама пьеса не историческая хроника и не художественное толкование последних дней Романовых и так как у театров не было силы и смелости преодолеть неудачный литературный материал.

«Правда», 1925, 26 мая.

# В. А. Шухмина

Во время железнодорожной катастрофы погибла Вера Алексеевна Шухмина. Страшная неожиданная смерть замкнула артистическую жизнь, которая обещала быть, и во многих отношениях была, блестящей. Последние годы сложились для Шухминой неудачно, и многие из тех, кто теперь наполняют театр, были лишены возможности увидеть Шухмину в полном блеске ее дарования. Причин этому обстоятельству было много — и видимая, хотя и значительно преувеличенная, необходимость перехода на новое амплуа, и отсутствие подходящего репертуара. Нужно, однако, сознаться, что последнее время Малый театр оказался несправедливым к Шухминой. Он ценил ее менее того, что она заслуживала, она любила театр больше, чем он ей давал. Это была особенная и острая индивидуальность, которая не всегда умещалась в устоявшиеся рамки творчества Малого театра. Она была, конечно, актрисой прекрасных традиций — и не напрасно училась у Ленского. В своих скитаниях вместе с Товариществом новой драмы и Мейерхольдом она восприняла требования нового театра и символистской драматургии. Более чем кто-либо в Малом театре, Шухмина чувствовала и любила прелесть формы и {274} точность строгого мастерства. Каждая роль, исполнявшаяся ею, была до конца, до мелочей проработана и сделана с полным знанием своего ремесла так, как делают и работают подлинные мастера.

Она была актрисой комедии — может быть потому, что именно в комедии она находила возможности и способы предельно использовать свое актерское умение. Это не значит, что ей была чужда драма: и Нора и Лариса не блекли в ее исполнении рядом с воспоминаниями о Комиссаржевской. Комедия была ближе ее пафосу жизни, ее взгляду на театр. Она добивалась на сцене предельной и сияющей легкости. Она любила иронический взгляд, усмешку и здоровый, быстрый, летящий темп Бомарше или Лопе де Вега. Она выращивала этот комедийный блеск на традициях XIX века и в то же время находила неожиданные и смелые приемы, которые она взяла от современного театра. Она обновляла комедии Островского (Глафира в «Волках и овцах») и Бомарше (Сюзанна). Она могла на сцене трогать, но больше любила вызывать восхищение мастерством своей игры. Упадничество было ей чуждо. Года два‑три тому назад она исполняла Верочку в «Шутниках» — роль, к которой она, казалось, не подходила по своим внешним данным. Между тем ее исполнение оказалось подлинной победой настоящего крепкого актерского мастерства. Семнадцатилетняя Верочка в исполнении Шухминой зажила на сцене новой и волнующей лирической жизнью. Это было исполнение, по которому нужно было учиться. Это была актриса, которая могла стать образцом для молодежи Малого театра. Ее мастерство становилось особенно убедительным, потому что соединялось с легким, ироническим оптимизмом, который был основой ее сценических образов и который находился в таком резком и страшном противоречии с последними годами ее жизни, когда она была лишена возможности делать на театре свое дело так, как она этого хотела.

«Новый зритель», 1925, № 22.

# Лешковская

Лешковская начала в 1888 году. Она вошла в группу великих мастеров, которые составили ядро труппы Малого театра за последнюю треть века. Она была последней по времени в их кругу; она вошла к ним как младший и равноправный участник — из тех, кто встретил ее на подмостках {275} Малого театра, теперь остались только Ермолова и Южин.

Она заняла в театре особенное место, предоставленное ей правами ее таланта и непохожими на других качествами ее актерской личности. Конечно, Лешковская не была «эпохой» на театре, как была «эпохой» Ермолова. В ней не отразился героизм и пафос жизни. Ее интересовал на сцене иной круг образов и иные темы. В своей области она была непобедима и достигла чистейшего и легчайшего мастерства. Тема ее сценической жизни — судьба женщины. Раньше о ней сказали бы, что она выражала на сцене «вечно женственное». Все данные ее сценической природы, начиная с особого обаяния, с выразительного, неправильного лица и кончая особым, дрожащим и волнующим голосом, предопределили ей такую сценическую судьбу. По своему амплуа она была «гранд-кокет». Она играла лукавых и вздорных, капризных и хищных, влюбленных и чувственных женщин, женщин-победительниц; в их изображении она была беспощадна, изобретательна и увлекательна; она пользовалась блеском неожиданных и волнующих интонаций, задором взгляда, внезапно меркшего, мимолетными дрожащими слезами. При всем том в ее игре присутствовала та ирония, которая поднимала ее образы до высоты некоего обобщения. Не будучи «эпохой» на театре, она отражала психологию женщины общества того времени. Если бы представилось возможным закрепить ее ранние создания, сквозь них раскрылась бы психология общества, как она раскрывалась в исполнении Лидии («Бешеные деньги») и Глафиры («Волки и овцы»).

Уже в первом периоде ее творчества в ее игре порою проскальзывала скрытая печаль; она сделалась более явной во второй, более поздний период ее творчества, когда Лешковская коснулась темы «надвигающейся старости», темы «последней любви». Сквозь блеск комедии порою сквозила трагедия. Лешковская играла женщин, борющихся за жизнь, тоскливо отстаивающих свое последнее и безнадежное чувство. Лешковская умела соединить лирику с комедией и с иронией безнадежности — так она играла неудачные пьесы западных драматургов: «Любовь — всё», «На полпути», «Дебют Венеры», заставляя видеть за слабым литературным материалом правду жизни.

Годы сделали свое дело, и перед Лешковской, в шестое десятилетие жизни, когда частые болезни преждевременно ослабили ее силы, встала задача найти новое применение своему замечательному таланту. «Характерность» оказалась {276} чужда ей. Комические старухи не удались. Казалось, что Лешковская теряет почву. Несколько лет продолжались колебания, чтобы затем открылось новое и не менее прекрасное лицо актрисы. Лешковская сыграла Плавутину-Плавунцову в «Холопах» и Гурмыжскую в «Лесе». Все прошлое, накопленное и выработанное годами тонкое мастерство нашло в них блестящее применение. Тонкая, лукавая, насмешливая ирония окрасила Гурмыжскую — это была уничтожающая характеристика образа. «Лирика», скрытая и глубокая взволнованность раскрылись в Плавутиной-Плавунцовой. На склоне лет Лешковская смотрела на уходящую жизнь ясно и просто, немного иронически прощалась с былыми увлечениями своих прежних героинь. Это было классическое мастерство, полное знания и силы.

Каждая новая потеря, свидетельствующая о конце «старого» Малого театра, настойчиво требует очищения строгого и благородного мастерства — такого, которое несла с собой Лешковская, охраняя его от всех натисков упадочного театра и преодолевая его своим огромным талантом. Лешковская неповторима — тем более важно сохранить от ее мастерства то, что составляет живую мощь Малого театра, что заключает подлинную традицию реалистического театра XIX века, если Малый театр хочет строить свою судьбу как вольное творчество на основе традиций, как развитие прошлого мастерства в современных формах.

«Правда», 1925, 17 июня.

# В. Н. Давыдов

Давыдов приближался к восьмому десятилетию, когда умер. Между тем он до последних дней, перед неожиданно обнаружившейся болезнью рака, играл на сцене, и по своему искусству был много ближе современному театру, чем многие актеры, младшие по своему сценическому пути. Причина лежала в том, что он продолжил прервавшуюся было нить традиции Щепкина и явился на сцене представителем «условного реализма», который в свое время был утвержден Щепкиным. Все его пленительное мастерство было основано на общении со зрителем, на особой условной манере подавать реплики и говорить монологи, которая связывала его со зрительным залом. Он пел, танцевал, говорил куплеты, он до старости чудесно владел телом. У него была выразительность тела. Появляясь на сцене, он чувствовал себя другом зрителя — он находился в непрестанном с ним общении, он рассказывал {277} ему происходящее, он взглядом, усмешкой, незаметным движением, легкой мимикой толковал и разъяснял события. Может быть, поэтому он был так силен в водевилях и до последних лет любил их играть. Из этих порою легковесных ролей только его мастерство могло создавать убедительные сценические образы. Поднимаясь от водевиля к драме, он не оставлял присущего ему стиля «условного реализма». «Над вымыслом слезами обольюсь» — могло считаться принципом его драматического творчества. Он не знал на сцене озлобленных слез и безнадежных чувств — даже в драму он приносил утешительный оптимизм и утешительные слезы, радостное чувство жизни.

Он исколесил во время своих поездок всю Россию, жизненный его опыт велик, вся его жизнь была проникнута театром. По существу, историческое значение Давыдова и заключается в том, что он собрал в себе всю тонкость и точность искусства XIX века. Для того чтобы дать представление о его игре, следовало бы подробно описать, как он, играя Подколесина, в течение трехминутной паузы мимически изображает все радости и ужасы семейной жизни, от которых Подколесин так поспешно выпрыгивает в окно; или то, как он в Расплюеве появлялся в первый раз жалкий, ободранный, а в третьем акте, изображая почтенного помещика, смешно пил чай, грассировал по-французски и говорил в нос; нужно вспомнить, как он в тургеневском «Нахлебнике» простыми и ясными приемами воссоздавал на сцене эпоху — тяжкую эпоху, которая приносила в жизнь таких убогих, трогательных и искривленных людей, как изображенный Давыдовым приживальщик Кузовкин. Давыдов поднимался в таких ролях до очищенного, ясного, но трагически наполненного пафоса.

Его сближал с нашей современностью простой и ясный взгляд на жизнь; он умел, как никто, переводить глубокий жизненный факт в эстетическое и обобщенное явление сцены. Не напрасно он был одним из лучших учителей сцены — педагогом, который умел передавать свое мастерство ученикам. Так могла образоваться школа Давыдова. Она учила предельному внешнему мастерству, общению со зрителем, здоровому театральному оптимизму и легкой радости игры, сквозь которую становились ясными и убедительными суровые вопросы жизни. Таким оставался до конца, до своих семидесяти шести лет, Давыдов, и потому на смерть этого старого актера — «нашего Щепкина» — не может не откликнуться вся театральная современность.

«Правда», 1925, 25 июня.

# **{****278}** Иллюзия императорской жизни «Александр III» в «Аквариуме»

Из всех русских царей для сцены оставался неиспользованным Александр III. Тенеромо поспешил — нужно сказать чрезвычайно катастрофически — заполнить этот зияющий пробел. К пьесам, оперирующим «иллюзией императорской жизни», прибавилась еще одна, которая была не в силах удовлетворить даже не очень требовательную публику летнего сада. Все было смешно и жалко в этом выдающемся по нелепости представлении. Почтенный мужчина средних лет засовывал руки за пояс блузы, вздыхал и изображал дряхлеющего старика — программа разъяснила, что это Лев Толстой; другой мужчина, еще более солидной наружности, с окладистой рыжей бородой, с зычным голосом, обещался скрутить всю Россию (актер — Стефанов — жил на проценты с сыгранного им у Корша Распутина) — это должно было обозначать Александра III; дама с тонким и утомленным лицом прикладывала руки к вискам, вздыхала и ревновала супруга — таким способом автор и актриса показывали императрицу Марию Федоровну; на заседании святейшего синода несколько темпераментных актеров в священнических одеждах переругивались между собою — это должно было ввести в понимание политических событий. Можно было бы до бесконечности перечислять все нелепости этого совершенно непонятного спектакля. Он достойно увенчивает цикл мнимых исторических пьес и настойчиво заставляет поставить во всей широте вопрос об истории на сцене. «История на сцене» пока только искажает события, удовлетворяя нездоровому и скандальному любопытству к семейным хроникам, и вносит полную сумятицу в сознание несчастных зрителей, принужденных смотреть помесь Иловайского с Вербицкой, вместо того чтобы раскрывать смысл и значение исторических событий.

«Правда», 1925, 25 июня.

# Третий фронт. После «Мандата»

## 1

Прошедший сезон 1924/25 года был органическим продолжением предшествующего. Заканчиваясь, он утвердил заложенные в нем тенденции. Легко, взглянув на его итоги, {279} прийти к безотрадным выводам и чрезвычайному пессимизму. Легко, отмахнувшись от всей сложности нашей театральной современности, вынести театру с тоскливой безнадежностью обвинительный приговор. В предшествующих очерках много и подробно говорилось о переживаемом театром новом подъеме «эстетизации» и «идеализации», которые на самом деле отождествляются с опрощением театра, с возрождением упадочной, мещанской красивости. Опасность «театральной реакции» совершенно очевидна. Приняв необходимость новой идеологии, театр поспешно приступил к соединению продиктованных эпохой лозунгов с неизменными приемами упадочной драматургии. Если говорить о главнейшей опасности на театре, то ее приходится видеть в приспособленчестве, в замазывании трещин тонким слоем требуемых временем слов и положений. Нужны усилие и внимательный анализ, чтобы отличить поверхностный маскарад от глубокого органического процесса, который все-таки совершается в театре и к пониманию которого нужно проникнуть сквозь искажающие современность постановки некоторых театров.

Как иначе расценивать делающий битковые сборы «паноптикум печальный» — «Заговор императрицы» Толстого — Щеголева, поставленный одновременно в московском театре «Комедия» и в Ленинградском Большом драматическом. Под предлогом демонстрации растления царского строя возрождаются традиции дурной бульварщины. Никакие благие намерения не могут скрыть того печального факта, что авторы, по существу, искажают смысл и значение исторических событий. Отказавшись от строгого историзма, они не отважились, однако, на смелость современного освещения событий, а скрылись за анекдотическим сплетением фраз. Дешевая фотографичность не оказалась спасительной. Трудно причислить «Заговор императрицы» к области искусства литературного и сценического. Театры покорно выполняли задания авторов. Они не коснулись темы, лежащей за сюжетом пьесы, — темы о последних днях царской России, безразлично произносили текст, докладывали его зрителям; внимание было направлено на фотографичность гримов. Режиссура отсутствовала, и только несколько исполнителей, мужественно преодолевая недостойный литературный материал, создали убедительные сценические образы, с историей, однако, находящиеся в чрезвычайно отдаленной связи.

Во всяком случае, это была историческая хроника по Иловайскому, точно так же, как не имеющая начала и конца, {280} захватывающая около полдюжины царствовании пьеса Смолина «Елизавета Петровна», исполненная, к несчастью для МХАТ, в его Второй студии. В «Елизавете Петровне» отсутствует даже и тот примитивный интерес скандального любопытства, который неотъемлем от «Заговора императрицы». Единственное оправдание постановки — в обнаружении ряда молодых, ранее не замеченных актерских дарований. Впрочем, это оправдание относится больше к внутренней жизни театра, чем к эстетическому значению спектакля.

В успехе «исторических пьес» сказывается естественная воля зрителя к «познанию жизни»; до сих пор эта жажда удовлетворялась приемами художественно сомнительными и извращающими исторический смысл и событий и образов. В отношении к «идеологии» появляются необыкновенная легкость и победоносное жонглирование лозунгами и фразеологией, которые остаются только лозунгами и только фразеологией. Поспешно и торопливо лозунги привешиваются к водевилю, к оперетте, к исторической хронике, оставляя, однако, неизменными формы и приемы этих жанров. Как будто такой «паспорт» способен скрыть отсутствие глубины и серьезности в подходе к темам.

Когда в Московском театре сатиры пытаются подняться до высот сатиры в международном масштабе путем постановки оперетты «Сорок палок», хочется кричать о вреде поспешного усвоения «идеологии». Спектакль выказал большие претензии и незамедлительно впал в шаблон предреволюционных обозрений и чувствительных оперетт.

Театры пока не овладели задачей эстетизации больших тем современности. Еще не различая значительности отдельных проблем, они скрываются за вопросами о свободе, о народных массах, поставленными в отвлеченной и отнюдь не обязательной форме. Не то же ли противоестественное сочетание давнего модернизма с псевдореволюционностью заключено в представлении «Короля Квадратной республики» Бромлей на сцене МХАТ 2‑го? К наивной сказке об испанской принцессе и короле неожиданным способом прикреплена проблематика власти. Герои произносят сложные, но в силу крайней запутанности недоступные восприятию зрителя философские рассуждения. Бромлей стремится к обобщенным образам вне ощущения конкретного материала жизни и к философской драме вне ощущения тематики современности. Ни король республики, хотя бы и «квадратной», — Фридрих без Имени, колеблющийся между утверждением индивидуализма и откликом народу, — {281} ни непонятная авантюристка Катарина Хелл не вырастают в убедительные образы. Еще менее убедительным представляется народ колбасников, народ вне времени и пространства, с трогательной доверчивостью отдающий волю первоначально в руки Катарины Хелл, а затем Фридриха без Имени. Режиссер ставил пьесу в обобщенном стиле модерн, очень точно и вполне добросовестно. Добросовестность не могла скрыть наивной природы творчества Бромлей, с которой не совпадают идеологические проблемы, вопросы и сомнения о судьбе и взаимоотношениях личности и народа: тема оказалась художественно не воплощенной.

И даже «Голем» в «Габиме» не избежал необходимого идеологического убранства на неподходящей канве. Идея «Голема» совпадает с идеей Бромлей, но «идеология» и сюжет пьесы существуют в отрыве друг от друга. Рассказ о личной и одинокой судьбе Голема и его создателя, мудрого ребби Морала перевешивает интерес теоретических построений автора. Превосходная игра исполнителей двух главных ролей окончательно закрепила внимание зрителя на их роковом личном столкновении.

Вряд ли необходимо перечислять дальнейшие и многочисленные примеры неудачного овладения «идеологией»; не нуждаются в дальнейшем рассмотрении и приемы «идеализации» и «эстетизации», на искривлении которых в достаточной мере подробно я останавливался в предшествующих обзорах. Между тем большинство театров, в особенности МХАТ 2‑й и «Габима», даже в этих сомнительных постановках открывали и крупные актерские таланты и частый прорыв к ощущениям и чувствам, разбуженным революцией. Самые изменения внутри театров настолько глубоки, что при ином материале возможны и другие достижения; театр в отдельных частях соприкасается с подлинным ощущением революции. Как бы печальны ни были рассказанные постановки — не в них лежит смысл переживаемых театром событий.

«Идеологический формализм» и «эстетизация» путем возрождения упадочного театра и драматургии — одно из течений театра. Ему противополагается другое — более мощное и обещающее. Оно прорывается у художников различных театральных верований и осуществляется различными способами. Неожиданно в одном лагере оказываются представители ранее враждовавших течений; даже иные из неудачных постановок явно говорят о жажде прорыва к новой тематике; эстетические споры становятся все {282} менее убедительными; прежние «фронты» окончательно погибли, но естественно ожидать образования нового, «третьего фронта» русского театра, который возьмет на себя органическое рождение эстетики и идеологии театра в противовес «идеологическому формализму» и эстетическому приспособленчеству.

Некоторые намеки на возможность создания «третьего фронта» обнаружены спектаклями ленинградского Красного театра, «Мертвыми душами» в Театре имени Комиссаржевской, «Виринеи» в Студии имени Вахтангова. Все они значительны и ценны не похожими друг на друга качествами. Подходы режиссуры противоположны, различны и авторский материал и приемы актерской игры. Однако все эти спектакли исходят из художественного оформления густого материала жизни, а не идеализованных схем и доведенных до абсурда лозунгов. «Мертвые души» сильны режиссерским подходом в раскрытии гоголевской темы; «Виринея» — актерским разрешением задачи современного бытоизображения; спектакли ленинградского Красного театра — своей тематикой.

«Мертвые души» в постановке Сахновского пронизаны тоской гоголевской Руси, Руси «мертвых душ», рассеянных по усадьбам, уездам и захолустьям. Спектакль построен как лирическая поэма с лирическими отступлениями и общей музыкальной настроенностью. Перекидывая последовательно сцены от ночной дороги к усадьбе помещицы Коробочки, Сахновский ищет раскрытия основ внешне-эпического спокойствия, в котором дремлет далекая провинциальная Русь, и внутренней противоречивости и смятенности, которые роднят Гоголя, в толковании Сахновского, с Достоевским. Несколько импрессионистическими приемами Сахновский повествует о похождениях искривленного и патетического авантюриста Чичикова и о его встречах с человеческими масками гоголевской Руси. Отсюда возникли ночная дорога с кривой бричкой, унылым дождем, ленивой песней Селифана и одновременно звучащим за сценой монологом о России, тройке, перед которой расступаются все народы, провинциальный бал с нарастанием тревожных слухов и блеклыми фигурами чиновников. Русь отчаяния и тоски — так воспринимает Сахновский Россию Гоголя. Это страшное напоминание о прошлом — не продолжается ли в далеких и глухих углах России та дикая и душная жизнь, которую увидел у Гоголя Сахновский и показал ее на сцене как наш современник, как человек, глядящий в лицо жизни. Сахновский вернул сцене ее лирическую {283} струю, как в другом смысле и другими способами вернул ее в «Лесе» Мейерхольд. Лирическая поэма Гоголя — Сахновского волнует не только преданием, но и возможною действительностью.

«Мертвые души» стали спектаклем о России, умершей и не разбуженной; «Виринея» должна была стать спектаклем о России пробуждающейся. Напрасно прибегать к преувеличенной оценке «Виринеи» как пьесы. Ее драматургические недостатки очевидны и неизгладимы. Ряд отрывков из повести и инсценированных картин подменяют драму. Более того, многие ценные места повести выпали в пьесе. Зрителям, незнакомым с повестью, постепенный рост и освобождение Виринеи кажутся неубедительными и внезапными. Режиссер спектакля А. Попов не истолковал повести и ограничился ролью мизансценировщика. Спектакль многое проиграл в своей убедительности и был поверхностным там, где мог быть глубоким. Режиссер не нашел способов изобразить и по-своему увидеть современную деревню, одновременно рождающую Магару, Виринею, Павла. Он ограничился спокойным, лишенным пафоса и смелости привычным пейзанством. Пропала сцена смерти Магары. Сумрак и свет деревни не нашли выражения в режиссерской работе. Центр тяжести был перенесен на отдельные образы и актерское исполнение — яркое и радостное. Если для «Мертвых душ» Сахновский и молодые актеры его театра нашли особую, четкую манеру исполнения, то актеры студии нашли приемы, которыми оживала, росла, неуемно и размашисто шла на зрителя деревня. Так звучала она в «нижнем чине», в отдельных крестьянских образах, в солдате Павле. Это был спектакль больших, но не использованных до конца возможностей, которым был прегражден путь неудачным сценарием и безразличной режиссурой. Спектакль радовал более силой обнаруженного материала, чем его эстетическим оформлением, правдой и игрой актерского творчества, пробужденного темой деревни, и возможностью прикоснуться к кряжистым, сильным и занимательным образам современной России.

Актерское исполнение «Виринеи» напоминало спектакли ленинградского Красного театра, берущего ответственные темы просто и ясно, не впадая в томительный психологизм или в наследие декадентского театра. И театр и актеры Красного театра совершают первые шаги. Их искусство кажется порою первоначальным и примитивным; порою возникает опасение, что здоровое зерно не развернется, если явления дилетантизма и «театральной реакции» {284} обрушатся и на этот театр. Театр учится на здоровом материале, и сейчас его темы настолько убедительны, что заставляют закрывать глаза на его недостатки.

Образование «третьего фронта» идет разнообразными путями. Оно получает толчки от темы спектакля, от отдельного драматургического наблюдения, как в сценах «Виринеи», в работе режиссера, больше всего и значительней всего в актерском исполнении, в исполнении актеров поколения революции. Глубокое ощущение жизни, оформление опыта революции, органический сложный процесс выращивания идеологии из внутреннего и внешнего опыта, робкие или отважные поиски приемов для передачи выкованных нашими годами мыслей и ощущений еще отрывочны и неопределенны. Они разбросаны по всему театру. Они неожиданно рождаются в актерском исполнении Чеховым Гамлета, в интерпретации Сахновским Гоголя, в мимолетных и крупных опытах драматургов. В свое время мы говорили об утверждении на театре новых «общих мест» идеологического и эстетического порядка, которыми легко и удобно пользоваться при изображении современности. Они совпадают с приспособленчеством, если не связаны с поисками мироощущения. Речь идет о том, чтоб отгородиться не только от умершего эстетического формализма, но и от формализма идеологического, от омертвения лозунгов. Речь идет об их действенном раскрытии, а не о безответственной декламации. Речь идет о собирании того, что уже разбужено в театре, что живет как подводное течение нашего театра и что прорывается в отдельных постановках.

Тогда окажется, что задачи эстетизации нового материала театра ответственны и глубоки, и ответ на требование познания жизни обязывающ. Таким декларативным, имеющим на путях русского театра историческое значение спектаклем явился «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Театра имени Вс. Мейерхольда.

## 2

«Платье императрицы», «человек-приданое» и «подложный мандат» — три основные линии, в переплетении которых несется действие сатирической комедии Эрдмана. Материал ее художественного оформления — быт и психология современного мещанства, тема — старая и новая Россия. Первоначально комедия может показаться разбросанной и хаотичной. Соединение анекдотов и словесного блестящего и своеобразного юмора словно бы заслоняют картину целого. {285} Однако за кажущейся архитектонической нестройностью вырастает ее строгий костяк. Как Мейерхольд строит театр из разломанных театральных форм, так теперь Эрдман, минуя приемы упадочной драматургии, создает драматургию из разломанных форм драмы и комедии. Комедия Эрдмана вырастает из современного театра. Учитывая зрителя, она пользуется приемами нашей современной сцены. Начав с разбросанных наблюдений, она сосредоточивает их в третьем акте в ударных и обличающих моментах. Между тем совершенно ясны традиции, которые лежат в основе творчества Эрдмана. Не напрасны упоминания о Гоголе и Сухово-Кобылине, связанные с «Мандатом»: Эрдман пользуется анекдотом для обнаружения совсем не анекдотических событий, тем и человеческих качеств. Блестящий словесный юмор выражает мироотношение автора, и гиперболизация речи характеризует необычайные образы его героев. Заглянув в современную мещанскую жизнь — действие комедии развертывается «в наши дни на Благуше», — отправляясь от психологии воскрешенных героев Гоголя и Сухово-Кобылина, перенося в обстановку мещанской жизни темы современности, Эрдман создает обвинительный акт против России прошлого и предостерегает Россию современную.

Для его мещански-взволнованных героев «платье императрицы» становится символом «всего, что в России от России» осталось, а «мандат» — страшной маской незнакомой и пугающей современности. Автор рисует своих героев в тот момент, когда их спокойная и тоскливая жизнь нарушена анекдотическим и буффонным призраком великой княжны Анастасии Николаевны, с одной стороны, и грозного для них внедрения коммунизма — с другой. В «платье императрицы» и в «подложном мандате» воплощаются грани, между которыми колеблются интересы, сомнения и страхи Гулячкиных и Сметаничей. Попав в их мерное спокойствие, «платье императрицы» взбалтывает и взбаламучивает их жизнь. Оно становится средоточием комического заговора людей, которые наблюдали за революцией «сквозь дырочку». Сосредоточившись вокруг мифической Анастасии Николаевны, люди, «лишенные веса», люди, «которые висят в воздухе», как патетически восклицает их защитник поэт Олимп Валерианович, неожиданно вовлечены в нелепый и гиперболический переворот. Легко, с возрожденными надеждами они хватаются за мечту увидеть новый «ренессанс» своей жизни. Их смятенные и искривленные образы становятся для зрителя в свою очередь синтезирующим {286} обобщением тех людей, «которые довольно терпели от революции» и мечтают о том, чтоб «революция от них потерпела». Постепенно мелочи их быта, их встречи, разговоры, сомнения и мечтания вырастают в обобщенную картину прошлой, умирающей России. Монолог Олимпа Валериановича в последнем акте — средоточие всех анекдотических наблюдений автора над их жаждой «ренессанса», лирический вопль о возвращении «родной землицы», народа, «который они так любили».

Смотря на революцию «сквозь дырочку», поднимая «занавесочку, чтобы посмотреть, не пала ли Советская власть», они воспринимают «мандат» как грозную и непоколебимую силу, которая может их уничтожить и раздавить. Скрываясь за портретом Карла Маркса, потому что «он есть самое главное начальство», зная, что «великий учитель Энгельс рассказал очень многое», они пытаются найти способы жить так, как раньше. Вероятно, было бы невозможно смотреть на образы этих искривленных людей-масок, если бы автор не захватил их в наиболее патетические моменты их жизни, когда снова воскресли былые надежды. За образами Варьки, Олимпа Валериановича, мамаши Гулячкиной автор внезапно и дерзко вскрывает ту лирическую струю, которая воодушевляет их к жизни. Разоблачая быт, автор не боится смотреть в лицо пафосу мещанства, тому, что составляло основу и зерно прошлого быта.

Тогда из скрещения линий «подложного мандата» и «платья императрицы» вырастает образ Павла Сергеевича Гулячкина — «человека-приданого». Из захолустья благушинских переулков и маленьких домиков, украшенных «видами на Копенгаген», с одной стороны, и Карлом Марксом — с другой, приходит этот несчастный, потерянный и патетический человек, который воспринимает Россию прошлого и Россию настоящую как призраки. Он становится обобщенным и обвиняющим образом людей, которые стремятся «быть при всяком режиме бессмертными». В Гулячкине нетрудно увидеть человека, который мечтает о награждении при восстановлении старого режима и одновременно человека, который мечтает о том, что «его в Кремль будут пускать без доклада», что «будут выстроены санатории имени Павла Гулячкина». Автор освободил лирические основы рисуемых им образов; становится ясным, что основная тема его комедии о России прошлого и настоящего, о людях, у которых «лицо вывернуто наизнанку». Напрасно лицемерно отмахиваться от Гулячкиных ссылками, что {287} они — призраки прошлого. Горькая правда комедии Эрдмана в том, что Гулячкины могут появиться в современной нам России, что это те, кто с «подложными мандатами», высокими словами говоря в лицо «царям, что они мерзавцы», повесили «новую вывеску и стали под ней торговать всем, что есть дорогого на свете». Комедия Эрдмана — об этих людях, об их искривленных жизнях и о патетическом возрождающемся мещанстве.

Такова канва пьесы. Какими же приемами Эрдман возводит анекдот о кухарке Настьке, нелепо принятой за великую княжну, и о человеке, который пошел в приданое ради идеи и пытается выдать себя чуть не за коммуниста для устройства семейного счастья своей сестры, до трагикомедии и придает ему обобщающую и убеждающую силу? Невозможно говорить ни о строгом реализме, ни тем более о натурализме эрдмановской комедии. Взяв густой материал жизни, Эрдман им экспериментирует. Он заставляет в образах Настьки, Гулячкиной или Варьки увидеть отраженные и уничтоженные мечтания предреволюционных лет. Он вкладывает в как будто бы не подходящие для их произнесения уста такие слова, которые повторялись тысячами представителей интеллигенции. Саркастически автор заставляет своих героев искренне восклицать, что «если бы революция случилась через сто лет, то мы бы ее приняли»; кухарка Настька, как лирическая дама, тоскливо рассуждает, что «если бы правительство знало принцесскую жизнь, разве оно бы ее ликвидировало»; «потопленный в лапше» «жилец, а не мужчина», Иван Иванович Широнкин, убегая от Настьки, целует ей руку со словами: «Не тебе, а страданию твоему поклоняюсь». Во внезапной обстановке устами каких-то нелепых людей Эрдман разоблачает тоскливую пустоту тех формул и идей, которыми жили в послереволюционные годы иные представители интеллигенции, теперь способные воспринять комедию как мучительное обвинение. Порою, наоборот, законченное анекдотическое положение, вырванное из сложной ткани сценического построения, неожиданно обнаруживает самого автора и ту ироническую лирику, под углом зрения которой он смотрит на своих ущербных героев.

Эрдман оформляет речь современности. Он переводит в эстетическую форму те слова, которые раздаются теперь в нашей жизни в театрах, на улицах, митингах и заседаниях. Сила остроумия автора в том, что герои комедии говорят свои комедийные афоризмы, не сознавая их комической силы, вполне серьезно. Так обнаруживается основной {288} прием Эрдмана, который заключается в «переключении» тем современности и тем прошлого.

Сочетание этих приемов обнаруживает главнейшее свойство комедии Эрдмана — ее многоплановость. Социально-политическая сатира скрещивается с вскрытием психологических и бытовых основ жизни. Большинство его словесных построений и образов могут быть поняты в нескольких смыслах — «Вы думаете, что если вы у меня гастрономический магазин отняли и вывеску сняли, то вы меня уничтожили этим! Нет, товарищи, я теперь новую вывеску повешу и буду под ней торговать всем, что есть дорогого на свете. Всем торговать буду, всем!» Срывая одно за другим наслоения, зритель постепенно от анекдота, от смешной картины мещанского быта проникает к основам жизни этих людей и к их зерну. Сходство Эрдмана с Гоголем и Сухово-Кобылиным не столько в самих приемах творчества, которые у Эрдмана во многих отношениях индивидуальны и особенны, а в самом зерне творчества. В свою очередь образы людей становятся знаками, сквозь которые зритель проникает к нашей современности — к опасностям, которые ей грозят.

Эрдман сознательно ограничивает свою тему — такова задача сатирика. Эрдман бунтует против омертвения жизни. Он не произносит громких слов, но показать такое «искривление человека», которое он показал, может позволить только вера в силу жизни.

Может быть, давно не было комедии, которая так смело и резко посмотрела бы на окружающую жизнь. Ее сила не в словесном юморе, который первоначально бросается в глаза и побеждает зрителя, не в анекдотическом комизме положений. И то и другое вырастает из глубоко схваченной основной темы. В комедии много недостатков, она кажется беспорядочной и растянутой, она перегружена богатством остроумных определений и афоризмов. Но Эрдман указывает пути, по которым может и должна пойти современная сатирическая комедия. Она оформляет материал быта. Она раскрывает зерно анекдотических сплетений.

Сила «Мандата» в соединении сатиры и юмора, иронии и лирики. Это — лирическая сатира. По существу, она продиктована любовью к жизни и нежностью к людям, как бы уничтожающи ни были характеристики, данные Эрдманом своим героям. Разоблачая быт, предостерегая против омертвения лозунгов, Эрдман напоминает о революции, о 1919 – 1920 годах; эта пьеса поколения революции. Эрдман {289} не побоялся посмотреть в человеческое зерно выброшенных им на сцену людей; естественно и сурово звучит финал его комедии. Комический и невероятный заговор раскрыт. Кухарка Настька совлечена с престола наследницы Российской империи. В страхе и тоске ожидают участники этого невероятного происшествия неизбежного ареста. Священник тоскливо ищет оправдания в том, что «он почти что партийный, так как Христос был коммунистом»; Гулячкин, разоблаченный все тем же Иваном Ивановичем, которого можно встретить в каждом доме, надеется, что его не повесят, потому что «дураков-то, должно быть, не вешают». Страхи напрасны, и ожидания лживы. Эту тоскливую, смятенную и потерянную толпу арестовывать отказываются. Ни «платье императрицы», ни «подложный мандат» не указали путей «человеку-приданому». Надежды разрушены. «Если нас даже арестовывать отказываются, то чем же нам, мамаша, жить, чем же нам жить?» Эрдман погребает Россию прошлого.

На театре Эрдман встретился с Мейерхольдом. На этот раз спектакль не декларировал новых принципов и не обнаружил новых способов сценической интерпретации. Мейерхольд пошел вглубь. По существу, Мейерхольд после анатомического разъятия трупа «Бубуса» вернулся на пути «Леса». Однако «Бубус» не прошел бесследно, и приемы и оформление актерской игры «Бубуса» были перенесены на «Мандат». Как в «Лесе», Мейерхольд смотрит на жизнь героев «Мандата» в отдельные ее моменты. Разбивая комедию на эпизоды, он обнаруживает перед зрителем клочки мещанского быта. Отдельным предметом, костюмом, вводными фигурами он пытается вскрыть существо мещанства. Швейная машинка, на которой готовят приданое Варьке, толпа уличных шарманщиков, свадебное шествие неожиданно заполняют сцену. В отдельных, гиперболически преувеличенных деталях Мейерхольд саркастически издевается над целостным строем мещанской жизни и, бросая зрителю отдельные наблюдения, ехидно издевается над монументальным бытом. В его глазах пианино, украшенное веерами и бумажными цветами, воплощает мещанскую красивость гостиной Гулячкиных. Он освобождает сцену от всего ненужного и лишнего. Вещи появляются и как орудие игры актера и как символическое обобщение быта. Реализм деталей совпадает с реализмом пьесы и игры. Взяв от «Бубуса» принцип «предыгры», Мейерхольд заставляет актеров в эпизодических сценах развертывать сложную картину взаимоотношений и этим раскрывает существо образа. {290} Во взгляде, в движении, в жесте Мейерхольд обнаруживает намерения, с которыми произносятся следующие за ними слова.

Центр тяжести, однако, лежит в способе прочтения Мейерхольдом пьесы. Мейерхольд увидел образы героев эрдмановской комедии как синтетические и обобщенные маски. Первые два действия Мейерхольд отдает комедии российских мещанских масок. Отметая лирику Эрдмана, которую невозможно, конечно, отождествить ни с «чеховщиной», ни с Блоком, Мейерхольд строит первые два акта как обнажение «мертвых душ» современного быта. Образ механизируется, и лирическое зерно исчезает. Мейерхольд находится в единоборстве с сущностью эрдмановской комедии. Завлекательный замысел создать монументальный паноптикум достигает мертвящей силы во втором акте. Мейерхольд показывает призраки людей с вытравленным внутренним зерном и вне того патетического рисунка, который создал Эрдман. Мейерхольд пользуется методом сценического шаржа, вернее, сценической карикатуры. Люди обращены в оживленные плакаты. Смешные и отвратительные, они закрепляют на себе внимание.

Третий акт кажется неожиданным. Между тем только в нем Мейерхольд достигает полного совпадения с зерном комедии. «Атеиста и циника», как характеризовал Эрдмана в полемике с автором этих строк Мейерхольд, сменяет лирик. Отрицаемое Мейерхольдом лирическое начало захлестывает спектакль. Освобождение актера не напрасно было совершено Мейерхольдом. Уже в отдельных сценических образах первой части спектакля проскальзывало то патетическое увлечение, которое вырывается в третьем акте больше всего и убедительнее всего в исполнении Гарина. Оно становится законом для исполнения всего третьего акта. Маски оживают, и плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом. Физиологическое явление Варьки неожиданно переходит в тоску и радость потерянного и ищущего человека. Толпа, загромождая сцену, окружая Гулячкина и Настьку, ревет, кричит, плачет и радуется как одно целое. Мейерхольд достигает потрясающей внутренне наполненной силы в сцене свадьбы. Кто-то назвал ее русским «Гадибуком». Взлетая на руки окружающих, несется по сцене Гулячкин со своими смятенными и сокрушительными словами. Мейерхольд заставляет актера говорить со зрителем. Монолог Гулячкина обрушивается на зрителя. Сундук с Иваном Ивановичем летит в финале трагикомедии в зрительный зал. Гармошка, снова {291} возвращенная Мейерхольдом, тоскливо аккомпанирует монологу Гулячкина.

Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю «лицом, вывернутым наизнанку».

Спектакль заслуживает подробного анализа. В нем сквозит новое и удивительное лицо Мейерхольда. Как бы ни загадочен был замысел постановки, он доходит как разоблачение в маске лирической струи. Спектакль заставляет думать. Он предостерегает от предпосылок, он идет к выводам. Как Эрдман соединил разбросанные анекдоты, человеческие черты, страшные и смешные детали быта, чтобы собрать их в художественную форму новой комедии, так Мейерхольд показывает сперва форму человека, собирает острые наблюдения, брошенные на пустую и страшную, сильную и страстную жизнь, чтобы сконденсировать их в форму нового и сгущенного реализма. Мейерхольд выступает как собиратель русского театра. Былую свою разбросанность он обещает заменить сосредоточенностью. Даже тем, кто отрицал пути Мейерхольда, ясно значение «Мандата».

## 3

Дело не в личной талантливости Эрдмана, хотя она бесспорна, и не в огромной силе дарования Мейерхольда. В спектакле говорила эпоха. Этот спектакль преграждает путь опытам возрождения рышковщины и сомнительным попыткам утешительных и мещанских эстетизации. После «Мандата» невозможно уйти, не задумавшись. Спектакль не одинок в русском театре — он говорит о «третьем фронте». То, что проскальзывало в мимолетных опытах Театра сатиры, когда театр неожиданно взглянул на быт, что искривленно проскользнуло в загруженном эренбурговщиной «Воздушном пироге», в «Виринее», в «Мертвых душах», в спектаклях ленинградского Красного театра, «Мандат» показал эстетически оформленным и строго законченным.

Невозможно оторвать судьбу русского театра от судьбы русской драматургии. Театр и драма выступают как целостное единство. Они утомлены повторением предпосылок. Чрезвычайно соблазнительно, но вполне бесплодно ставить вопросы в обобщенной и отвлеченной форме. Никакие слова о народной трагедии, о массе, о судьбе личности не будут звучать убедительно, если они не поставлены конкретно — в противном случае они остаются эстетической игрушкой и маской, за которой скрывается безразличие {292} к современности. Чрезвычайно соблазнительно, а главное — вполне легко декларировать свою приверженность к отвлеченному народу и не менее отвлеченной массе. Чрезвычайно удобно на пороге сезона 1925/26 года доказывать сценическим путем неприятные качества западнобуржуазного растления. Но последние урбанистические постановки текущего года с ясностью и убедительностью погребли этот специфический жанр русского театра. Надо надеяться, что он не воскреснет. Театр не может ограничиться простым и безответственным повторением положений, ставших обязательными. Театр и зритель требуют «раскрытия скобок», таким способом открывается путь к искусству — познанию жизни. Автор и режиссер становятся истолкователями жизни.

Вопросы эстетизации, по существу, есть вопросы художественного оформления. Никакая самая «красивая» красочка упадочного искусства не скроет того простого обстоятельства, что в подобном случае мы не имеем разрешения задач художественного оформления. «Мандатом» Эрдман в области драматургии, а Мейерхольд — режиссурой указывают, что эстетизация не пустой звук, если она исходит из постижения конкретного словесного, бытового и сценического материала. Это начало нового пути, которое не может быть заменено *усвоением пройденного* упадочным театром. Традиции и классика могут быть восприняты только как живая сила наших дней. Перед театром стоит задача *выбора* традиции и ее очищения.

Эти постановки заставляют в противовес идеологическому приспособленчеству ставить темы, которые, может быть, еще и не разрешены, но которые волнуют и мучают современную жизнь. Быстрый лет жизни заставил театр долгое время быть в кругу или давно умерших слов и положений, или выдвинутых жизнью лозунгов, которые служат предпосылками творчества. Их невозможно отрицать. Они бесспорны. Из предпосылок теперь надлежит делать выводы. Театр выходит из схоластического состояния в область живой мысли, живых чувствований и выковывает театральный стиль современности. Он хочет говорить по существу. Он наполняется мощной лирикой. Он обнаруживает свой взгляд на жизнь. Возможно, что рядом будут существовать современные Рышковы и утешительные эксперименты мещанских театров. Возможно, что эстетизация еще долго будет в иных из театров достигаться искривленными путями, и стремление к познанию жизни будет подменено упрощенной фотографичностью. Так оправдывается {293} будущее появление «третьего фронта», фронта борьбы против идеологического формализма и эстетического эклектизма. Идеологический формализм, по существу, обозначает идеологическую безответственность. Эстетический эклектизм ведет театр по пути забвения законов театрального мастерства. «Третий фронт» с исторической необходимостью вырастает из нашей театральной современности.

«Печать и революция», 1925, № 5 – 6.

# «Сочувствующий» Летний «Эрмитаж»

Режиссер и автор представления, показанного в летнем «Эрмитаже», следовали примерам, достойным подражания. Автор (Саркизов-Серазини), памятуя об утвержденной в нашей современности традиции Гоголя — Сухово-Кобылина, взял за образец «Ревизора», а режиссер (Любимов-Ланской), решившись на поиски современных театральных форм, — Мейерхольда с его постановкой «Мандата».

Пьеса относится к числу тех многочисленных произведений, в которых с тканью гоголевской комедии, гоголевских образов и гоголевских положений сплетен современный анекдот — на этот раз о мнимом «сочувствующем». Сам «сочувствующий» (почему, кстати, «сочувствующий», когда Шантеклеров все время именует себя коммунистом?) повторяет Хлестакова: его монолог — монолог Хлестакова, два «дворянина» — Бобчинского и Добчинского и т. д. Во многих деталях этой современной примеси Саркизов-Серазини вполне остроумен. Согласно приемам нашей новейшей драматургии, он пользуется и сгущением уличной речи, и шаблонизацией митинговых речей, и сатирическим изображением мещанского быта (изображен какой-то заброшенный уголок, где — против всяких вероятий и наперекор здравому смыслу — в 1925 году не было ни одного коммуниста) и вводит неизбежное карающее начало в лице прокурора, — одним словом, следует всем тем приемам, которые в свою очередь стали за последние два года привычными на нашей сцене.

Режиссер воспользовался вертящейся декорацией (конструктор Волков), прибег к сгущенному изображению мещанского быта, к подробной разработке отдельных деталей, к переключению последней сцены из плана комедийного в план трагедии (к чему, между прочим, пьеса не дает {294} никакого повода) и т. д. Одним словом, также шел по привычным путям.

Спектакль показал ровное исполнение. Особенно выделялись новый актер Владиславский, обнаруживший отличные данные для комика-буфф, и молодое, свежее дарование Пельтцер (Дунька).

Зритель смеялся в начале пьесы больше, чем в ее конце. Как о серьезном шаге на путях современной драматургии о спектакле говорить не приходится. Но для летнего спектакля современный «Сочувствующий» относительно лучше «Звонков» и «Могридшей».

«Правда», 1925, 7 июля.

# Москвин — коллежский регистратор

Наше кино ищет актера. Драматические актеры, работая для кино, теряли в большинстве силу своего сценического обаяния и, разрушая законы драматического театра, не находили убедительных приемов игры для кино. Подчеркнутость и чрезмерность мимики грозили зачастую перейти в карикатуру или, напротив, приемы обычной игры заставляли мечтать о вторжении в кино слова. Молчаливая игра экрана трудно удавалась театральному актеру. Соблазн густой мимики и напряженного лица приводил к кинематографическому плакату, а не к игре. Скупость и четкость отсутствовали как раз там, где они были всего нужнее, — то есть в кино.

Для «Коллежского регистратора» выбор фирмы «Межрабпом-Русь» остановился на Москвине.

Казалось, что и Москвин в первой части картины играл больше для театра, чем для кино. Как всегда, у Москвина было много прекрасных и ярких наблюдений, и отдельные черточки, характеризующие образ бедного и радующегося маленьким радостям коллежского регистратора, глубоко врезались в память. Но оттого, что эти маленькие детали были перенесены на полотно экрана, создавалось впечатление: Москвин мельчил, игра Москвина была бы убедительнее на театре, на драматической сцене.

Первоначальное впечатление исчезло вместе с началом второй половины картины, той, в которой станционный смотритель ищет покинувшую его дочь, когда удар обрушился на него и перевел сентиментальную его жизнь к потрясающим и страшным ощущениям. В этой части Москвин, {295} несмотря на растянутость сценария, показывает себя огромным трагическим актером; образ постепенно переходит в обобщенный план; коллежский регистратор Москвина становится выражением «униженных и оскорбленных» прошлых лет России. Экран сумел уловить самые сильные мимические движения Москвина. Если в первой половине картины явно ощущался недостаток слов и хотелось, чтобы к движению актера была присоединена речь, во второй части насыщенность и сила жеста, скупость взгляда и движение рук были достаточны, чтобы зритель заволновался и чтобы его пронзила острая жалость к страдающему смотрителю Москвина.

Эта картина, в которой Москвин вне плаката и вне подчеркнутости сумел раскрыть тяжкий смысл пушкинских «Повестей Белкина», скрытый за четкостью и простотой пушкинских слов, одновременно обнаруживает в нашем актере неисчерпаемые возможности для кино.

«Правда», 1925, 23 сентября.

# «Тень осла» Театр бывш. Корша

Играли хорошие актеры — Климов, Радин, Кторов, Леонтьев и другие, декорации рисовал большой художник (Ульянов), пьесу ставил режиссер уверенного умения (Дикий), и между тем спектакль не вышел из пределов обычного коршевского проходного спектакля. Он не отличался интересом новизны и блеском выдумки. Причина лежала и в пьесе и в способах ее сценической обработки. Спектакль в своих основах оказался беспредметным, и попытка придать легкой комедии Фульда о «тени осла», взбудоражившей скромную жизнь греческого селения, социальную остроту была напрасна — такой обработке автор не дает материала. Он оставался в пределах анекдотического сплетения событий и, вероятно, не подозревал о возможности увидеть в своей легкой пьесе ту сатиру на западный парламентаризм, которую пытались раскрыть в пьесе ее русские переделыватели. Поднять комедию до остроты сатиры не удалось. Она осталась в рамках буффонады, сквозь которую прорывались легкие и быстрые намеки на современность. Вслед за автором переделыватели и театр пользовались обычным и легким приемом — смешали античную жизнь с современной и наполнили Древнюю Грецию {296} сближениями с нашими днями так, чтобы сквозь лица ее античных героев сквозило лицо Западной Европы. При недостаточной остроте пьеса неизбежно впадает в опереточность. Так она и была показана на сцене театра бывш. Корша — в костюмах, привычно сочетавших предания античности и принципы современности.

Дикий, ставивший пьесу, дал ряд разрозненных сцен. Спектакль рассыпался на остроумные и неостроумные, интересные и неинтересные моменты. К остроумным и ярким приходится отнести сцену заседания в народном собрании. К неостроумным и скучным — второе действие пьесы. Легкая ткань незатейливого анекдота Фульда не выдержала предъявленных к пьесе требований. Грех спектакля в том, что он конфузливо блуждал между опереткой и сатирой — он не отважился окончательно порвать с пьесой, дающей ряд анекдотических положений, не претендующей ни на остроту, ни на смелость. И Фульда, который на своем веку написал много благопристойных и благонамеренных комедий, был бы, вероятно, очень удивлен, если бы увидел свою скромную «Тень», робко обращенной в подобие социальной оперетки, или, вернее, опереточной сатиры. Анекдот остался анекдотом, а театр захотел увидеть больше того, что в анекдоте заключено. Поняв же ошибку, театр поспешно, но запоздало, отступил на прежние позиции. Не здесь ли лежит причина неудовлетворенности, которая чувствовалась в зале в день генеральной репетиции?

«Правда», 1925, 3 октября.

# «Георгий Гапон» Театр имени МГСПС

«Георгием Гапоном» Театр имени МГСПС открыл очередной цикл своих исторических хроник, откликаясь на несомненный интерес к ним широкого зрителя. И как во всех хрониках, так и в «Георгие Гапоне», оказались смешанными сила и интерес самой темы и слабость ее художественной обработки. Вне зависимости от подхода автора, события девятого января, воспроизведенные на сцене, не могут не взволновать зрителя. Так и в «Георгие Гапоне» тема волнует больше, чем мастерство автора. В большинстве сцен Шаповаленко остается только наблюдателем и дает скорее упрощенный урок истории, рассказывает анекдот, сообщает фактические данные, чем вскрывает смысл и {297} значение исторических событий. Пьеса связана в единое целое образом Гапона, который остается на протяжении пьесы, и в особенности в ее первой части, неясным и неопределенным. У автора не оказалось силы, чтобы раскрыть художественно и глубоко этот образ. Заключительные сцены, в которых происходит разоблачение Гапона, звучат неожиданно — зритель к ним мало подготовлен, он равнодушен к образу, который требует на сцене не фотографически протокольного изображения, а резкого и мощного сатирического освещения. Такому освещению автор дает мало материала; поэтому и на сцене образ Гапона остался таким же бледным и туманным, как он написан автором, за исключением нескольких последних разоблачительных сцен.

В остальном спектакль шел в тех приемах, в каких обычно на сцене Театра имени МГСПС исполняют исторические хроники: в декорациях, пытающихся сочетать принципы конструктивизма и реализма при обычной бытовой игре большинства актеров. И, как всегда, волновала тема и, как всегда, художественная ее обработка не соответствовала масштабу поставленного задания. Происходила подмена художественного задания преимущественно педагогическим. Театру приходится делать из этого выводы. Иначе ему легко уйти в привычный шаблон любопытных анекдотов прошлого, потеряв тот пафос и подъем и ту сценическую смелость, которых требует поставленная тема. Театр легко может остаться в пределах первоначальной педагогики, в то время как ему надлежит раскрывать глубокий смысл пережитых событий; пока же насыщенность темы не находит соответствия ни в бледных образах, ни в безразличном слове. Тема ищет своего мастера.

«Правда», 1925, 3 октября.

# «Женщина у трона» Театр бывш. Корша

Совместными усилиями современных драматургов семейные истории российского царствовавшего дома почти исчерпаны. Свободных царей ближе Ивана III не имеется, и театры не решаются пускаться в рассказывание такой седой древности. Однако, увлеченные успехами сценических интерпретаций императорских заговоров, они естественно обратились за помощью к западной драматургии в надежде найти в {298} ней печальные и разоблачительные истории, подобные многочисленным произведениям русских авторов. На этот раз выбор бывшего Коршевского театра пал на историю любви австрийского кронпринца Рудольфа и Марии Вечера — любви, кончившейся смертью обоих трагических возлюбленных. Западный драматург обработал эту тему способами стародавней мелодрамы с многочисленными эффектами, как-то: отравлениями, таинственными незнакомцами, бутафорскими «страхами» в виде воя ветра и необходимого призрака предка, который предвещает несчастье и смерть. В том равнодушии, с которым зритель следил за этим представлением, было много отрадного — пробуждалась надежда, что пора увлечения семейными хрониками и «иллюзиями императорской жизни» начинает исчезать и что бульварная обработка таких тем скоро и окончательно не будет встречать сочувствия в зрителе.

Актеры изнемогали под тяжестью неудобной пьесы. Они терпеливо выполняли все требования, предъявленные автором. Прекрасный актер, игравший Франца-Иосифа терпеливо носил баки и углубился в фотографическое изображение этого ядовитого и сухого старика. Кронпринц Рудольф под влиянием яда умирал долго, убедительно и подробно, пользуясь всеми театральными приемами, припасенными для этого случая. Мария Вечера испытывала необходимые страдания и металась между отчаянием и надеждой так, как требовал этого автор. Все это проделывали актеры с большими именами и с хорошим талантом. Не хотелось бы связывать эти имена и эти таланты с предательской пьесой Э. Вайда, не сулящей ее исполнителям ничего хорошего — актеры пали жертвой драматурга.

Равнодушие, о котором было упомянуто выше, сопровождало весь спектакль. Повторяем, это было самое отрадное в продолжение тягостного вечера, и это было единственное, что пробуждало надежды на освобождение театра от авантюрных анекдотов и разоблачительных семейных историй.

«Правда», 1925, 13 октября.

# «Аракчеевщина» Малый театр

Коварная и соблазнительная линия «эффектности» и «сценичности» стала своеобразной традицией Малого театра и толкнула Платона на создание его «Аракчеевщины». Однако {299} возвращение к этой традиции привело к явной неудаче. По существу, пьесы не получилось. Представление распадается на ряд отдельных эпизодов «грузиновских драм», как пояснил автор. Одной истории о Настасье Минкиной, любовнице Аракчеева, оказалось недостаточно, чтобы заполнить пьесу, и автор включил в нее ряд других не менее печальных историй, которые должны были характеризовать жестокое аракчеевское время. Художественный взор автора посмотрел на аракчеевщину как на собрание убедительных и неубедительных случаев из жизни аракчеевского поместья, наполнив пьесу и монастырским разгулом, и сценой пыток, и убийством, показав юродивых, тоскующих крепостных, соблазненных девушек, лукавых слуг и обнажив тем самым сценический прием: все эпизоды воздействовали на зрителя именно в качестве обнаженного приема, восходящего к старой мелодраме, но не наполненного внутренней силой. Может быть, именно поэтому пьеса оставляет впечатление неловкости и чрезмерного старания подчеркнуть то, что могло бы дойти до зрителя без нарочитой подчеркнутости. Осталась неразрешенной и тема «аракчеевщины» — аракчеевщина была сложнее, чем она показалась Платону. Корней эпохи автор не коснулся.

Распадаясь на эпизоды, пьеса и дает только эпизодические роли, такие же густые и утрированные, как и те сцены, в которые они включены. Играют их ровно и спокойно, вполне используя материал автора, но только некоторым исполнителям удается углубить этот материал. П. Садовский дает интересный образ Александра I — глубже, чем он написан у Платона; Пашенная (Настасья) несет через все акты монументальный и грубый образ аракчеевской управительницы; Массалитинова находит смелое разрешение образа гулящей монахини и т. д. Но как бы ровно ни шло исполнение, пьеса не имеет и того актерского оправдания, которое в свое время имели пьесы, игранные Ермоловой, Федотовой, — самый материал образов упрощен и внутренне незначителен и не дает толчка к крупному актерскому творчеству. Ни один эпизод не может вырасти в явление аракчеевщины, как замыслил автор; «эпизоды» остаются случайностью; случайностью остаются они и для актеров, которые их сыграли и для которых они были предназначены автором. Традиция «эффектности» предала театр; надо думать, что напрасно и ненужно стремиться к ее возрождению,

«Правда», 1925, 22 октября.

# **{****300}** «Настанет время» Студия Малого театра

Спектакль «Настанет время», которым Студия Малого театра возобновила свою деятельность, — хорошее и обещающее начало. В драматургически несовершенной пьесе Ромена Роллана студия сумела различить ее верное и патетическое зерно. Пьеса повторяет судьбу всех сценических произведений Роллана. Она загромождена морализмом, присущим творчеству Роллана и мешающим проникнуть к истокам его творчества; схематизм образов порою заграждает путь к их драматической сути; некоторые герои Роллана кажутся отвлеченными и раскрывают не столько судьбу человека, сколько столь же отвлеченную и обобщенную идею.

Проповедь пацифизма, которой Ромен Роллан предан с такой самоотверженностью, иногда затемняет основную тему спектакля — о колониальных насилиях англичан. Но Роллана заставляет слушать и в этой пьесе тот высокий пафос, та напряженная чистота, которыми пьеса проникнута и с которыми автор проводит свою идею. Подход Роллана чужд подчеркнутости, основной образ — Клиффорда — ясен и убедителен.

Тот же чистый пафос был раскрыт и в спектакле Студии Малого театра. Может быть, именно молодость исполнителей позволила подойти к развернутой Ролланом теме так просто и чисто, как было показано в спектакле. Нельзя и преждевременно говорить об окончательной эстетической завершенности представления — многое в нем бледно и не все образы достигли той наполненной силы, которая требуется темой пьесы. Однако зрительный зал был по-хорошему взволнован и напряженно следил за четко и просто показанной пьесой Роллана. Спектакль будет, вероятно, расти, получая тот отклик из зрительного зала, какой звучал в день генеральной репетиции. Но уже теперь можно было бы отметить ряд исполнений, в первую очередь ту хорошую мягкость и чистоту, с которой молодой актер Савельев играл генерала Клиффорда; отчетливую режиссерскую работу Каверина, который умел обнаружить драматическое зерно отдельных ситуаций и всей пьесы, а с другой стороны, нашел простую и ритмическую форму спектакля.

Не хотелось бы останавливаться на недостатках представления, которые могут быть случайными. Студия начала {301} хорошо и обещающе. Такое начало обязывает. Надо думать, что студия не соскользнет с так верно намеченного пути.

«Правда», 1925, 29 октября.

# «Предательство Дегаева» Театр имени МГСПС

Что больше интересовало автора — личная судьба Дегаева или, более того, — идея самой «дегаевщины»? Вернее, первое. Во всяком случае, психологический этюд о нерешительном и слабом человеке, попавшем в руки хитрого и умного «соблазнителя», преобладал над раскрытием философского и политического смысла «дегаевщины». Автору удалось связать тему о Дегаеве с темой о тяжкой и развращающей власти охранки; судьба политического деятеля, подчиненного воле служителя охранки, четко вырисовывалась на фоне рассказа о падении героя пьесы. Это была только половина задачи, за рассказом не выросла другая, более существенная часть — то основное, что могло сделать пьесу монументальным и сильным произведением. «Случай», занимательный сюжет, потрясающий анекдот не связались в одно целое с идеей «двойного предательства», которой служил Дегаев, и потому сумасбродная и катастрофическая идея о помощи революции через службу в охранке не нашла должного выражения и вплелась только бледным отзвуком в нить развертывавшегося действия. По пьесе, эта идея пришла в голову Дегаеву только как позднее оправдание своего поступка, значительность же темы и монументальность замысла требовали бы ее разбора в качестве одного из основных мотивов дегаевского предательства.

Итак, нелепая и убийственная идея исчезла. Осталось как несомненное завоевание драматурга умелое соединение рассказа о личной судьбе Дегаева с темой о власти охранки. Увлеченный психологическими падениями и самооправданиями центрального героя, автор захотел, однако, их подчеркнуть, и тогда в сценах раскаяния и мучений Дегаева он впадал в настойчивую слезливость и оказывался расслабленным там, где должен был быть крепким и ироничным. Он заставил своего Дегаева бредить, он окружил его кошмарами, он сделался назойлив в стремлении к упрощенной подчеркнутости и без того простых положений.

{302} Так играл Дегаева и Давидовский, пользуясь материалом автора и сменяя строгость построения внезапной «слезой» и психологическим мучительством. Может быть, именно эти сцены вызывали наибольший отклик в зрительном зале, но, как всегда, это была зараженность физиологическим напряжением актера, а не его игрой. В целом же Давидовский играл выразительно и там, где ему не мешал автор, — мягко. «Соблазнителя» — жандармского полковника Судейкина — интересно, совсем ненапористо играл Любимов-Ланской; но сцена мечтаний Судейкина о российском престоле, написанная автором с чрезмерным увлечением, мешала образу, оставаясь же в пределах жанра и быта, актер был во много раз убедительнее.

В остальном спектакль разделяет участь всех исторических фотографий, появляющихся в Театре имени МГСПС. В театре уже закрепляется определенная манера постановки, при которой легко может показаться, что пишет пьесы один и тот же автор и ставит их один и тот же режиссер.

«Правда», 1925, 18 ноября.

# «Петербург» МХАТ 2‑й

Спектакль противоречий. Между романом Андрея Белого и сценарием, написанным им для МХАТ 2‑го, лежит огромная пропасть. Это вещи различного стиля и несоразмерной наполненности. Для театра Белый убил свой роман. Разрушив его строй, он не создал пьесы из его обломков. Разорвав его в клочья, он наполнил сценарий бледными и отраженными тенями своих героев.

На сцену прорвались только обрывки былой темы о Петербурге. За десять лет, прошедших со времени его написания, герои выветривались, и их трагическая окраска сменилась издевательски-фарсовой. Этих новых своих героев Белый не сумел сцепить и столкнуть так, чтобы действие вырастало стремительно и четко. Пьеса шла по двум направлениям: первое — ироническое изображение аблеуховского круга, второе — плохо с ним связанное и механически выведенное изображение революции 1905 года. Рядом с обманными «адскими машинами», наполненными песком и «фигой с маслом», рядом с миром маскарадных красных домино, неудачных самоубийств и призрачных {303} кабинетов эта вторая линия, принесшая убийство Аблеухова, могла быть единственной реальностью. На сцене она оказалась только театральным эффектом, который не сделали убедительным ни суматоха финальной картины революции, ни маскарадная фигура неуловимого террориста.

По существу, Белый написал сценарий фарса; скажем, мелодраматического фарса, фарса со слезой и сожалением, с трагической, издевательской подоплекой, но все-таки злого и обвинительного фарса. Здесь лежал единственный путь преодоления Белого. Театр же пытался сценически разрешить роман Белого о Петербурге. Театр хотел вложить в спектакль то, что не заключено в пьесе. Он вскрывал «туманы и болота» Петербурга. Здесь он шел по линии упорного труда, но одновременно и линии наименьшего сопротивления. Внешняя форма спектакля наполнила бы зрителя тревогой и беспокойством в 1913 и 1914 годах — театр опоздал с ней на десять лет. Тюли и вуали, обманчивый свет, сумрачные тени не вскрывали призрачности Петербурга. Вместо остроты театр дал сгущенный мрак, который действовал зрительно, а не по существу. Всегдашний грех театра — выбор художника — и на этот раз наложил тяжкий отпечаток на спектакль.

Между тем отдельные моменты спектакля не могли не будоражить зрителя. Нельзя без волнения смотреть сцену катастрофической встречи Аблеухова с «красным домино» на балу. Нельзя остаться равнодушным, когда Чехов — Аблеухов проходит мимо толпы гостей и пустыми глазами смотрит в публику. Нельзя не глядеть пристально на вторичное объяснение с Аблеуховым, когда раскрылось странное и уничижительное содержание сардинницы. Порою, независимо от романа и независимо от сценария, отдельные актеры прорывали сумрачную и тяжелую ткань спектакля. Прежде всего Чехов — сенатор Аблеухов, а затем Берсенев — Николай Аполлонович.

Чехов еще не преодолел окончательно своего Аблеухова. Сложный образ распадается иногда на составные части. Но у Чехова глубока острая линия, в которой он вскрывает Аблеухова. Это — трагедия формализма и старческого отчаяния. У него пустые глаза и автоматизм движений. Размеренность мысли и тоска по жизни. Сознание своего одиночества и незнание путей к освобождению от него. Автоматизм постепенно стряхивается и открывается опустошенное и убитое лицо одинокого старика. Его гибель кажется объяснимой, потому что этому человеку некуда {304} податься, и его жизнь исчерпана. Сложнейшие черты образа Чехов обнажает с исключительным техническим блеском — появление Аблеухова на балу, сцена с сардинницей подводят к сатирическому раскрытию человека. Так и в гриме — потухающие глаза, растерянные и напрасно ищущие поддержки, на бледном и почти умершем лице.

Берсенев играет Николая Аполлоновича так, как он рассказан в романе. Он ближе всего к первоисточнику сценария. Образ «Аполлона» и «лягушки», философического мечтателя и неудачного политика, дан Берсеневым четко и скупо. В нем угадывается целый ряд людей такого типа. Отлично схвачены речь, колеблющаяся и вкрадчивая походка — образ скользит между иронией и лирикой.

Среди других исполнителей (актеры играют напористо и темпераментно, но в исполнении не достигнут единый стиль) запоминаются Громов — провокатор, Попов — Александр Иванович и Готовцев — Семеныч. У Чебана — Лихутина и Гиацинтовой в роли Ангела-Пэри много напряженности и чрезмерной нарочитости. Сцену же пародийного танца Гиацинтова проводит мастерски — в этой сцене открыт путь острому сценическому истолкованию пьесы. Такой же момент в спектакле у Дейкун (Аблеухова) — уход с пением.

Режиссерски спектакль не был единым. Он обещал быть ядовитым и крепким и неожиданно сникал до шумливой и бытовой трактирной сцены, до «черных масок» бала или до напрасных изысков лихутинской гостиной. Он был противоречив, как противоречив замысел построить его на основе рассыпанного набора романа Андрея Белого «Петербург». Он был спектаклем режиссерского разнобоя, запоздалой выдумки и внезапных актерских раскрытий.

«Правда», 1925, 21 ноября.

# «Ужовка» Театр Революции

Деревни русский театр почти не знал. «Власть тьмы» и «Горькая судьбина» остались исключением. Драматургическая линия не была подхвачена, и традиции изображения деревни на сцене не создалось. Исполнение отдельных крупных актеров девятнадцатого века не передалось двадцатому. Театру приходится строить заново, не имея образцов и только нащупывая сценические средства. Задача {305} тем труднее, что современному драматургу приходится иметь дело не с устоявшимся бытом, а с деревней в момент ее перерождения, когда изменяются ее бытовые устои и появляются новые силы.

Мощный, нетронутый и манящий своей глубиной материал еще владеет авторами. Художественная разработка оказывается ниже и незначительнее широты и захвата самой темы. Шимкевич делает первые шаги на путях создания крестьянской драмы. Как и «Виринея» Сейфуллиной, пьеса Шимкевича распадается на отдельные эпизоды и в этих эпизодах сила и значение пьесы. Темой пьесы автор взял вопрос о перерождении деревни — его не уместишь пока в отдельном спектакле. Поэтому до зрителя доходит не самый процесс, а отдельные волнующие сцены из рассказа о начавшемся в деревне сдвиге. Крепко завязанная пьеса в конце распыляется, и интерес зрителя падает, хотя наступает один из сильнейших моментов сюжетного развития — убийство селькора и наказание преступников.

Смотря на жизнь просто и ясно, не закрывая глаза на тяжесть и противоречия деревенской жизни, автор не свободен еще, однако, от идеализации образов. Личную драму бедной крестьянки Дарьи он не сумел психологически оправдать, и ее образ кажется в иные моменты внезапным и неожиданным. Порою в пьесу вторгаются отголоски толстовства (раскаяние милиционера).

Но есть в пьесе необходимая хорошая ясность и простота в подходе к трудной теме, которая заставляет зрителя настораживаться и внимательно следить за происходящим на сцене. Как один из первых опытов, пьеса Шимкевича значительна и нужна. Она настойчиво зовет к углублению и раскрытию темы. Не здесь ли лежат начала подлинной трагедии для нашей сцены?

Театр в большинстве освободился от штампа в изображении крестьянина — было мало сусальности, много правдивости в отдельных исполнителях, в особенности в Чистякове, Орлове, Канцеле и в Гнедочкине (селькор Доронин), который играл очень просто, без ходуль, без ложного и напрасного героизма.

«Правда», 1925, 24 ноября.

# **{****306}** ТЕАТРАЛЬНЫЙ сезон 1925/26 года

## Статья первая

### 1

Сезон 1925/26 года начался под знаком иллюстрации событий революционного и нереволюционного прошлого — более половины новых постановок отдано этой области. «История» окончательно заполонила сцену. Зритель стремится в театр в дни постановок «исторических фотографий». «Заговор императрицы» не был, конечно, случайностью. За необузданной жаждой к анекдотам прошлого вскрываются более глубокие корни, чем только победа злободневности или праздного любопытства. Театр вовлечен в общий круг интереса к факту.

Театр находился в поисках темы — обращение к прошлому оказалось легчайшим выходом. Еще не имея силы окончательно и остро ставить проблемы современной жизни, театр ухватился за отражение существенных событий прошлых дней. Поиски темы столкнулись с ответной жаждой знания у зрителя. Так и начался расцвет «исторической фотографии» на московских и не только московских сценах.

Историческая тема появляется в сочетании с другим материалом — интерес к прошлому связывается с психологическими домыслами, а порою с постановкой обширнейших и сложнейших проблем. Не приходится, конечно, говорить всерьез о представлениях типа «Женщина у трона» Э. Вайда (театр бывш. Корша) — подтасовка истории анекдотами из жизни некогда царствовавших особ не имеет эстетических и общественных оправданий. Обличения семейного быта царей и императоров, начиная от Ивана Грозного и кончая Францем-Иосифом и Николаем II, возвращают театр к бульварной мелодраме с многочисленным запасом необходимых эффектов. Даже самому неискушенному зрителю становится ясно, что бульварная семейная хроника играет только на нездоровом любопытстве, на подмене интереса художественного интересом скандальных разоблачений.

Сила и интерес самой темы зачастую находятся в явном несоответствии с качествами ее художественной обработки. Вне зависимости от подхода автора, события 9 января, изображенные в пьесе Шаповаленко «Георгий Гапон», {307} показанной в Театре имени МГСПС, не могут не взволновать зрителя. Тема захватывает и подчиняет зрителя более, чем проблематичное мастерство автора. Самый факт вне его поэтических украшений приковывает внимание. Но подменяя художественные задания заданием первоначальной педагогики, театр уходит в привычный шаблон инсценированных учебников дореволюционного типа, потеряв тот подъем и ту сценическую смелость, которых требуют поставленные темы. Формально театр обращается к традиции мелодрам и к штампованным приемам. Он пользуется материалом истории в качестве интриги для занимательного спектакля; не найдя четкой формы, он не замечает противоречия между ранее недоступной остротой темы и привычной мелодраматической подчеркнутостью способов ее изображения. «Хроника» не получает, таким образом, художественного разрешения.

Театру приходится искать иной выход. Не ограничиваясь покорным следованием сюжетному развитию, драматург рвется к психологическому зерну исторического образа. В «Предательстве Дегаева» В. Шкваркина (Театр имени МГСПС), однако, личная судьба Дегаева, выдвинувшись на первый план, заслоняет философское и политическое значение «дегаевщины». Автор рассказывает о слабовольном человеке, а не об историческом явлении. Психологические падения, мучительные самооправдания придают пьесе напрасную слезливость и назойливую расслабленность, еще более увеличенную сентиментальностью актерской игры. Завоевание в одной области куплено снижением второй, может быть, основной части задания.

Тема господствует над автором и театром. Попытки овладеть ею и придать обобщенную силу еще несовершенны. Необходимость такого обобщения очевидна. Стремясь оторваться от анекдота, театр хочет раскрыть смысл и существо целостного исторического явления — обратить факт в явление, взамен анекдотических случаев построить монументальную картину исторического события. Таков замысел постановки И. Платоном им же написанной «Аракчеевщины» в Малом театре. Замысел оказался не выполнен. Представление распалось на ряд отрывочных эпизодов, которым надлежало характеризовать жестокое аракчеевское время. Качество было подменено количеством. Многочисленные второстепенные сцены затемняли основной мотив, а линия жестокости упрощенно подменила сложность аракчеевской эпохи. Из «Аракчеевщины» выплыло мелодраматическое и эффектное представление, {308} уверенно разыгранное в приемах и методах Малого театра. Эпизод не вырос в явление и остался случайностью. Объединяющего зерна не было.

Тренев строил «Пугачевщину» (МХАТ) как некий миф о народном восстании. Он назвал пьесу — «сцены из народной трагедии». Парадоксальность пьесы в том, что ради вскрытия существа эпохи автор готов изменить строгой фактической историчности. По существу, пьеса исходит из легко подразумеваемого положения, что подлинно художественная историческая хроника должна нести в себе и элементы не исторические. Стихийное недовольство народа вызывает появление треневского Пугачева, волею истории Пугачев становится выразителем стихийных народных стремлений, надежд и ожиданий. Пугачев снижается как «герой» — он получает силу только как человек, вынесенный волною бунта. Его личные качества не существенны рядом с волею времени. Частая в исторической драматургии идеализация заменена раскрытием сложнейшего и противоречивого образа. Пугачев — один из многих. В нем живет наряду с разгулом и жаждой крепкой и полной жизни тоска и неясное, неоформленное стремление к свободе. Не вскрыв социальных взаимоотношений эпохи, автор хотел, однако, раскрыть ее основное зерно. Минуя социальный анализ, он глядел в пафос тех лет. Здесь лежат достоинства и недостатки мифа Тренева о Пугачеве и «пугачевщине». Это было поэтическое воссоздание на основе исторических данных, преломление истории под углом своего художественного замысла. Педагогика побеждена, но социальная историческая трагедия еще не создана.

Режиссерски каждая из пьес была истолкована различно в каждом из театров. Театр МГСПС, специализировавшийся на исторических хрониках, постепенно вырабатывает особенную манеру постановки. «Обобщение» достигается внешними средствами — порою ставится рамка, общая для всего спектакля, с намеками на символичность (гербы, вензеля и прочие атрибуты эпохи); в декорациях — смесь конструктивизма и бытовой изобразительности; на их фоне — бытовая игра, находящаяся в противоречии со смешанным принципом декоративного обрамления. В Малом театре постановка возвращает к приемам бытовой мелодрамы и связывает «Аракчеевщину» с традициями Гнедича, Аверкиева и других. Для МХАТ «Пугачевщина» была первым опытом объединения молодой и старой части труппы; спектакль не мог казаться цельным; принцип построения массовых сцен, очень многочисленных {309} в «Пугачевщине», не был до конца уточнен; интерес сосредоточился преимущественно на исполнении Пугачева Москвиным и Леонидовым. Оба толкуют роль различно: Леонидов раскрывает в Пугачеве вождя, Москвин — хитрого, тоскующего мужика крепостной Руси. Леонидов переводит Пугачева в трагический план, Москвин оставляет его в пределах реалистически-бытовой драмы. Москвин подробнее разбирается в психологических переживаниях Пугачева. Леонидов больше прислушивается к Пугачеву-бунтарю.

### 2

Второй основной линией, по которой шли первые постановки сезона, была линия сатиры. Уже в прошлом сезоне она вырисовывалась точно и определенно. Но если в прошлом году бытовая сатира делала первые шаги, то теперь к сатирическим заданиям спектаклей возможно отнестись с большей требовательностью и суровостью. Между тем и «Чужая голова» в Театре сатиры и «Тень осла» у Корша быстро повернули назад и сдали завоеванные было позиции. Нельзя не говорить с окончательным осуждением о «Чужой голове», которая сочетала претенциозную форму с легковесностью содержания. Запоздалые поиски новой формы привели к заимствованию дурных приемов упадочного фарса. Мы имеем дело с искривлением понятия о гротеске, который так захватил одно время наш театр и, пронесясь по большим сценам, достиг в конечном результате своего длительного путешествия театров миниатюр. Нельзя считать гротеском, как этого хотелось автору и театру, преувеличенно частое посещение уборной и демонстрацию домашней жизни Кислицына, Ладухина и других героев в духе давно скончавшегося «Будильника». Проделали эту неблагодарную работу автор с некоторым дарованием и театр, обещающе начавший в прошлом сезоне свою деятельность; тем более опасно возвращение к дурной традиции, смешанной с упадочным искривлением подходов условного театра. Внешнее сочетание быта и гротеска привело к разрушению всякой формы и к уничтожению всякого содержания. Будем считать, что неудача вернет Театр сатиры к его первоначальным путям.

«Тень осла» Фульда шла по легкому пародийному сближению античной жизни с современной. Разрыв между заданием и материалом, социальной сатирой и анекдотом о тени осла был очевиден. Традицию «Прекрасной Елены» {310} потревожили напрасно, и спектакль быстро и окончательно увял.

Начало сезона не дало новых толчков бытовой сатире, которая явилась главнейшим достижением сезона предшествующего. Пытаясь развить наметившиеся формальные пути, театр повернул вспять и не нашел пока новых точек опоры для деятельности в этом направлении.

Сатирическое представление в иной форме и в иных приемах могло бы получить полное и блестящее осуществление при постановке «Петербурга» Андрея Белого во МХАТ 2‑м. Оно могло бы снова нащупать те грозные и сильные моменты, которые так мощно прозвучали в «Мандате» Эрдмана — Мейерхольда. Театр выбрал между тем иной выход. Вина лежала отчасти в авторе. Порвав с романом, Белый не осознал ясно формы драматургического истолкования «Петербурга». Разрушив общую концепцию романа, изменив взаимоотношения действующих лиц, снизив образы, он не сумел собрать разрозненные части «Петербурга» в новое и блистательное целое. Зрителю не помогло знание первоисточника — Белый слишком оторвался от него. Представление оставалось непонятным — Белый не бросил ясных и четких бликов на героев рассказанных им приключений.

Сардинницы и обманные «адские машины» с песком и «фигой с маслом», мир маскарадных красных домино и комических самоубийств открывал Белому возможность густого мелодраматического фарса. Липпанченко — олицетворение провокации в романе — стал в сценарии маскарадной испанской фигурой; он мог быть насмешкой над провокацией — он сделался незатейливой пружиной неясного театрального механизма. Аполлон Аполлонович Аблеухов из воплощения петербургского бюрократизма превратился в одного из многих Аблеуховых бывшей Российской империи; его личные переживания привлекали внимание больше, чем характеризуемый им туманный и болотный николаевский Петербург. Трагическая окраска героев сменилась издевательски-фарсовой. «Адская машина»-сардинница оказалась наполненной песком, и Николай Аполлонович, решившийся на отцеубийство, нашел только «фигу с маслом». Его мучения были напрасными, а стремления претенциозными. Неясно и неотчетливо Белый противопоставил этому фантастически-фарсовому миру другую линию сценария, которая могла показаться единственной реальностью, — линию революции 1905 года, — она гудела за всем ходом хитросплетенных событий, {311} встреч и сумбурных столкновений, но, к сожалению, не вырывалась за пределы условности. На сцене она оказалась театральным эффектом, неумелая фигура террориста — маскарадной, а финальная сцена октябрьских дней — суматошной и шумливой.

Новый замысел — если он был — терялся в смутном построении действия. Издевательски-грустный обвинительный фарс, фарс с трагической подоплекой и с лирическим вздохом, Белый не довел до конца. Театр не помог ему. Театр находился под очарованием романа Белого. Он хотел вложить в спектакль то, что исчезло у самого автора. Он ставил написанный в десятых годах роман Белого, не ощутив новой природы находившегося в его распоряжении сценария. Отсюда в спектакль, разнобойный по режиссерскому замыслу, лишенный единого стиля актерской игры, ворвались остатки старого декадентства. Внешняя форма спектакля с тюлями и вуалями, световыми эффектами запоздала на десять лет. Отдав спектакль в руки трех режиссеров, театр абрек его на отсутствие единства и соединил бытовую трактирную сцену с утонченными изысками лихутинской гостиной, которые вместо сатирического обозначения пошлости оказались лишь напрасным декоративным орнаментом.

Но природа *сценария* Белого брала свое. Она вторгалась в иные моменты с полной и убеждающей силой. Сумрачная и тяжелая ткань спектакля рвалась под напором актерского исполнения. В противоречивом спектакле оно направлялось различными путями. Необходимость резкого истолкования образов ясно чувствовалась у некоторых актеров. Трагикомическая напряженность Чебана (Лихутин), чрезмерная нарочитость Гиацинтовой (Ангел-Пэри) и маскарадная буффонность Сушкевича (Липпанченко) говорили о сатирическом уклоне, не нашедшем, однако, точной формы для своего выявления. Сцена танца Ангела-Пэри, иронически напоминавшая о мистическом увлечении дунканизмом, песенка Аблеуховой-матери, сцена с уничижительной сардинницей обнажали прием сценариста.

М. Чехов, а за ним Берсенев вели исполнение по более глубокой и острой линии. Один — в полном отрыве от автора и сценария, второй — в полном согласии с романом. Чехов, отталкиваясь от пьесы и романа, создает сложнейший образ своего Аблеухова. Как всегда, оправдывая героя, Чехов одновременно и обвиняет его. Он строит образ из сочетания автоматизма и внутренней силы, которая этим автоматизмом убита и подавлена. Трагедия чеховского {312} Аблеухова — трагедия формализма И старческого отчаяния. Размеренность мысли скрывает тоску по жизни. Одинокая тоска не знает пути к освобождению от нее. Автоматизм постепенно открывает опустошенное лицо одинокого старика. Гибель Аблеухова кажется объяснимой, глубоко оправданной — его жизнь опустошена и податься ему некуда. Берсенев возвращает в сценарий Николая Аполлоновича так, как он рассказан в романе. Колеблясь между иронией и лирикой, Берсенев четко и скупо рисует образ «Аполлона» и «лягушки», философского мечтателя и неудачного политического деятеля.

Подход актеров к раскрытию сатирического замысла сценария Белого различен и, может быть, до конца каждым из них не осознан. Зрителю он, однако, очевиден. Самый сильный и глубокий подход показывает, конечно, Чехов, который достигает в иные моменты потрясающей силы; самый внешний и потому самый легкий — первые из названных исполнителей. Спектакль ставит вопрос не только об авторском и режиссерском освещении той или иной сатирической вещи, но о форме и силе ее самостоятельного актерского истолкования.

### 3

«Воздушный пирог» в прошлом году положил начало новой публицистической драматургии. Ромашов первый поставил ряд конкретных общественных вопросов, захотев разрешить их путями драматургии и сцены. В известной мере публицистической является и пьеса Ромена Роллана «Настанет время», показанная для открытия Студии Малого театра. Публицистический пафос пьесы одновременно касается двух тем, которые в пьесе тесно между собой связаны: проповедь пацифизма и обличение колониальной политики. Нужно усилие, чтоб отделить эти две не равносильные по значению для русского зрителя темы. Помогает этому чистый и высокий пафос, которым проникнута пьеса и который поднимает ее до значительной высоты. Студия сумела смягчить морализм и очистить то зерно пьесы Роллана, которое звучит в наши дни наиболее действенно. Подчеркнутым сценическим положениям Роллан, а за ним и театр находят внутреннее оправдание — так и звучит спектакль, получая явный отклик из зрительного зала.

Публицистическая драматургия, естественно, обязана ставить вопросы, возникающие из современной русской {313} жизни. Две неравноценные по качеству и разнородные по захватываемым областям пьесы продолжают в этом сезоне ту же линию: «Яд» Луначарского в театре «Комедия» (бывш. Корша) и «Ужовка» Шимкевича в Театре Революции. Луначарский ставит проблему о взаимоотношении поколений. Шимкевич рассказывает о современной деревне.

Деревни русский театр никогда не знал. Театр ограничивался или сусальностью, или эстетической идеализацией деревни в многочисленных сценических разного рода лубках, и то и другое не соответствовало теме и заставляло театр быть затейливым там, где он должен быть серьезным и значительным. Еще труднее разрешение — драматургическое и сценическое — деревни в наши дни, когда нет уже отстоявшегося быта и деревенская жизнь взвихрена новыми, проникающими в нее струями. Шимкевич делает вслед за «Виринеей» Сейфуллиной новый опыт создания «крестьянской» драмы. Исходя из последних судебных процессов, он берет в качестве сюжета трагическую историю о селькоре, убитом кулаками. Материал господствует над автором. Морализм и агитационность не вплелись еще органически в нить действия. Противопоставление кулачества и бедняков сделано схематично, а развитие деревенского движения сценически не достаточно мотивировано. И хотя автор не порвал окончательно с «идеализацией» образов, он прикоснулся, однако, в ряде моментов к противоречивой и трудной жизни деревни. Театр в свою очередь пытался освободиться от приемов шаблонной интерпретации деревни, но эти поиски были случайны и упрощены так же, как была упрощена самая тема. Если автор, не ища новых форм, подчинился приемам обычной драматургии, то театр пытался связать освобождение от бытового штампа с приемами, установленными Мейерхольдом в «Лесе»; бытовые сцены воспринимались как интермедии; актеры играли четко, ища острую, но неподробную характерность.

Много резче и значительнее постановка «Яда» Луначарского. На этот раз автор, ставивший в своих предшествующих произведениях обобщенные проблемы революции, обратился к современной нашей жизни. Сюжет пьесы — семейный конфликт современного политического деятеля и его сына. Конфликт возникает на почве вражды поколений и связывается с появлением нэпа, с так часто выдвигаемым обвинением в «измене революции». Автор бросил в свою пьесу ряд самых больных и самых волнующих {314} вопросов нашей сегодняшней жизни. В них публицистическая сила этого произведения. Формально Луначарский пытался объединить психологическую драму с приемами мелодраматического развития действия. Не надеясь на силу изображаемых событий, он ввел в пьесу незнакомца — агента западных держав, появляющегося в маске, и этот романтический эффект на фоне Москвы двадцать пятого года был самым слабым местом пьесы Луначарского. Она противоречива по замыслу, и в этих противоречиях кроется ее трудность для современного театра. Автор загрузил ее мелодраматизмом положений и многоплановостью сценического построения. Пьеса написана публицистом и оратором — ее зерно в столкновении противоположных точек зрения, в их яростной защите их сторонниками. Пьеса — предлог для споров и дальнейшего обсуждения поставленных проблем. Хотя каждый из образов взят в момент напряженной внутренней борьбы, эта борьба не лишает героев Луначарского схематичности. Театр при общей хорошей бытовой игре дал Луначарскому несколько блестящих исполнителей — в первую очередь Попову, с редким мастерством изобразившую девушку Римму, представительницу «ядовитой» и упадочной московской богемы.

Так начался сезон двадцать пятого — двадцать шестого года, сезон, пока обнаруживший окончательную невозможность отвлеченных рассуждений и трудность углубленного и конкретного разрешения вопросов. По трем основным линиям — «историзма», сатиры и публицистики — началась борьба за овладение материалом и его преодоление. Опасности, возникшие в последние годы, не изжиты, и упадочные формы еще заграждают выходы к созданию нового театрального стиля современности. Много раз упомянутое возрождение традиций Рышкова и Шпажинского продолжает тяготеть над театром. Сила и значительность нового материала порою подавляют работников слова и сцены, они легко спасаются в область утешительных и готовых приемов; так определяется задача сезона — борьбой за овладение материалом. Начался новый период ученичества. Пока он не сулит окончательных завоеваний, но, может быть, расчистит к ним дорогу.

«Печать и революция», 1926, № 1.

# **{****315}** «На земле» Четвертая студия МХАТ

После разукрашенного и напрасного «Манелика с гор» с его «африканскими страстями», студия решила «обернуться лицом к деревне» и прибегла к пьесе П. Низового «На земле». Спектакль оказался скромной бытовой картиной в стиле «передвижников». Автору не дано дара обобщений, и попытка его в широких масштабах изобразить поворот, совершающийся в деревне, оказалась вполне неудачной.

Канва пьесы — стремление девушки к учению на фоне медленного умирания старого поколения — дана очень упрощенно и наивно. Такой наивностью звучит благостная неожиданная смерть старика, не приемлющего новой жизни и умирающего по неизвестной причине — несколько неудобный и запоздалый символизм. Такой же прописью, хотя бы и очень убежденной, оказывается пробуждение героини к новой жизни под влиянием агитационных речей; здесь мы имеем дело с запоздалой агиткой — отнюдь не пропагандой. Из‑за этого и актеры, изображающие Анну, ее благородного брата Ивана, ее закоснелого отца и чувствительного священника, попали в затруднительное положение, не имея материала для творческого подхода к этим, повторяющим старые схемы, не наполненным жизнью образам.

Гораздо удачнее у автора жанровые и бытовые сцены. Здесь у него и хорошая наблюдательность, и чувство подлинной жизни, и бодрый темп. Удались эти сцены и режиссеру, который во втором действии нашел вполне удачные мизансцены, и четкую, ненадоедливую картину «городской деревни». Как всегда, играть людей жанра много интереснее и для нашей современности вернее, чем играть людей схемы.

В первую очередь здесь запомнился Плотников, весело, с прекрасными деталями, с отличным юмором играющий Кирюху, а затем Залесский, нашедший хорошую характерность для роли старика пасечника Силантия. К достоинствам пьесы и постановки в этой ее части (жанровой) относится и то, что действующие лица (деревенский середняк) показаны вне резкого шаржа и разделения на «злодеев» и «невинных», которое характерно для «крестьянских» пьес последнего периода. В этом несомненное завоевание автора.

{316} Внешнее оформление интересно во втором акте, но в целом остается в тех же рамках скромного «передвижничества», что и весь спектакль.

«Правда», 1925, 9 декабря.

# «Шторм» Театр имени МГСПС

«Шторм» Билль-Белоцерковского уже встретил более чем сочувственное отношение на страницах нашей печати. Характер пьесы своеобразен. Как в области литературы иные воспоминания о нашей революции звучат более волнующе, чем попытки ее художественно оформить и, следовательно, подчинить художнику темы и факты гражданской войны, так и «Шторм» носит отпечаток перенесенных на сцену мемуаров. В этом смысле драма Билль-Белоцерковского свидетельство очевидца более, чем рассказ художника; кажется порою, что автор занимает позицию мемуариста, а не драматурга. Пьеса может вызывать ряд возражений как сценическое произведение (ее построение и т. д.), но ее нельзя не принять как напоминание о революционных днях. Самая тема несомненно должна взволновать зрителя. Перенося в эпоху военного коммунизма, она ввергает зрителя в обстановку и переживания тех дней.

В борьбе за овладение еще недоступным и суровым материалом, который составляет революция с ее событиями, людьми, борьбой, «Шторм» занимает почетное место. Еще не в силах подняться до раскрытия основных взаимоотношений, создававших революцию, автор берется за закрепление событий. Пока ни одному художнику не удалось «дать представление о революции во всероссийском масштабе», не дает этого и автор «Шторма», рассказывая о борьбе уездной советской организации с наступающим внутренним и внешним врагом. Сосредоточившись вокруг «героики коллективных чувств», сделав героем эту уездную организацию, автор рассказывает один из наиболее характерных эпизодов революции. В пьесе есть та хорошая простота, которая была и в первом произведении автора — «Эхо» — и которая составляет самую сильную в художественном отношении черту драмы.

Не будем скрывать той опасности, которая имеется в «Шторме». При ряде отличных и тонких наблюдений, при ясном и твердом развитии действия автор еще не может {317} отделить основное от деталей. Видя в отдельных деталях «всю революцию», он порою их преувеличивает. Добровольно и справедливо самоограничившись выбранной темой и мужественно отказавшись от бряцанья громкими фразами, автор попадает в отдельных сценах под власть эпизодов и тогда «из-за деревьев не видно леса».

У автора нет чувства сатиры, и большой вопрос, нужно ли было вводить сцену у Шуйского, в которой Билль-Белоцерковский неудачливо пользуется уже приевшимися масками «интеллигента», «актера» и т. д. Наоборот, в образах коммунистов автор свеж и меток. Наблюдательность и реализм письма преобладают над попытками шаржа.

Дарование Билль-Белоцерковского вырисовывается из этой пьесы четко. Он реалист, простой и ясный, вернее, материалист. Его пьесы, повторяем, значительный шаг в нашей драме — в овладении материалом революции.

Достоинства исполнения и постановки также отмечены прессой. Думается только, что Театр имени МГСПС был излишне подчинен фотографичности, более, чем хотелось; и технически остроумная установка художника Б. Волкова была мала для разнообразных сцен драмы. Театр остался на уровне эпизода и не подчеркнул важнейших моментов спектакля. Он шел в одном темпе, и сцены сменялись, не меняя существенно окраски. Исполнители четко выполнили задания автора, в первую очередь Андреев, играющий главную роль. Спектакль выполнил свое назначение, он звучал как напоминание о революционных днях.

«Правда», 1926, 5 января.

# «В 1825 году» МХАТ 2‑й

От этой пьесы замелькают в зале платочки, послышатся всхлипывания — зрители умилятся героизму представленных на сцене людей, ответят вздохами на их вздохи. В спектакле и в пьесе есть существенный элемент реставрации, она уводит зрителя в сторону «Псиш» и «Красных кабачков», когда-то смотревших на историю как на предлог для лирических воспоминаний о «милой старине»; так и здесь «милая старина» героического года явится под стилизованной дымкой в качестве трогательной легенды.

Такова пьеса — мирная и домашняя. Спокойная и утешительная пьеса. Она не хочет бороться с тяжестью легенд {318} и не пытается стряхивать пыль столетия с событий двадцать пятого года. В меру взволнованно, в меру идиллично, с побеждающей наивностью, по-своему умело автор рассказывает о фамильных трагедиях, происшедших в семье одного из декабристов и принесенных в нее восстанием четырнадцатого декабря. Приоткрывая на минуту занавес более обширно, он допускает зрителя на романтическое заседание кануна четырнадцатого декабря, и в мимолетной сцене вводит образ Николая I — единственный, в котором позволил себе сгустить краски (автору привиделся образ мелодраматического злодея — Николая Палкина). На этом отдаленном фоне расписаны страдания юношеской любви, мечтания о славе, институтские восторги, патетические осуждения крепостного права, любовь к крепостной девушке, туманные отголоски крепостного быта — так на сцену вернулась нетронутой наивная и осторожная мелодрама, обезоруживающая критика чистотой намерений и кротостью мировоззрения. Лирически-сентиментальный анекдот не претендует на раскрытие эпохи и не может рассчитывать на силу и глубину замысла, что не позволяет серьезно расценивать эту затейливую «игру в прошлое».

Театр подал пьесу более четко и более строго, чем она написана. Он умерил идиллические восторги и тихие слезы автора и сделал пьесу серьезнее. Театр, конечно, почувствовал, что тема о двадцать пятом годе значительнее и глубже «романа для юношества». Предосудительные темы институтских романисток Лухмановой и Чарской, грозившие витать над зрительным залом, были изгнаны из театра.

«Игра», «обман чувств» и «легкость образов» — неистребимы; они, однако, были показаны с силой, превосходившей авторские возможности. Стиля спектакля не пришлось долго искать — ему были указаны пути самим сюжетом об «александровских днях». Показан реставрационный стиль ясно и умело, с перевесом на актерском исполнении, на истолковании образов. Здесь и лежит подлинная сила представления, пробудившего в актере глубокую радость игры. Гиацинтова, мастерски играющая будущую жену декабриста, умеет в задорном и лукавом образе подростка показать силу и волю любви. Азанчевский очень скупо и убедительно рисует Кирилла, и в этой скупости, за которой звучит волнение, счастливо и умно находит спасение от чрезмерной авторской чувствительности. Молодой актер Соловьев показал хороший темперамент, но не преодолел {319} вполне своей сценической неопытности. Остальные исполнители (Дейкун, Волков, Готовцев и другие) играют четко и просто. Труднее других Соловьевой, у которой в распоряжении явно упрощенный материал, образ приходится строить на одной-двух подчеркнутых красках. Бромлей, как всегда, идет по пути гротеска. Музалевский еще более упрощает и без того упрощенный образ Николая I.

Таков был этот спектакль — отличный по актерскому мастерству, трогательный по теме и немного огорчительный по ее авторской разработке. О противоречивом «Петербурге» можно спорить — нельзя не признать его значительности. Мимо стройного и умилительного «Двадцать пятого года» пройдешь, не останавливая на нем пристального внимания, — он не составит серьезного этапа в жизни МХАТ 2‑го.

«Правда», 1926, 12 января.

# «Пугачев и Екатерина II» Студия Малого театра

Смолин написал продолжение своей «Елизаветы Петровны», не менее легкое по подходу к трактовке исторических событий. Как и «Елизавета», новая пьеса представляет очень сценично сделанное собрание фактов и анекдотов. В своем пафосе занимательных событий автор до конца откровенен — он пачками бросает на сцену отдельные сцены, в которых рассыпаны исторические намеки и в которых целым роем появляются герои истории. Смолин умеет показать «анекдот» на сцене. Он стал сценическим Иловайским наших дней. Уловив в зрителе жажду знания прошлого, он утоляет эту жажду сплетением первоначальных исторических сведений под формой особого представления, насыщенного комическими, трагическими, сатирическими и т. д. сценами.

Зритель не получает знания истории, но он узнает хронологию и случаи из семейной жизни царей. Он не войдет в глубь эволюции и хода событий, но он будет прельщен фейерверком положений, образов и острословия — не глубокого и внешнего. По существу, пьесы Смолина — «книжки с картинками» для детей младшего и среднего возраста, пестро и занимательно раскрашенные.

«Пугачев и Екатерина II» не отличается ничем от обычного типа смолинских пьес. В Студии Малого театра для {320} этой новой «книжки с картинками» постоянный сотрудник Смолина, художник Иванов, сделал затейливый макетик, изображающий подобие бонбоньерки, в которой происходит ряд сцен. На фоне бонбоньерки появляются рисованные двумя-тремя красками образы Екатерины, Пугачева, Орловых и т. д. Эти образы вполне хорошо и бодро изображаются молодыми актерами студии — Цветаевой (Екатерина), Калининым (Пугачев) и из эпизодических ролей — в особенности Нижинской и Свободиным.

«Правда», 1926, 14 января.

# «В наши дни» Театр имени МГСПС

Нужно всецело признать неудачу новой постановки Театра МГСПС. Дело не в теме комедии Шаповаленко, а в ее разработке. Шаповаленко встал на принципиально недопустимый для советской комедии путь, и отдельные счастливые детали и наблюдения не могут заслонить основной ошибки автора: невозможно приспосабливать темы и мотивы современного быта к легковесной традиции комедий Рышкова и В. Крылова. Как только автор поместил свою героиню-«большевичку» в рамки упадочного водевиля с испытанными в продолжение десятилетия трюками, она немедленно оказалась в неудобном положении и лишилась психологической вероятности. Автор добился результата прямо противоположного его намерениям. Поставив «большевичку» в положение наивной институтки с пышной декламацией, он сделал и героиню и декламацию смешными. Сентиментальная женщина, пошедшая на удочку ловеласа, приехавшая с чемоданами на его квартиру, нежно принимающая жену ловеласа за его сестру, в финале пьесы обрушивает необходимые обличительные громы по поводу свободы чувства и гнилостных устоев буржуазного общества. В свое время у Рышкова подобными запоздалыми защитами и обличениями занимались опереточные примадонны или декадентские барышни — можно ли было когда-нибудь предполагать, что им наследует героиня «советской комедии» — «большевичка»?

Наивность психологии совпадает с наивностью сценических положений.

Муж и жена, взаимно обманывающие друг друга, появляющийся в нужный момент счет от портного, богемное {321} изображение «комсомола» — наблюдательность автора скользит поверху. Смело назвав пьесу «В наши дни», он не показал характерного «для наших дней», но очень послушно последовал по путям бытоизображения «вчерашнего» дня и «третьегодняшней» драматургии.

Шаповаленко интересно начал своими первыми историческими пьесами.

Опыт «советской комедии» ему не удался. Он или взялся за область, ему чуждую и неподходящую, или недостаточно четко поставил вопрос о приемах и средствах построения комедии — его замыслы до зрителя не доходят.

Играли пьесу, как она написана, — легкой комедией, почти фарсом. Полевая пыталась осерьезить образ, она играла героиню мелодраматически и только подчеркнула всю наивность образа.

Репертуарные поиски сейчас тяжелы. После прекрасного успеха «Шторма» комедия Шаповаленко — неудача, особенно явная потому, что и театр и автор на этот раз совершенно неожиданно пошли по пути, который никаким образом не может проложить дорогу «советской комедии» и помочь в трудном деле художественного овладения бытом сегодняшнего дня.

Будем надеяться, что эта неудача останется случайностью и для театра и для драматурга.

«Правда», 1926, 20 января.

# «Азеф» Театр бывш. Корша

В «Азефе», новой пьесе Толстого и Щеголева, нет ни пьесы, ни того слабого подобия «исторической хроники», которые хотя бы представлял «Заговор императрицы». Для исторической хроники «Азеф» звучит слишком наивно, не затрагивая в целом того огромного исторического явления, которым была «азефовщина»; для пьесы история Азефа рассказана случайно и разбросанно, с провалами целых лет, без единой сюжетной линии, с хронологическими несоответствиями, с домыслами и гипотезами.

Но между тем пьеса сильнее «Заговора» не только в плоскости эффектности. Сквозь явную бульварность работы, разрушая порою преграды ее общего стиля неожиданно пробивался прекрасный талант автора и заставлял мечтать о заложенных для Толстого в самой теме возможностях. {322} Толстой прикоснулся в некоторых немногих сценах к той густоте быта унизительных людей, которую он умел когда-то жирно и неожиданно рисовать. Самый же образ Азефа настолько массивен и занимателен для художника, что невозможно строить его пусто и бессодержательно, ограничиваясь историческими намеками. В обрисовке «филеров», в сцене у Донона чувствуется дух «охранки» — жуткая маскарадность, воспринятая Толстым густо и с несколько мрачным юмором. Нужно сознаться, что этой стороны пьесы театр не использовал. Режиссерски спектакль неряшлив и не сделан. Спектакль подчинялся неудачным качествам пьесы и проходил мимо ее немногих счастливых возможностей. У Толстого есть явные несоответствия, наивности (сцена конспиративного заговора, сцена у дома Плеве, где встречаются все «заговорщики» и т. д.) — их не скрыл театр. У Толстого есть наблюдательность и острота в бытовых сценах — их не подчеркнул театр.

Азефа же авторы рисуют явным и убежденным провокатором — вне попытки проникнуть в сложную психологию этого человека. «Великий провокатор» — густо подчеркивают они одну его черту. В целом «великий провокатор» остается омерзительным, но непонятным. Рыбников послушно следует за авторами. Он разоблачает своего героя с первого появления. Остается психологически невероятной вера целой партии в такого Азефа. При очень удачном внешнем облике Рыбников не раскрывает внутреннего развития образа, обещая в начале пьесы больше, чем выполняя.

Среди других исполнителей — Коновалов, очень занимательно играющий филера Девяткина; Поль, несколько повторяющий обычные свои приемы, но играющий ярко и сочно; и в особенности Леонтьев, просто и сжато передающий образ лукавого охранника Медникова. Кторову не удается характерность. Вполне законченно и ярко играет Владиславский Бурцева.

Материал образа и темы благодарен для авторского использования, тем более жалко, что и на этот раз Алексей Толстой, несмотря на единичные прорывы, в целом оказался ниже и темы и своего, так нерасчетливо и случайно раскидываемого таланта.

«Правда», 1926, 20 января.

# **{****323}** Пьесы о 1905 годе

Два театра откликнулись на юбилей девятьсот пятого года новыми постановками: Театр Революции — исторической хроникой «Барометр показывает бурю», Театр сатиры — комедией Сухотина «Пистолет присяжного поверенного». Цели и методы постановок глубоко противоположны. Театр Революции пытался дать опыт исторической хроники или обозрения, где главным образом действовала бы масса, отмечены были бы основные этапы бурного года; Театр сатиры — буффонную пародию на «либерализм» интеллигенции того периода.

Уже много раз приходилось писать о теме и материале, властвующих над писателями и еще не нашедших своей художественной обработки. Все эти замечания всецело относятся и к пьесе Насимовича «Барометр показывает бурю». Ее художественные качества не соответствуют взятой теме. Если цель пьесы только ознакомление с хронологическим ходом событий, то с этой точки зрения пьеса вполне приемлема. Кроме того, она выгодно поднимается над общим уровнем «хроник» своей точностью и документальностью. Она счастливо избегла извращения событий, так характерного для исторических опытов наших драматургов. Урок о 1905 годе будет прослушан со вниманием, с пользою и с несомненным волнением.

Иначе обстоит дело со вскрытием духа эпохи. Этого пьеса не достигает. Автор не всегда выбирает из запаса событий именно те, где наиболее четко вскрывается драматическое зерно положения. Интерес темы подчас не совпадает с интересом сценическим. Лучшее доказательство возможности и необходимости такого совпадения — сцена ареста членов Совета депутатов, в которой самое положение и самые образы полны такой напряженной силы, что зритель отвечает таким же подъемом. Тогда прорываются на сцену героизм эпохи, ее пафос, ее сила и гнев. Наоборот, «батальная» сторона пьесы, не внося ничего характерного для обрисовки 1905 года, следует привычным приемам изображения «восстания» путем пальбы, криков и всеобщего смятения.

Вопрос сводится к умелому построению и сочетанию картин, которые своей сменой и драматическим (а не только сюжетным) напряжением вводили бы зрителя в самую атмосферу тех лет, к тому, чтобы интересы педагогики совпали бы с эмоциональным заражением зрителя. Спектакль в этом отношении распадался на части. Волна интереса {324} то всплескивалась, то спадала. Постановка Королева была сильна именно в тех сценах, в которых внутренняя напряженность господствовала над внешним движением; наоборот, в сценах массовых она была чрезмерно шумлива и проходила мимо зрителя. Во всяком случае, здесь мы имеем дело с большой и заслуживающей внимания работой режиссера.

Результаты этой постановки должны многому научить театр, если он пытается строить «историческую хронику» и хочет взять на себя мужество противопоставить свои точные и строгие методы методам бульварного романа, которыми загружены все театры, демонстрирующие анекдоты из жизни прошлых эпох и создающие «иллюзию императорской жизни».

Постановка Театра сатиры таких широких задач не ставила. Анекдот о либеральном присяжном поверенном не может стать обобщающей пародией на интеллигенцию девятьсот пятого года. Талантливый автор берет тему мелко, основываясь больше на отдельных забавных бытовых явлениях, имевших место в этом году. Совершенно напрасно вплетены в комедию фарсовые элементы — «постель», «любовница», «горничные», которые придают ей неприятнейший привкус. Автор постоянно колеблется между стремлением к политической остроте и приемами привычного водевиля. Ни то ни другое не доведено, однако, до степени остроты, интересной в нашей современности. Более того, водевиль постепенно заслоняет тему о 1905 годе.

Снова возникает вопрос о путях строения современной комедии, противоположной приемам упадочного водевиля и фарса, одновременно недостаточно смелых и слишком претенциозных. Прорывающаяся наблюдательность и остроумие автора не спасают основной ошибки в построении пьесы, не спасают и спектакля в целом, который вряд ли станет частым в репертуаре удачливого в остальных своих выступлениях Театра сатиры.

«Правда», 1926, 26 января.

# П. Н. Орленев

Павел Николаевич Орленев празднует сорокалетний юбилей. В юбилейный спектакль он играет Раскольникова — роль, вслед за его Федором Иоанновичем, создавшую ему громкую славу. Странна и необычна его сценическая судьба. Он не вошел ни в один из крепких театральных коллективов {325} и нерасчетливо часто покидал для долгих провинциальных странствований театры, в которых играл. Ему казались узкими рамки устойчивого театра и он редко подчинял свои интересы крупного актера интересам обычного театра, строившегося на мимолетном и быстро проходящем репертуаре. Ему нужно было наиболее полное раскрытие своей актерской индивидуальности. Он искал возможность такого раскрытия на провинциальных сценах, там, где его глубоко и внимательно слушал зритель. Он дарил себя расточительно и щедро, не щадя себя. Через театральную форму он говорил свою личную правду, что и составляло главную и непререкаемую ценность его игры.

Когда-то он начал водевильным простаком. Впрочем, видевшие его в раннюю пору деятельности вспоминают остроту и нервный подъем, которые он вносил и в привычные водевильные положения. Он скоро перерос это амплуа — его называли родоначальником «неврастеников» на русской сцене. Как всегда, копии были хуже оригинала и ставшее шатким определение «неврастеник» совсем не покрывало особенностей творчества Орленева. Достоевский не напрасно крепко вошел в его коренной репертуар, и не случайно Митя Карамазов и Раскольников оказались одними из лучших его ролей. Даже роли западного репертуара он приближал к русской жизни, и мучительные противоречия внутренней жизни человека были основой внутреннего образа актера. В Достоевском он вскрывал глубоко лирические струи, мятеж страстных и непримиримых чувств. У него была настоящая строгая и мягкая русская речь, личное обаяние побеждало зрителя. Неврастению он переводил в план трагических чувствований и покорял зрителя непосредственностью и разительной правдой обнажения человека. Таковы были и выработанные им приемы игры — точные, строгие, скупые, достигшие исключительной технической выразительности.

После своих скитаний он вернулся теперь в столицу; государство справедливо отмечает торжественным чествованием юбилей актера, в течение сорока лет несшего самому широкому зрителю бунт мысли и правду чувства, сочетавшего их в своей игре в волнующие лирические образы.

«Правда», 1926, 6 марта.

# **{****326}** «Робин Гуд» Московский театр для детей

Пьеса очень остроумна. Вряд ли среди нашей драматургической литературы для детей найдется много произведений, сделанных с таким настоящим словесным мастерством и с таким юмором положений. Несложный сюжет о Робин Гуде, «знаменитом разбойнике и защитнике всех крестьян, бедных и угнетенных», и об его хитрых и издевательских проделках над «славным шерифом Ноттингамским» и «королевским рыцарем Гаем Гинсборном» вправлен в рамку буффонады, лишенной, однако, подчеркнутых чрезмерностей. Не внося больших изменений в схему привычных легенд (рыцарь, неудачный соперник, смешной отец, две дочери: надменная и проказливая), автор (Заяицкий) наполняет ее здоровым весельем и неожиданными комическими положениями, находя яркие краски для характеристики и героев пьесы (смелого Робин Гуда, маленького Джона) и ее комедийных персонажей (шерифа, судьи, секретаря — представителей «власти»).

Так же бодро и весело играется пьеса на сцене. Не всегда, однако, учет детского зрительного зала совпадает с художественной завершенностью спектакля. Верно найденная черта, нужная для воздействия на зрителя, часто еще не находит окончательного оформления. В этом смысле неудачен финал пьесы, в котором «подлинные» рыцари настолько маскарадны и буффонны, что заставляют подозревать новую проделку Робин Гуда.

В остальном пьеса поставлена с хорошей выдумкой. Очень удачно введен Петрушка, менее удачно — танцы «балерины». Самый замысел постановки (представление английских комедиантов) педагогически полезен и эстетически ценен: он сближает представление с детскими играми и дает возможность большого постановочного разнообразия (буффонада образов, постройка декораций на глазах зрителя из простейших материалов и т. д.). Исполнение на хорошей высоте — ровное и цельное — с рядом запоминающихся образов (Азанчевский, Остапова, Воронова, Беляев, Болотов, Павленко и другие).

«Правда», 1926, 16 марта.

# **{****327}** «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Четвертая студия МХАТ

Сила этого представления не в новом раскрытии Островского. Четвертая студия рисует Островского эпически спокойным бытописателем и не пытается развернуть перед зрителем скрытые основы его творчества. Ироническое заглавие комедии не толкнуло ни исполнителей, ни режиссера на попытку показать зрителю жестокость созданных Островским сцен. Даже купец Разновесов, к которому решается идти на содержание героиня пьесы, исчез бесследно из комедии Островского, и от этого она приняла еще более спокойную и мирную окраску. Не было новизны и в простом декоративном оформлении Крымова, которое представляло упрощенное повторение его давней постановки той же пьесы в театре Незлобина.

Работа режиссера Тарханова вела пьесу по пути актерского ее разрешения. В своем плане работы театр показал по-хорошему простой спектакль, лишенный какой бы то ни было нарочитости и претенциозной выдумки. Он показал крепкую актерскую культуру; почти все образы зажили на сцене своей внутренне оправданной жизнью. Тем обиднее незначительное исполнение центральной роли Крутицкого, для которого у актера недостаточно остроты и необходимой характерности. Горбунова (Настя), Залесский и Дмитриевская (Епишкины), Бреусова (Крутицкая), Мельникова (Мигачева) надолго запомнятся четким построением образов и сосредоточенностью исполнения, в котором у одних комизм положений крепко сочетался с характерностью образа, у других — волнующая лирика с выразительной простотой.

Этим спектаклем студия встала в актерском смысле на очень правильный путь. Экзотические туманы «Манелика с гор», приучившие актеров к напрасным «красивостям», начинают рассеиваться. Зритель вправе ждать от студии развития той культуры актера, которую студия так достойно продемонстрировала своим последним спектаклем и которая является свидетельством большой режиссерской работы.

«Правда», 1926, 25 марта.

# **{****328}** Театральный сезон 1925/26 года

## Статья вторая

### 1

Тускло начавшийся театральный сезон к своей середине, вопреки ожиданиям, дал много хороших постановок. Однако ни одна из них, при всех своих положительных и иногда высоких качествах, не указала новых путей театру и не явилась новой театральной декларацией. Вряд ли приходится об этом жалеть. Интерес театра постепенно, но основательно перемещается от теоретических построений к единичным художественным явлениям, и былой, когда-то оправданный словесный пыл уступает место внимательному изучению конкретных фактов. Характерно, что спектакли привлекают внимание отнюдь не постановкой новых формальных проблем — вернее, вопрос о приемах успел, наконец, так тесно связаться с самой сущностью художественного произведения, что о них окончательно немыслимо говорить раздельно. Взаимовлияние театральных течений, отметившее театральную жизнь последних двух-трех лет, приходит, видимо, к концу и приводит в конечном итоге к новой перегруппировке театров; органический их рост одновременно приводит и к выковке определенного лица у каждого театра; театры снова вырабатывают свой стиль, упорно преодолевая новый художественный и жизненный материал. Большинство постановок — начиная от «Рычи, Китай!» в Театре имени Мейерхольда и кончая «Горячим сердцем» в МХАТ — не вызывают жажды полемики.

Между тем названные постановки на первый взгляд наиболее спорны. «Рычи, Китай!» ставит проблему возвращения натурализма на сцену гораздо более явно и обнаженно, чем все предыдущие спектакли этого театра. «Горячее сердце» Островского, показанное в доконструктивных декорациях Крымова, легко могло обозначить возвращение «театральной реакции». Как бы ни относиться, однако, к «натурализму» или к «реакции», обе постановки сильны своим непосредственным эмоциональным воздействием на зрителя и глубиной раскрытой темы. «Натурализм» же и «реакционность» чрезвычайно проблематичны, если внимательно анализировать природу и причины ощущений, пробужденных в зрителе.

{329} Эти ощущения несомненны и непосредственны. Они сквозят в том отклике, который идет из зрительного зала во время представления комедии Островского, возвращая к успеху мейерхольдовского «Леса», и в той сосредоточенности, с которой зрительный зал следит за агитационным представлением Сергея Третьякова. Эти ощущения обнаруживают, что не в «натурализме» и не в предполагаемой «реакционности» значение и мощь названных спектаклей.

Как драматургическое произведение «Рычи, Китай!» не отличается новизной; агитационная схема противоположения неблагородных империалистов-англичан терпеливым китайцам проведена здесь с полной и иногда удручающей последовательностью. Впрочем, на истинно художественное раскрытие трагедии современного Китая пьеса, видимо, не претендует, заменяя задачи драмы задачами сценария для театрального представления. Только в качестве сценария можно принять скупые и схематические образы ее героев, вполне абстрактные слова протеста и умилительно морализирующую проповедь. Схематизм основного положения отнюдь не означает, однако, схематизма сценической психологии; именно психологизм образов был причиной ответного волнения зрителей. На этот раз в постановке совсем не поражало то, что сцена была наполнена водой (нужно сознаться, довольно неудачно, так как ее наличие наблюдалось только из бельэтажа), что по ней скользили лодки и что в ее глубине, блистая жерлами пушек, возвышалось некоторое подобие канонерской лодки; даже сцена казни двух китайцев, поставленная со всеми натуралистическими соответствиями, не явилась центром спектакля, и, вызывая естественное чувство возмущения англичанами, одновременно вызывала некоторое чувство протеста по отношению к режиссуре. Если целью спектакля было показать еще не «рычащий», но готовый «зарычать», еще подневольный, но идущий к протесту Китай, то основным методом спектакля было внутреннее оправдание этнографии. Поясняю: занимательно и любопытно наблюдать китайский быт таким, каким он показан в Театре имени Мейерхольда, без сладеньких украшений и экзотических красивостей; слушать китайские напевы, смотреть на уличные сценки китайского порта — такова этнографическая картина. Но за всем этим еще интереснее и уже по-настоящему волнующе следить за отдельными образами и их сочетанием. Тот «бой», которого играет Бабанова и лирическая сцена самоубийства которого поставлена с режиссерским совершенством, объясняет больше, чем плакатная {330} агитационность. В судьбе отдельных образов, в мимолетных фигурах трагедия Китая сквозила яснее, чем в замысловатой конструкции. Так происходило долгожданное «раскрытие скобок», разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от «плаката» к раскрытию человеческой судьбы.

Спектаклем дебютировал ученик Мейерхольда, молодой режиссер Федоров; ошибки генеральной репетиции, заключавшиеся в медленности темпа, в чрезмерности этнографической нагрузки, в перегруженности деталями были сглажены на последующих спектаклях. Режиссер следовал за своим учителем: отдельные ремарки развертывал в целые сцены, искал музыкального аккомпанемента; в движениях и позах стремился передать значительность образов. Оттого, что и в пьесе нет идеализации и что в постановке подчеркнут подневольный и страдающий, а порою героический Китай, становилось оправданным название представления, которое звучало призывом к восстанию. Этнография воспринималась не как театральное украшение; сквозь нее, а иногда и благодаря ей, доходило до зрителя психологическое зерно разноликих образов. Поэтому так останутся в памяти повесившийся с унылой песенкой «бой» и опустившийся на колени перед иноземным моряком начальник китайского города. Агитационная схема стала волнующим спектаклем. Он не открыл новых горизонтов, но хорошо и достойно завершил поиски методов агитационного представления.

Мнимая «реакционность» «Горячего сердца» обнаружилась и в «писаных» декорациях Крымова и в самом выборе пьесы. Но темой спектакля стали «хлыновщина», «градобоевщина» и «курослеповщина». Три силы пьяной до пронзения души, умилительно жестокой и заспанной Руси направляли спектакль. Отсюда возникли и замысловато сатирическое изображение хлыновского сада с гигантскими свечами вместо колонн, с карикатурами античных статуй и монументальный бревенчатый домище Курослепова. Благодаря тому, что роли представителей этих сил находились в руках самых лучших актеров МХАТ, а еще и потому, что протест редко удавался Островскому и совсем по-книжному звучит в «Горячем сердце», — и в спектакле МХАТ сомнительные ноты бунтарства звучали тускло и незвучно. Надо всем тяготел символический и сгущенный быт города Калинова. Особенность сценического его воспроизведения заключалась в той легкости, с какой был подан со сцены темный мир Островского. Вероятно, менее {331} убедительно было бы демонстрировать этих странных, почти выдуманных героев Островского в качестве карикатурно-плакатных персонажей, чем дать их психологическое истолкование и заставить их появиться в окружении народной игры. Не здесь ли коренятся пути построения сценической сатиры? Почти играючи были показаны маски Хлынова, Градобоева и иных действующих лиц. Легкость пришла в результате полного преодоления образа, оно неизбежно потребовало сложнейшего и доведенного до предельной остроты внешнего рисунка роли, которое было у Москвина — Хлынова, или ядовитой мягкости, которая навсегда запомнилась у Тарханова — Градобоева. Сильный актерский спектакль поставлен Станиславским (режиссеры Судаков и Тарханов), разгадавшим в сплетениях сценария и образов основы простой и ядреной народной игры: из нее возникло богатство неожиданных трюков, которыми насыщено развертывающееся в Художественном театре представление.

«Натурализм» и «реакционность» спектаклей Мейерхольдовского и Художественного театров могут испугать только тех, кто не смотрит в корень и основу этих представлений. Не ясно ли, однако, что натуралистические подробности «Рычи, Китай!» подчинены иным целям и по-иному эстетически оправданы, чем ранний натурализм начала века; ясно также, что «реакционность» не совместима с той насыщенностью и злейшей сатирической выразительностью, которыми полно представление «Горячего сердца».

## 2

Увлечение историческими хрониками, достигшее высшего напряжения в прошлом сезоне, постепенно падает, так и не найдя приемов для сценического воплощения. «Разлагаясь», хроника переходит в «пьесу». В нее все сильнее вторгаются элементы внеисторические. Не говоря уже об опытах Смолина, даже новая драма Толстого и Щеголева «Азеф» лишена того стремления к исторической точности, которую авторы довольно проблематично преследовали в «Заговоре императрицы».

Обычно же историческая хроника прорывается элементами подлинной пьесы — иногда чрезвычайно наивно, как в пьесе Н. Венкстерн «В 1825 году» (МХАТ 2‑й). Место «исторической» хроники занимает «семейная» — лирически-сентиментальный рассказ о неведомом герое истории, личная судьба которого должна взволновать и растрогать зрителя. {332} В МХАТ 2‑м отличное актерское исполнение было серьезнее, нежели пьеса. Спектакль скорее показателен для общей судьбы хроники на современной сцене, чем для работы МХАТ 2‑го.

В «Азефе» Толстого и Щеголева нет ни пьесы, ни того слабого подобия хроники, которое представлял создавший авторам такую печальную известность «Заговор императрицы». От истории Толстой шел к быту, и приходится только жалеть, что, наметив путь, он не пошел по нему до конца. Не была использована и вторая возможность, обещавшая Толстому победу. Психология «великого провокатора» осталась нераскрытой. Театр бывш. Корша, поставивший пьесу, не сумел сгустить наблюдательность и остроту бытовых сцен и не скрыл явных несоответствий и наивности, которые рассыпаны в пьесе. Тема позволяла авторам и театру перейти в плоскость психологической и символически-бытовой драмы, спектакль же оставался в пределах бульварного представления на тему об исторических лицах.

Более выдержан характер исторической хроники в спектакле Театра Революции «Барометр показывает бурю». Вряд ли, однако, можно расценивать хронику Насимовича о 1905 годе в качестве серьезного художественного явления. Выгодно поднимаясь над общим уровнем хроник своею точностью и документальностью, она счастливо избегла извращения событий, так характерного для наших драматургов. Иначе обстоит дело со вскрытием духа эпохи: цели педагогики порою расходятся с эмоциональным заражением зрителя. Результаты этой постановки должны многому научить театр, если он хочет взять на себя мужество противопоставить свои точные, строгие методы методам бульварного романа. Самые же приемы сценического изображения — простые и насыщенные — дают, казалось бы, этому полную возможность.

Гораздо более сильное в этом роде драматическое произведение — «Шторм» Билль-Белоцерковского (Театр имени МГСПС). «Шторм» носит явный отпечаток перенесенных на сцену мемуаров, это свидетельство очевидца более, чем рассказ художника. Здесь лежит сила пьесы, здесь же коренится и ее слабость. Тема не может не взволновать. Перенося зрителя в эпоху военного коммунизма, она ввергает его в обстановку и переживания тех дней. Сосредоточившись вокруг «героики коллективных чувств», автор рассказывает один из наиболее характерных эпизодов революции. В пьесе есть хорошая простота, которая составляет самую сильную в художественном отношении черту драмы. {333} Тонкие и отличные наблюдения автора продиктованы его любовью ко всем мелочам революции. Ясно и твердо развивая действие, он добровольно и справедливо самоограничился выбранной темой и мужественно отказался от бряцанья громкими фразами. Но он же порою попадает в отдельных сценах под власть эпизодов, которые могут получить в сценическом истолковании только проходное значение. Форма хроники служит отправным шагом, так как при ней легче всего сохранить простоту и четкость, которых требует тема. Театр, однако, преследовал цели фотографичности более, чем хотелось. Не подав помощи драматургу, он пал жертвою опасного построения пьесы. Ряд исполнителей, четко выполняя задания автора, сумел между тем дать насыщенные образы в манере условно-бытового реализма.

### 3

Публицистическая и бытовая драматургия не внесла ничего нового в текущий сезон. Наоборот, она оставалась на уровне более слабом, чем обещало начало сезона и чем предсказывал сезон прошлый. Пьеса Низового «На земле» (Четвертая студия МХАТ) возвращает к картинкам эпохи «передвижничества», рисующим похвальные стремления к образованию и победоносную борьбу с окружающей тьмой. Пьеса интересна в жанровой своей части, где автор дает ряд крепко написанных эпизодических фигур. Положительные же герои, как всегда, остаются в рамках схемы. Эпизодическую жанровую часть театр использовал очень хорошо и, оставаясь в пределах «передвижничества», сумел, однако, найти четкую и ясную рамку для пьесы.

Окончательного и полного осуждения заслуживают пьесы Шаповаленко («В наши дни», Театр имени МГСПС) и Лернера («Брат наркома», филиал Малого театра), которые возвращают к самым дурным традициям рышковщины. Нам уже неоднократно случалось указывать на весь вред поспешного соединения правил упадочной драматургии с мнимо современными темами. Обе пьесы еще раз вполне подтверждают это достаточно ясное положение. Стремясь показать хорошие моральные качества героини, автор пьесы «В наши дни» добился результата прямо противоположного его намерениям. Изобразив «большевичку» в виде наивно-сентиментальной институтки с пышной декламацией, отправив ее с чемоданом на квартиру соблазнившего ее ловеласа, заставив ее нежно принять жену {334} ловеласа за его сестру, а в финале пьесы обрушить необходимые обличительные громы в защиту свободы чувств и в уничтожение гнилостных устоев буржуазного общества, автор сделал и героиню и декламацию смешными. Наивность психологии совпала с наивностью сценических положений, наблюдательность автора скользит поверху и богемное изображение комсомола отнюдь не вскрывает «наших дней», на что довольно смело и совершенно неосновательно рассчитывал автор.

«Брат наркома» Лернера типичный анекдот на тему гоголевского «Ревизора» — перелицовка гоголевского текста применительно к словарю наших дней.

Ни тот ни другой автор не проложили дорогу советской комедии и не помогли в трудном деле художественного овладения бытом сегодняшнего дня. Однако актеры, воспользовавшись схемой образов, сумели в ряде эпизодических фигур дать чрезвычайно насыщенные образы. Не ставит ли это наблюдение интереснейшую тему об актере, уже готовом воплотить образы текущей жизни, но не имеющем необходимого драматургического материала?

### 4

Общие революционные темы выдвинуты спектаклями «Косматая обезьяна» (Камерный театр) и «Загмук» (Малый театр). «Косматая обезьяна» принесла Камерному театру долгожданную победу. Интерес этого сильного спектакля отнюдь не в пьесе. Американский драматург О’Нил и его замысловатая манера письма тускло звучат в нашей современности. Шаблонная мелодрама окутана рядом приемов экспрессионизма. Основное положение пьесы напрасно показалось автору острым — сосредоточившись вокруг него, автор, по существу, им и ограничился. Название пьесы остается только названием. Встреча с «белой девушкой», дочерью американского миллиардера, пробуждает в душе кочегара стихийную анархическую жажду разрушения, мести и обиду. Не умея найти им выхода, он гибнет: внезапно в итоге многих похождений кочегар, прозванный взволновавшей его девушкой «косматой обезьяной», влезает в настоящую клетку для обезьян. Так фантастически и туманно подчеркивает О’Нил изуродованное общественное положение героя. Надуманное построение болезненной и нездорово-острой пьесы подчеркнуто тем, что пьеса представляет постоянный и неизменный монолог героя на одну и ту же тему. Вместо символа встречи с цивилизацией {335} встреча с девушкой осталась только претенциозным обобщением, как и вся конструкция пьесы. Герой остается в пределах самых общих слов — они не останавливают внимания зрителя, и его переживания не превращаются в знак социального конфликта.

Таиров правильно отказался от поисков в пьесе строгого сюжета и интриги. Воспользовавшись разбросанными в пьесе отдельными моментами обобщения, он свел пьесу к ряду ударных, сгущенных, почти неподвижных картин, построенных приемами противоположения острых характерных черт целого жизненного явления (кочегарка: рабочие — миллиардерша; ночной город: рабочий — ночные гуляки) и имеющих больше прав на обобщение, нежели попытки автора. Таиров придал пьесе глубину и монументальность, в особенности в первой ее части. Спектакль намечает тот насыщенный реализм, к которому шел Камерный театр последнего года. Постановка по-хорошему сжата и тверда, а по пути освобождения от штампов Камерного театра — по пути сконденсирования речи и образов — проделана огромная успешная работа. Тот сжатый и ясный ритм, который достигнут в движении актеров, в лепке мизансцен, дает результаты исключительной эстетической ценности. Сила спектакля в том, что указаны пути так редко удающемуся обобщению на сцене. Сцена в кочегарке (свет ночи, мерные движения рабочих, «белая девушка» на экране) и ночной город (электрические рекламы, фокстротирующее гуляние «городских» людей с масками на лице вместо грима) запомнятся надолго.

Впечатление от «Загмука» много двойственнее. Не напрасно ли наложен на пьесу тот восточный наряд, в который облек свое творение Анатолий Глебов? Не кажется ли порою ненужной словесная инкрустация мудреных восточных имен, которыми пестрит пьеса? Между темой о восстании рабов и ориентальным нарядом лежит большой провал. Он не преодолен в пьесе и не преодолен в постановке Малого театра.

Весь ассортимент ассирийских украшений чрезвычайно соблазнителен. Он дает перевес в сторону пышной и богатой легенды. Но событие, происходящее в Ассирии, с таким же успехом могло произойти в любой экзотически-легендарной стране. Ассирия мешала, потому что автор остановился на полпути. Он не был достаточно реалистичен, чтобы заставить поверить в ассирийский быт, и не был достаточно смел, чтобы его художественно преодолеть. Форма восточной драмы, заимствованная от прошлых {336} лет, не помогала вскрытию темы. Сознавая необходимость лирики, Глебов построил ее по шаблону любви раба к владелице. Между тем тема восстания рабов — в средствах драматурга Глебова. Драматизм положений и четкое развитие действия волновали больше, чем заимствованный из старых театральных складов наряд, потому что у Глебова есть умение сделать отдельных своих действующих лиц одновременно и «личностями» и представителями класса и противопоставить в необузданном и патетическом столкновении враждебные друг другу силы общества.

Остановился на полпути и театр, колеблясь между стремлением к социальному обобщению драматического конфликта и ориентальной картинкой в стиле Семирадского. Последнее более всего относится к актерскому исполнению, наполненному всеми приемами шаблонного «романтизма». Режиссер самоотверженно пытался вместить это исполнение в рамки монументальной трагедии и почти конструктивной декорации. Напрасно повторять, что именно «ориентализм» послужил причиной неполного успеха спектакля.

### 5

Обозрению отдали силы три театра: Камерный, Еврейский Камерный и Московский театр сатиры. Из них первые два впервые вступили на этот путь и следовали иным приемам в построении обозрения, чем испытанные приемы Театра сатиры.

Западное ревю пришло в столкновение с русским обозрением. Они принципиально друг другу противоположны. Если русское обозрение стремится быть сатирой, то ревю — зрелищем. Обозрение основано на смене бытовых и общественных моментов, подлежащих осмеянию, ревю — живых картин и эстрадных номеров. Таиров в «Кукироле» пытался подчинить законы западного ревю целям сатирического разоблачения западной цивилизации. Он отошел от обозрения и не решился принять всецело форму западного ревю. «Кукироль», не став зрелищем, утерял свою сатирическую остроту. Для зрелища спектакль был слишком тускл, для сатиры — слишком поверхностен. Форма не выдержала тяжести целевой нагрузки. Неудачи заключались не только в слабом тексте, но в самом подходе режиссера. Сотни «механизированных» девушек в западном ревю являются живой декорацией, и никто не пытается вложить в их уста куплеты обличительного назначения. Полтора десятка {337} «камерных» девушек, изображая автомобиль, не проявляют способности к механизации движений, а куплеты, распеваемые ими, не только звучат неразборчиво, но их сатирическое назначение явно неестественно в устах продавщиц патентованного средства от мозолей. Нельзя подняться до жуткой сатиры, вводя в веселое представление виселицы и трупы повешенных; между тем Таиров, разрушая строй обозрения и вызывая неловкое ощущение у зрителей, неуместно и неожиданно показал ужасы болгарской охранки. Представление колебалось между увлечением фокстротом и жаждой сатирического разоблачения Западной Европы. Нужно сознаться, что все сцены «Кукироля» уступают в этом отношении той сцене из «Косматой обезьяны», в которой с настоящим мастерством продемонстрирован западный ночной город. В силу основной ошибки обозрение Таирова лишилось необходимой легкости, присущей самому жанру по существу. Серьезные же темы напрасно скомпрометированы неудобным фокстротирующим соседством.

«Десятая заповедь» в Еврейском Камерном театре является обозрением наполовину. Момент пародийный выступает на первый план. Основа сценария — старый текст добродетельной гольдфаденовской комедии о преступных нарушениях десятой заповеди. На основе сценария создан новый текст, пародирующий свой первоисточник: произведено переключение образов, и привычные ангелы старого еврейского театра появляются в неподходящих им ролях посетителей ночных кабаков. Острота пьесы заключена в перемещении всех установленных для старого еврейского театра планов. Поставлено это пародийное представление в форме обозрения. Оно густо пересыпано вставными номерами, танцами, хорами и, следуя законам ревю, перебрасывает действие с неба в ад, из Берлина в Палестину. Моменты обозренческого порядка вырастают на общем фоне острой пародии и только оттеняют основной иронический замысел постановщика. Если искать истоков «Десятой заповеди», то они, конечно, восходят к тем законам еврейской народной игры, которые Грановский начал раскрывать еще в «Колдунье» и «200 000». Теперь музыкально оформленные речь и движение применены для изображения современных типов Западной Европы, и ритмический пафос Грановского соединил в одно целое народную игру с приемами ревю. Однако и «Десятая заповедь» и «Кукироль» менее всего сильны в изображении той области, против которой направлен их сатирический гнев. «Запад» не {338} появляется ни в том ни в другом обозрении под новым углом зрения; Грановский бил не по Западу, а по старому еврейскому театру; здесь лежит несомненная пародийная острота спектакля Грановского.

«Мишка, верти!» в Театре сатиры посвящен кинематографическим злобам дня. На этот раз Театр сатиры отказался от единой сюжетной линии и дал ряд отдельных картин, в которых моменты пародии сплетены с моментами бытоизображения. Как всегда, бытовые сценки очень удаются этому театру. Сцены в кино и на бульваре — самые острые части обозрения. В части же пародийной Театр сатиры следует методам «Кривого зеркала»: разоблачение разного рода фильмов при помощи карикатурного изображения их типических приемов (американский, до монтажа и после монтажа, русский авантюрный фильм, русский агитационный). Пародия легко умещается рядом с обозрением и, не разрушая его построения, расширяет его возможности. Однако, как и в предыдущих своих опытах, Театр сатиры не оправдывает своего названия — он остается в пределах насмешки, но не сатирического яда.

«Печать и революция», 1926, № 3.

# «Чан Гай-Танг» Театр бывш. Корша

Спектаклю предшествовала бурная слава об успехах этой пьесы в Берлине. Постановка Рейнгардта и Елизавета Бергнер, исполнявшая главную роль, были участниками и виновниками успеха. Русский зритель вряд ли разделит немецкие восторги по поводу пьесы, тем более что постановка театра бывш. Корша мало способствовала увеличению к ней интереса. Наивная интрига пьесы, разукрашенная необходимой «китайщиной», покажется совсем скучной. Это ложный примитив, подражание китайскому театру, поданное со всем запасом эстетических украшений и эффектов. Русский переделыватель пытался «осовременить» пьесу. Трудно представить более неудачное желание и более слабое выполнение. Без «монтажа» она имеет сомнительный интерес наивной сказки, «перемонтированная», она становится окончательно и несомненно бессмысленной.

Жертвой неумелого монтажа ненужной пьесы, несмотря на все свое мужественное сопротивление, пал в первую очередь Кторов. Он нашел острый внешний облик, но принужден {339} был метаться между замыслами «монтажеров» и текстом автора. Соединять в одном образе высокую добродетель и черное злодейство — задача явно невыполнимая. Если Кторов был казнен своими соотечественниками, то Попова — иностранным автором пьесы. После блестящего исполнения Риммы в «Яде» Попова в этом сезоне осталась без сколько-нибудь существенной работы: роль Чан Гай-танг не восполняет пробела. Актрисе современных чувств, острой формы, Поповой нечего делать в этом чувствительном анекдоте. В маленьком выходе отличны Блюменталь-Тамарина, Топорков.

Из спектакля театр, видимо, хотел создать боевик. Вероятно, этим желанием объясняется приглашение в качестве художника Бориса Эрдмана и в качестве балетмейстера — Голейзовского. Эрдман в своей работе был строги закончен; точность красок и ясность линий отличали его костюмы. Трудно соединить, однако, искусство Эрдмана с режиссурой, смутной по намерениям и слабой по осуществлению. Она не сумела использовать художника, и замысел режиссера остался неясен. Режиссер не освободился от «китайщины» в привычнейших и надоедливых ее чертах. Ставка на боевик была бита.

«Правда», 1926, 2 апреля.

# «Собор Парижской богоматери» Малый театр

Этим спектаклем Малый театр не взял реванша за неудачу «Замка Кенильворт» в своей студии. Когда-то победоносная традиция романтической трагедии, обозначенная именами Ермоловой, Ленского и Южина, потускнела на Малой сцене. После долгих лет театр вернулся к Гюго. Выбор остановился почему-то не на одной из трагедий, а на романе, трудно поддающемся переносу на сцену. В свойствах русской переделки первая неудача спектакля. Сохранить во всей целостности роман невозможно. Переделыватель же пытался вместить на протяжении вечера все содержание романа. Содержание, естественно, было ущемлено и превратилось в схему, утеряв одновременно очарование и стиль творчества Гюго. Между тем сценическое обаяние Гюго — в его мастерском знании сцены, в построении интриги; не познакомив зрителя с этими его качествами, театр не раскрыл и Гюго-романтика.

{340} Режиссерский и декоративный разнобой сопровождал спектакль — и в этом его вторая неудача. Не слитые в одно целое, как будто вырванные из различных пьес, по отдельности, может быть, и приемлемые, многочисленные картины представления то вводили зрителя в обстановку бытовой драмы, то удивляли запоздалым символизмом (сцена суда), то пользовались арсеналом давних романтических средств Малого театра (площадь, казнь). Гюго подменен бытовой мелодрамой, и тема «Собора Парижской богоматери» оказалась не затронутой на Малой сцене. Не было в спектакле звучащего и горячего слова, не было острых и патетических образов Гюго, не было химерического и страстного средневековья, которое воплощено в жестоких сценах «Собора».

Может быть, поэтому произошло и снижение образов, которое окончательно отдалило театр от возрождения Гюго. Каждый из исполнителей играл неплохо в своем жанре, но безотносительно к Гюго. Аскетический и почти изуверский образ Клода Фроло заменился фигурой почтенного и мрачного священника (Нароков); воспитанная среди закоулков и площадей старого Парижа Эсмеральда — изящной и приятной цыганкой (Гоголева). Один только С. Кузнецов, в небольшой роли Людовика XI поднявшийся над всем спектаклем, дал острый и запоминающийся образ одинокого и коварного короля.

Гюго остается не раскрыт для современной сцены. Не нашла к нему подхода и Вахтанговская студия в постановке «Марион Делорм». Вина ли это его романтического творчества, отдаленного от нас длинным рядом лет, его изящной декламационности, чуждой нашей эпохе, — судить не берусь. Но порою кажется, что в его романтических темах, в его подчеркнутых образах скрывается настоящий и злой пафос, который может быть предметом современного спектакля. На спектакле же Малого театра лежала пыль веков, он оставлял зрителя в состоянии безразличном и спокойном.

«Правда», 1926, 7 апреля.

# «Лево руля» Малый театр

Кого больше в Билль-Белоцерковском — сценического летописца или драматурга? Как будто бы своеобразного сценического летописца. «Лево руля» по времени написания {341} предшествует «Шторму», тем не менее пьеса подтверждает ранее высказанные предположения о качествах его творчества — это тип перенесенных на сцену мемуаров, воспоминаний об эпохе гражданской войны. Это наблюдение не умаляет значения Билль-Белоцерковского — оно определяет его место в драматургии.

«Лево руля» — ясный и четкий рассказ об иноземном пароходе, который везет оружие в помощь белогвардейцам. На пароходе происходит восстание, он поворачивает обратно, оружие не доставлено по назначению. В этом рассказе, вмещенном в девятнадцать эпизодов, есть та хорошая простота и чистота, которой вообще отмечено творчество Билль-Белоцерковского; есть такая же хорошая любовь к своим простым и крепким героям. Иногда кажется, что при переносе этих героев на сцену любовь к ним заставляет автора несколько поднимать их над жизнью и показывать в наиболее привлекательных чертах. Такова манера письма автора. Нужно сознаться, она звучит убедительно, его образы запоминаются.

Но больше мемуарист, чем драматург, автор не может сгустить в обыденную форму картины сатирические. Они лежат вне пределов его мастерства. Второе действие (сцена в кабачке), где в ходе событий появляются образы преувеличенные и страшные, наиболее слабо по выполнению и наиболее шаблонно по замыслу.

Спектакль бьет в цель верно и без промаха. Он поставлен с редкой тщательностью и добросовестностью. Общее удачное исполнение, идущее в обычной условно-реалистической, немного идеализованной манере Малого театра, не позволяет выделить кого-нибудь в отдельности. Оно вполне совпало с замыслом автора. Верно почувствована самая сердцевина пьесы — ее «хорошесть». Такой результат достигнут совокупной работой режиссера (Прозоровский), художника (Иванов) и всех актеров. Малый театр имеет все права записать в список своих достижений этот спектакль, так удачно разрешенный и умно пополнивший его репертуар.

«Правда», 1926, 16 апреля.

# «Пионерия» Московский театр для детей

По сравнению с «Робин Гудом» задача «Пионерии» во много раз труднее и сложнее. Очень удачно переработанная старинная сказка о «Робин Гуде» принесла театру {342} справедливый успех. Теперь театр вплотную подошел к спектаклю из современной жизни, пока еще в легкой форме «современного водевиля». И автор и режиссер касаются темы современного воспитания очень осторожно, не порывая с привычными сценическими приемами. Цель спектакля — путем комического противоположения высмеять старое, «семейное благовоспитание» и ему противопоставить «пионерию». Водевильная форма заставила воспользоваться привычными образами представителей буржуазной семьи («послушная дочь», «мать-дама») и не менее привычными образами крестьян (действие в нескольких картинах переносится в деревню) и водевильным развитием действия (совпадение имен). Все это использовано умело, но без особой свежести. Самое ценное, однако, в спектакле — преодоление главнейшей трудности. В изображении пионеров и автор (Заяицкий) и режиссер (Н. Сац) изобретательны, свежи и остроумны. Исходя от хорошо найденного их освещения, возможно ожидать дальнейшего развития той же темы. Нужно только окончательно освободиться от остатка той слащавости, которая ненужным налетом сохраняется в отдельных деталях изображения пионеров. У автора, прекрасно владеющего словом и стихом, все данные для разрешения задачи. Спектакль разыгрывается весело, вызывает возражения только музыка, вполне талантливая, но излишне пародийная: дойдут ли до маленького зрителя все пародии на популярные мотивы, в которых заключается соль музыки?

«Правда», 1926, 17 апреля.

# «Маскарад» Гастроли Ленинградского театра Акдрамы

Александринцы выбрали неудачное помещение для спектакля. Режиссер «Маскарада» (Мейерхольд) и художник (Головин) мечтали о сцене как о продолжении пышного зала Александринского театра. Огромный бескрасочный сарай Зеркального театра «Эрмитаж» резко противоречит замыслам создателей «Маскарада». Сцена Зеркального театра узка для четких и графических построений Мейерхольда, декорации Головина с трудом умещаются в сдавленном сценическом пространстве. Острый глаз мастера, впервые показавшего это великолепное представление девять {343} лет назад, давно не корректировал постановку; по существу, мы видим ее во вторичном переложении, как ее реставрацию, сделанную режиссером Петровым по планировкам Мейерхольда. Далеко не все исполнители первого представления участвуют в московском спектакле, и иные из основных ролей находятся в руках актеров, вошедших в спектакль после того, как он был покинут Мейерхольдом. И тем не менее режиссерское мастерство Мейерхольда и великолепие художественного замысла Головина до сих пор держат в напряженном внимании зрителя, следящего за «Маскарадом».

Реставрация неизбежно отразилась преобладанием внешней, формальной стороны над внутренней. Эта формальная сторона и побеждала зрителя. В том спектакле, который торжественно и медлительно развертывается сейчас на сцене Зеркального театра, легко угадывается первоначальная чистота и ясность его форм, строгая ясность классического искусства — так именно был воспринят «Маскарад» Головиным и Мейерхольдом. В этом он совпадает с другим их прекрасным созданием — глюковским «Орфеем», возобновленным в этом сезоне на сцене бывш. Мариинского театра. Монументальная пышность постановки, изобретательная система занавесей, разнообразие многочисленных костюмов доведены до законченности и предельного единства. Так организован, гармонически соединяя все разнородные элементы, спектакль «Маскарад», завершивший собой целый период в истории русского театра.

Можно спорить против толкования «Маскарада», можно требовать большей страстности и силы в передаче лермонтовского пафоса; живая действенность сталкивающихся красок костюмов, движение на основе музыкального аккомпанемента (композитор Глазунов), раскрытие в лермонтовской драме начал испанской драматургии заставляют понимать единство путей Мейерхольда и законы театра, раскрытые им изобретательно и смело.

Нужно сознаться, что тяжесть первого спектакля в столь трудном и неудобном помещении мешает правильности суждения об игре актеров. Кажется, однако, что оно дало трещины и былой ансамбль разрушен. Более других сохраняет первоначальный стиль романтической драмы Юрьев (Арбенин), над другими тяготеет внешний рисунок, заковывая их в четкие рамки.

Таков этот спектакль, который восхищает, но уже не потрясает. В качестве такого формального, классического {344} мастерства «Маскарад» выдерживает самое требовательное испытание для театрального представления, стареющего быстрее всех искусств, — испытание временем.

«Правда», 1926, 22 мая.

# Гастроли Грановской

Бывший ленинградский театр «Пассаж» преобразован в «Комедию». Сейчас его гастрольные спектакли идут в помещении МХАТ 2‑го. Реформа вызвана желанием «планироваться в общественно-идеологическом и художественно-современном направлении», как предупредительно разъясняет программа. Благие пожелания роковым образом столкнулись с репертуарными затруднениями. Если для каждого театра репертуар — одно из труднейших препятствий, то для театра Е. М. Грановской эти трудности увеличиваются вдвое. Не так легко перейти с комедии «легкой» на комедию «социальную». Вдобавок особенности дарования Грановской мешают найти в современном репертуаре пьесу, характерную для сценических образов Грановской. Где теперь эти «маленькие женщины», вульгарные мещаночки, которых с таким блеском и психологическим мастерством исполняла Грановская, заставляя подчас забывать о сомнительных художественных качествах пьес и до конца раскрывая психологию их героинь?

Не все пьесы, показанные во время московских гастролей, явились репертуарными находками. Китайская мелодрама «Чан Гай-танг» не заставила переменить мнения, сложившегося после ее московской премьеры у Корша. Грановская благородно боролась с неподходящей ей ролью страдающей китаянки, но оживить чувствительно упрощенную пьесу не могла. «Мадам Сан-Жен» — старая пьеса Сарду — появилась под названием «Бой-баба». Литературные переделыватели, чувствуя в ней некоторые параллели с нашей современностью, пытались приблизить ее к нашим дням; русифицированная переделка, неумело подчеркнув и без того явные качества пьесы («народность» Катрин), не послужила ей к лучшему. Грановская дает здесь ряд ярких моментов, но преувеличенная грубость «жирной» переделки находится в явном несоответствии с особенностями блестящего и тонкого мастерства Грановской.

Подлинные пути Грановской указаны ее выступлениями в «Метелице» и в «Сэди». «Метелица» построена на основании {345} известной повести Александра Яковлева «Повольники». Ее тема — перерождение коммуниста под влиянием буржуазного окружения. Пьеса берет только отдельные моменты — начало и конец повести, оставляя в тени самое существенное — процесс перерождения — и теряя, таким образом, сценический и общественный смысл. Грановская в роли Ниночки, виновницы рокового конца героя пьесы, возвращает нас к некоторым из лучших своих достижений и дает почти обобщенный тип. Здесь она показывает и привычный ей блеск диалога и психологическую тонкость в разоблачении маленькой женщины, полузверька, получеловека, с узким и хитреньким умишком, с физиологическим обаянием, со злым и тонким расчетом, трусливой и наглой.

Среди других актеров — Надеждин, исполнением роли судьи («Чан Гай-танг») доказавший прекрасные качества яркого комедийного актера, а исполнением роли пастора («Сэди») недоступность для него ролей драматических; Максимов, в ролях характерных находящий ряд интересных наблюдений; Курзнер — хороший актер на небольшие характерные роли.

Из опыта этого сезона театру легко вывести указания о судьбе его в будущем. Дарование Грановской открывает ей путь к образам острой и психологической характерности.

«Правда», 1926, 28 мая.

# Обзор театральный

## 1

Период взаимовлияния театральных течений близится к концу, по крайней мере для Москвы. Затянувшись, он занял три-четыре сезона, теперь московские театры еще неотчетливо, но вполне устойчиво нащупывают органическую линию развития. В кончившемся переходном сезоне лицо каждого театра уже проступило с большей ясностью, чем в последние годы метаний и самопроверки. Периферия же охвачена тем ученичеством, которое сейчас изживает Москва. Сценическая форма провинциальных театров грубее и проще, тем явственнее признаки подражательности и первоначальной учебы. Москва знала бурную жизнь столкновений и взаимных встреч противоположных направлений — {346} периферийный театр прислушивается к лозунгам Москвы послушно и иногда неразборчиво.

Пример московских театров доказывает, что единственный путь преодоления художественного эклектизма — трудный путь утверждения самостоятельной системы актерской игры. Там, где культура актера укрепилась в твердых основах или дерзко открыла новые ему пути, — там былой эклектизм формы, грозно нависший над русским театром, сметается под бурной волей актера и умным взмахом режиссерской руки. Ленинградский театр Акдрамы потерял нить своего классического искусства (линия Каратыгина); разрушенный приходом новых пришельцев иных школ и неясных традиций — из провинции, из Москвы, последователей Станиславского и спутников Комиссаржевского, — театр мечется между внезапными возвратами к седой старине и такими же неожиданными опытами пресловутых так называемых «левых» постановок. Ставя, например, «Пугачевщину» Тренева, режиссер внезапно вспоминает о стиле лубка, о примитиве народного творчества и в сочетании с превратно понятым конструктивизмом лепит нестройный хаос движений, мизансцен, среди которых отдельные крупные актеры — каждый по-своему убежденно и каждый по-разному — играют предназначенные роли. В «Яде» Луначарского полуэкспрессионистские декорации изображают кривые крыши и падающие дома; среди них актеры играют жанровые и бытовые сцены, другие свободно идут по путям психологической драмы, и отдельные актерские достижения не складываются в облик единого коллектива и стройного актерского мастерства. Один только «Маскарад» напоминает о строгой линии, которая определяла единство бывшего Александринского театра.

Впитав тематику современности и пройдя через поиски новых приемов, актер готов для создания образов современности и для транспонирования героев классической драматургии в свете наших дней. Тарханов, Москвин и Хмелев в «Горячем сердце», Попова в «Яде», Степан Кузнецов — Людовик XI, Чехов в «Петербурге», Бабанова в «Рычи, Китай!» — явные свидетельства разнообразия внутренне оправданных и технически совершенных актерских подходов к образу, нового взгляда в жизнь. Этот список невозможно не дополнить Качаловым — Николаем I. Качалов берет Николая изнутри. Плакатность, обычная при изображении царей, заменена острейшим психологическим рисунком. Образ императора России вырастает из образа умного, коварно-расчетливого, одновременно трусливого и {347} прямолинейного человека. Острота психологического рисунка потребовала остроты сценической формы, в которой Качалов вполне дерзко и победоносно пользуется приемами современного театра. Названные исполнители не могли бы показать *так* изображенных ими людей без художественного и внутреннего опыта последних лет; тем более это относится к Качалову. Актер и зритель говорят здесь на одном языке — на языке внутреннего опыта, без которого нельзя постигнуть и выразить современность.

Речь идет, однако, не только об отдельных актерских достижениях. Как бы значительны они ни были, они показательны для этих актерских индивидуальностей. Речь идет о своеобразной *системе* игры, под углом зрения которой вырастают все вопросы внешнего оформления и драматургического текста — все вопросы, связанные с преодолением эстетического эклектизма. Конструкции Мейерхольда оправданы из построения им сценических образов, из сложной системы игры. Экспрессионизм же александринцев необъясним рядом со смутой и смешением актерских направлений, царящих на Александринской сцене. МХАТ, возвращаясь к единству, находит опору в «системе внутреннего оправдания», и только под таким углом зрения могут быть разрешены вопросы художественного порядка, возникающие перед театром. «Реализм» и «натурализм», конструктивные, объемные или рисованные декорации объяснимы из единой системы игры. Любая «конструкция» реакционна в художественном смысле, если служит неуклюжим местом игры бытовых актеров. Точка зрения актера определяет сейчас вопрос о художественном стиле театра, вернее — о стилях наших театров.

Воссоздание ансамбля, объединенного общей системой, примечательно для конца сезона. Молодой Театр имени Мейерхольда, празднуя пятилетний юбилей, выковывает единую труппу. Малый театр в «Лево руля» Билль-Белоцерковского обнаруживает единство метода и создает неожиданный для него спектакль, в котором строение сцены отвечает задачам актерской игры. Его студия для «Киноромана» Кайзера соединяет легкую комедийную ироническую игру с четкостью сценического ритма. Четвертая студия МХАТ в спектакле «Не было ни гроша», не ново рисуя Островского эпически-спокойным бытописателем, ведет пьесу по пути ее крепкого актерского разрешения.

Так соединялись наследство истекшего сезона и задача наступающего. Театру не избежать продолжения борьбы против эстетического эклектизма — борьбы за актерскую {348} культуру и за единство системы игры. В этой борьбе спор «систем» откроет, как знать, путь к будущим театральным битвам.

## 2

Одновременно театр, продолжая преодоление нового бытового материала, встал перед задачей психологизма на сцене. Иначе и не могло быть. Распадаясь, историческая хроника превращается в хронику об отдельных людях. Даже сатирические и бытовые комедии все больше и больше впитывают элементы психологизма. Драматургия в этом смысле отстала от беллетристики. Заменяя людей схемами, она часто занимается алгебраическими упражнениями более, чем живым раскрытием конкретной темы и судьбы людей. Она подходит к разрешению идеологических задач упрощеннее, чем лучшие произведения нашей беллетристики. Примитивно понятая идеология становится тогда тяжкой нагрузкой, которую драматурги не в силах органически связать с избранной темой.

Конец сезона застал русскую драматургию на распутье. Подчинения «идеологическому формализму», соединения твердого задания с упрощенным, арифметическим его разрешением театр переносить уже не в состоянии. Принимая в себя внутреннюю насыщенность нашей современности, театр идет по пути внутреннего оправдания поставленной задачи преимущественно в раскрытии человеческих судеб. Так постепенно, еще не всегда успешно, но уже отчетливо раскрывается новая драматургическая линия. Приняв на себя отражение быта, театр первоначально впал в иллюстративную фотографичность и сейчас ищет способов от нее избавиться и перейти к более убедительному и обобщающему строю спектакля.

Однако остатки такого упрощенного подхода и фотографичности еще часто мелькают на театре. Смелая и значительная по теме повесть А. Яковлева «Повольники» соблазнительно толкнула на мысль о создании из нее пьесы. Во время гастролей Ленинградского театра «Комедия» была показана пьеса «Метелица», построенная на ее основе. Тонкая внутренняя линия героя, с болью и оправданно вычерченная Яковлевым, исчезла в инсценировке, и катастрофический конец героя повести выступает с полной неожиданностью. Актеры, встретив материал современной жизни, в отдельных образах создают интересные жанровые фигуры, в первую очередь — Грановская в роли Ниночки.

{349} Ромашов «Концом Криворыльска» продолжает развитие тех приемов и тех тем, которыми он пользовался в «Воздушном пироге». На этот раз действие перенесено в провинцию. Согласно привычному для автора методу пьеса развивается по нескольким переплетающимся линиям, которые, сталкиваясь и расходясь, должны воссоздать смутную и сложную картину смерти старой России и рождения новой, отраженную в уездном масштабе Криворыльска — Ленинска. Задача обширнее избранных приемов. Соединение линии уголовного романа типа «Петербургских трущоб» с психологическим исследованием героев оставляет впечатление туманности и недоговоренности. Ромашов мельчит героев и, порою приближаясь к поставленной задаче, срывается в незначительный комизм и упадочную психологизацию, в «достоевщину». В пьесе отсутствует обобщенность, на которую претендует Ромашов. Здесь лежит основная неудача автора. Перестав быть действительной историей о перерождении Криворыльска в Ленинск, пьеса не дошла до силы обобщения катастрофы отжитого времени и утверждения новой жизни. И снова в пьесе — ряд жанровых образов, написанных с темпераментом и с полной убеждающей силой, но вне ясности и четкости развития действия. Театр не дал исчерпывающего толкования пьесы. Установившийся стиль Театра Революции не был нарушен, и непоколебленное смешение приемов реализма и конструктивизма господствовали и в постановке пьесы Ромашова.

Много убедительнее «Лево руля» Билль-Белоцерковского. «Лево руля» — перенесенные на сцену мемуары, воспоминания об эпохе гражданской войны. Пьеса — ясный и четкий рассказ об иностранном пароходе. Пароход везет оружие в помощь белогвардейцам. Разноплеменные матросы поднимают восстание, оружие не будет доставлено, пароход поворачивает обратно. Самая манера письма, избегающая мелкого «жанризма», звучит убедительно, образы запоминаются. Спектакль в Театре имени Сафонова (филиал Малого театра) бьет в цель верно и без промаха. Самая сердцевина пьесы — материалистическое ощущение жизни при крепкой вере в людей — не может не дойти до зрителя.

Поисками внутренней линии для оправдания идеологического задания объясняется успех «Продавцов славы» Паньоля и Нивуа. Пьеса идет в Ленинградском Большом драматическом театре, в Художественном театре и в театре «Комедия» (бывш. Корша). Рассказывая о головокружительной {350} карьере мелкого чиновника Башле, основанной на мнимой геройской смерти его сына, пьеса разоблачает французский культ героев. Построенная приемами противоположения трагического комическому, она неумолимо развертывает страшную картину постепенного разложения человека. Проходя по этапам своей карьеры, человечески костенеет Башле; превращается в пайщика семейного капитала неожиданно оказавшийся в живых и принявший чужое имя его герой-сын. Бурно, стремительно разоблачают авторы картину предвыборных махинаций. Будучи политической сатирой, пьеса становится антимилитаристским памфлетом и протестом против войны. Написанная с французской легкостью и мастерством диалога, она порою доходит до картин страшных и потрясающих. Ленинградский театр и «Комедия», опираясь больше на комедийную сторону, дают политический фарс. Художественный театр оттеняет ее трагикомическую сторону: его спектакль — своеобразная французская «Смерть Тарелкина», в легкости французской пьесы раскрываются начала, родственные Сухово-Кобылину.

Остальные сатирические опыты наших театров менее значительны. Театр сатиры продолжал попытки постановок обозрений («Насчет любви») и анекдотических жанровых пьес («114 статья» — инсценированный анекдот). Приехавший из Ленинграда театр «Кривое зеркало» показал пародийную сценку «Оформление быта» и, следуя своим давним приемам, транспонировал нашу современность в будущее — так, хорошо задуман «декрет об уничтожении любви», но мало развит, с неясным и неоправданным финалом. Из всех сатирически-пародийных спектаклей замечательнее всего разрешен «Кинороман» Кайзера в Студии Малого театра. Сценически пародируя кинофильм (сценарий, отдельные кадры, музыкальный аккомпанемент), он одновременно пародирует и мечту о красиво-утешительной и романтической жизни, полной приключений и встреч после двадцатилетней разлуки. Молодой режиссер Каверин нашел особую легкую манеру игры для спектакля и, установив быстрый и радостный темп, умело вел пьесу по колеблющимся линиям фарса и высокой комедии.

Попытка Луначарского поставить вопросы современной жизни в «Яде», появление на нашей сцене «Продавцов славы», прорывы отдельных драматургов определяют идеологическую линию нашего театра. Постепенно отказываясь от схематического построения пьес, наша драматургия вслед за беллетристикой начинает смело и глубоко глядеть {351} в окружающую жизнь. Пока идеологическая заданность не соответствовала внутренней насыщенности. Так получался разрыв, который снижал избранную тему и явился причиной «идеологического формализма». Трудность художественного преодоления быта, с другой стороны, привела к утверждению на сцене фотографического иллюзионизма: он соответствовал эпохе накопления материала, накопления бытовых наблюдений и жизненных черт — эпохе «первоначального жанризма». Не заботясь о драматургической форме и силе приема, одни из драматургов возвращались к традиции упадочной драматургии, другие, охваченные формальными изобретательствами, подчинялись исключительно сценическим требованиям. Теперь период накопления проходит, начинается гораздо более ответственный и важный период разработки. От задач жанризма и эпизодических зарисовок театр идет к раскрытию внутреннего строя жизни и к постановке основных вопросов жизни в конкретном свете нашей современности. Жанризм в таких условиях становится пройденным этапом, против которого начинается уничтожительная борьба.

## 3

Чем можно объяснить внезапный расцвет Гюго на московской сцене? Малый театр увлекся «Собором Парижской богоматери», Студия Малого театра — «Эмми Робсар», явившейся под загадочным названием «Тайна замка Кенильворт», вахтанговцы поставили «Марион Делорм». Даже до балета донесся сомнительный отзвук Гюго в качестве «Эсмеральды», далеко отстоящей от оригинала, но послужившей основой балетной трагедии и замечательному исполнению Екатерины Гельцер. Как бы то ни было, расцвет Гюго не может быть случайным, тем более что он появился в несомненном окружении романтических опытов других московских театров. Не говоря уже об экзотической вылазке театра Корша, соблазненного успехом «Мелового круга» («Чан Гай-танг») у Рейнгардта, даже Камерный театр отдал свою последнюю постановку — «Розита» — испанской фантазии Андрея Глобы на популярную тему одноименного сценария. Далеко не все опыты принесли успех; вернее и категоричнее — они кончились неудачей. В зависимости от задания или выполнения — вопрос другой.

«Собор Парижской богоматери» в Малом театре изменил когда-то победоносной традиции романтической трагедии, {352} обозначенной именами Ермоловой, Ленского и Южина. Хотя театр отнесся к монументальному роману Гюго со всей уважительностью, но, превращенный в пьесу, роман утерял одновременно очарование и стиль Гюго, не приобретая мастерского знания сцены и построения интриги, которые характерны для пьес самого Гюго. Пышность, нарядность, многочисленные массовые сцены не нашли твердой сценической оправы. Не слитые в одно целое, как будто вырванные из различных пьес, многочисленные картины представления то вводили зрителя в обстановку бытовой драмы, то удивляли запоздалым символизмом или мелодраматизмом условно-театральных приемов. Окончательно отдалило театр от возрождения Гюго снижение образов.

Студии — Малого театра и имени Вахтангова — находились как будто в лучшем положении. Большая острота и свобода сценических приемов этих коллективов и лучший репертуарный выбор позволяли надеяться на современное раскрытие драматургии Гюго. Этого не случилось. О печальном спектакле «Кенильворт» вспоминать трудно и неприятно. Он, видимо, оказался случайным эпизодом в деятельности студии, обещающей дать Малому театру свежие струи. В этом спектакле студия следовала по путям «Собора». Оказалось, однако, что даже в такой постановке текст мелодрамы Гюго слушался с напряженным вниманием. Иная сценическая трактовка заставила бы его заблестеть покоряюще. Режиссер студии погреб все счастливые возможности под густотой псевдомелодраматических приемов, бенгальских огней и шатающихся холстяных дворцов.

Вахтанговцы имели мысль о своеобразном разрешении Гюго. Но мысль не воплотилась в дело. Вахтанговское учение, казалось, могло найти выход в страстном и жестоком творчестве Гюго. Порою спектакль «Марион Делорм» нащупывал волнующие и задорные ноты. Они сказывались в моментах совершенно неожиданных — там, где режиссер, отказываясь от романтических вздохов и декламаций, подходил к Гюго скупо и реалистично, устанавливая точность ритмического рисунка. Тогда оказывалось, что романтические темы, подчеркнутые образы, изощренная декламационность и пышность слова скрывают настоящий и злой пафос, который может быть предметом современного спектакля, — режиссер найдет поддержку в построении интриги, в той занимательности, которая питает интерес зрителя.

{353} Так Гюго остался неразгаданным. Театры ходили около возможных его решений на сцене, но вплотную не подошли, исключая некоторые детали постановки «Марион Делорм».

Еще менее говорила чувству зрителя «Розита» (Камерный театр). Романтическая мелодрама, воскрешенная в декорациях Якулова, состязалась со своим кинематографическим прообразом. Автор и театр лукавили в постановке. С одной стороны, неудача «Розиты» имела благоприятный итог — она доказала различие путей театра и кино и полную ненужность их соперничества. Хороший сценарий стал плохой пьесой. Жирная нагрузка мнимой «идеологии» его окончательно разрушила. Эффект «опереточной революции», приделанный для конца и для «обострения» безобидной, но скучноватой истории о любви уличной певицы и благородного идальго, компрометировал действительную революцию. Карнавал «Принцессы Брамбиллы», перенесенный в «революционный» карнавал «Розиты», — неловкая дань времени, напрасно произведенная автором и режиссером. Перебросив действие в современную Испанию (или Португалию?), театр не был, однако, ни строго реалистичен, ни отвлеченно эстетичен. Без строгого couleur local, но одновременно с претензией на современную обобщенность, с явным намерением подчеркнуть «экзотическую» красивость, но приемами прежних постановок Камерного театра, спектакль являл картину, лишенную строгого единства и огорчительную после прекрасного успеха «Косматой обезьяны». Для Камерного театра эта путаница приемов соответствовала «Собору» в Малом.

Если не романтика, то экзотика влекла и к постановке «Чан Гай-танга» в театре бывш. Корша. Наивная интрига пьесы покажется совсем скучной. Несчастная девушка заподозрена в убийстве; злобная жена мандарина, подлинная виновница убийства, хитро подвела ее под осуждение; благородный принц спасает девушку. Русский переделыватель пытался, подражая «Розите», «осовременить» пьесу. Мечась между замыслами «монтажеров» и текстом автора, повергнутые в затруднительное положение необходимостью соединять в одном образе несоединимые качества, актеры были лишены какой-либо возможности овладеть ускользающими образами этой агитационно-чувствительно-патриотической пьесы, хотя в числе актеров были такие крупные силы, как Попова и Кторов. Режиссер же обучил их «экзотическим» движениям — всему, что виделось ему в мечтах и очень эстетическим и очень красивым. Среди {354} этой суматохи потерялись и ясные, четкие линии декораций и костюмов Бориса Эрдмана — его работа оказалась ненужной в этом неотчетливом спектакле.

Не изменили мнения об этой пьесе и спектакли Грановской.

Еще хаотичнее пьеса Сомерсета Моэма «Сэди», действие которой разыгрывается среди туземцев диких островов Паго-Паго. Восходя истоками к длинной серии пьес о благородстве падших женщин и о напрасных усилиях их спасти, она представляет соединение «Романа» Шелдона с мнимым свободомыслием взглядов. На примере несчастной судьбы пастора Дэвидсона, в течение всей жизни проповедовавшего убийство плоти и на склоне лет неожиданно соблазнившего полную сил и жизни девушку Сэди, доказывается со всей убедительностью и внезапностью «вред полового воздержания». Для полноты впечатления герои окружены «экваториальной растительностью», голыми туземцами: так пытается автор показать «контраст между бурной, идущей от экзотической природы жизненностью» (Сэди) и «черствою ограниченностью буржуазного европеизма» (подразумевается пастор). Грановская очень смело, с прекрасной характерностью изобразила «живую силу настоящей полнокровной жизни». Пьеса в целом, однако, остается в пределах «буржуазной ограниченности».

Театры явно блуждают вокруг темы романтизма, пользуясь экскурсами в XIX век и не отказываясь от неразборчивой смеси многочисленных театральных приемов эпохи бытовой мелодрамы и декадентского эстетизма. Поиски романтизма не могут быть случайными. Смысл исканий заключен не в романтических идеях, не в мечтаниях «о голубом плаще на розовой подкладке». Не означают ли они усталость от снижения больших тем современности в большинстве пьес, от уклона в жанровый натурализм, который оправдан исторически, но еще далеко не преодолен в поступательном движении русской сцены? «Романтический» уклон сцены не является ли реакцией против узко понятого бытописания, против снижения темы до уровня анекдота, снижения человека до эпизода? Не нужно принимать этот театральный «романтизм», нужно разглядеть, *чем* вызвано его неожиданное появление среди лозунгов современности и бытописания. В свое время мы отмечали начавшуюся в театре «идеализацию» — в драматургии Билль-Белоцерковский пользуется этим методом. Смутно и неотчетливо проступает жажда зрителя к репертуару, {355} который бы «опрозрачнил» жизнь на сцене и воздействовал бы на зрителя в том или ином направлении.

Эпоха требует соответственной глубины и мастерства разработки; идеологическая заданность не может не равняться внутренней насыщенности. Все более и более устанавливающаяся жизнь толкает к расширению внутреннего опыта, к обогащению и идеологического и художественного багажа зрителя. Отсюда растет и непререкаемая жажда познания жизни через искусство, отсюда и любовь к высоким и героическим чувствам, отсюда и возникающая требовательность к эстетическому разрешению сценических построений. Опыт необходимо принять во внимание — иначе, забыв об эпизодах этого сезона, мы затем встретимся с беспредметным искусством и с романтически-декадентскими изысками. Фактические неудачи Гюго и «Розиты» еще мало доказательны. Ошибка была в сценической форме и в напрасном «осовременивании» не связанных с современностью, ненужных («Розита» и «Чан Гай-танг» — ненужные пьесы) произведений. Четкость режиссерского рисунка, строгость патетических и взволнованных чувств в иных сценах «Марион Делорм» вызывали ответный вздох зрительного зала, и прекрасная, прозрачная тема любви и дружбы звучала неожиданно современно тогда, когда была освобождена от всех штампов, от всех украшений, ложь которых разоблачили последние годы.

Уже невозможно целиком принять наконец-то показанный Москве мейерхольдовский «Маскарад» (бывш. Александринский театр, постановка 1917 года). Можно спорить против толкования лермонтовского текста, можно требовать большей страстности и силы в передаче юношеского пафоса этой драмы. Но в том спектакле, который торжественно и медлительно развернут на неудобной сцене «Эрмитажа», легко вырастает первоначальная чистота и ясность замысленных режиссером и художником форм — строгая ясность классического искусства. Монументальная пышность постановки, изобретательная система занавесей, разнообразие и живая действенность контрастирующих красок костюмов, музыкальность движений актеров доведены до законченности и строгого единства.

Спектакль реставрирован, реставрация отразилась преобладанием формальной стороны над внутренней. Эта формальная сторона побеждает зрителя, одновременно указывая курс на ту борьбу за качество и мастерство, без которой утеряют смысл и все бурные идеологические искания театра. Если театр не встанет на этот путь — дешевый {356} романтизм перескочит через порог нашего театра, и когда-то уничтоженные побрякушки безвкусных красивостей заиграют на его сцене отраженным блеском бенгальских огней и пестрых позументов.

«Печать и революция», 1926, № 5.

# «Доходное место» Малый театр

Заново ставя в Малом театре «Доходное место», режиссер Волконский замыслил постановку в рамках монументального спектакля. Разрывая с привычной традицией постановок Островского на Малой сцене, режиссер начал с войны против обычной внешности спектаклей Малого театра, с одной стороны, и с пересмотра зерна пьесы, с другой. Волконский отказался от привычных половичков, вышитых наволочек и удобных креслиц, в окружении которых обычно вырастали пьесы Островского в Малом театре. Режиссеру представлялись картины большого масштаба и крупных полотен.

Расширяя рамки театра Островского, он в «Доходном месте» увидел не мещанскую драму, а повел спектакль по пути гротеска, пытаясь в Островском раскрыть начала, связывающие его с Сухово-Кобылиным. Но только немногие вещи Островского допускают монументальное сценическое построение. «Доходное место» не из их числа. В этой пьесе напрасно искать следов обобщающей символизации. Пьеса не расширяется за пределы чиновничьего «темного царства», ограничиваясь узким замкнутым кругом, отдельным эпизодом из эпохи дореформенной России, именно в этих узких рамках спектакль рисует трагикомическую историю напрасного протеста Жадова. Только тогда пьеса и приобретает углубленный сатирический смысл. Ее путь не вширь, а вглубь.

Волконский же желал быть громадным в «Доходном месте». Читая сквозь строки, он принужден был прибегнуть к преувеличению, потому что в его замысле лежало показать по поводу «Доходного места» обобщающую картину николаевской Руси. Текст пьесы этого не выдерживал. Отрываясь от быта, Волконский неизбежно придавал условный характер пьесе и из действующих лиц сделал условные маски театрального порядка.

Так возник гиперболизм режиссерской фантазии, характеризующий {357} постановку. Для того чтобы перенести на сцену весь мир, который увидел Волконский в своей фантазии, ему пришлось каждую картину доводить до предела. Скромные комнаты Кукушкиной, выгодно сбывающей дочерей замуж, превратились в публичный дом с кричащей обстановкой и аляповатыми эротическими картинами, квартира Вышневского — в пышный дворец с колоннами и статуями. Каждая картина, расширяясь до пределов монументальных, теряла связь с картиной предшествующей. В своем смелом замысле Волконский шел до конца.

Но для его замыслов нужна крепкая опора в актерском исполнении. Ее не оказалось. Лишь Массалитинова (Кукушкина) и Кузнецов (Юсов) играли в ярких и преувеличенных тонах, характеризующих тот кричащий быт, о сценическом воплощении которого мечтал Волконский. Молодежь же была технически неопытна для трудных заданий режиссера. При всей несомненности ее богатых сценических данных ее умение еще ограничено. Не находя опоры в тексте, молодежь не могла подкрепиться сценическим мастерством. Отдельные же детали исполнения и у обоих Жадовых — Бриллиантов и Кокин, и у обеих Полин — Малышева (отлично проведенная сцена расставания) и Макарова, и у Белогубова — Мейер (Рыжова я не видел) свидетельствуют о молодом задоре, о возможности брать характерность и быть живыми и заразительными на сцене.

В основе спектакля лежала трещина. Ее наличие очевидно и ее причины ясны. Если из этого спектакля будет сделан вывод, что пересмотр приемов решения пьес Островского на Малой сцене напрасен, театр ошибется. Если же, учтя опыт этой постановки, театр увидит в ней повод для новых углубленных поисков — он встанет на правильный путь.

«Правда», 1926, 16 октября.

# «Любовь под вязами» Камерный театр

В лице О’Нила Камерный театр находит своего драматурга. Прошлогодний успех «Косматой обезьяны» оказался не случайным. О’Нил заинтересовал театр, конечно, не скрытыми анархическими устремлениями и не мелодраматической раздирательностью его сюжетов. Налет анархизма легко очищается, театр умно затушевывает чрезмерность {358} положений и тогда обнаруживается строгий костяк современной психологической драмы. О’Нил берет жизнь изнутри в сгущенных и ясных очертаниях. Нужды нет, что действие пьесы относится к середине прошлого века; современность О’Нила в умелом выборе темы и в глубоком ощущении жизни, которое передается со сцены и которое по праву можно назвать материалистическим.

О’Нил не проповедует и не ставит обнаженных тезисов; непосредственно «борьбы с собственностью» в пьесе увидеть нельзя. Однако осуждение «священной» собственности закономерно, как непреложное следствие, возникает из самого построения драмы. Нельзя не прийти к такому выводу, следя за глубоко вскрытой личной судьбой трех тесно между собой связанных людей (старика фермера, его молодой жены и сына), за мучительной историей любви мачехи к сыну и их яростного соперничества из-за будущего наследства. Ферма, овладения которой они неуклонно добиваются, висит над ними мрачной и заманчивой тяжестью. Она давит их, их страсть приобретает дикие и уродливые очертания.

Обусловленность действия, его тесная зависимость от изображенного быта характеризуют пьесу; по скупости языка и по строгости речи она напоминает Ибсена и Стриндберга.

Камерный театр и его режиссер (Таиров) хорошо расслышали тяжелую поступь драмы О’Нила. Не приурочивая пьесы к определенному времени, Таиров в соответствии с манерой Камерного театра переводит действие в атмосферу «обобщенного реализма». Постепенное нарастание внутреннего действия, освобождение от мелких деталей, скупость внешнего оформления (отличный макет братьев Стенбергов), пародийный рисунок танцев (прекрасно поставленных Н. Глан) — все передает умело угаданный ритм пьесы.

Тем более противоречит всей постановке режиссерское толкование конца второго действия: подчеркнуто эротическое, оно неприятно разрывает общую манеру спектакля.

Такой же простоты и сосредоточенности театр добивался в исполнении. По сравнению с материалом ролей образы несколько утончены, но по пути овладения внутренним образом и освобождения от эстетических изысканностей «старого» Камерного театра проделана большая и хорошая работа. Коонен (мачеха) играет с подлинным и волнующим мастерством, умело сочетая непривычную для нее характерность с моментами трагической напряженности. {359} Интересно намечен образ сына у Церетелли. Менее других удовлетворяет Фенин — его добросовестное исполнение не в силах передать фигуру отца, требующую от актера трагической силы.

«Правда», 1926, 19 ноября.

# «Тартюф» Четвертая студия МХАТ

Мольеровская комедия развертывается на сцене Четвертой студии медлительно, спокойно и бесстрастно. Скупая конструкция художника Исакова пользуется не новым сочетанием белого и черного цветов. Два крыла лестницы спускаются на просцениум и образуют небольшую площадку для игры. Редкая мебель стилизована в духе эпохи Мольера. Среди холодной конструкции и на ее красивых и спокойных площадках так же спокойно течет действие «Тартюфа», занимая, но не волнуя и не тревожа зрителя. Вероятно, стоило большого труда перевести бытовых актеров студии на путь академического и классического спокойствия, которым отмечен этот спектакль. Но его академическая простота и холод французского классицизма куплены ценой снижения его сатирической остроты. Образы и Тартюфа и остальных действующих лиц гораздо более закованы в красивую внешнюю форму, чем разоблачают ту борьбу страстей, которыми в своей глубине насыщена комедия. Спектакль построен отвлеченно и, не переходя в область преувеличенных сценических масок, оторвался и от изображения эпохи. Правда, Морской намечает в Тартюфе черты затаенной и непреклонной страсти, Дмитриевская вполне опытно и умело играет Дорину, Залесский чрезмерно русифицирует своего хорошо задуманного чудака Оргона. Тарханов проделал режиссерскую работу хорошего вкуса и благородства, но в целом спектакль бьет мимо, оставляя у зрителя ощущение внешней красивости, но одновременно внутренней незначительности.

«Правда», 1926, 4 декабря.

# **{****360}** «Бронзовый идол» Студия Малого театра

Чем соблазнилась Студия Малого театра в нагроможденной мелодраме Г. Павлова? Когда-то на сцене провинциальных театров в ярких до жути декорациях изображались страстные и роковые пьесы с убийствами, непонятной любовью и великосветской жизнью в придачу. Пьеса Павлова из их числа. Она прельщает зрителя запутанностью интриги — отклик увлечения переводной бульварной литературой, которая заполнила книжный рынок рассказами об экзотических красотах Востока и туманных «загадках» восточной души. Империалисты, колониальные войска, отчаянные преступления, любовь француза к китаянке, соперничество двух женщин и, в качестве идеологического защитного цвета, месть за угнетенных — составляют картину в достаточной степени оглушительную. Почтенный и мудрый старец в финале превращается в юного, благородного и мстительного пирата. Благородный злодей гибнет в пасти драконоподобного идола. Соперницы терзаются под гнетом психологических загадок и неразделенной любви. Конечно, никакой «идеологии» в пьесе нет, как нет и художественной убедительности.

Как играть эту «восточную» поэму? В студии ее играли приподнято и эффектно — светские красавицы извивались в психологических загадках, мелькали веера и лорнеты, мрачно курился опиум, шаловливо резвились молодые люди, сохранял героическую осанку французский генерал, росли ослепительно зеленые лианы — нет, студия поставила пьесу по явному недоразумению. Ошибка очевидна настолько, что студия, вероятно, осознает ее яснее, чем кто-либо из зрителей. Можно быть убежденным, что студия не возгорится снова жаждою мнимотеатральных эффектов и «восточных» загадок, — иначе мрачная тень прошлогоднего «Замка Кенильворт» снова нависнет над студией. Пока «простим горячке юных лет и юный жар, и юный бред».

«Правда», 1926, 23 декабря.

# **{****361}** Литмонтаж Яхонтова «Ленин», «Пушкин»

Пугающее название «литмонтаж» раскрывается просто и интересно. В кино стройная картина создается, монтируется из ряда кусков-кадров. Яхонтов лепит стройное целое из литературных отрывков, из разнообразного словесного материала. Соединяя эти отрывки по различным принципам (смежности, противоположности), Яхонтов ведет стройный ритмический рисунок. Он пронизывает их строгую словесную ткань пением и перемежает прозу стихами. Из умелого и неожиданного сочетания отрывков перед слушателем раскрывается *внутренний образ* Ленина, *внутренний образ* Пушкина.

Подход к выбранной теме — литмонтаж о Ленине — осуществлен без всякой примеси «театральности». Образ вождя вырастает из ощущения Ленина-человека. Выбор отрывков (приезд Ленина, речь Ленина в ЦК партии, ранение Ленина, бюллетени о болезни, воспоминания об июльских днях), простота чтения, ясная четкость жеста приближают к слушателям Ленина. Перемежая речи лирическими воспоминаниями, приводя вслед за строгим чтением декрета солдатскую частушку на ту же тему (о войне и мире), незаметно создавая широкий фон эпохи, Яхонтов делает Ленина человечески близким и простым. Яхонтов умеет придать живой трепет языку декретов. Он сливает в неразрывное целое образ политика, вождя и человека, простого, доступного и глубокого. Отдельные куски (речь Ленина, ранение) звучат совершенно волнующе, в них Яхонтов поднимается до глубокого и сдержанного пафоса. Суровый, ясный и простой подход делает литмонтаж о Ленине до конца убедительным, а через это — агитационным, волнующим и непререкаемым.

«Пушкин» построен в ином плане. На этот раз Яхонтов пользуется элементами «театральности», в частности «игрой с вещами». Впрочем, «игра с вещами» (мяч, чемодан) входит в общую цепь раскрытия *внутреннего характера* Пушкина — веселого мастера, гонимого поэта и мудреца. «Игра», нарушая порою пушкинскую простоту, вызывает в отдельных местах сомнения, кажется раздражающей и спорной — Яхонтову придется еще поработать над окончательным установлением «актерского» рисунка.

В целом обе программы очень волнуют. Иные из деталей освещают образ Пушкина по-новому — в письмах {362} Пушкина Николаю I и Бенкендорфу чтение Яхонтова неожиданно раскрывает их внутренний издевательский смысл. Очень хороша «Дорога», совсем интересны «Смерть» и «Могила».

Литмонтаж развертывает новую область актерско-словесного искусства. Яхонтов — не только прекрасный исполнитель, но и умный редактор. За это говорит выбор отрывков. Исполнение приобретает полную убедительность от выразительного лица Яхонтова, хорошего голоса, мастерского овладения словом и умения ощущать аудиторию.

«Правда», 1926, 9 декабря.

# Вахтанговская студия К пятилетнему юбилею

Пятилетний юбилей Вахтанговской студии наполовину поминален. Юбилей возвращает к памяти о первых шагах студии, о знаменательной эпохе студийности, когда зародилась студия. Но прежде и больше всего к памяти о Вахтангове.

История студии началась задолго до того, как на большой сцене арбатского театра прошла в окончательной редакции вахтанговская постановка «Чудо святого Антония» (ноябрь 1921 года). За пределами этих коротких пяти лет — долгая лабораторная работа в маленьких комнатах Мансуровской студии. Давно забытый студенческий спектакль «Усадьба Ланиных» в Охотничьем клубе положил начало студии. Он был случаен и не очень удачен, этот полулюбительский спектакль, но он выделил из своей среды актеров, которые поверили Вахтангову и вполне отдались работе с ним. Студия обратилась в своеобразную школу-лабораторию.

То была эпоха студийности. Станиславский и Сулержицкий уже уклонялись от широкой дороги театра, для того чтобы проверить свои достижения в замкнутом спокойствии лабораторий и окончательно убедиться в единственно верном зерне системы, которую создавал Станиславский. Неудовлетворенные зависимостью от спешных постановок, они искали долгой и подробной работы над закреплением единого и точного актерского мастерства. За ними шел Вахтангов. Первые годы его студия отдала упорному изучению системы Станиславского. В школьных отрывках преобладали Чехов и Мопассан — казалось, что в маленьких {363} набросках новеллистов находится ключ к пониманию человека. Ясные и простые чувства неслись со сцены.

В Вахтангова верили. Не верить в него было невозможно. Для учеников он был не только режиссером, но и учителем жизни. Пройти вместе с ним через изменения его художественных методов означало пройти через изменения его жизненного мироощущения.

Вахтангова все более и более интересовало проникнуть к подсознательным сторонам человеческого духа, актерски разбудить скрытые и стихийные творческие струи, удержать и донести рожденные в них героические и лирические чувства. Он бросал все силы на воспитание актеров и, не находя полного выхода своему педагогическому восторгу в стенах Первой студии МХТ, он уходил в свою маленькую студию, а позднее, в неустанных поисках новых и новых материалов, в студию «Габима». Как учитель он был жесток, восторжен и блестящ. Он самое преподавание обращал в своего рода искусство и любил блистать мастерством, создавая роль актеру, лепя из него послушный и необходимый сценический образ, вырывая из него острую чеканку внешней формы. Репетиции часто бывали для него спектаклями, в которых он играл главную роль. Он пользовался всем личным обаянием и знанием мастерства, для того чтобы убедить актера и повести его за собой. Он чувствовал себя вождем и нуждался в последователях. Потом этих последователей стало много — с тех пор как успех сопроводил спектакли «Чудо святого Антония», «Турандот» и «Гадибук».

Вахтангову во многом помогла революция. Она толкнула его к строгой задаче художественного выражения тех изменений, которые внесла революция во внутреннюю жизнь человека. Она неутомимо влекла его к тому, чтобы найти острые и мощные формы, которые бы неотразимо передали разбуженные революцией смутные и мучительно правдивые ощущения. Его родство с революцией было не прямым родством идеологии, но родством художественной зараженности. Он чувствовал красоту и пафос революции. В 1920 году он мечтал обратить свою студию в театр для народа — маленькое помещение у Каменного моста вместило его спектакли чеховских отрывков, неизменного «Потопа» и первой редакции метерлинковского «Чуда святого Антония».

Зародилось естественное стремление выйти на новую дорогу — первоначально в плане преимущественно эстетическом (наполовину символистский спектакль «Обручения {364} во сне» Завадского — Антокольского в Мансуровской студии). Вскоре студия вместе с Вахтанговым вступила на путь сценического выражения тех коренных и творческих изменений, которые происходили в рядах интеллигенции за годы революции. Они откликнулись в ней и изменением способов игры и своеобразным освещением репертуара. На основе «системы» и отнюдь не отказываясь от нее, но и не без влияния Мейерхольда Вахтангов искал неожиданных и преувеличенных приемов, мощно воздействовавших на зрителя.

Вахтангов естественно и закономерно переходил от заглушённых тонов и ясной лирики к игре преувеличенных сценических образов и острых внутренних трактовок. Не избегнув первоначального эклектизма, он поспешно испытывал в своем творчестве достижения современного театра. Подчиняя их себе, он одним находил внутреннее оправдание и расточительно отбрасывал то, что казалось ему пустым экспериментом. Актерски он легко и мастерски подходил уже к внутреннему обнажению человека, одновременно ставя задачу предельной актерской выразительности, четкости речи и обостренной характеристики образа. Как художник он становился все увереннее, беспощаднее и смелее; на театре он становился разоблачителем жизни, веря в ее пафос и уничтожая ее мещанство. Привычный водевиль Чехова «Свадьба», заигранный бесчисленными провинциальными театрами, он прочел по-новому, и неожиданно среди водевильной легкости, шуток и острот рассказал трагикомическую историю об уничижительной мещанской жизни и о тревоге, которой насыщена наша эпоха.

В те годы (1920 – 1921) еще не определились новые линии театра, театр находился в бурных поисках, победы сменялись поражениями — Вахтангов услышал тревогу как основную музыкальную ноту жизни. Он менялся с эпохой, и театр находил в нем творца своей эпохи. Если бы он дожил до наших дней, он нашел бы для их выражения неожиданные приемы. Тогда же «Чудо святого Антония» — замечательнейшее и еще до конца не оцененное создание Вахтангова — указало студии ее будущие дороги. Тема, которой Вахтангов коснулся в «Свадьбе», приобрела здесь уже монументальные черты современной химеричности. Сатирическое разоблачение наследников умершей старухи Ортанс противополагалось строгой фигуре странника Антония. Повесть о святом Антонии воскрешала средневековые легенды в нашей современности. Жизнь интересовала {365} Вахтангова в ее взлетах и падениях, через нее он смотрел на эпоху и через нее он принял революцию.

Вместе с ним студия подошла к победоносному и легкому спектаклю «Турандот», в котором мощно прозвучала победа жизни. Он был легче и общедоступнее, чем суровый гнев «Антония». Наивная и смешная сказка о принцессе Турандот и влюбленном в нее принце Калафе послужила предлогом для сценического рассказа о том, как Вахтангов перешел к ясному и твердому утверждению жизни. Одновременно «Турандот» означала повышенную требовательность к мастерству — требовательность трудной и ответственной эпохи, которая не допускала любительства и дилетантизма, которую оскорбляли и любительство и дилетантизм. Одновременно она означала мастерское преодоление тех «левых» форм, которые принес театр революции, и подчинение их единой теме спектакля. Это было подчинение достижений «левого» театра закону «внутреннего оправдания». Вахтангов ясно чувствовал пафос революции в театре.

«Турандот» — последняя работа Вахтангова. Через полгода после юбилейной даты, которую сейчас вспоминает студия, Вахтангов умер. Студия осталась без вождя как раз в тот момент, когда она выходила на широкую дорогу. Вахтангов оставил сильный творческий коллектив. Ощущение коллектива помогло студии в ее отныне самостоятельном пути. Выбор пути был для студии мучителен, и в своих исканиях она не определила его еще ясно и окончательно. Одна линия ее исканий продолжала сценический гротеск «Антония» («Женитьба» — режиссер Завадский), другая — иронический театр «Принцессы Турандот» («Правда — хорошо, а счастье лучше» — режиссер Захава, «Лев Гурыч Синичкин» — режиссер Симонов), третья стремилась возродить принцип романтического театра («Марион Делорм» — режиссер Симонов). Но студия хорошо почувствовала сценические верования своего учителя, когда мечтала о том, чтобы в ее стенах соединились такие родственные и одновременно такие противоположные — Станиславский и Мейерхольд, под обаянием которых он работал последние годы.

В богатом вахтанговском наследстве студия разрабатывает и развертывает отдельные указания своего учителя, не приведя их еще к желанному единству. Верная принципу «иронического театра», помня о легкой и воздушной игре, она порой пытается быть шаловливой в устойчивых рамках благонравия и пользуется комедиями Мериме в {366} качестве предлога для «шуток, свойственных театру». Она удачливо приближает к современности старинный водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Когда-то мелькнувшая у Вахтангова тень романтического театра, его мечта о совершенном театре «фантастического реализма» вернула на ее сцену давно не игранную мелодраму Гюго о страданиях и любви Марион Делорм. Все эти опыты объединялись установкой на современное мироощущение и стремлением провести пьесу через личные и субъективные чувства режиссера и актера.

Заповедь о современном мироощущении неизбежно привела студию вплотную к теме современности — «Виринея» Сейфуллиной заставила студию провести реальные образы современной деревни через учение Вахтангова о мастерстве актера.

Студия, расставаясь с периодом своего ученичества и отмечая пятилетие своего почти самостоятельного существования, работает над разрешением трудной задачи — сохранения и развития вахтанговской традиции в ее применении к сегодняшнему дню, для того чтобы сценически рассказать, как и чем живет, волнуется, плачет и смеется современный человек.

«Красная нива», 1926, № 50.

# Вахтанговцы

Вахтанговцы только становились актерами, когда умер их учитель. Последний спектакль Вахтангова — «Принцесса Турандот» — впервые подарил им звание актера. Пору своего созревания они пережили не только без Вахтангова, но и без равного ему по силе и мастерству режиссера. Счастье иметь Вахтангова сменилось тяжестью жить без руководителя. Трудности одинокого пути вахтанговцев сказывались в продолжение всего последнего пятилетия. Еще несформировавшиеся актеры были осуждены на самостоятельные поиски. Единственным указанием служила память об уроках Вахтангова — убегающая, лукавая и трудно уловимая вахтанговская традиция. Мастер, одновременно создавший суровую насмешку «Антония» и театральную сказочность «Турандот», оставил учение, которое легко поддавалось различным пониманиям — иногда, казалось бы, резко противоположным. Сквозь режиссерские увлечения Вахтангова, сквозь его личное обаяние и вместе с тем обаяние двух капризно противоречивых спектаклей, {367} сквозь все дорогое и от студии неотъемлемое наследство предстояло проникнуть к основам актерского творчества. Более того, предстояло утвердить свое мироощущение: то, ради чего и во имя чего живет, мучается и ищет театр.

При жизни мастера его лицо было лицом студии. Теперь оно было заменено лицом коллектива — еще туманным и неопределенным. Обаяние «Турандот» и «Антония» легко толкало на подражания. Блистательные образцы сковывали смелость фантазии и изобретательность творчества. Неизбежность сравнений с работами мастера сообщала робкую неуверенность первым шагам вахтанговцев. Признаемся теперь, когда первое представление «Турандот» отделено уже пятилетним промежутком, что в этом блестящем спектакле лежали для актеров настолько же обольстительные, насколько и опасные вещи. Заповедь спектакля как «предлога для обнаружения театрального мастерства» — если поверить в нее навсегда и окончательно — грозила предательскими последствиями. Ироническая «игра в театр» толкала по линии наименьшего сопротивления — по линии сценической беспредметности. Порою так и случалось. Веселое сочетание легких и воздушных приемов подменяло внутреннюю линию пьесы в иных из спектаклей, которые выросли из «Турандот», — таких, как пародия «Синичкин» или игрушечный Островский («Правда — хорошо»). Великолепие актерского мастерства заменялось блеском технических приемов. Строгая законченность вахтанговских форм грозила рассыпаться пестрым фейерверком беспредметных формочек, а романтическая ирония Вахтангова — веселыми улыбками и легкими усмешечками.

«Турандот» была только этапом в жизни Вахтангова, а не завершительным итогом: спектакль создан по праву мастерства — «Турандот» неповторима; «игра в театр» не могла служить основой строящегося театра, а отвлеченная «ирония» — крепким фундаментом для нового жизнепонимания. Нужно иметь право на «иронию» — это право имел Вахтангов. Оно было дано ему глубиной его ощущения современности и знанием человека. Не «ирония» была основой его творчества. За иронией в нем жила бодрая смелость жизни. Самые «иронические» из его постановок заражали зрителя мужеством к жизни.

Надолго увлекшись мастерством театральной формы, студия поняла строгую прелесть законченного ритма и внешней четкости. Увлечение «иронией» переплеталось {368} с постоянным возвратом к «правде страстей», которой учил Вахтангов. Задержавшись среди игр в «театральные неправдоподобия», увлекаясь беззаботностью улыбок и романтических красот, оправдываясь явной необходимостью самообучения все новым приемам актерской техники, студия (а теперь Театр имени Вахтангова) сохраняла за всеми своими увлечениями стремление к «внутреннему оправданию» «фантастического реализма», как когда-то сумбурно и тоже фантастически назвал свое театральное верование Вахтангов.

Театр «невероятных вероятностей», театр «преувеличенной действительности» требовал от актеров не только иронической усмешки, но и внутренней наполненности. Не только «игры», но и умения выразительными и острейшими чертами вскрывать зерно человека. Такова была философия Вахтангова, таково было и его актерское учение. Вахтангов звал актеров окрасить каждый образ личным к нему отношением, из многообразия качеств выделить одни и затушевать другие. Преувеличенность образа неразрывно связана с его режиссерскими и актерскими приемами.

Среди блужданий — среди риска сценического беспредметничества и среди обаяния театрального гиперболизма — совершался рост вахтанговцев. Он далеко не кончился, и для вахтанговцев не наступила еще пора полной зрелости. Длительная студийная работа приучила их к медленному выпуску пьес и соответственно небольшому количеству ролей. Для самых популярных из вахтанговцев чисто сыгранных образов ограничивается двумя-тремя. Они не дают исчерпывающего материала для характеристики каждого из актеров. Об их актерских обликах все еще приходится говорить гадательно.

Для многих из них гиперболизм формы сочетался уже с острым внутренним рисунком роли. В первую очередь — для Р. Н. Симонова. Он более всего чувствует резкость ритмических переходов. Он ищет психологического оправдания той «невероятной действительности», которую сценически изображает яркими приемами. Он почти всегда играет ущербных людей — людей с трещиной, — но придает им трагикомическую окраску. За опереточным генерал-губернатором из «Кареты святых даров» за внешней веселой и неожиданной характерностью в исполнении Симонова таится грусть. В сочетании преувеличенных комедийных форм исполнения со скрытой тоскливостью — основное обаяние Симонова. Из прежних вахтанговских актеров {369} ближе всего к Симонову был его партнер по «Турандот», Кочкарев в «Женитьбе» — И. М. Кудрявцев, смерть которого для молодой труппы была тяжелым ударом.

У других комиков вахтанговской труппы — О. Н. Басова и Б. В. Щукина — иные приемы. Они менее рафинированы и эстетически изысканы, чем Симонов, но вместе с тем их исполнение полнокровнее и жизнерадостнее. Басов возводит наивность в принцип жизни своих героев. Они смотрят на мир пораженными глазами. Людовик XIII мелодрамы Гюго и Подколесин комедии Гоголя равно подчинены наивному удивлению перед жизнью. Даже их хитрость и лукавство кажутся детскими. Впрочем, детскость вообще свойственна образам Басова. Она сказывается в капризном тоне, с которым Басов ведет роль, во внезапности интонаций, в кокетливом срыве жестов: Басов играет больших людей детьми или, вернее, во взрослых людях вскрывает детскость.

Из всех актеров студии правота и крепость жизни сильнее всего звучат в Щукине. Не знаю даже, действительно ли в комических ролях его наибольшая прелесть. Павел из «Виринеи» как будто бы опровергает такое предположение. Эта роль — сильнейшая в его репертуаре; в ней ярче всего сказались прозрачная полнота и четкая ясность, которыми вообще отмечено исполнение Щукина, так же как в «Турандот» сказалась чистота его юмора… Щукину не дано дара сценической сатиры; насколько сатирично исполнение Симонова, настолько чужд сатирической заостренности и ядовитой насмешки Щукин.

Младший из комиков Вахтанговской студии А. О. Горюнов родствен Щукину в сценическом оптимизме, который владеет ими обоими. Актер преимущественно комедийный, он ищет яркой и здоровой характерности… Бурный напор молодого и заразительного темперамента, живого и легкого, одушевляет его исполнение, сообщая игре Горюнова быстрый и энергичный ритм.

Б. Е. Захава развертывает характерность в образ. Среди всех качеств роли Захава гиперболизирует некоторые, доводя их до исчерпывающей характеристики. В докторе из «Чуда святого Антония» — роли, построенной по указаниям Вахтангова, — профессия разрастается в человека, профессия заменяет человека. Так же играл Захава и у Мейерхольда, изображая купца Восмибратова в «Лесе» и банкира в «Бубусе» — в плане социальной сатиры.

О. Ф. Глазунов рисует людей крепких и однотонных, лишая их разнообразия красок, но наполняя их сосредоточенной {370} волей. Он покупает монументальность за счет яркости и игры светотени. Он выбирает одну черту, делает ее монументальной и заменяет ею человека. Так вырос сыгранный им в «Марион Делорм» романтический злодей мелодрамы Гюго.

Среди актрис — А. А. Орочко уже за ироническим рисунком Адельмы в «Турандот» заставила почувствовать возможность трагедии. Адельма научила ее ясному ритму трагедии и высокому, освобожденному пафосу. Выступление в «Марион Делорм» было наполовину ошибкой. Нежность Марион не отвечает строгим, почти мужским очертаниям актерского облика Орочко. Когда она хочет быть нежной, она становится чувствительной. Так случилось в «Марион». В Орочко есть холод настоящей трагедии, но особенные качества актрисы таят и большие опасности. Строгость может перейти в сухость, а напоенная музыкой речь — в декламационность. Ей опасней всех остаться долго без работы. Она нуждается в помощи и в освобождении своих внутренних данных. Свой же артистизм она доказала, играя чуждую ей характерную роль в «Синичкине». Роль была сделана законченно, тонко и точно — в Орочко была видна подлинная актриса.

Е. В. Ляуданская кует роль из отдельных мастерски сделанных кусков. Ее мастерская лепка почти мозаична. В полной сделанности роли вообще всегда заключена известная сухость. Есть сухость и в игре Ляуданской. Порою ее образы кажутся совершенными и тонко выдуманными игрушками. В особенности ее Скирина в «Турандот». Она четко акцентирует роль, умно строит сценическое слово и придает своим созданиям спокойную уверенность. В «Правда — хорошо» и в «Турандот» русская мещанка и китайская служанка обладают равной авторитетностью, и противоречие между их преувеличенным спокойствием и внешней забавностью составляет их убедительную силу.

Ц. Л. Мансурова придает роли теплоту и женственность, которые отличают ее от других актрис студии. В сочетании характерности и мягкой женственности — сценическое обаяние актрисы.

Е. Г. Алексеева и В. А. Попова — представительницы быта в Вахтанговском театре. У Алексеевой — яркость прямолинейных чувств. Даже Адельму она играет иначе, чем Орочко, — более страстно и менее сложно. В «Виринее» она нашла выход и своему актерскому темпераменту и здоровой прямоте ощущений. Она лепит образ без сложных {371} психологических переходов, в рамках простых и: реальных. Лишенная внутренних противоречий, она создает целостные образы целостных людей. В. А. Попова — инженю на русской почве; у вахтанговцев она находит своего прекрасного сценического партнера в Горюнове. Лукавство, упрямство, ясный юмор отмечают созданные ею образы.

Я коснулся только наиболее характерных из вахтанговских актеров, тех, кто уже определился и более четко представляет основные актерские линии вахтанговской труппы.

Кроме названных в труппе есть и ряд других, из которых многие вызывают первостепенный интерес, — это прежде всего В. И. Москвин, очень мало использованный и пока из крупных ролей сыгравший только Платона в «Правда — хорошо»; далее — Балихин, Толчанов, Шихматов, Куза, Ремизова, Русланов.

Таков состав труппы в настоящее время, когда вахтанговцы идут от актерской юности к актерской зрелости, когда они принуждены проститься с затянувшейся эпохой «игры в театр», когда для них наступает пора серьезного пересмотра своего творчества. Их путь — через ряд неудач и ряд достижений, срывов и подъемов — к осуществлению вахтанговского театра, предельной сценической выразительности и предельной внутренней наполненности труден и тяжел.

Из студии они становятся театром — тем требовательнее относится к ним зритель; для них наступил строгий расчет с юностью и приблизилась пора зрелого творчества. «Игрушечные» представления «Синичкина» и комедий Мериме закономерны и справедливы. Никто не обязывает студию впасть в обет сурового аскетизма или мирной поучительности. Но острая насмешка водевиля и лукавая праздничность Мериме — преходящи и изменчивы. Не давая глубокой пищи актеру, они способны приучить его к поверхностности театрального жонглерства. Сила и мощь Вахтангова лежала в его сценическом мастерстве и в значительности его тематики. Повесть о его постановках — повесть о его жизни, более того, повесть о днях революции. Его тема была темой об освобождении человека через страдание, горе и мучения. Из этой темы выросло острие его иронии, грусть его усмешки и оптимизм его постановок. Сейчас в театре вахтанговцев нет большой и знаменательной темы. Сценически они повторяют приемы учителя на менее ценном материале. Порою только романтическая {372} доблесть и героика Гюго промелькнут на сцене; порою блеснет суровый отсвет памятной эпохи гражданской войны.

Театру предстоит подойти к большим страстям, большим радостям, рожденным эпохой. Иначе ему грозит опасность стать театром эстетической игрушки. Конечно, эта опасность глубоко осознается и самим театром. Современность для него не пустой звук. Театр ищет к ней своих путей.

Метания театра от романтических опытов к пародийным насмешкам, от современных русских пьес к западному скептицизму сопровождаются большой внутренней работой. Она останется бесплодной, и обещающие актеры Вахтанговской студии будут неизбежно вращаться в кругу костенеющих театральных приемов, а спектакль — рассыпаться на ряд актерских исполнений, пока в театре не утвердится значительность темы. И вместе с нею — значительность ее сценического воспроизведения. И это будет лучшей данью памяти Вахтангова, имя которого носит театр.

«Красная нива», 1926, № 50.

# Театральная жизнь Москвы

## 1

Инсценировка гладковского «Цемента» — явное свидетельство тяги театра к большой литературе. Репертуарные затруднения заставляют обращаться к беллетристике. Скудная и поспешная драматургия не в силах удовлетворить всего спроса на современный репертуар, поддерживаемого критикой и прессой. Спрос превышает предложение. Беллетристика в лице крупнейших ее представителей захватывает глубоко и быт и образы. Театры вступают на путь сотрудничества с литературой первоначально путем инсценировок. «Виринея» Сейфуллиной открыла их серию, «Цемент» закономерно вошел в их ряд, «Барсуки» Леонова его продолжают. Автором инсценировки «Цемента» явился не сам Гладков, а некий Рустем Галиат, храбро взявшийся обработать роман в подобие пьесы. К сожалению, инсценировка Галиата не служит на пользу ни современной драматургии, ни театру, ни — тем более — Гладкову. Она блестяще иллюстрирует, как большую литературу можно обратить в неумелую пьесу. Сложная нить {373} построения «Цемента» не уловлена инсценировщиком. Пьеса сделана как будто наспех и возбуждает в зрителе скорее недоумение, нежели волнение и интерес. Не зная романа, невозможно понять пьесу. У знающего роман она вызывает досаду на претенциозную неумелость автора инсценировки.

Напрасно возобновлять старый и надоедливый вопрос о правомерности инсценировок и со схоластической мудростью доказывать то несомненное положение, что роман не есть пьеса и пьеса не есть роман. Напрасно предполагать в развитии большинства театров разрыв с «театральностью» — это только поиски материала, достойного нашей современности, путь подчинения беллетристики театру. Напрасно переносить вину инсценировщика на самый замысел. Сейчас не обойтись без вовлечения в театр глубокого и разнообразного материала, который помог бы художественно и сценически оформить нашу современность. Применительно к инсценировке Галиата не приходится даже говорить о сценичности или несценичности романа. Вопрос инсценировки сводится к вопросу о переводе эпического материала романа в сценический план. Инсценировка неизбежно предполагает умелый монтаж текста и строгое самоограничение в выборе единой внутренней линии пьесы. Желание же вместить невместимое и перенести на сцену полное содержание романа приводит к драматургической катастрофе. Так случилось с Галиатом, который не принял во внимание непререкаемых законов инсценировки.

Не имея смелости добровольного самоограничения, в погоне за мнимой полнотой содержания Галиат обратил эпос Гладкова в нестройное и многокартинное обозрение. Перед ним лежал выбор между темой восстановления завода и другой, не менее существенной, темой о новом браке — о личной истории Даши и Глеба. Галиат неуверенно блуждал между двумя темами, желая вместить их в пьесу, но в конечном итоге не вместил ни той и ни другой. Пьеса не выдержала чрезмерной сюжетной нагрузки, и автор, вырывая отдельные несвязные картинки романа, уничтожил внутреннюю линию каждого из затронутых им образов. Обрывками и намеками проходят они перед зрителем. Галиат услужливо представил две сценки интимного характера (сцены Даши с Глебом и Бадьиным), но, вырванные из общего хода романа, они кажутся ненужным и раздражающим эпизодом, рассчитанным на малопохвальные ощущения зрителя. Они не помогают раскрытию {374} образов, а между тем именно в значительности образов, в глубине затронутого быта, в яркости слова соблазн беллетристического материала для театра. Глеб, Даша, Бадьин стали бледными тенями, тема восстановления завода разбилась на мелкие кусочки, и роман оказался ненужным театру. Гладков сейчас сам инсценирует свой роман.

Может быть, ему удастся в большей степени переключить роман в сценический план и найти приемы, которые донесли бы до зрителя и живые образы, в которых так нуждается театр, и бытовой материал, показанный в нем, без той удручающей однотонности, которую еще не покинула современная драматургия.

Постановка не принесла победы и Театру имени МГСПС. Этот театр, рассчитанный на профсоюзные массы, выполняет большое культурное задание. Тем строже должно быть отношение к нему. За последние сезоны ему было выдано чрезмерное количество доброжелательных авансов. Но более чем в каком-либо другом театре, в нем господствует явное смешение стилей и отсутствие законченной системы игры. Актерский его состав включает несколько крупных провинциальных актеров и начинающую молодежь.

Этот состав силен и дает порою ряд убедительных образов в манере бытового реализма. Режиссура, стремясь к «революционизации» формы, идет в большинстве случаев путями слепой подражательности, не учитывая манеры игры и особенностей драматургического материала. Особенно явно сказались эти свойства на спектакле «Цемент». Актеры добросовестно играли приемами бытового реализма. «Реалистическая конструкция» представляла смешение условных и натуралистических приемов — бедная и сухая, она не только не давала представления о строящемся заводе, но не отличалась и особой технической изобретательностью. Режиссер располагал актеров по сцене согласно привычным шаблонам театра 900‑х годов. «Блистательный» апофеоз пьесы с комсомольцами, физкультурой и прочими необходимыми атрибутами недалеко отошел от идеального прообраза «римских» пьес с бенгальскими огнями и девушками в туниках. «Шумы» долженствовали изобразить музыкальную симфонию гудков и завода, но среди них жирно и бытово говорили актеры. Ими предводительствовал режиссер, который тщетно преодолевал трудный материал революционного театра: под его пышными нарядами он скрывал скучный провинциализм своей {375} техники. Нужно сказать прямо — «Цемент» ни по разработке внутренней темы, ни по сценическому оформлению не может быть отнесен ни к революционным спектаклям, ни к спектаклям пафоса и героики. Театр имени МГСПС стоит на распутье. «Шторм» в свое время указал ему пути. Они лежали в простоте и ясности реалистически-бытовых приемов. «Цемент» уводит его в сторону мнимой и плохо усвоенной «левизны», неловкой подражательности и худо спрятанного провинциализма в постановке и исполнении. Сценическая небрежность неизбежно снижает тему спектакля. Произошло обеднение сложного социального построения романа.

Так была снижена тема «Цемента».

## 2

В театре намечается переход от эпохи первоначального накопления бытового материала («первоначального жанризма») к периоду его художественного преодоления, к неотчетливым еще попыткам освещения его изнутри. Театр хочет рассекать жизнь и бросить зрителю увиденные им картины жизни, найдя их внутреннюю психологическую нить. Перед ним встают во всей остроте отдельные жизненные проблемы. Так сценическое оформление современного быта продолжает соблазнять театры. МХАТ 2‑й поставил «Евграфа, искателя приключений» А. Файко, у Корша идут «Чудеса в решете» Алексея Толстого, и даже ГОСЕТ, освободившись от старых пьес, неожиданно обратился к жанровому рисунку. Каждый из театров подошел к выбранным пьесам различно: наиболее незатейливо перенес центр тяжести на уверенную актерскую игру театр бывш. Корша. Он шел, видимо, от легкой сценической формы, в которую облек свой современный водевиль Алексей Толстой. В противоположность своим последним историческим разысканиям на тему о последних Романовых или о «великом провокаторе», Толстой вернулся на этот раз к излюбленным им «комедиям о любви». Он продолжил линию «Нечистой силы» и «Касатки». Его комедия («Чудеса в решете») снова наполнена нелепыми чудаками и посвящена тому изменчивому счастью, которое неожиданно дарит героев Толстого верой в жизнь, богатством и любовью. Девушка из Рязани попадает в Ленинград. На ее лотерейный билет случайно падает главный выигрыш. Она счастливо освобождается от мнимых поклонников, гоняющихся за выигрышем. В финале пьесы, после ряда {376} лирических недоразумений и любовных ссор, она находит счастье с суровым комсомольцем и в прославление выигрышного займа жертвует выигранные деньги на государственные нужды. Пьеса написана исключительно небрежно и исключительно талантливо. Она не претендует на «идеологичность», а в финале обнаруживает свою явную бесцельность. Толстой умеет рядом коротких набросков создать облик живого лица, он знает тайну сценической речи, и тем более досадно, что он так бесплодно тратит свой огромный талант, ненужно раскидываясь по мелочам.

Театр бывш. Корша подчеркнул недостатки пьесы, не выделив ее достоинств. В ней живут лирические струи, они могли бы сделать пьесу, вопреки ее явным недостаткам, трогательной и милой. Сцена в трактире, где прорывается у провинциалки чувство потерянности, мягкая человечность в обрисовке центрального образа дает прекрасный актерский материал. Только В. Н. Попова почувствовала манеру лирического водевиля, с которой Толстой сплетает и расплетает порою неоправданные столкновения и приключения своих чудаковатых героев. Она играла волнующе и тепло. Но и она, подобно другим исполнителям, не в силах оправдать финал пьесы, который ничего не распутывает, ничего не объясняет, а просто кончает пьесу, так как наступил четвертый акт и время сценического представления истекло. Оказалось, что «лирика» взята в пьесе беспредметно. Теплота пьесы куплена за счет глубины; пьеса, немного взволновав зрителя, оставляет его неудовлетворенным.

Лирическую тему ставит и Алексей Файко в «Евграфе, искателе приключений». Его замыслы более существенны, чем в беспретенциозном водевиле Толстого. Он ставит вопрос о лирическом «лишнем человеке», который, узнав жизнь в годы войн мировой и гражданской, не может вместиться в сухие рамки нэпа и новой буржуазии. Файко проводит своего героя в ряде многочисленных эпизодов через столкновения с современной артистической богемой, с преступными шайками воров; каждая встреча приносит новую рану лирическому парикмахеру и, не найдя сочувствия и поддержки, со сломанной романтической верой в жизнь, Евграф — через нелепое и случайное убийство — идет к смерти. Пьеса написана короткими эпизодами. Напрасно видеть в Евграфе идеализацию угасающего романтизма. Файко прибегает к любопытному методу: резко отрицательные и ядовитые краски, которыми он рисует нэпманское общество Москвы, оттеняют привлекательные {377} черты Евграфа, и тогда в этом неудачнике вскрывается воля к жизни, которая могла бы сделать его живым и нужным в нашей современности и которая не была переведена из области беспредметных стремлений в область твердого знания. Тема о Евграфе — большая тема о лирике в наши дни. Тема о людях, которые душевно не могут вынести твердого шага нашей нелирической эпохи. В полной мере овладеть темой Файко не удалось. Слишком жирно положены отрицательные краски и слишком неотчетливо обрисован мир живых и крепких людей, которые проскользнули на сцену в случайной, например, фигуре наивного комсомольца. Слишком путано ведется линия Евграфа между «лирическим» человеком и «мелким» человеком, и тогда его трагедия повисает в воздухе и кажется чрезмерной и преувеличенной.

МХАТ 2‑й играет пьесу Файко в стиле некоего статичного плакатного реализма, который постепенно становится присущ театру. В этом стиле ярче и замечательнее всего играют Бирман, Чебан и Дурасова. Ключарев (Евграф) дает простую и трогательную фигуру.

## 3

Наиболее современной постановкой пока неожиданно оказалось и по способу обработки текста и по его сценическому истолкованию представление пьесы О’Нила «Любовь под вязами» в Камерном театре. Между тем действие пьесы относится к середине прошлого столетия и никакими чертами, фотографически совпадающими с нашими днями, пьеса не отмечена. Режиссура также отказалась от какого-либо внешнего осовременивания пьесы. Но ее тема волнует зрителя. Дело, следовательно, не столько в современной сюжетности, не столько в бытовой анекдотичности сюжета, а в тематике. Не в фотографическом изображении быта, а в родственности художественного мироощущения, которое непосредственно заражает зрителя. В «Евграфе» черты «первоначального жанризма» преодолены темой о «лишнем» человеке, и бытовые зарисовки пронизаны лирикой, «Любовь под вязами» по праву можно назвать материалистическим произведением.

В лице О’Нила Камерный театр нашел удобного для себя драматурга. Если остальные театры блуждают еще в поисках подходящего драматургического материала, то Камерный театр счастливо натолкнулся на материал, ему созвучный.

{378} О’Нил берет жизнь изнутри в сгущенных и ясных очертаниях. Этим он идет по пути преодоления жанризма, который намечается и в современной русской драматургии. Не случайно переносит Файко центр тяжести пьесы на психологическую катастрофу своего героя. Не случайно пронизывает Алексей Толстой свой неправдоподобный водевиль лирической обрисовкой главных персонажей. Сквозь переживания, взлеты и падения отдельных людей начинает сквозить и выступать явно ощущаемым фоном эпоха. Таков один из методов построения современной драмы. Он идет от ясно и четко обозначенных и доведенных до степени острой выразительности фактов к выводам.

Пьеса О’Нила заставляет мыслить, она толкает на размышление, и зритель, взволнованный развернувшимися в спектакле событиями, подготовлен к единственному и непреложному выводу, который делает он сам, пройдя через «чувства сострадания и очищения», возбужденные спектаклем.

Таиров в постановке «Любовь под вязами» отказался от этнографических зарисовок, на которые легко толкала изображенная в пьесе Америка 1860‑х годов. Исполнение переведено в более изящный план, нежели это требуется материалом образов, при всей простоте и сосредоточенности сохраняющих кряжистость и фермерскую грубость. Однако оно идет по пути овладения внутренним образом, а не эстетического раскрашивания эффектных сценических положений. Этой постановкой Камерный театр значительно продвинулся на пути искания «обобщенного реализма», который он написал в последние годы на своем знамени. Одновременно он ясно демонстрировал возможность дать современный спектакль приемами раскрытия внутреннего зерна пьесы, при котором основным является тематика пьесы и мироощущение художника. Вопрос идет о приемах художественной работы, передающих современному зрителю идеологию произведения и не искажающих тему так, как ее часто искажает фотографический натурализм.

## 4

Театр ищет способов сценической передачи классической драматургии. Если «Тартюф» в Четвертой студии МХАТ не знаменовал особой изобретательности в этом отношении, то «Доходное место» Островского и «Похождения Бальзаминова» в Малом театре и его студии были отмечены именно такого рода стремлением.

{379} Режиссеры «Доходного места» и «Бальзаминова» стремились прочесть текст комедий Островского по-новому. Они стремились — каждый по-своему — внести в старые тексты ритм современности. Волконский, ставя «Доходное место», начал с ожесточенной борьбы против привычных способов постановки Островского на Малой сцене. Он категорически отменил привычные половички, вышитые наволочки и удобные креслица и бесповоротно отказался от линялых павильонов. Волконскому представлялись картины большого масштаба и крупных полотен. Пересматривая зерно пьесы, Волконский увидел в «Доходном месте» не мещанскую драму, а предлог для монументального и важного спектакля — мрачное зеркало эпохи пятидесятых годов. В Островском он раскрывал начала, связывающие его с Сухово-Кобылиным. Волконский желал быть громадным в пьесе, которая не допускает ни монументальности, ни обобщающей символизации. Здесь лежало основное и губительное противоречие спектакля. Он расширял «Доходное место» до пределов обобщающей картины николаевской Руси — текст пьесы этого не выдержал, обнаружил свой декламационный характер и архаичность своей моралистической проповеди. Оторвавшись от текста, Волконский неизбежно придал условный характер пьесе и из действующих лиц сделал условные маски.

В погоне за раскрытием замысла, читая между строк, он доводил каждую картину до предела — гиперболизм режиссерской фантазии характеризует спектакль. В своем смелом замысле Волконский шел до конца, но в финале спектакля оказалось, что по дороге режиссер потерял Островского.

Его сценический замысел требовал актера большой техники и умения лепить преувеличенный сценический рисунок. Молодежь, бывшая в его распоряжении, технически неопытна для трудных заданий режиссера. И только Массалитинова и Кузнецов — актеры замечательного опыта и резкой сценической выразительности — играли в ярких и преувеличенных тонах, характеризующих кричащий быт, о сценическом воплощении которого мечтал Волконский. Проделанный опыт подчеркнул справедливость пересмотра традиций Островского на Малой сцене. Но с еще большей силой подтвердил, что пересмотр может пойти только из раскрытия внутреннего зерна пьесы, которым Волконский пренебрег, ведя спектакль по противоположному пути: гиперболизм приема не отвечал замкнутому строю пьесы Островского.

{380} Каверин в Студии Малого театра вместил трилогию о Бальзаминове в целостный спектакль под названием «Похождения Бальзаминова», определив таким образом в качестве сюжетного развития пьесы авантюрную линию. Новизна спектакля заключалась в неожиданном освещении, под которым режиссер студии показал героя похождений. Вряд ли можно оспаривать репертуарный выбор студии. Блистательная комедия Островского — пародия на мещанство и тонкая над ним насмешка. В годы, когда «пафос мещанства» становится снова предметом сатирического разоблачения, представляется своевременным возвращение к неосознанному прообразу Гулячкина комедии Эрдмана и парикмахера Евграфа из недавней комедии Файко. Бальзаминов трилогии — чувствительно романтический мечтатель «о голубом плаще на бархатной подкладке», в своих упоительных надеждах на безрассудно богатую жизнь доходящий до лирического и патетического исступления; тихий семейный уют пышной купчихи Белотеловой приносит ему счастье и утешительно заканчивает ироническую комедию Островского. Но режиссер, основываясь на немногих намеках текста, согласно последним законам театра развертывая отдельные сценки в большие картины, обратил обезумевшего от счастья Бальзаминова в подлинного безумца, а его восторженные мечты в бред сумасшедшего. Сцены, в которых Бальзаминов, по Каверину, сходит с ума всерьез и надолго, разрушают иронический блеск, которым насыщена чрезвычайно своевременная комедия о мещанстве. Островский одинаково смеется и над млеющими в тоске по женихе купчихами, и над чиновниками, энергично отыскивающими невест, и над свахами, «центром бытия» Замоскворечья, и над благодушным чудаком Мишей Бальзаминовым. Режиссер извратил перспективу, и на веселую комедию Островского неожиданно легла болезненная тень гоголевского Поприщина. Бальзаминов студии — Иванушка-дурачок, который обделен счастьем, в первых актах, и Поприщин из «Записок сумасшедшего» — в последних. Стержень комедии Островского — встреча «мещанства» с «купечеством». Стержень постановки — сумасшествие Бальзаминова. Мастерство актера, на которого непосильной тяжестью легли требования режиссера, слишком молодо, чтобы оправдать это извращение и изгладить впечатление болезненности образа.

Основной же метод постановки не отличался особой новизной. Каверин увидел пьесу Островского в пестроте костюмов, в затейливости красок, в легкой механизации {381} образов — лубок служил отправным пунктом для внешнего оформления пьесы. Порою в спектакле, в особенности в его первой части, возникала легкая, скользящая линия насмешки. Если весь спектакль пойдет по этой скользящей и легкой линии насмешки, он много выиграет в своей цельности. Напрасно было искать углубленный психологизм там, где его нет в самом тексте. Углубление пьесы лежит в ином — в раскрытии «пафоса мещанства», которое больно заденет иных из современных зрителей и которое заставит поверить в неумирающую сущность Бальзаминовых.

«Новый мир», 1927, № 1.

# «Ревизор» Мейерхольда

На афише театра значилось: «Актерами Государственного театра им. Вс. Мейерхольда представлен будет “Ревизор” в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами». Цитата из письма Гоголя к Щепкину заранее предупреждала о свободном обращении Мейерхольда с текстом гоголевской комедии. Можно было заранее предполагать, что Мейерхольд не удовлетворится каноническим «Ревизором». Еще со времен «Дома интермедий» Мейерхольд, отрываясь от стеснительной докучливости драматургических текстов, искал способов бросить на сцену личную тему-режиссера. Так случилось и с «Ревизором». Мейерхольд переплеснулся за края пьесы. Вольная композиция текста не ограничилась вставками из разных вариантов. Намеренное и сознательное смещение планов происходит внутри отдельных эпизодов. Текст разорван вставками из различных сцен и неожиданными перестановками реплик с целью достижения особых сценических эффектов, прежде всего с целью его обновления и нового звучания. Стремясь пробудить в зрителе новый взгляд на пьесу, Мейерхольд ошеломляет его новизной комбинаций и затейливым узором смещенных и перемещенных реплик. В методах изменения текста есть некоторая ирония над ним, усмешка над привычным восприятием; она придает остроту и затаенную мучительность мейерхольдовской композиции текста.

Более того, соответствие интриге пьесы вполне проблематично. Как будто бы сохранена временная связь сцен, и вслед за картинами «толстобрюшки» (сцена хвастовства) и «поверженного с ног слона» (разговор с Осипом) следует {382} сцена взяток. Но формально и внутренне отдельные сцены связаны между собой иными способами и ради иных целей, чем сохранение интриги. Разорванный на четырнадцать эпизодов спектакль разрывает и линию сюжета. Ни в коем случае не приходится говорить о «психологическом» развитии действия: прямого хода между отдельными эпизодами нет, и они скреплены не столько единой линией действия, сколько единой тематикой, которой и подчинены отдельные части спектакля и которая становится ясной из всего его течения, поскольку оно доходит до зрителя.

От такого приема спектакль получает новый отпечаток. Он необходимо должен восприниматься как новое и самостоятельное художественное произведение. Мейерхольд заимствовал у Гоголя материал для нового театрального представления. Но так же неизбежно оно воспринимается как нечто чрезвычайно близкое, что мы знаем почти наизусть и чем оно перестало быть. Это и «Ревизор» и не «Ревизор». В таком характере спектакля нельзя не видеть его особой направленности. Среди этих разъединенных сцен и перемещенного текста выступают образы, показанные Мейерхольдом особо и особо им раскрытые. Мейерхольд смотрит на человека-актера глазами художника-живописца, графика или кинооператора. Он почти добровольно отказывается от действенного развертывания внутреннего зерна образа. В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в опущенной руке он показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель; показывает (или хочет показать) раскрытие судьбы человека и одновременно блестящий ритмический театральный эффект (Мейерхольд блестяще знает ритм движения и закон его взаимодействия). Когда Гарин — Хлестаков, в черном костюме, в пледе и с тросточкой, спускается по трактирной изогнутой лестнице или когда он принимает свои необычайные позы в сцене «толстобрюшки», это говорит для Мейерхольда и его зрителя более, нежели самые подробные ремарки. Актер играет одно и то же состояние в продолжение целого эпизода на основе точнейшего ритмического рисунка, подаренного ему режиссером.

Переплеснувшись за пределы «Ревизора» и разложив его, переведя действие из маленького заштатного городка в душную красоту обобщенного великолепия николаевской эпохи, введя фигурантов и новых действующих лиц, поднимаясь в одних сценах до пафоса и падая в других до мертвенной карикатуры, Мейерхольд взял темой спектакля тему о Гоголе, и тему «ревизор» переключил в тему о Гоголе, {383} убитом николаевской эпохой. Представление Мейерхольда — об искривлении любви, о душевной пустоте и внутренней катастрофе. «Эротика» спектакля, так подчеркнуто раздражавшая в первых спектаклях и значительно смягченная в последующих, должна звучать, по существу, обвинением против искажения любви. Анна Андреевна включается в длинный ряд эротических образов Гоголя. Гоголевская тема искаженной любви перенесена на сцену. Воспаленный и пустой образ Хлестакова — «ветреная светская совесть», по определению Гоголя, — одна из «мертвых душ», отзвук героев петербургских повестей («Невский проспект» и «Шинель»). «Записки сумасшедшего» невольно припоминаются при виде городничего в последнем акте. Ощущение катастрофы окутывает спектакль. Основное звучание спектакля отнюдь не комедийное. Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь звучит со сцены. Только порою легкий и пронзительно трогательный звук человечности пронизает спектакль: так неожиданный Хлестаков, сваленный с ног «бутылкой толстобрюшки», тоскливо говорит о своей невеселой и усталой петербургской жизни, так тонко звучит голос покинутой Марьи Антоновны во время злобного чтения разоблачительного письма «свиными рожами» представления.

Такова основная направленность спектакля. На прилично однообразном фоне нашей театральной жизни он вырос мрачной и великолепной громадой, а былой пафос «фронтовой» и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда. Приемы ее построения требуют внимательного изучения. В этом противоречивом и мучительном, поднимающемся до трагического и опускающемся в беспредметное жонглирование режиссерским мастерством спектакле нет «Ревизора», но есть трагедия Гоголя, показанная приемами большого и одинокого мастера.

«Красная нива», 1927, № 5.

# О Сухово-Кобылине и его трилогии К постановке «Дела» в МХАТ 2‑м

Почтенный профессор и историк литературы С. А. Венгерок высказался когда-то с легкомысленной солидностью об А. В. Сухово-Кобылине: «Сухово-Кобылин, автор неувядаемой {384} “Свадьбы Кречинского”… не написал ничего (более), кроме двух пьес совершенно второстепенного значения (“Дело” и “Смерть Тарелкина”)».

Мнение Венгерова отнюдь не было одиноким, напротив, оно выражало общепринятый и распространявшийся по университетам и гимназиям взгляд на Сухово-Кобылина. Только в течение последних двух десятилетий произошел коренной сдвиг в оценке драматурга. Поводом послужила статья Мейерхольда о русской драматургии и первая александринская редакция его постановки «Смерти Тарелкина».

Общепринятая оценка пьес Сухово-Кобылина, которую теперь вряд ли кто разделит, имела основанием крайнюю доступность, мягкость и формальную законченность первой части трилогии, второй и третьей частью которой неожиданно появились «Дело» и «Тарелкин». Конечно, «Свадьба Кречинского», написанная согласно блестяще усвоенным приемам французской салонной комедии, воспринималась легче, чем мощная, но менее приглаженная форма двух следующих комедий.

Начав «Свадьбой Кречинского», Сухово-Кобылин кончил «Смертью Тарелкина». К оценке «Смерти Тарелкина» подходили с меркой и ожиданиями «Свадьбы Кречинского», находя в пьесе лишь претензии на «веселость» и «неудачные стремления развить некоторые положения».

Между тем не вернее ли теперь, когда до конца известен художественный и жизненный путь драматурга, подойти к оценке ослепительной и условно-успокоительной первой части с точки зрения «Дела» и «Тарелкина». В них до конца — убедительно и неотразимо — вскрылись особенности мрачного и трезвого таланта. Сухово-Кобылина. Может быть, тогда и «Свадьба Кречинского» выйдет за пределы «ничтожного анекдота», мастерской волей драматурга обращенного в «одну из самых сценических пьес русского репертуара».

Иронический рисунок, которым отмечена «Свадьба Кречинского», развертывается в дальнейших частях в картину исключительной мощи. Сухово-Кобылин во избежание подозрений назвал трилогию «картинами прошлого», пользуясь принадлежностью действия пьес к дореформенным временам. Еще более подчеркнул он свою внешнюю «законопослушность», дав «Делу» подзаголовок «Отжитое время». Мрачный колорит пьесы отпугнул, однако, зрителя, критиков и историков литературы.

«Смерть Тарелкина» проникла впервые на сцену много лет спустя после ее создания и только в переделанном виде, {385} под зазывным названием «Веселые расплюевские дни». Обходные пути не могут скрыть подлинного зерна пьесы, в особенности, когда известен необыкновенный облик художника. Блестящий остроумец, философ и драматург, смотревший снисходительно на свои драматургические опыты, он черпал неожиданные и решительные образы Варравиных, Тарелкиных и Расплюевых из непередаваемой наблюдательности, все более и более откровенно и мощно вскрывая в них анализирующим талантом черты человеческого распада, подыскивая им злые очертания, переводя их в область фигур обобщенных.

«Свадьба Кречинского» при всем утешительном блеске не лишена черт уничтожительной иронии. История об авантюристе Кречинском, ищущем богатой жены, случайно оканчивается катастрофой. Арест Кречинского — успокоительная мера воздействия на зрителя. На самом деле пафос авантюриста Кречинского и человеческая раздавленность его спутника Расплюева кажутся более значительными и смелыми, чем тихая фигура благородного Нелькина, страдающего и отвергнутого жениха, выписанного с неизбежным благородством красок французской комедии. Зритель колеблется между восхищением авантюристическим полетом Кречинского и сожалением к Муромскому и Лидочке — осколкам идиллических и трогательных обитателей «дворянских гнезд». Пьеса построена на противоположении, предоставляя зрителю право вольного выбора и предпочтения.

«Дело» стоит между «Свадьбой» и «Тарелкиным». Пьеса распростилась с приятной наивностью первой части трилогии. Она построена в двух планах, из которых один станет определяющим моментом композиции «Тарелкина». Рядом с тягостной семейной бытовой психологической драмой вырастает резкая сатирическая картина мира чиновников. «Неправдоподобие» подчеркнуто манерой языка, монологами в публику. «Салонная» комедия, «психологическая» драма переходят в сценическую, преувеличенную манеру, которая облекает внутреннее зерно пьесы в сгущенные, резкие очертания и которая так характерна для традиции русской комедии.

Линия Фонвизина — Гоголя нашла продолжение в Сухово-Кобылине. Постепенно «салонный» и «психологический» театр отступает на второй план. Внутренняя правда жизни выступает на первый. Россия «мертвых душ» возрождается в драме Сухово-Кобылина. Тема Кречинского вырастает в тему о бюрократической России, знание которой {386} автор приобрел благодаря роковым событиям своей жизни. Трогательная беспомощность Муромского, приводящая его к смерти, получает отпечаток трагический. Рядом с ним хищные образы Варравина и Тарелкина — монументальные и непобедимые, они кажутся главнейшей силой той печальной эпохи.

Заключительная часть трилогии — «Смерть Тарелкина» — окончательно раскрывает намерения автора. Эта «комедия-шутка» не только веселит, и старый герой «Свадьбы» Расплюев, ныне квартальный, не может рассеять ощущения обнаженной жизни, которого добился Сухово-Кобылин. Позабыты и окончательно брошены «салонность» и «бытовизм». Преувеличенность манеры письма и композиции пьесы переходит в стиль трагического балагана. Издевательский и презрительный взгляд на современную ему жизнь несет автор. В блеске театральных шуток, неправдоподобных положений, заостренных характеров он говорит своей эпохе обличительные и обвинительные слова. Таково его творчество.

Родился Сухово-Кобылин в 1817 году. Это был человек страстный, скрытный и утонченный — человек большого ума и широкого философского образования. Драматургия была для него случайностью, однако в ней Сухово-Кобылин обнаженно вскрыл свое мучительное миросозерцание. Для нас оно сливается с его эпохой, которую он разоблачил с такой болезненной силой — разоблачил ее внутреннее зерно.

«Программы Государственных академических театров»,  
1927, № 6.

# «Мистер Бьюбль и червяк» Московский театр для детей

Герой пьесы, как полагается настоящему беспризорному, носит необыкновенное имя — Червяк. Отсюда и название пьесы «Мистер Бьюбль и Червяк». Второе из упомянутых имен принадлежит англичанину, предпринявшему неожиданную экскурсию в СССР ради приобретения консервов. Червяк спасает англичанина от случайной гибели и от грозящей ему неудачи в торговом предприятии: злонамеренный фабрикант консервов собирается подсунуть англичанину гнилые продукты собственной фабрикации. Такова {387} фабула пьесы. Она — самое неудачное в пьесе. Объясняется это обстоятельство вполне понятными причинами: автору приходилось дать в детском спектакле и изображение быта беспризорных и избежать густо отрицательных красок. Отсюда получилась наполовину условная, наполовину сатирическая фабула, которая служит только поводом для раскрытия характера беспризорного, но в финале пьесы все же обнаруживает свою несомненную выдуманность. Однако своей основной цели и автор и театр достигают. Цель, видимо, состоит в том, чтобы подвести юного зрителя к восприятию беспризорных не как страшных, отпугивающих масок, а с точки зрения мягкой человечности — в этом и заключается подлинное педагогическое назначение пьесы. Ее интерес лежит не в фабуле, а в образах Червяка и храброй девчонки Тани, которые сохраняют среди всех опасностей беспризорщины и честные сердца и волю к хорошей жизни. В театре оба эти лица нашли прекрасных исполнителей — Беляева и Кореневу. Среди других остаются в памяти бухгалтер — Болотов и франтоватый конторщик — Павленко. Несколько опасным кажется только тот детский тон, который становится штампом для некоторых из актеров, в первую очередь для такой способной актрисы, как Воронова; постоянная «игра в ребенка», видимо, не проходит бесследно для актеров, и, думается, было бы интересным показать пьесу о похождениях одного ребенка среди взрослых, которые составили бы основную массу исполнителей.

Постановка нарочито простая, она отчетливо доносит до зрителя тему о беспризорном. Очень удачно введена мультипликация, начинающая и завершающая пьесу. Менее удачны декорации, стоящие на полпути между условностью игрушек и натуралистическими павильонами.

«Правда», 1927, 9 февраля.

# «Дело» МХАТ 2‑й

Из трилогии Сухово-Кобылина МХАТ 2‑й выбрал среднюю часть — «Дело» («Отжитое время»). «Дело» было написано Сухово-Кобылиным спустя год после отмены крепостного права. В пьесе автор писал о том, что ему близко знакомо, что им пережито и чему он был свидетелем. Странная судьба Сухово-Кобылина вела его от спокойной {388} и довольной жизни через преступление (по последним исследованиям почти несомненно доказано, что гениальный драматург был виновником смерти своей любовницы Диманш) к особенному и жесткому творчеству, которое вылилось в его трилогии и целиком отразило его мучительное и мрачное миросозерцание. Философ по образованию, случайно ставший драматургом, он подвел действующим лицам пьесы глубокое внутреннее обоснование и нашел для них преувеличенные сценические формы; и Светлейший, и Варравин, и Тарелкин, и длинная плеяда голодных и озлобленных чиновников раскрывали для него смысл современной ему эпохи. Именно в этих действующих лицах он был наиболее художественно силен и наиболее резок. Второй ряд образов «Дела» — «ничтожества» и «частные лица» — должен был характеризовать «униженных и оскорбленных». Не в манере Сухово-Кобылина сладость и успокоительные слова. Может быть, поэтому и Муромский, и Лидочка, и Нелькин кажутся, в особенности по сравнению с миром Варравиных и Тарелкиных, слабо написанными — более сценическими масками, чем живыми людьми.

Узел, завязанный первой пьесой трилогии — «Свадьбой Кречинского», распутывается в «Деле» по двум линиям. От театра зависит, по какой из них повести спектакль — по жесткой линии общественной обличительной драмы или по путям психологически-бытовых картинок. Театр был прав, выбрав первую и безжалостно сократив чувствительно-любовную часть: идиллические сцены любви Лидочки и Нелькина вторгаются в суровую драму Сухово-Кобылина ненужной сентиментальностью, послушно отдавая дань неизбежным требованиям театра шестидесятых годов. К толкованию «Дела» театр шел от суровости «Смерти Тарелкина», а не от комедийной легкости «Свадьбы Кречинского». Противопоставление «сил» и «начальств» «ничтожествам» и «частным лицам» дало толчок сценическому прочтению пьесы. Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского — предметом спектакля. Представление МХАТ 2‑го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями — вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного «дела». Перемонтированная пьеса уложена в три сухих и скупых акта.

Для первого ряда образов — тех, кого по иерархической лестнице Сухово-Кобылин называет «силами», «начальствами» и «подчиненностями», — театр пользовался {389} чертами преувеличения и гротеска. В этой плоскости театр не показал ничего существенно нового; но, пользуясь приемами, свойственными искусству последних десятилетий, МХАТ 2‑й нашел для отрицательных образов-масок скупое и четкое выражение. Вне действенного развития, без внутреннего нарастания алчности, жестокости и гнева проходят образы чиновников по сцене театра; их законченные внешние облики с химерическими гримами и фигурами воспринимаются как нечто раз данное, незыблемо отрицательное и статическое.

Из этой линии пьесы наиболее выделяется Подгорный, который играет Светлейшего в приемах поучительного фарса — образ вполне и хитро разоблачает канцелярскую жизнь департаментов и спокойную бездушность их властителей.

Среди этого «мира чиновников» появляется Муромский. Здесь-то, в их противоположении, вскрывается подлинная сила спектакля и неожиданный подход режиссера и актера.

Чехов — Муромский, вероятно в соответствии с намерением режиссера Сушкевича, отказался от той сентиментальной выписанности, которая дана в тексте Сухово-Кобылина.

Современный театр хорошо знает приемы преувеличения, применимые для сценического воплощения чиновничьего мира, и соответственно — чужд чувствительной выписанности. Естественно, что и Муромский и другие нуждаются в некотором переключении, что им нужно подвести страстное, мучительное и человеческое обоснование, как Сухово-Кобылин умно его нашел для злого и сатирического изображения «сил» и «начальств». МХАТ 2‑й пошел по пути переключения. Более всего Чехов — Муромский. В Муромском Чехова больше страстного и сурового Сухово-Кобылина, чем в Муромском пьесы. Разорвав с обликом «благородного отца», резко противореча удобно сложившемуся представлению о Муромском, Чехов лепит образ острейшей выразительности. Трагедия «мелкого человека» показана с силой потрясающей. Чехов начинает с комедии; обнаружив наивную беспомощность Муромского, из богатого дворянина превратив его в мелкопоместного помещика, он затем неожиданно переводит образ в план трагедии — в наивном и запутавшемся человеке вспыхивают черты идущего от сердца протеста, боли и недоумения. Играя Муромского, он сближает его более всего с образами Достоевского. По существу, Чехов не отказывается ни {390} от одной из допущенных им первоначально комедийных красок, но находит им новое место в глубоко развертывающемся образе — они перестают звучать смешно, они волнуют и тревожат зрителя. Мучительный и трагический закат униженной и оскорбленной жизни предстает на сцене. Играя закат жизни, смерть человека, Чехов одновременно заставляет зрителя догадаться о всем первоначальном жизненном пути Муромского, и образ вырастает в законченную и строгую «повесть о жизни». Когда такой униженный и оскорбленный Муромский противопоставлен Варравиным и Тарелкиным, социальный смысл спектакля получает новое и волнующее звучание. Оно увеличилось еще от той человечности, с которой ведет Чехов роль, открывая зрителю «повесть жизни» Муромского.

Остальные исполнители «частных лиц» (Нелькин, Лидочка, Атуева), роли которых режиссерски построены по аналогии с изображением Муромского — Чехова, не овладели трудным путем переключения комедии в трагедию, за исключением Лагутина, который очень сильно и просто играл старообрядца Разуваева.

Среди классической драматургии Сухово-Кобылин один из тех учителей театра, которые во многом определяют традицию современной драмы. Тем большим завоеванием является включение «Дела» в репертуар МХАТ 2‑го и его исполнение на сцене.

Сушкевич, ставивший пьесу, при всех чертах преувеличения, которые рассыпаны в постановке, нашел, однако, и ту суровую и спокойную простоту, без которой немыслим Сухово-Кобылин. Режиссерски спектакль шел в постепенном нарастании, пьеса звучала сильно и мощно.

«Правда», 1927, 12 февраля.

# М. А. Чехов в «Деле» Сухово-Кобылина

Я не видел в Муромском Давыдова. Он был, вероятно, исключением в общем числе Муромских. Вспоминая же о виденных Муромских, представляю облик благородного отца, дребезг дрожащих интонаций и сухую укоризну протестующих речей. Муромских жалели по необходимости — очевидность горестного положения не оставляла места иным чувствам. Угнетенный старик в длинном сюртуке, с благородным лицом и почтенной походкой, заведомо незаслуженно оскорбленный и гонимый, включен в круг {391} установленных сценических масок. Среди них он занимает столь же почетное место, как камердинер Федор Иванович из «Плодов просвещения» или Осип из «Ревизора» (до стремительной переработки Мейерхольда). Все было в актерском исполнении к месту — и все ни к чему. Благородство поражало зрителя, зритель высказывал положенное количество жалости — и Муромский оставался почтеннейшей фигурой театра.

Трудность «Дела» не столько в сценическом комментировании Варравиных и Тарелкиных — для них театр последних десятилетий приберег черты сценического преувеличения и гротеска, ими неуклонно воспользовался МХАТ 2‑й и его постановщик «Дела». Трудность — в образах Лидочки, Нелькина и Муромского, которые в привычном строе спектакля кажутся блекло добродетельными и меланхолически жалкими, в особенности по сравнению с густотой и философической глубиной второго ряда образов великой трилогии Сухово-Кобылина. Они явно нуждаются в обновлении своей привычной сценической жизни.

Так сделал Чехов. Первоначально его внешний облик поражал и недоуменно ошеломлял — настолько он противоречил сложившемуся представлению о Муромском, подтверждаемому большинством спектаклей. Чехов разрывает с создавшейся привычкой сразу и окончательно. Своему Муромскому он находит особое место в жестокой драме Сухово-Кобылина. Разрывая с традицией, он первоначально переводит Муромского в план сугубой комедии, почти фарса — сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса. Он находит неожиданные пути, чтобы с резкой откровенностью показать в Муромском черты трогательной мучительности, которые обычно на театре достигаются соединением нежных взглядов и вздрагивающих интонаций.

Он показывает Муромского в конце его жизненного пути. Чем дальше и чем стремительнее развертывается действие, тем яснее становится повесть жизни человека. Когда уже сыграна пьеса и со сцены унесено бесчувственное тело Муромского, зритель неожиданно замечает, что кроме кусков «заката жизни», непосредственным свидетелем которых он был, он знает всю простую и пронзительную историю жизни этого «мелкого человека».

Трагедия «мелкого человека» — «бедного человека» — показана с самого, многих смущающего, начала. Как сказано, оно окрашено в густо комедийные тона. Муромского Чехов застигает в конце его потерпевшей крушение жизни. Приемы Чехова: речь беспрерывно текущая, уже ушел {392} собеседник — продолжает говорить; повторение слов почти механическое; такая же механизация движений; недоговоренность — порою увлеченный другой мыслью, не кончает фразы; внутренняя робость. Грим: лицо заросло бородой — она торчит наивными седыми клочьями; наивно хитрые глаза (хитрость умирающего старика) недоумевающе смотрят из-под бровей. Наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету — так раскрывается роль, первоначально в плане комедии — в комедийных сценах растерянной семейной жизни и первых натисков Тарелкина.

Вероятно, спокойно, бездумно текла жизнь этого мелкопоместного дворянина. Человек без проблем. Послушный человек. Но порою в уже угасающих чертах проглядывают былые страсти, крепкая любовь к дочери, былая привязанность к жене. Бывший офицер, когда-то, в Отечественную войну, честно и бездумно шел против Наполеона, получил контузию, хлопотливо хозяйничал в деревне, был помещиком вздорным, но вполне деревенским — из роскошных имений уводит его Чехов в мелкие усадьбы и тихую простоту жизни.

Хлопотливо вывез затем взрослую дочь в Москву на предмет замужества. Здесь обрушилось несчастье — в годы ослабевших сил и внутренней растерянности. Муромский — один из многих. Эпоха говорит в исполнении Чехова.

Наивный, взбаламученный человек беспомощно мечется среди Варравиных и Тарелкиных. В напрасных поисках выхода и в судорожных попытках спасения он все больше запутывается в хитрых построениях своих врагов. Чем мучительнее судороги, тем настойчивее Варравины: так идет на убыль человеческая жизнь.

Уже убраны комедийные краски, вернее, комедийные краски переключены в трагический план. По существу, ни от одной из них Чехов не отказывается. Но он находит им новое место в глубоко развертывающемся образе. Психологическая растерянность переходит в растерянность перед гнетом Варравиных. Недоговоренность — во внутреннее смятение перед их натиском. Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который, в лице Светлейшего и Варравина, неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. Уже грознее проступают признаки приблизившейся смерти; перед поездкой к Светлейшему беспомощно никнет тело — так ведет мудрую линию образа Чехов.

Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с {393} величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу. Первоначальный дружный хохот зрителя сменяется внимательным и взволнованным молчанием. Может быть, только сцена смерти (самый конец ее) еще не доведена до той силы и наивной простоты, с которой показан весь образ. Величайшая простота Чехова обнаруживает и величайшее мастерство. Муромский, боязливо и неловко переставляющий ноги, когда впервые подходит к Варравину; Муромский — офицер Отечественной войны, в разговоре со Светлейшим, когда борются в нем первый, наивно гневный протест и дисциплина старого солдата, — вытягивается во фронт перед дребезжащим начальством; протест, лишенный малейших черт декламационности; он судорожно перекладывает деньги из красного платка в офицерскую фуражку; нарастание волнения и трепета перед наступающей катастрофой. Чехов дает обнаженную трагедию «униженного и оскорбленного человека».

Муромский обращен в образ острейшей выразительности. Из мерного спокойствия прежних сценических прочтений он переведен в волнующий и психологически ясный образ. Варравиным и Тарелкиным противопоставлено лицо «бедного человека», и социальный смысл пьесы получил новое и мудрое звучание.

«Программа Государственных академических театров»,  
1927, № 7.

# «Вокруг света на самом себе» Театр бывш. Корша

Пьеса без единого стержня и без твердой опоры. Как будто автор хотел снова выдвинуть тему о «лишнем» человеке; намерение было солидно, тема ответственна, но в герое пьесы, некоем Иване Васильевиче, трудно понять причины его непримиренности с жизнью и неудовлетворенности ею. Как будто автор думал показать крушение романтизма, но романтизм Ивана Васильевича расплывчат, туманен и неопределенен. Или, может быть, у автора было намерение обличать отрицательные стороны современной жизни — но тогда и пивная и ночлежка, которые он выбрал для вышеупомянутой отрицательной характеристики, показаны в чертах настолько шаблонных, что не могут возбудить в зрителе должного интереса и волнения. Даже {394} сатирическая картина иностранного дома в СССР сводится к обычному изображению фокстротирующего общества и презрения к русским. Ведя пьесу как будто по жестокой и осуждающей линии (на предмет казни романтизма или казни «быта»), автор неожиданно оканчивает ее картиной семейного счастья Ивана Васильевича, открывшейся для него славой нового Фэрбенкса и утешительными объятиями киноактрисы. Зритель видит обломки неосуществившихся авторских намерений и более догадывается о его замыслах, чем находит их в пьесе. Полудрама, полупародия, полуобозрение — она колеблется между «жанризмом» (ночлежка, пивная) и театральной условностью (пародия на иностранный дом, пародия на киносъемку). Между тем есть в пьесе и остроумные положения, и порой хороший язык (хотя и не без явственного влияния «Мандата»), и отдельные характеристики. Но все это тонет в общей неопределенности и смутности построения пьесы.

Театру было трудно овладеть смутным материалом. Более всего, конечно, Топоркову, который все же сумел создать подобие образа жалкого мечтателя и неудачника. Режиссер Симонов наиболее силен в моментах театральной пародии: сам по себе шарж на киносъемку удачен и может исполняться в качестве отдельного остроумного номера, всецело выпадающего из общего хода пьесы. В натуралистических же сценах Симонов, доверившись автору, был вполне солиден и серьезен. Хорошие актеры Коршевского театра в подавляющем большинстве дали запоминающиеся фигуры, но после спектакля остается то же впечатление недоумения, которое он возбуждает с самого начала.

«Правда», 1927, 25 февраля.

# «Волки» Театр бывш. Корша

Прекрасная коршевская труппа систематически дает плохие спектакли. «Волки» (эта же пьеса идет в Четвертой студии МХАТ под названием «Волчья стая») не составляют исключения из печального правила, начиная с режиссуры. Вина лежит на актерах. На программе поставлен режиссером Сазонов, тем не менее его работа неощутима для зрителя. Первое представление создавало впечатление черновой генеральной — так шатался общий стиль спектакля и так неуверенно нащупывали исполнители линию образов. {395} Для зрителя осталось неизвестным, хотел ли театр повести авантюрную пьесу французского автора по пути психологических переживаний и страстей, как неудачно пыталась играть одна группа актеров, например Крюгер, или заинтересовался ее социальным смыслом, или, напротив, театр увлекли приключения и экзотические красоты — спектакль не давал ответа на поставленные вопросы. Текст пьесы был, кажется, сохранен во всей неприкосновенности, а темп спектакля был медлителен. Актеры странствовали «без руля и без ветрил» и, вероятно, не их вина, что в поисках спасения они пользовались яростным «нажимом» и самыми устарелыми из актерских приемов. Для оправдания этнографических особенностей были изобретены (кем?) столь небывалые акценты, которые обычно не наблюдаются ни у датчан, ни у норвежцев, ни тем менее у фламандцев. Можно было догадываться о хороших намерениях актеров, которые не нашли поддержки в гибельной режиссуре спектакля: с быстротой молнии перебрасывались они из одного состояния в другое, и Шатрова, изображая роковую героиню пьесы, сыграла в течение двух актов не менее четырех образов. Может быть, лучший выход из всех исполнителей нашли Леонтьев, очень просто и без всякого нажима игравший Тонтона Иова, и Кторов, который, к сожалению, заменяет в последнем акте хорошо найденную простоту приподнятой мелодраматичностью. В общей ложной характерности и не менее ложной этнографии тонул самый скелет спектакля, и было очень грустно за хороших актеров, игравших, надо сознаться, впустую и на дурных приемах.

«Правда», 1927, 24 марта.

# «Вредный элемент» Студия Малого театра

Во «Вредном элементе» все, как в настоящем водевиле: забавная путаница положений, хитро заплетенный узел невероятных встреч, подмены действующих лиц; образ актера, попадающего в водоворот выдуманных событий, неотразимо напоминает Синичкина, а забавность острых слов, куплетов и танцев окончательно определяет стиль этого произведения. Можно подумать, что Шкваркин нашел пути к современному насмешливому водевилю, так как ой пишет не о забытых театральных анекдотах и не о любовных {396} историях, а о наших днях, и острие его водевиля направлено на вредные элементы современности.

И все-таки главного в водевиле не хватает — прежде всего стройности, мастерства. Приемы водевиля есть, а водевильной мягкости нет. В замысле автора было, видимо, не только показать забавный и выдуманный анекдот, но и насмешливо изобразить мелодраматическую пьесу (как в последнем акте) и более всего отрицательные стороны нашей современности, но целеустремленность автора остается загадочной и неразрешенной для зрителя. Насмешливая грань пародии часто перейдена, и самый водевиль входит в круг пьес о «пивных» и о «разложении», которые в последнее время стали штампом и над которыми было бы полезно посмеяться на театре.

Режиссер Студии Малого театра Каверин щедро воспользовался всеми водевильными приемами, которые толкали его на изобретательность трюков, быстрый темп и лукавство игры. Он блистал выдумкой в этом спектакле и ради спасения финала повернул третий акт в сторону оперетты. Идя по любимому им пути пародии и «театральности» (вспомним «Кинороман»), он нашел очень талантливых помощников и в художнике и в особенности в актерах: Царева, Савельев, Шатов, Свободин да и все участники этого спектакля выдержали экзамен на актеров водевиля.

«Правда», 1927, 29 марта.

# Вахтангов Пять лет со дня смерти

Со дня смерти Вахтангова прошло пять лет. За этот срок многое изменилось в наших оценках и художественных ожиданиях. Поблекло многое и в постановках Вахтангова. Между тем в основном его спектакли, начиная с раннего «Потопа» (1915) и кончая позднейшей «Турандот» (1922), уверенно продолжают сценическую жизнь, сохраняют остроту и обаяние первоначального замысла. Ученик Станиславского и последователь Мейерхольда, Вахтангов один из первых почувствовал повелительную необходимость найти для передачи своего мироощущения новые и выразительные формы. Ни на минуту его опыты на театре не становились бесплодным формализмом или отвлеченной игрой изысканными приемами. Его сила на театре заключалась в наличии определенного мироощущения, которое он {397} стремился передать зрителю, заставляя себя слушать — и зритель прислушивался к Вахтангову. Примирение «левизны» формы с «академизмом» было для него органической потребностью. Форма спектакля рождалась для него из того, что он — режиссер — внутренне прочел и увидел в пьесе, на что толкнула его окружающая его современность. Этим он увлекал актера, пробуждал в нем ответный отклик, этим он делился со зрителем. Так форма спектакля становилась внутренне оправданной для актера, и режиссер получал право на самые смелые поиски и на самые резкие приемы.

Вахтангов быстро и решительно шел по пути театра современности. В каждом из своих поисков он был до конца искренен и правдив. Он переживал революцию остро и взволнованно. Он был заражен пафосом революции. Еще не имея в своем распоряжении подходящей драматургии, он наполнял старые пьесы тревогой, радостью и подъемом, которые он слышал в окружающей жизни. На театре он стал одним из лучших представителей интеллигенции, для которой вопрос о революции не был праздным и которые принимали ее мучительно, но ответственно. Смерть застала Вахтангова, когда он только начал укрепляться на своем пути. Вероятно, теперь он иначе поставил бы «Потоп» (он сам мечтал о новой редакции спектакля) и «Турандот»; еще вернее — он обратился бы к иному репертуару, потому что был стремителен в своих желаниях и подвижен в откликах на жизнь. Среди художников первого пятилетия революции Вахтангов навсегда занял памятное и прекрасное место.

«Правда», 1927, 31 мая.

# «Смерть Иоанна Грозного» МХАТ 2‑й

В спектакль «Грозный» вложено много труда. Театр решился на сценический пересмотр трагедии А. К. Толстого. Спектакль нашел свой стиль — свой сценический язык, характерный для МХАТ 2‑го. И тем не менее он оставляет впечатление однообразия и внутренней упрощенности.

Ревизия Толстого началась с отказа принять историзм пьесы. Режиссер Татаринов не поверил правдоподобию степенных бояр Толстого и важной поступи пьесы. Заметив олеографичность художественного рисунка, режиссер {398} искал спасения в попытках обобщения, для которых Толстой не дает материала. Режиссер не интересовался борьбой Грозного с боярами и умной игрой Годунова, между тем как Толстой на этом строил трилогию. Вместе с историзмом театр отбросил и действенное зерно пьесы.

Сокращая текст, отметая массовые сцены, снижая образ Грозного до образа умирающего безумца, обезличив бояр, режиссер последовательно вел спектакль к одному центру — к мрачной и удушливой картине умирания, своеобразно поняв название трагедии. Атмосфера катастрофы и обреченности, замеченная в пьесе, сделалась предметом спектакля. Показ закостеневших образов, гибнущих в общей атмосфере страха и смятения, заменил живую борьбу Годунова и Грозного — подлинный центр трагедии. Действие пьесы, текущее среди смещенных декораций, перенесено в легендарную скифскую Московию. Отодвигая действие на несколько столетий назад, режиссер изображает бояр стадом уродливых и тупых зверей, лишенных мысли и воли, противополагая им культуру Запада в лице польского посла Гарабурды и доктора Якоби. В живописном татарине — Борисе Годунове — недостаточно подчеркнуты черты политика и хитрого борца; скорее, это бесстрастный фатум — судьба Грозного, — появляющийся в роковые дни. Вместе с тем освобожденный от трагических черт Грозный снижен, и трагедия своевластия заменена беспредметным страхом смерти и тоской умирания.

Режиссер почувствовал в пьесе одну ноту и ею насытил спектакль, добиваясь ее при помощи одного приема и не заметив, что этого хватает едва на акт. Сценически бояре, Борис, Грозный даны в качестве застывших и неизменных масок. Прием игры стоит в тесной связи с сумрачной картиной «паноптикума печального», но одновременно лишает образы действенной силы. В этом плане и проведена упорная, подробная работа театра. Наряду со сценами, вызывающими полное недоумение (непонятно изображение волхвов, упрощенность образа Битяговского), было также много неожиданных деталей и хороших толкований отдельных образов и положений, в особенности в исполнении Чебана. Сквозь искусно выкроенную, но неизменную маску у Чебана — применительно к его Грозному — выделялись моменты подлинного мастерства, хорошие догадки в истолковании монолога первого акта (тоска по власти), игра в шашки последнего акта (облик умирающего человека) и т. д.

Отдельные находки не оправдали, однако, труд театра. {399} Ревизия Толстого, не найдя верного направления, не придала спектаклю убедительной сценической жизни. Язык театра свелся к одному приему, расточительно и преувеличенно брошенному на сцену; густо и однотонно окрашивая спектакль, он скрыл от зрителя живую природу тех сил, которые столкнул в своей трагедии Алексей Толстой.

«Правда», 1927, 20 сентября.

# Стабилизация театральных стилей

Период взаимовлияния театральных течений, затянувшись на несколько сезонов, теперь, видимо, завершается. Придя вслед за днями «Театрального Октября», он был вызван настоятельной необходимостью найти для новой и небывалой тематики, влившейся в театр вместе с революцией и охватившей все театры, выпуклый и убедительный сценический язык. Тема стала определяющим моментом в театре. Тогда-то «левые», остановившись в быстром и необдуманном изобретательстве новых форм, взялись за очищение, укрепление и пересмотр принципов, декларированных ими во времена театральных битв. «Правые», в свою очередь признав закономерность новой тематики, прислушивались к достижениям «левых». Точная граница между ними нарушилась. То, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало общедоступным и привычным приемом, свойственным большинству их. В Малом театре ранее неподвижная сцена стала по любому поводу вертеться на глазах зрителя; реализм игры заменил в иных «левых» театрах былую эстетическую отвлеченность. Ища способов выразить еще неотчетливое для них современное мироощущение, театры потеряли первоначальную четкость художественных устремлений и определенность формы.

Происходила известная нивелировка театра. Она происходила из-за отсутствия точной внутренней установки — из-за хаотичности мироощущения и неопределенности миросозерцания. Вопрос формы есть вопрос мироощущения и миросозерцания. Разность художественных стилей определяется различием внутреннего ощущения художника. Годы метаний и самопроверки возникли из-за того, что революция произвела сдвиги в сознании художников театра. Театры теоретически-рационально (рационализм долгое время отмечал попытки художников овладеть современностью) {400} знали, куда их зовут, но как часто это знание не равнялось внутренней, пока еще слабой насыщенности театра, ждавшего своего драматурга. Потому-то театр из периода яростной защиты традиций и не менее яростного их разрушения, от внешней ожесточенной борьбы и остроумной полемики между «левыми» и «правыми», театральными революционерами, либералами и консерваторами пришел к самопроверке, переработке и усвоению добытых различными театрами форм. Каждый театр испытывал процесс перерождения. По существу, на протяжении десятилетия мы имели процесс — сложный и глубокий — внутреннего перерождения театра. Мало было принять идеологическую заданность внешне, мало было признать необходимость современной тематики, нужно было ее художественно переработать как в плане актерском, так и в плане драматургическом.

Последний сезон принес спектакли, характерные для каждого театра. Театры стали нащупывать свой стиль и органическую линию развития. Завоевание своего стиля идет для каждого театра параллельно с овладением современной тематикой и способом сценического прочтения классиков. Каждый художник познает жизнь своими путями; современность настолько богата и разнообразна, что чем больше ищет художник путей для ее познания, тем это общественно значительнее и ценнее. Как нельзя желать, чтобы Достоевский походил на Толстого, и нельзя требовать, чтобы Бабель повторял Леонова, так же бессмысленно мечтать о том, чтобы к носу Мейерхольда была приставлена борода Платона или чтобы все театры были подстрижены под одну гребенку. Речь идет об особенностях художественной психики каждого деятеля искусства, позволяющих обогатить наше знание жизни новым и освежающим подходом. Если Станиславский идет к изображению эпохи через раскрытие внутреннего образа человека, то это такая же его общественная обязанность, как для Мейерхольда своими режиссерскими приемами давать обобщенное и символическое выражение современности.

В зависимости от приоритета темы идет выработка стиля. «Любовь Яровая», дав опору Малому театру, обнаружила стиль некоторого ясного, «наивного» реализма; «Любовь под вязами», освободив Таирова от отвлеченного эстетизма, подтвердила его путь к «материалистическому» театру, что сам он называет «конкретным» реализмом.

Одновременно и актер, впитав тематику современности и пройдя через поиски новых приемов, готов к воплощению {401} образов современности и истолкованию героев классической драматургии в свете наших дней. Речь идет не только об отдельных актерских достижениях, начиная с Качалова — Николая I, Москвина — Хлынова вплоть до исполнителей «Барсуков» и «Шторма», речь идет о своеобразной системе игры, под углом зрения которой вырастают вопросы внешнего оформления и драматургического текста. Воссоздание ансамбля, объединенное общей системой и общностью художественного чувствования, примечательно для последних сезонов, в особенности для истекшего. Оно уточняет стиль театра.

В «Любови Яровой» Малый театр обнаруживает единство методов былой «условно-реалистической» игры и создает спектакль, в котором строение сцены отвечает интересам актера. Его Студия находит новый выход этим методам, нащупывая четкость внешнего ритма. Молодежь МХАТ демонстрировала правду актерской системы МХАТ; спорные «Турбины» бесспорны в актерском отношении. Так возникает — из овладения современной тематикой — борьба с эстетическим эклектизмом. «Реализм» и «натурализм», конструктивные, объемные или рисованные декорации объяснимы из единой системы игры. Любая «конструкция» реакционна в художественном смысле, если служит неуклюжим местом игры бытовых актеров. Любое объемное разрешение сцены или писаная декорация реакционны, если не раскрывают смысла пьесы и не согласованы с методом актерской игры.

Вместе с ясным сознанием путей театра, вместе с творческой готовностью перенести на сцену опыты десятилетия утверждается и стиль наших театров. Там, где культура актера укрепилась в твердых основах или дерзко открыла ему новые формы; там, где режиссер и театр в целом увидели способы понять жизнь, — там былой эклектизм формы, грозно нависший над русским театром, сменяется глубиной воспринятой темы, бурной волей актера и умным взмахом режиссерской руки. Борьба за современный театр есть борьба за приоритет темы и за актерскую культуру. Утверждение своего стиля и утверждение новой тематики между собой тесно связаны. В прошедшем сезоне из периода взаимовлияний театр перешел к укреплению своего места и своих внутренних, а значит, и формальных особенностей.

«Современный театр», 1927, № 6.

# **{****402}** «Барсуки» Театр имени Вахтангова

«Барсуки» Леонова — одно из значительнейших явлений современной литературы. Задача уложить «Барсуки» в пьесу увлекательна, но затруднительна и, может быть, неразрешима. Причина трудности заключена в материале, с которым приходится оперировать автору и театру. Тяжкие годы гражданской войны в деревне взяты Леоновым в плане глубокого и размашистого эпоса. Раскидывая действие на несколько лет, Леонов берет жизнь выпуклыми кусками; лепясь друг около друга, они вырастают в яркую картину московского Зарядья, надвинувшейся войны, деревенской междоусобицы и лесного быта отколовшихся «барсуков». Короткие сцены, встречи раскрывают читателю памятные лица Павла, Семена и Брыкина. Напрасная и горькая борьба деревни с городом — постоянная тема Леонова — вырастает в длинном ряде образов, показанных то намеками, то исчерпывающе и до конца. Мастерское искусство слова придает роману особенную окраску — своеобразную атмосферу эпического сказа, тесно связанную с бытом глухой деревни и лесов.

Ограниченный во времени и месте, театр ставит автора перед необходимостью выбора и добровольного самоограничения. Вместить на сцене все содержание романа невозможно.

Превращая «Барсуки» в пьесу, Леонов не мог преодолеть их эпического склада. Писать новую пьесу на ту же тему Леонов не решился. Перенос на сцену — если преследовать цель создания пьесы — означал бы коренную переработку романа. Перед Леоновым лежал выбор основной линии, по которой следовало повести инсценировку, сохраняя внутренний и социальный смысл «Барсуков». Он сосредоточил внимание на истории двух братьев — Павла и Семена, самой характерной истории в сложной композиции романа. Павел и Семен должны были стать выразителями первоначального столкновения организованного города с неорганизованной деревней. Но и в таком сокращенном виде (при сведении всей первой части романа — «Зарядье» — в одну сцену) содержание романа оказалось чрезмерно велико и все же не вместилось в пьесу. Беспощадно отрезая отдельные сцены, меняя ситуации, сращивая отдельные образы (Петру Грохотову приданы черты Половинкина), Леонов оставлял большие промежутки {403} между отдельными сценами, заполненные в романе и незаполненные в пьесе. Выбранный стержень невольно повлек за собой вереницу образов, внутренне связанных с героями романа-пьесы. Они перегружали сценическую ткань, но утрата их не могла бы пройти бесследно для действия. Боясь иссушить полнокровную и мощную жизнь романа, Леонов в отдельных кусках пытался и на сцене сохранить полноту содержания своего обширного эпоса. Так возникли нестройность и хаотичность общей композиции — основной грех спектакля.

Режиссер не распределил по отдельным сценам ярких акцентов и не выделил ударных моментов. В этом смысле автор не получил помощи от театра. Многочисленные картины сливались в общую массу. Уход «барсуков» — одно из центральных мест пьесы, занимающее второе действие, — режиссерски не развернут и не содержит внутреннего нарастания. На долю режиссера (Захава) и художника (Исаков) выпадало создание той атмосферы, которая в романе рассказана словесно, — ее не создали ни усилия режиссера, ни старания художника. Стесненный узкими рамками небольшой сцены, театр во внешности спектакля искал технического способа изобразить тринадцать картин романа, более чем раскрытия внутреннего образа действия. Частая смена картин достигнута ценой некоторого декоративного безразличия. Язык художника не совпал с языком автора, они говорили по-разному — математическая бескрасочность Исакова противоречила живописной цветистости Леонова. В серой и бескрасочной полуусловной, полунатуралистической конструкции, которую дал Исаков, не было ни весны, ни запаха полей и лесов, ни всего деревенского быта, который с такой любовью выписан Леоновым.

Тем не менее представление «Барсуков» во многих своих частях волновало и увлечение театра выбранной темой было понятным. В романе Леонова гораздо более, чем в сейфуллинской «Виринее», есть подступ к народной трагедии. Социальный смысл происходившего в деревне расслоения намечен глубоко и серьезно. Он перенесся на сцену в отдельных напряженных моментах, в той же картине восстания «барсуков». Образ и слово, такие мастерские в романе, действовали и со сцены. Слово оказалось в полной мере сценическим.

Непререкаемая и бесспорная сила представления лежала в других его качествах. Взрыхленная Леоновым народная трагедия звучала со сцены в патетике отдельных {404} сцен — в приезде Павла, в его разговоре с братом, во вступительной картине «Зарядье», в сценах бесславного конца «барсуков». В них говорила большая и глубокая правда, увиденная Леоновым. Горечь непонимания будущих путей окрасила отколовшихся «барсуков» — прежде всего их вождя Семена. Сила умной и простой воли — Павла. Образы Семена и Павла звучат как два обобщенных внутренних и социальных типа, и за ними чувствуются сотни людей подобных им. Леонов шел к раскрытию эпохи через человека — и человек наиболее убедителен в спектакле.

За свои постановочные грехи режиссер взял реванш работой с актерами. После «игрушечных» представлений, частых на сцене Третьей студии, мы видели хорошую школу и взрослую серьезность игры. Среди исполнителей на первый план выступил Щукин, который дает совсем не бутафорский образ коммуниста, человека большой и умной воли, знающего тяжесть и необходимость своих поступков и принимающего борьбу с братом с чувством горькой необходимости. В. Москвин — Брыкин достигает моментов чрезвычайной остроты и выразительности (особенно его предсмертная сцена). Не говоря об исполнителях крупных ролей (Горюнов — Жибанда, Толчанов — Савелий, Шухмин — Юда), в эпизодических ролях много прекрасных наблюдений и хороших характеристик (Державин — помначстанции). Непонятной остаются Настя (Алексеева), потому что ей дано мало авторского материала, и Семен, для которого у Гладкова недостает техники.

Спектакля в целом из «Барсуков» не получилось и не могло получиться. Но осталось другое — подход к большой и правдивой теме, которая толкнула театр на серьезную работу. В жизни Вахтанговской студии работа над «Барсуками» останется не минусом, а плюсом.

«Правда», 1927, 30 сентября.

# Письма о театре

Начало сезона было занято работой для Октябрьских торжеств. Только немногие театры успели показать в течение первых двух месяцев спектакли, подготовленные еще в прошлом сезоне. «Антигоной» Газенклевера — Городецкого Камерный театр пытался провозгласить манифест неоромантического театра современности. Вахтанговский театр в инсценировке «Барсуков» продолжил линию освещения {405} деревни — на этот раз много глубже и значительнее, чем в первом своем опыте — «Виринее». Наконец, МХАТ 2‑й, реставрируя трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», стремился к символическому обобщению далекой российской истории. Показанные в новом сезоне спектакли, однако, по существу подытоживали сезон прошлый.

Главный же упор внутренней жизни театров лежал на «октябрьских» пьесах. В дни Октябрьских торжеств в московских театрах показано до двадцати премьер. Для многих театров была непривычна та энергия и спешность, с которой приготовлены эти пьесы — тем более что «октябрьская» пьеса должна помочь объяснить общественную и художественную позицию театров. По темам и по способу разработок пьесы вполне разнообразны. Значительное внимание уделено гражданской войне: «Бронепоезд» Вс. Иванова (МХАТ), «Мятеж» Фурманова (Театр имени МГСПС), «Голгофа» Чижевского (Театр Революции); некоторые из них посвящены непосредственно Октябрьским событиям — «Разлом» Лавренева (Вахтанговский театр), «Власть» Глебова (Первый рабочий театр Пролеткульта); Малый театр показал историческую хронику, охватывающую события с момента Февральской революции вплоть до Октябрьской — «1917 год» Суханова — Платона; две пьесы отданы изображению Великой французской революции — «Взятие Бастилии» Ромена Роллана (МХАТ 2‑й) и «Заговор равных» М. Левидова (Камерный театр). Эпоха мирного строительства отражена в новой инсценировке «Цемента» Гладкова (Четвертая студия). Оригинальный опыт «деревенского» обозрения у Мейерхольда («Окно в деревню»). В балете новая постановка Голейзовского «Смерч», а в опере — «Фленго» Цыбина. Пьесой «Всем, всем, всем!» открывается Профклубный театр. Для многих из театров поставленные задачи новы и каждый из них подошел к их разрешению по-своему, от своего художественного лица и своего мироощущения. Подытоживать эстетический и общественный результат «октябрьских» постановок еще рано и невозможно — остается до окончательных итогов делиться впечатлениями по мере просмотра лавины новых пьес, подаренных театрами к Октябрю. Впечатления не могут быть не показательными — хотя бы по отношению к художественному лицу отдельных театров: ибо не случайны выбранные каждым театром пьесы, как явно не случаен метод их художественного показа.

Выбирая «Взятие Бастилии», МХАТ 2‑й искал пути к обобщенному выражению поэзии и пафоса революции. {406} Роллана привлекала не историческая точность, а возможность через героев пьесы и через французскую революцию донести до зрителя свое понимание добра и зла. Такова природа пьесы Роллана. Такова она и во МХАТ 2‑м, который соблазнился желанием слить исполнителей и зал в общем революционном подъеме. Но спектакль смешивает пафос с парадностью и силу с красивостью. На всем спектакле лежит печать нарядности и праздничности, далекой от дней 1789 года. Как будто бы театр пытался создать легенду о французской революции, высвобождая беспредметный пафос и заглушая ее индивидуальные и бытовые черты. Спектакль воспоминаний о французской революции не сделался спектаклем революционным — не мог сделаться, так как не дает для этого материала пьеса Ромена Роллана, за которой послушно последовала режиссура. В своем же осуществлении спектакль красив, сделан со вкусом, но лишен живой борьбы и внутреннего действия.

Иная установка у Малого театра. Хроника «1917 год» потребовала от театра прежде всего исторической точности. Однако вложить весь период от Февральской до Октябрьской революции в четыре акта — задача явно невозможная. Авторы сделали преимущественным предметом спектакля «трагедию власти», трагедию Временного правительства, драмо-комическую судьбу колеблющихся лиц, попавших под удар истории. Трудность инсценировки — в нашей близости к событиям. Легенде, примененной Ролланом в обработке французской революции, не место при изображении памятных дней российской революции. Собственно говоря, писать о пьесе должен более историк, чем критик: вся сила сцен «1917 года» в документальности изображения и в яркости характеристик участников событий. Сценическая трактовка исторических лиц всегда трудна. Тем труднее она для «сцен», в которых большинство этих лиц проходит мимолетно, не будучи развернутыми в подробные психологические образы. В таких случаях схематичность неминуема. Не избежали ее ни автор, ни исполнители. В особенности применительно к Керенскому (Рыбников) — главному герою пьесы. Гораздо более интересны эпизодические образы (Гучков, Львов, Родзянко, Терещенко), среди которых наиболее убедителен Чхеидзе, которого Васенин играет очень живо и тепло, раскрывая внутреннюю подоплеку неудачливого «вождя». Во внешнем же оформлении режиссура исходила от привычного для Малого театра «натуралистического» конструктивизма, пользуясь вращающейся сценой.

{407} «Разлом» Лавренева берет один из эпизодов Октябрьской революции. Вахтанговский театр сумел возвести его до степени типического обобщения. Умно освобождаясь в сценическом плане от мелкого натурализма — согласованно со всем смыслом событий, — путями ясного и внутренне наполненного реализма выполняет театр лавреневскую пьесу. Снова, как и в «Барсуках», спектакль обнаруживает прекрасную актерскую школу, соединяющую характерность образа с действенным развертыванием его внутренней линии. Почти все исполнители преодолевают возможную схематичность путем ясного и четкого раскрытия основных качеств играемых людей. Потому так остаются в памяти и командир крейсера — Щукин, и упорный матрос Годун — Куза, и ряд эпизодических лиц. «Разлом» семьи, столкновение враждующих лагерей, победа революции нигде не падают в тину мелочного бытовизма.

«Красная газета», 1927, 15 ноября.

# Актер Октябрьской революции

Вопросы об актере революционного десятилетия невозможно не только исчерпать, но и полно поставить в журнальной заметке, тем более что единого образа актера за это время не сложилось и не могло сложиться. Можно лишь наметить основные вехи актерского развития и ожидания, с ним связанные. В первые годы революции не актер определял эстетическое направление и не он выражал сценический стиль эпохи. Между тем каждое из течений, боровшихся за преобладание, неизменно заявляло себя сторонником актерского творчества и видело в актере основу и зерно театрального искусства. Вероятно, никогда еще вопрос об актере теоретически не был поставлен с такой остротой. Теоретическое пожелание, однако, не оправдывалось практически. На самом деле актер отступил на второй план перед наметившейся еще в дореволюционное время властью режиссера — отступил, так как не знал еще и не мог самостоятельно найти средств выражения патетической мощи эпохи. Режиссер взял право творить ожидаемое искусство больших масштабов, и актер, по существу, стал предметом опытов и экспериментов, заняв ученическое положение. Актер менялся, внутренне рос, впитывал в себя богатый опыт жизни не только среди бурных политических и социальных изменений, но и среди яростных исканий новых театральных форм и поисков новых систем {408} игры. В этих поисках он занимал второстепенное положение, идя вслед за режиссером, который и стал подлинным вождем театра.

Не в силах сам изобрести приемы, которые способны вызвать ответное волнение зрителя, пришедшего в театр с фронта, сидевшего в куртках и шинелях в нетопленных залах театров — свидетеля и участника потрясающих жизненных событий, — актер отдался во власть режиссера, который использовал его для создания спектаклей, созвучных эпохе. Так рос и выковывал свое внутреннее лицо и свое мастерство актер.

Резкость и ударность окружающей жизни продиктовали соответствующую резкость и ударность приемов игры. Продолжавшаяся борьба против крайностей психологического театра подчеркнула важность внешней техники актера. Эксцентризм Эйзенштейна и Фореггера говорил о цирке и мюзик-холле на театре. Широко разработанная теория Мейерхольда формулировала необходимость «организации психофизического материала актера», «целесообразного построения движения», «минимальной затраты сил при максимальном воздействии на зрителя» и приняла в качестве методов обучения ряд различных упражнений, из которых большинство основывалось на физкультуре. Тот же Мейерхольд указал на необходимость использовать для целей современного театра ряд принципов народного и восточного — в частности, японского театра. Актер обогащался разнообразием приемов, и грань между пресловуто-эстетическим и неэстетическим была если не разрушена, то раздвинута. С другой стороны, ни в ком уже не вызывают сомнения необходимость ранее оспариваемого ритма, культуры тела, принципиальное требование легкости и свободы игры.

Вульгаризаторы и неумелые последователи Мейерхольда легко приняли пресловутый эксцентризм за стиль эпохи. Однако эксцентризм не исчерпывал формул, выдвинутых в первые годы революции, и не гарантировал полного овладения сложнейшим рисунком обобщенных образов — напротив, в противовес психологическому или бытовому штампу быстро возник эксцентрический штамп новых масок, которые выполнялись раз навсегда установленными приемами. Соблазн эксцентризма легко вел к сценической беспредметности — к фейерверку приемов и жонглерству эффектными положениями.

Ревизия эксцентризма совпала с первым натиском возрожденного быта. Первоначальные жанровые наброски {409} принесли в театр старые натуралистические приемы. Театр колебался между опасностями формализма и бездушного бытовизма. Актеру грозило или погрузиться в тину мелочного фотографирования, или раствориться в беспредметной игре театральными приемами. Суженный бытовизм снижает высокий уровень, требуемый эпохой. Формализм отдаляет от постижения современности. Если актер благополучно и легко изображает мнимосатирическую комедию о современном быте, сквозь пышный слой мнимосовременных красок которой просачивается мещанское мироощущение, — это есть снижение той «установки на творчество», которую ожидает современность. Если актер упорствует в эксцентрическом штампе или в застывшей маске при изображении глубочайших потрясений страны — это обозначает художественную и общественную реакцию. И быт можно изображать обобщенно и патетически, рассматривая его внутренний смысл; и классику можно свести к анекдоту.

Так, одним из определяющих требований к актеру стало, *что* он несет зрителю со сцены и *что* он раскрывает в играемом образе. Вахтанговская теория одновременной игры и *образа* и *своего отношения* к нему пыталась формулировать это требование. Это же требование в иной форме проводилось Мейерхольдом в его «социо-механике» (формула Луначарского). Наступившие годы стали испытанием для актера, и они должны обнаружить, что сохранил актер от прошедших лет — художественно, внутренне, общественно. Это вопрос о *внутренних* достижениях советского театра в области технического мастерства. От них невозможно отказаться — им нужно найти принадлежащее им место. Глубоко взрыхленная жизнь — мощь событий — не могла не захватить актера. Актер начал погружаться в эту жизнь со всею страстностью художника. В самых замечательных достижениях актер шел от внутреннего опыта этих лет — от своеобразного романтизма в его восприятии.

Оттого и оживали новым смыслом классические произведения, и так неистово волновали иные из спектаклей на темы современности. Первоначальные ощущения человека, глубокая и грубая правда, истоки человеческой психологии, смысл социальной борьбы — раскрыты эпохой. Они и подлежат эстетическому оформлению со стороны актера: в форме ли трагедии, драмы, буффонады, комедии — в зависимости от его умения и его личности. Зритель хочет осознать, что с ним внутренне произошло за {410} эти годы, и дело актера ему на это ответить в образах живых и человечных.

Замечательно, что все сложившиеся к концу революционного десятилетия системы игры ведут актера к этим основным задачам — различными приемами и порою противоположными способами. Они и служат противоядием против погружения актера в скуку формализма и мелочность бытовизма. Система Станиславского, освободившись от балласта мелочных подробностей, не убивая игры, ведет актера к раскрытию основной внутренней линии образа — вне какого-либо насилия над личностью актера. Она закрепляет путь к рождению в актере радости творческого состояния на основе точного учета психических и физических данных актера. Через раскрытие психологии образа она приходит к раскрытию его социальных качеств. Она раскрывает эпоху через человека. Мейерхольд пытается довести актера до создания обобщенных, почти символических, внутренне наполненных образов большого социального масштаба. Таиров подчиняет свою эстетику звука и движения тому же намерению раскрытия человека, но с акцентом на своеобразном романтизме.

Театр отдает сейчас накопленные им приемы актеру. Их ценность определяется тем, насколько они доносят до зрителя внутренний замысел актера, не искривляя и не снижая его. Так возрождается значение актера на театре. Тем значительнее возрастает требование актерского мастерства в области внутренней и внешней техники. Оно недостижимо без повышения общей актерской культуры — общественной и художественной. Оно зовет его слушать и понимать современную жизнь. Актеру принадлежит право сделать ее художественной, волнующей, веселящей или потрясающей реальностью. Начав с ученичества, актер действительно начинает занимать первенствующее положение на сцене. За послереволюционное время создалось несколько прекрасных молодых коллективов (МХАТ с его молодой труппой, вахтанговцы, мейерхольдовцы), а в них — ряд отличных актеров. Ансамбль, выковывающийся сейчас на разных сценах, свидетельствует об общем мироощущении и едином стиле каждого театра. Исполнители «Бронепоезда», «Разлома», «Барсуков», «Мятежа» демонстрируют полную готовность перенести на сцену внутренний опыт революции, своими художественными путями разрешая вопрос о создании социального типа. Суд над актером не мог быть строг в годы первых исканий. Сейчас он становится необходим и требователен. Только глубочайшее {411} и живое понимание современности, подлинная внутренняя культура и законы мастерства помогут преодолеть стоящие перед актером опасности напрасного беспредметничества и мертвого натурализма.

«Современный театр», 1927, № 12.

# Спектакли о Гражданской воине

Тема гражданской войны давно волнует театр, так же как она волновала литературу. Театру не пройти мимо высокого подъема чувств, мимо героики, которые наполняли эти годы и которые близки природе и существу театра. Каждый из театров по-своему подходил к сложной задаче — донести до зрителя восторг и правду революции и раскрыть идеологический смысл происходившей страстной и мощной борьбы. От рассмотрения «Бронепоезда» мне приходится отказаться ввиду моей принадлежности к МХАТ. В двух других спектаклях — два резких противоположных пути: путь героизации через намеренное «обобщение» — почти отвлечение от нашей революции («Голгофа» Чижевского в Театре Революции) — и путь мудрого и правдивого, едва ли не мемуарного изображения среднеазиатского мятежа («Мятеж» Фурманова в Театре имени МГСПС). Из этих путей явно торжествовал второй.

Вполне похвальные намерения автора «Голгофы» изобразить «крестный путь» страны не нашли драматургического и художественного выхода. Действие происходит в неопределенном «поместье» и так же неопределенны мотивы крестьянских недовольств и восстаний. Автор мечтал в отдельных образах создать классовые обобщения; на самом деле он создает психологически неправдивые маски. Ни сомнительная героиня пьесы, авантюристка Тамара Алексеевна, которой дана двусмысленная задача олицетворять отталкивающие качества современного декаданса и которая, однако, изнывает от необъяснимой любви к комиссару; ни благородный комиссар, целомудренно изъясняющийся лозунгами и тезисами; ни злокозненный ротмистр — ни один из образов не выходит за пределы изжитых масок примитивно-агитационного театра. «Масса» же, действующая в пьесе, отведена в спектакле на второй план. Мечта Чижевского о том, чтобы, поднявшись до высот героики, раскрыть некий «миф» о гражданской войне, о страданиях народа и гнете белой гвардии — эта художественная мечта Чижевского не воплотилась.

{412} Стремился к обобщению вместе с автором и театр. Однако задачи, поставленные себе режиссером, не осуществились. Спектаклю — по замыслу — полагалось быть «праздником»; но менее всего приложимо это определение к спектаклю, лишенному ярких красок, показанному неизобретательно и серо, с унылым и неожиданным апофеозом. Актеры гибли под тяжкой невозможностью примирить противоречия психологического рисунка или восполнить его отсутствие; театр не добился и «простых людей», о которых он мечтал. Терешкович, удачливо дебютировавший в прошлом сезоне постановкой «Наследников Рабурдена», в «Голгофе» не показал ничего существенно нового; он добросовестно изображал разложение буржуазии, вспоминая мейерхольдовские приемы, и не менее добросовестно рисовал картины крестьянских бунтов, заблудившись между натурализмом (бытовые картины) и экспрессионизмом (поле после боя). Добросовестность не придала убедительности спектаклю, так как он отошел от живых страстей, кипевших в годы гражданской войны, к мертвым, условно-театральным маскам.

«Мятеж» в Театре имени МГСПС имеет дело не с метафизическими отвлечениями от реальности и не с аллегорическими обобщениями: история, полная крови и мощи, радостей, сомнений и надежд, история о подавленном среднеазиатском мятеже вырастает до степени героической эпопеи. Несколько мемуарный отпечаток, который носит спектакль, роднит его со «Штормом», а внутренне наполненная легкость исполнения — с «Разломом» у вахтанговцев. Правда Фурманова о гражданской войне в Семиречье становится типической в гораздо большей степени, чем попытки Театра Революции. За каждым из той кучки революционеров, история которых лежит в основе спектакля и которые наделены индивидуальными и волнующими чертами, вырастают сотни и тысячи людей эпохи гражданской войны. В их характеристике большая художественная правда, и их так же хорошо, раскрывая внутренний образ каждого, рисуют актеры Театра имени МГСПС. От просто рассказанных событий льется хороший и настоящий пафос. Значительности спектакля не мешает напрасное и чрезмерное увлечение «этнографией» и ряд наивных и запоздалых театральных трюков. Сила спектакля в хорошей простоте, в скромной серьезности, с которой театр подошел к живому актерскому разрешению трудной и ответственной задачи.

«Красная газета», 1927, 24 ноября.

# **{****413}** «Разлом» Театр имени Вахтангова

Лавренев задумал изобразить Октябрьскую революцию не в батальных картинах и не в массовых сценах битв и возмущений — они редко удаются театру и бледнеют перед непререкаемой мощью реальных событий, свидетелем и участником которых был зритель. Автор пытался найти единичный факт, который был бы характерен для эпохи, факт такой внутренней силы, который выразил бы «разлом», вызванный Октябрьской революцией. В поисках «октябрьской» темы Лавренев остановился на «Авроре». Избегая фотографического изображения событий, он переименовывает ее в «Зарю» и пользуется эпизодом восстания и офицерского заговора в качестве канвы для своих замыслов. Ко многим ранее известным «матросским» пьесам прибавилась еще одна. Ее отличие в том, что эффектное изображение матросской жизни не является для Лавренева самоцелью. «Заря» воплощает революционное движение. Оно раскалывает всех соприкасающихся с ним на два резко враждебных лагеря. Оно раскалывает и экипаж, в котором наряду с матросом Годуном и командиром Берсеневым появляются предатели, и семью командира, в которой октябрьские события вскрыли боль застаревших противоречий. Отсюда и название пьесы — «Разлом», воплощающее замысел автора. Этот «разлом» находит выражение и в борьбе Годуна с предателем-боцманом, и в борьбе Берсенева со своим зятем — врагом революции лейтенантом крейсера фон Штубе, борьбе, решительно разрывающей былой семейный мир; и в противоположении заговорщического «Комитета защиты родины и свободы» вольным матросским массам; и в сцене напрасного приезда на мятежный крейсер представителей высшего командования и Временного правительства.

Литературное выполнение замысла не достигает, однако, желаемой глубины и силы. Рисуя своих героев чертами ясными и неподчеркнутыми — в их неглубокой психологической детализованности, — автор пользуется порой приемами старого театра, и тогда за образом капризной дочери героического командира сквозит театральная инженю, а за фигурой страдающей добродетельной жены — ряд подобных лиц, добросовестно страдавших во многих дореволюционных пьесах. Таким условным приемом кажется и обнаружение заговора через наивную болтливость упомянутой {414} инженю. Чрезмерная приверженность автора к привычным положениям вредит пьесе, которая сильна убежденной верой во внутренний смысл восстания «Зари» и неизбежность жизненного раскола.

Большую помощь Лавреневу оказал театр. Он поднял спектакль на высоту, требуемую темой. Снова, как и в «Барсуках», театр демонстрировал хорошую актерскую школу — чистоту ясного и не мелочного реализма. «Разлом» приобретает обобщающее значение. Нигде не впадая в скучный фотографизм, актеры Вахтанговского театра рисуют образы, которые развертываются в типы; выпуклая и сосредоточенная внутренняя линия игры придает пьесе серьезность и остроту. Актеры почувствовали необходимую грань исполнения, за которой следует или фальшивая театральность, или неживая поучительность: Щукин (Берсенев), Куза (Годун), Мансурова (Ксения), как и все исполнители, остаются живыми и запоминающимися образами.

Массовые матросские сцены, выполненные с любовным юмором, оживают в задорные, полные бодрости и здоровья картины. В исполнении театр добился трудно достигаемой легкости. Достигнув ее, актеры заражают зрителя радостным чувством здоровой, реалистической игры.

Думается, что нащупать эту линию ясного и простого реализма, освобожденного от жирного быта и подробного психологизма, режиссеру (А. Попов) много помог художник. Акимов уничтожил возможность мелкобытового изображения делением небольшой сцены театра на ряд отсеков, принципом диафрагмы, показом отдельных мест действия под неожиданным углом зрения. Это был прекрасный по своей изобретательности и вкусу макет. Нигде не разрывая ни с правдой сценической, ни с правдой жизни, сгущая место действия до небольших кусков, художник делает ударение на моментах чрезвычайной характерности: чайный стол, за которым течет жизнь семьи Берсеневых; уютно-пошловатая комнатка Ксении, неожиданно открывающаяся сверху; небольшой кусок внутренних переходов крейсера — все они прикрепляют внимание зрителя к действию, одновременно характеризуя немногими, но резкими чертами место действия. Акимов соединил достижения последних лет декорационной техники с требованиями реализма; язык, которым говорит художник со зрителем, современен и полон изобретательной остроты.

«Разлом» Лавренева у вахтанговцев — агитспектакль, но агитспектакль большого и хорошего вкуса. Пунцовое знамя (судовой флаг) с золотыми цифрами «1917 – 1927 {415} год», вырастающее в финале пьесы, не кажется ни неожиданным, ни навязчивым, подчеркивая радостную настроенность спектакля. Вахтанговцы растут в большой театр, не отрываясь от учения Вахтангова. По ясной бодрости, по легкости игры, по четкости ритма это лучший спектакль вахтанговцев после «Турандот» и «Антония». Ни в одной из их последних постановок не сочетались так обаятельно серьезность игры (вне ранее соблазнявшей вахтанговцев «иронии») с ритмической легкостью. Этот спектакль включается в линию многочисленных московских «октябрьских» постановок, посвященных гражданской войне. Он разрешает ее своеобразно и убедительно. Он берет ее не в ее ужасе и гневе, не в ее патетике и стихийности — во всяком случае, не на них делает главнейший удар. Подходя к октябрьским дням с точки зрения истекшего десятилетия, вахтанговцы воскрешают эпизод с «Авророй» — «Зарей» как одно из прекрасных воспоминаний памятных дней, как близкое и радостное прошлое, очищая от всего мелкого и случайного и выдвигая радость достигнутой победы.

«Красная нива», 1927, № 48.

# Театр 1917 – 1927

Война отразилась на русском театре разрушительно и пагубно. Военные сезоны были наиболее слабыми в художественном отношении. Театр все больше и больше становился местом отдыха и легкого развлечения. Волна усталых и измученных зрителей снизила высоту мысли и тонкость искусства. Стесненная художественная воля театра тщетно искала выхода, и среди художников сцены нарастали разочарование и тоска. Для беженцев был нов и старый репертуар. Зритель, хлынувший впереди отступающей армии в Центральную Россию, равно обеспечил сборы «большим» театрам и бесчисленным театрам легкого жанра. Мещанский в своей сердцевине, чуждый былой театральной культуре — он не выдвигал строгих требований ни к смыслу, ни к форме играемых произведений. Театру не на кого было ориентироваться. Строгий критерий исчез, и в театре, по существу, наступала растерянность. Мнимое материальное благополучие скрывало художественные крахи. Стремление как-то отразить страшную эпоху оказывалось на деле {416} пропагандой со сцены Урванцева, Григорьева-Истомина, Арцыбашева, Миртова и других, менее известных, но однотипных, теперь окончательно забытых авторов. Между тем их имена определяли репертуар предвоенных и в особенности военных сезонов. Что могли значить одинокие художественные искания, когда успех невероятно размножившихся театров миниатюр отводил в тень театры новаторов. Фарс, оперетта, водевиль заполняли сцену. Под иным видом, но с той же сущностью эти внутренне безразличные вещи проникали и на большую сцену. Сезон Малого театра в канун революции основывался на успехе непритязательного водевиля Урванцева «Благодать». Очередная половая тема Арцыбашева во «Врагах» приносила полные сборы петербургскому Суворинскому театру и московскому театру Незлобина, уже давно позабывшему славные времена Комиссаржевского. Суворинский театр продолжал идти привычными путями упадочного репертуара. В Московском драматическом торжествовало последнее достижение французской комедии — фарс «Золотая осень».

Передовые вожди театра чувствовали, что почва колеблется под ногами. Художественный театр, сознательно отказавшись от новых постановок, предпочитал всемерно сохранять свои достижения, не роняя их качественной высоты. Другие, как Первая студия, пытались работать в глуши лабораторий, но и Первая студия в последний предреволюционный сезон не дала ни одной новой постановки. Экспериментальный Театр имени Комиссаржевской терпеливо сносил появление нового зрителя, посмеивавшегося над «Реквиемом» Андреева и «Электрой» Софокла. Камерный театр дрогнул и под напором материальных требований был принужден к некоторой сдаче позиций; сезон, начатый знаменательным спектаклем «Фамира кифарэд» Анненского, кончился постановкой пряной восточной поэмы Любови Столицы «Голубой ковер».

Зритель не допускал ни формальных исканий, ни тем более остроты общественных и моральных проблем. Такие опытные драматургические техники, как Алексей Толстой, перешли на легкие комедии («Касатка»). Пьесы более тонкого литературного вкуса, нежели обычный репертуар, успеха не имели («Ариадна» Зайцева), впрочем, они не отличались ни особой сценичностью, ни особой глубиной. В плоскости формы все более торжествовали эпигоны бытового психологического театра — Незлобинский, Коршевский и Драматический, запоздало модернизованный в соответствии с требованиями нуворишей.

{417} Немногие режиссеры продолжали сценические поиски. Социальные корни их исканий были неглубоки. Мейерхольд заканчивал в тогдашнем Петрограде свой «императорский» период «Грозой» и «Маскарадом» в полном одиночестве. Опыты эстетического театра, производимые Таировым, звучали в пустоту. Даже романтический театр Комиссаржевского и Сахновского обращался порою к игрушечным и стилизованным вещам. Новаторскому театру не на кого было опереться — кроме немногочисленного круга эстетически высококвалифицированной интеллигенции.

Из внутренних проблем зрителя интересовали преимущественно вопросы пола (пьесы Арцыбашева, Миртова, Винниченко). Попытки откликнуться на войну и современность оказывались патриотическим лубком (неудачная пьеса Л. Андреева «Король, закон и свобода», пьеса Разумовского «Фельдмаршал Пруссии»). Попытка выдвинуть серьезные вопросы кончалась неудачей — они решались преимущественно в философско-религиозном, отнюдь не социальном разрезе («Будет радость» Мережковского). Театр стоял на роковом пути. В нем было душно, очень душно. В самый канун Февральской революции прекратил деятельность Камерный театр. Художественный угрюмо молчал, сохраняя прежние позиции и в тишине лабораторий воспитывая актера.

Февраль как будто бы принес освобождение. Прозвучав как призыв опомниться, он всколыхнул театры. Но сезон уже почти кончался, когда разразилась революция. Призыв опомниться означал поэтому только пересмотр репертуарных планов. Репертуарное оживление шло по двум линиям, из которых вторая оказалась катастрофической. С одной стороны, на сцену длинной чередой вошли пьесы, запрещенные царской цензурой. «Саломея» Уайльда игралась в Петрограде и в двух театрах (Малом и Камерном) в Москве. «Пан» Ван-Лерберга — в Театре имени Комиссаржевской. «Павел I» Мережковского и «Царь Иудейский» Константина Романова обошли все провинциальные сцены. Арцыбашев, пользуясь удобным моментом, переработал заново свою пьесу «Война». Незлобии и Камерный включили в репертуар «Шута на троне» («Король-Арлекин») Лотара, вещь, безобидно проводящая идею об игрушечном характере королевской власти.

Эти произведения не изгнали, однако, из репертуара ни «Черных пантер», ни мелодраматических «Неизвестных» — борьба с эпигонским театром и мещанской драматургией требовала более суровых мер. Цензурное освобождение {418} обернулось на театре и второй, уже разрушительной стороной. Его захватила волна мниморазоблачительных пьес на темы о Распутине, царской семье и т. д., вне иных намерений, кроме спекулятивных интересов — оскорбительно и недостойно снижая революционную тему. Нездоровый интерес мещанского зрителя торжествовал вполне. Одновременно с волной «разоблачительных» пьес, порою и сливаясь с ней, всплыла волна порнографии. Из архивов извлекли «Леду» Каменского, а «Хоровод» Шницлера с густо подчеркнутыми эротическими сценами ставился в большинстве театров.

Противоборствующее движение требовало дать демократическому зрителю вход в театр и прекратить художественную анархию. Еще не имея твердой эстетической и политической программы, возникают театры Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. В Москве Совет рабочих депутатов продолжает дело Оперы Зимина, поручая руководство ею режиссеру-новатору Комиссаржевскому. В театрах возникает идея демократического самоуправления. В ряде театров начинается борьба с антрепренерами. Впоследствии встает проблема национализации театра. Стремление к демократическому зрителю туманно и неопределенно проникает в театр: оздоровление театра придет от нового, полного сил зрителя — но вопрос о зрителе уточнился только в период Октябрьской революции. Театру возвращается его утраченное общественное значение, и театры готовы признать серьезность своих задач в революционную эпоху. Ряд резолюций, принятых сценическими деятелями, говорит о роли искусства в освобожденной стране. Гражданский пафос облечен, однако, в общие слова о правде, красоте и добре. Существенных художественных результатов это противоборствующее мещанскому театру течение еще не дало. Пробуждение театра было смутно и выходы неясны. Но все же некоторые новаторы более крепко почувствовали себя в театре. Камерный снова приступил к работе. Комиссаржевский делает ряд постановок в опере. Первый же «октябрьский» сезон, продолжая наметившиеся линии, дает широкий простор новаторам: именно к этому сезону (1917/18 года) относятся некоторые программные постановки Таирова и Комиссаржевского. Старые театры идут в прежнем направлении. Провинция не испытывает значительных изменений.

Февральская революция произошла в конце сезона 1916/17 года, в начале следующего грянула Октябрьская. Театр, смутно и взволнованно встретивший революцию, {419} вступил в новый и для него непредвиденный этап жизни. Октябрьская революция четко и точно определила то, что в театре только угадывалось в короткий и мятущийся предоктябрьский период.

## 2

Революция имела дело с театром, оставленным в наследство двухсотлетней культурой, — театром, в котором более чем в каком-либо другом искусстве ярко и неистово сплелись противоречия текущей жизни. Коллективизм театра, соединяя в творческое целое группы людей, парадоксально препятствовал сближению театра и революции. Единичному художнику легче заразиться революцией, чем группе художников, ранее ей чуждых, — так возникал своеобразный театральный консерватизм. Теоретическая мысль, летела впереди театра. Она многое в нем угадывала и во многом указывал пути. Смелая мечта о революционном театре, к которой приходилось идти сложными и порою противоречивыми путями, владела умами теоретиков. Споры о театре и сама сценическая жизнь приобрели тем большую остроту, что театр выдвинулся в первые ряды художественной жизни страны. Эпоха военного коммунизма окончательно подчеркнула его ведущую роль. Государство твердо учло его непосредственное воздействие на массы. Наглядность и эмоциональная заразительность театра неизбежно натолкнули на решение использовать его, с одной стороны, в целях агитации и пропаганды, с другой — в целях культурного воспитания масс. Театр властно вовлекался в общий круг жизни — было трудно и невозможно противостоять революции.

Ведущая роль театра в этот период подчеркивалась тем, что в силу многих экономических причин остальные области искусства были ограничены в своих возможностях. Отсутствие бумаги мешало широкой публикации художественной прозы. Преимущественным делом художников стал плакат. Творчество композитора не находило сбыта. Только театр, оттеснив на второе место остальные искусства, имел право говорить полным голосом. Исключительное положение театра скрывало и роковые для него стороны. В то время как другие художники медленно и упорно творчески перерабатывали внутренний опыт революции, театр поспешно был призван вести за собой массы. Годы военного коммунизма предоставили ему полный простор. Театру пришлось одновременно познавать и строить.

{420} Театр заговорил, пользуясь всеми доступными средствами. Почувствовав вновь утвержденную власть над зрителем, получив подтверждение своего общественного значения со стороны созданного революцией правительства, театр вернулся к значительной теме. Споры, художественная борьба велись вокруг сценического языка, который должен стать сценическим языком эпохи, вокруг методов сценического воздействия на зрителя. Неоспоримой оставалась огромная культурно-политическая роль театра. Нахлынувший в театр новый зритель (во время национализации театров билеты распределялись исключительно среди профсоюзных масс по совершенно ничтожной расценке) первоначально поглощал с одинаковым вниманием и жадностью все, что предлагал театр; но вести театр означало и вести за собой зрителя. Разгадать художественную волю масс стало существенной задачей театра. Со всей прямотой и жестокой откровенностью встали вопросы, куда и к какой цели идет театр и какими средствами он поведет неразгаданную и огромную массу зрителя.

Уже с самых первых шагов наметилось отчетливое разделение театральных деятелей на три группы. Они находились в непрерывных между собой спорах. В их спорах проглядывала твердая и прочная принципиальная опора. В театре, как в уменьшенном зеркале, отражались противоречия жизни переломного времени. Каждая из групп опиралась на соответствующее окружение. Первая защищала основы академического и традиционного искусства. Она в подавляющем большинстве входила в состав либеральной интеллигенции, всеми корнями связанной с культурным наследием веков. Ей предстоял длинный и трудный путь внутреннего принятия революции. Группа «левых» в большинстве выражала стремления эстетически-анархической богемы и части интеллигенции, без колебаний ставшей союзником революции. Она восторженно встретила разразившиеся события, видя в них освобождение творческих сил и заразившись их суровой и мощной красотой, но так же стремительно могла отойти от революции в периоды сомнений. Ее первоначальный союз был по праву художественного восторга, а не идеологической близости. Сторонники самодеятельного театра видели спасение театра в полном разрыве с дореволюционным профессионализмом И в свободном творческом волеизъявлении рабоче-крестьянских масс. Спор о старом театральном наследии не был сухо теоретическим, как легко было бы предположить. Наоборот, он густо входил в самую сердцевину жизни. {421} В плоскости театральной он ставился как вопрос о традиции — то был спор о законах мастерства и о роли художественного наследия прошлого в суровые годы революции. Только ли о музейном сохранении театров шла речь? Или о подчинении их нуждам и задачам революции? Что могли значить старые театры для революции: место обучения мастерству прошлого, археологический музей, демонстрирующий достижения изжитой культуры, или театр, который поможет родиться искусству, созвучному эпохе?

Противоречие старых театров, объединенных в группу академических, лежало в необходимости внутренне понять, пережить и принять революцию и в невозможности быстро и фактически ее выразить. Волна революции бросила театру обширный и ранее чуждый ему материал. Овладеть им сразу театры с установившимся мастерством не могли. Прежде чем сценически подойти к революционной теме, нужно было принять ее в себя, очистившись от дурного налета, который покрыл многие из театров в предреволюционные годы. Предстояло известное перерождение театра. Конечно, не эти театры громко и победоносно говорили в эпоху военного коммунизма. Другие, более молодые и гибкие, независимо взяли слово. Перерождение театра совершалось долго, но фундаментально. Внутреннее богатство революции постепенно входило в театр. Но еще не обозначились методы революционного театра, как уже произошло очищение репертуара. Безвозвратно исчезали пьесы Миртова и Арцыбашева. Уничтожалась спекуляция на революционности. Ряд театров, повторявших приемы бульварного искусства, закрылся, не имея художественной силы ответить требованиям современности, — их репертуар теперь падал в пустоту. В голодные годы напряженной борьбы было невозможно слушать со сцены половую проблематику Арцыбашева или французские разговоры об извечном любовном треугольнике.

Перерождение театра сопровождалось смертью многих из старых театров и рождением новых. Постепенно исчезли оплоты мещанского и бульварного искусства: Незлобинский, Драматический театр в Москве, Суворинский в Петрограде. Быстро и решительно сократилось число театров миниатюр. «Венская» оперетта свелась к минимуму. Коршевский театр был принужден перестроиться. Провинция следовала за столицей. Государство взяло театры под непосредственный и действительный контроль.

Достоинство революции требовало ликвидации упадочного репертуара. Академические театры, покидая рамки {422} предреволюционной драматургии, дали широкий простор классикам. Первые годы революции ознаменованы постановками трагедий Шекспира, Шиллера, Байрона, драм Гюго, комедий Мольера. Из русских классиков заново был поставлен Гоголь. Впоследствии серьезное внимание привлекает Сухово-Кобылин. Если академические театры не могли немедленно стать революционными, то перед ними встала задача быть достойными хранителями высокого мирового репертуара. В Петрограде возникает Большой драматический театр, руководимый М. Ф. Андреевой, Блоком, Монаховым и Юрьевым; он ищет созвучия эпохе в спектаклях мирового репертуара. Позиция академических театров и БДТ сводилась к формуле А. Блока «слушать музыку революции», чтобы затем — вместе с приходом нового драматурга, пережив и восприняв революцию, — перейти от мирового репертуара к современности. Рамки психологического и бытового театра не выдержали натиска событий — ни психологические изыскания, ни бытовые картинки ушедшей жизни не интересовали зрителя. Переход к монументальному театру был вызван в равной степени и интересами зрителя.

Прикасаясь к искусству большого масштаба, сценическое актерское мастерство освобождалось от прежних штампов. Однако переход к классике для большинства театров сопровождался мучительными переживаниями (например, неудача «Каина» в Художественном театре). Он совпадал с возрастающим ослаблением и утомлением актеров, которые ранее несли классический репертуар: Ермолова, Лешковская, Давыдов старели и постепенно сходили со сцены; молодая же часть труппы воспитывалась на бытовом репертуаре. Овладение классическими пьесами требовало большого труда. Но только на таких путях и было возможным говорить о традиции того или другого театра.

Для Малого театра возврат к традициям Щепкина и Садовского сопровождался уничтожением наслоений мещанской драмы XX века. В Художественном — «система внутреннего оправдания» расширялась применительно к классическим образцам, освобождаясь от психологической мелочности. В Малом театре характерно возобновление «Посадника», где Санин широко и ярко нарисовал сочную картину средневековой Руси; в Художественном — постановка «Ревизора», в которой Станиславский добился углубленного понимания гоголевской комедии, а М. Чехов впервые подошел к символическому изображению Хлестакова.

{423} Попытки возродить традицию в Малом театре оказывались неудачными, когда базировались на повторении пройденного или на внезапных уклонах в сторону плохо воспринятой «левизны». Одинаково противоречили строгому понятию академизма и банальная мелодрама «Железная стена» и неудачный режиссерский эксперимент Эггерта над «Медвежьей свадьбой». В первом случае традиция уклонялась к прежней линии репертуара, во втором — Малому театру прививались отвлеченные формы, ему органически чуждые. Очищая традицию, подыскивая соответствующую тематику, Малый театр закреплял основы полнокровной, несколько подчеркнутой игры, которая в дальнейшем потребовала и современных пьес. Впоследствии он включил в круг своих приемов ряд тех, которые нашел в поисках сценического языка «левый» театр, но которые не противоречили простому реализму Малого театра.

Театры «системы внутреннего оправдания» боролись с привходящими и случайными примесями, столь частыми у неумелых применителей системы Станиславского. Искусство МХАТ лежало в плоскости тончайшего раскрытия межличных отношений. Межличные же отношения были менее всего интересны в эпоху революции. Предельный психоанализ постепенно сменяется проникновением в глубочайшие духовные переживания человека. Очищенный реализм становится методом работы Станиславского. «Ревизор» в драме, «Онегин» в опере находят для сценического изображения предельную классическую простоту, которая делает Станиславского на театре созвучным Льву Толстому.

Одновременно воспитание актера на почве точного учета его психофизических данных, изучение его творческого процесса наталкивают на создание около МХАТ сети театров и студий, занимающихся изучением «системы» и работой по методам МХАТ. Не считая четырех драматических студий, в которых появляется ряд значительных актеров и такой режиссер, как Вахтангов, около МХАТ возникают две оперные студии. Станиславский ищет новых сценических выражений для оперного искусства. Музыка и ее ритмы помогают выражению внутреннего опыта актера. Немирович-Данченко, основав Музыкальную студию, применяет методы работы МХАТ в комической опере и пытается вывести театр к новому сценическому языку. Ритм и музыкальность переносятся в драму. МХАТ воспитывает актера, который мог бы взять на себя воплощение современности — как только появится новый репертуар — и классиков, поскольку в их изображении заинтересована эпоха.

## **{****424}** 3

Путь «слушания революции», на который вступили академические театры, обещал наглядные результаты только по истечении долгого срока. Так оно и случилось. В конце десятилетия и Художественный, и Малый театры, и их многочисленные студии выразили в ряде работ свое ощущение революции. Но зритель не ждал и не мог ждать. Театр, который выразил бы волнения и цель эпохи, единственно мог окончательно удовлетворить напряженному вниманию зрителя.

Психология зрителя резко изменялась: бытовые картинки и психологические этюды, ранее его увлекавшие, теперь оставляли его равнодушным. Вернее, быт прошлых лет и психология дореволюционных времен оказались мелкими в эпоху взлета и натиска. Возвращение на сцену быта и психологии совпало впоследствии с закреплением новых общественных и социальных отношений. Пока же зритель искал иных, неизмеримо более острых ощущений и требовал соответствующих форм воздействия. «Левая» форма, победившая в первые годы, выросла из не менее глубоких корней, чем ожесточенная защита традиции и актерского мастерства. Вольно экспериментируя, она вырабатывала новый сценический язык. В борьбе с казавшимся лишним психологически-бытовым театром, «левые», в особенности на первом этапе революции, очутились в числе ее ближайших художественных спутников.

Они связывались с революцией не столько по родству идеологических устремлений, сколько по вражде к устаревшим формам. Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский и менее заметные режиссеры — Бебутов, Фердинандов, Сергей Радлов и другие — быстро оказались в лагере театральных революционеров. Эстетическая революция, провозглашенная еще в 1905 – 1906 годах, получала завершение в первые годы Октябрьской революции.

Угадывая ритм эпохи, неся своеобразную мечту о театре современности, режиссер по-своему воплощал ее в жизнь. Формальный театр, не отрываясь от ранее намеченных новаторами исканий, придал им большую остроту и чеканность. Намеки предшествующих лет развернулись в категорические утверждения. Эскизные наброски выросли в большие полотна. Именно в первый год революции Таиров, проповедник «театрализованного» театра, возродил Камерный театр и утверждал принцип «неореализма» в противовес бытовому реализму большинства театров. В эти {425} же годы Комиссаржевский широко развернул идею «синтетического театра», руководя Новым театром ХПСРО, в котором соединил драматическую и оперную труппы. Увлеченный идеей малых форм, Фореггер обращается от реставрационных опытов площадной комедии к своеобразному театру современного мюзик-холла. Сергей Радлов, изверившись в правоверности академического искусства, ищет прямого хода к народной мелодраме и народному фарсу в созданном им в Петрограде Театре народной комедии.

«Созвучие революции» искалось в предельной театральности. Разрушительный пафос революции находил соответствие в разрушительном натиске на старый театр, пафос созидания — в быстром изобретательстве новых форм и в горделивых построениях театральных представлений, которые брали на себя режиссеры.

В «Брамбилле», в «Арлекине», в «Обмене» — Таиров, в «Буре», в «Женитьбе Фигаро», в «Сказках Гофмана» — Комиссаржевский, в Театре народной комедии — Радлов, в представлениях «французских шарлатанов» — Фореггер — создавали театрально-насыщенные спектакли, которые своим ритмом и богатым рисунком движения, цвета и звука, должны были отвечать насыщенности эпохи. Наводняя театр цирковыми трюками (Радлов, Фореггер), увлекая его беспредметным блеском и узором сценического движения, ритмом стремительного действия, пестротой красок (Таиров), они в плане актерском возрождали искусство древних гистрионов; они мечтали об актере площадного театра, который некогда был освобожден от уз психологических изысканий и искусство которого коренилось на площадях средневековья во французских фарсах, в итальянской комедии масок. Традиции бытового театра была противопоставлена иная традиция — традиция народного театра и балагана. Ее-то и поддерживали «формалисты», соединившиеся для наступления на бытовой психологический театр под знаком «левизны» и футуризма. Таиров, проповедуя театр *театральной* правды, утверждал самодовлеющее театральное мастерство. Речь актера должна звучать как музыка; его движения должны быть ритмичны и музыкальны. Веря в примат сцены, Таиров отвел поэту роль скромного поставщика литературного материала, с которым режиссер вправе свободно обращаться согласно своим личным замыслам. Бунт «левых» широкой волной лил на нашу сцену новые приемы, которые взывали к современности. Откликаясь на ритм современности, он легко мог оказаться бесплодным, не найдя поддержки в созвучном {426} эпохе содержании. Рано или поздно бунтарское настроение «левых» должно было получить более конкретное идеологическое содержание. Завершая первый круг развития, соприкоснувшись с эпохой только частично, «формализм» сыграл бесспорную историческую роль тем, что приблизил театр к пониманию законов формы и к анализу мастерства.

В области внешнего оформления «левые» театры тесно связались с «левыми» течениями в живописи, подчас испытывая их непосредственное влияние и находя прямые точки совпадения между театром и конструктивизмом. Конструктивизм оказался прекрасным помощником в борьбе с бытовым и психологическим театром, с тем, что в теоретических статьях называлось иллюзионизмом. Таиров привел на сцену художника-строителя, обязав его дать актеру «базу для действия», не стесняясь необходимостью жизненных соответствий. Внешняя форма во многом подсказала *теорию актера*, которая фактически вела к полному обнажению актерского мастерства, к актеру, не претендующему ни на какие бытовые оправдания. Реальный актер в реальном трехмерном пространстве, дающем неисчерпаемый ряд отвлеченных геометрических построений, не обманывал зрителя: он демонстрировал мастерство и пленял эксцентричностью жеста и трюка. Театр передвигался в пленительную, но вполне умопостигаемую область. Он получал отпечаток некоторой «вещи в себе» — фантастического прообраза театра.

С его эстетических метафизических высот одни уходили в малые формы, наполненные, однако, живым содержанием, другие выбрали путь монументального искусства.

Но для тех и для других более близкое соприкосновение с революцией сделалось убедительной необходимостью. Жизнь звала к себе. Фантастические сады *формального рая* перестали удовлетворять даже его творцов. Исчерпав пафос изобретательства новых форм и приемов, они должны были прийти к поискам *во имя чего*. «Созвучие революции» — формула, провозглашенная в те годы, стала для них обязательной не только в плоскости формы. Первый исход совершился в «урбанизм». В Советскую республику впервые дошли экспрессионистские опыты немецких драматургов с их катастрофическим ощущением современности, с их проклятием городу, с их антимилитаристскими проповедями, с их воплем против войны. Казалось, что новая форма драматургии, которая выражает в обобщенных образах трагические противоречия современности, {427} найдена. Она легко вызвала ответный отклик у «формалистов» — эстетическая «богема» была тесно связана с ощущением города. Не погружаясь в быт, экспрессионизм давал его сгущенное обобщение — таковы, во всяком случае, намерения экспрессионистов. К 1922 году увлечение городом получило новый толчок от нэпа, который возродил городскую жизнь, подобную западной. Урбанизм пришел в качестве первого тематического отклика на современность в творчестве «левых».

Хотя ни Толлер, ни тем более Кайзер не имели длительной жизни на наших подмостках, искусство побежденной Германии с его горьким пафосом и его антимилитаристским прозрением казалось созвучным нашему. В изображении западного города сквозила порою та тревожная атмосфера обреченности, которую замечательно и впервые почувствовал Мейерхольд, ставя первую русскую урбанистическую пьесу «Озеро Люль». Вслед за Мейерхольдом многих режиссеров прельстила возможность применить формальные достижения к современной тематике. Быстрый ритм и точность актерской игры, культ обнаженного техницизма, максимальность в средствах воздействия, ритм фокстротов и джазбанда сменили цирковую поэзию и эстетическую изощренность камерных напевов. Казалось, что противоречия Запада воскресали в соблазнившей режиссеров картине европейского города. Идеологически урбанизм связывался с необходимым изображением гибнущей Европы. Но, изображая гибнущую Европу, художник выдавал одновременно как бы свою тоску по нервной и быстрой городской жизни. Даже Таиров не избег общей участи, воздвигнув на сцене игрушечный макет Веснина, инсценировав в стиле патетического урбанизма насмешливый анекдот Честертона о «человеке, который был Четвергом». Многие из драматургов последовали за культом урбанизма («Поджигатели» Луначарского в режиссуре Эггерта).

Однако увлечение урбанизмом оказалось чуждым и русской революции и всем ею найденным художественным формам. Немецкие экспрессионисты ощущали жизнь тревожно и катастрофически. Поражение в войне, подавление революции в Германии не прошли бесследно для их мрачного миропонимания. Даже в пьесах Толлера, где изображался восставший пролетариат, не был уничтожен до конца горький осадок пессимизма. Эстетический урбанизм быстро привел к не менее роковым штампам, чем осужденные штампы психологически-бытового театра. Резкость фокстротных движений, зловещие личности в кепках, роковые {428} авантюристки, с какими бы добродетельно-обличительными целями ни показывали их публике, не привились на русской сцене и мелькнули малым и лживым соблазном. Их идеологический фундамент в большинстве случаев не скрывал иных намерений, кроме спорного разоблачения западной цивилизации путем обольстительно-разрушительных картин из жизни капиталистических стран.

Отвлеченная и умопостигаемая революция была далека от той реальной революции, участником которой был зритель и полнокровную мощь которой он знал. Не на путях урбанизма лежала так жадно ожидаемая современность. Урбанизм остался в наследство театру лишь в виде отдельных приемов. Целиком же он перешел в малые формы. Так возник современный мюзик-холл, быстро изживший себя, не найдя поддержки в окружающей жизни. Занимательный дилетант театра Фореггер, пришедший к восхищению урбанизмом после реставраторских опытов с театром «французских шарлатанов», дал фокстротам и шимми приют в театре пародий и злободневного дивертисмента. Со своим постоянным автором, Массом, он, в дни богемных увлечений нэпа объявив себя поэтом города, создал ряд театральных эксцентрических пародий. Но малые формы, потребованные массовым зрителем, получили новое внешнее и внутреннее выражение: возникает «Синяя блуза» — уже под значительным влиянием Мейерхольда, который к тому времени провозгласил лозунг «Театрального Октября».

Одновременно «созвучие революции» получает среди художников сцены новые и существенные отклики.

Как бы сильно ни стремился художник отразить во всей полноте современность на сцене, он неизбежно сталкивался с отсутствием репертуара. Экспрессионизм, возбудив радужные надежды, угас быстро и окончательно. Возврат к классикам, свидетельствуя о нежелании снижать искусство до привычных граней мещанского репертуара, не покрывал всецело возрастающего стремления к спектаклям, отвечающим пафосу революции. Формула «созвучия революции» настойчиво потребовала от театров более тесного соприкосновения с революцией. «Созвучие» понималось как возможность пробудить в зрителе волнение и переживание, по силе и высоте родственные тем, которые будила эпоха. Строгий и мощный взлет революции требовал от театра такого же сильного, мощного и сжатого пафоса, такой же внутренней насыщенности, которой была наполнена окружающая жизнь. Грех большинства театров, как академических, {429} так и «формальных», был в художественном бесстрастии, с которым выводилась на их сцены классическая драматургия. Таким способом поставленные «Беатриче Ченчи» Шелли (театр бывш. Корша), «Мария Стюарт» (Малый театр), «Дон Карлос» (Большой драматический), «Коварство и любовь» Шиллера (бывш. Александринский театр) говорили о хорошем вкусе и поэтических достоинствах произведений более, чем о созвучных эпохе сторонах: режиссер должен был по-особому прочесть текст и по-особому его сценически представить, раскрыв созвучное эпохе мироощущение.

Лучшие из «формалистов», как Таиров, выразили требование «созвучия» в теоретическом положении о необходимости для современности трагедии и арлекинады. Крайние выражения человеческих чувств отвечали, по их мнению, патетике, заложенной в нашей жизни. «Федра» Расина и относилась к тем спектаклям, которые откликались в нашей современности насыщенностью трагических чувств и стройной сжатостью сценического построения.

Новый театр Комиссаржевского и Государственный показательный театр, руководимый Сахновским, сохранили родственное первым годам революции романтическое ее ощущение, которое пытались влить в избираемые постановки. Поднимая зрителя над обыденной жизнью, они показывали спектакли под знаком «вечного во временном», заражая зрителя романтическим пафосом и пытаясь обнажить самое существо, философский смысл изображаемых событий.

Комиссаржевский ставил «Бурю» Шекспира, «Моцарта и Сальери», «Сказки Гофмана»; Сахновский — «Ариану и Синюю Бороду» Метерлинка, «Собачий вальс» Л. Андреева. Бебутов, полагая соответствие революционной эпохе в изображении жизни, богатой событиями и приключениями, инсценировал в театре «Романеск» романтические мелодрамы — «Монте-Кристо» и «Тайна Нельской башни» Дюма вошли в репертуар его театра.

Среди этих художников сцены выдвинулся Вахтангов. Хотя о революции в спектаклях Вахтангова не говорилось, они вылились из художественной зараженности событиями, столь характерной для принявших революцию интеллигентов той эпохи.

Вахтангов не был пролетарским художником, как не были ими Комиссаржевский, Таиров, Сахновский и Мейерхольд. Однако он переживал вопрос о принятии революции острее и взволнованнее, чем рационалист Таиров или философский {430} романтик Сахновский. Свое сценическое творчество Вахтангов отдал теме об этическом перерождении человека в мировых событиях, точно так же, как он дам был захвачен пафосом революции и внутренне переродился (он сам об этом говорил) под ее влиянием. Он «слушал музыку революции» так, как советовал слушать ее каждому художнику Александр Блок. В сценическом творчестве Вахтангова много общего с лирической поэзией Блока. «Антоний», «Эрик», «Гадибук» и «Турандот» наполнены лирической тревогой, волной освобожденных глубоко подсознательных чувств, которые он умел будить в актере. Он был вполне лиричен в своих постановках — они были своеобразным автопризнанием, показывая внутренний облик человека эпохи, захваченного событиями и угадывающего свое перерождение.

Острота его деятельности возрастала тем более, что он сам был учеником психологического театра. Начав с ним борьбу, Вахтангов произвел взрыв изнутри. Взрыв изнутри был наиболее обещающим. Формальная новизна его постановок удивляла скорее академические театры, чем «левые». Вахтангов уловил то, что уже было разбросано в театре. Он угадал внутреннюю волю театра и потребность эпохи в области формы.

Стремясь к новым формам, Вахтангов — ученик Станиславского — сохранял строгие законы актерского мастерства, верность «системе внутреннего оправдания».

От «левых» его отделяла вражда к беспредметности на сцене. Он предпочитал внутреннюю типизацию беспредметной игре формами. В каждой из постановок он видел особый сценический мир, который окружал его героев, а не только сломанные площадки и головоломные лестницы, по которым надлежало передвигаться показывающим свое мастерство актерам. Он видел этот мир глазами современника революции. Революция требовала наивысшего формального мастерства. «Это революция требует от нас хороших голосов, — писал он в своих записях, — ибо только через мастерскую и острую форму можно донести тему, захватившую художника, не снижая ее». Он понимал необходимость нового сценического языка. Он жадно впитывал формальные богатства, внесенные в театр. Отказавшись от беспредметного ими пользования, он утверждал на сцене внутренне оправданный ритм. Он пользовался лестницами и ломаными площадками, давал обобщенные гримы и костюмы, подчеркивал порою условность сценической игры во имя раскрытия особого мира, в котором происходит {431} пьеса, во имя того, чтобы легче и убедительнее прозвучала тема пьесы.

Уже в «Эрике XIV» (Первая студия) Вахтангов, отказываясь от исторических правдоподобий, пытался придать обобщенность трагедии шведского короля. Он заменил патологический этюд Стриндберга широкой картиной неизбежной и трагической обреченности королевской власти. Еще срываясь порою в натурализм деталей, он наполнил сцену тревогой эпохи и гулом событий, которые получил в качестве впечатлений от нынешнего дня.

Если в первой редакции он видел в «Чуде святого Антония» (1916) лишь ласковую усмешку, то впоследствии (1921) он довел эту комедию Метерлинка до углубленной, ядовито уничижительной сатиры. Эпическое спокойствие и водевильная шаловливость были заменены психологически насыщенными и предельно выразительными масками. В них режиссер вылил свою презрительную и тоскующую ненависть к миру Ашилей и Гюставов.

В «Принцессе Турандот» налицо все достижения «левого» театра, начиная от сломанной площадки и вплоть до обнажения игры актеров. Неустанно подчеркивая шутливость спектакля, построив его на основе скользящего ритма, воспользовавшись конструктивистскими декорациями, Вахтангов легко и успешно заставил зрителей воспринять то, что в работах других режиссеров казалось чрезмерно дерзким и неоправданным.

«Гадибук» для Вахтангова явился поводом к театральному показу стихийных начал в человеке. Они победоносно вырвались во время революции — теперь они наполнили сцену. Как и в остальных постановках, Вахтангов шел от непосредственного художественного ощущения к столь же непосредственному эмоциональному заражению зрителя. Он находил обостренные приемы, благодаря которым волновавшие его ощущения вызывали ответный и равный отклик у зрителя. Тоска по освобождению человека и надежда внутренне насытили спектакль. Для изображения еврейского гетто — мрака и гнета синагог, сумрака давящих догматов — он нашел сгущенные маски и стилизованные выразительные движения. Он довел игру актеров до некоторого внутреннего вопля, который огласил стены маленького зала «Габимы». В поданной со всем блеском мастерства теме нашлось созвучие революции, которого тогда искал театр. Вахтангов давал внутренне оправданную и насыщенную дерзость внешних форм, и в этом была его сила.

«Созвучие революции» было первым этапом перерождения {432} театра. Формула выдвинулась в первые годы после Октябрьской революции. Эта формула неизбежно требовала раскрытия и разъяснения. По существу, она явилась первым требованием современности к театру. На ее основе — основе внутреннего принятия и художественной зараженности — и вырастали другие, более точные определения. Формула говорила о родственности мироощущения, но отнюдь не об идеологическом раскрытии эпохи. Вахтангов подытожил достижения в этой области. Мейерхольд поставил вопрос острее и резче, ориентируясь на широкие массы, которые влились в театр.

## 4

Отягощенный культурой традиционного театра, уже давно покинувший путь театра условного, практически изучивший спектакль и искусство прежних эпох, Мейерхольд в годы военного коммунизма провозгласил лозунг «Театрального Октября». Стоя на крайне «левой» точке зрения, он отрицал ценность академических театров и подвергал сомнению принципиальную правильность их позиции. Он вступил на путь решительных действий в 1920 году, когда театр уже имел ряд достижений. Они, однако, не удовлетворяли Мейерхольда, категорически не отвечая сложившемуся у него представлению о революционном театре. Возражения, которые выдвигались против него и против его воззрений, он разбивал не только теоретически, но и практически. Он перешел от слов к делу — от мечтаний к реальной работе. Он верил в немедленное создание политического театра первоначально в форме агитации и пропаганды.

Его увлекательная проповедь, поддержанная теоретиками театра и критиками, сопровождалась постановками огромной художественной ценности. Постановки Мейерхольда, показанные им в послереволюционные годы, зачастую открывали театру новые возможности и широко раздвигали его обычные рамки.

Еще до громкого появления Мейерхольда на московской сцене тоска по «Театральному Октябрю» пронеслась среди сценических художников. Все менее удовлетворяла формула «созвучия революции» — столь обязательная, но тем не менее столь общая и неопределенная. Громко заявив требование политического театра, Мейерхольд формулировал то, что думали многие.

В первую годовщину в постановке Сахновского и Зонова {433} прошла романтическая поэма Василия Каменского «Стенька Разин» — казалось, что история прошлого дает верные параллели настоящему; но «Теруань де Мерикур» — пьеса Эрвье в переделке Чулкова — искривляла суть и пафос Великой французской революции. Тогда же Таиров поставил «Зеленого попугая» Шницлера, подчеркивая в нем элементы, созвучные революции. Был организован особый театр, посвященный «агиту», — Теревсат. Некоторые студии пытались создать агитационные спектакли (пьесы Маяковского в Студии Театра сатиры). Но все опыты оставались разрозненны и случайны. Таиров быстро от них отказался. Агиттеатр не достиг какой-либо художественной ценности.

Вопреки названным обстоятельствам и вопреки отсутствию репертуара Мейерхольд, вызывая гнев одних и надежды других, приступил к «Театральному Октябрю». Исходя из принципов «левого» театра, Мейерхольд применял их к требованию агиттеатра во много раз стремительнее и решительнее, чем его спутники. Не имея репертуара, он его сам создавал. Видя коренное противоречие между придворно-феодальным типом театра, его сценической коробкой, и нуждами нашего времени, Мейерхольд решительно восстал против обычной сценической архитектуры. Ненавидя интимность игры, столь чуждую резкой и жесткой эпохе военного коммунизма, Мейерхольд искал для актера новых плакатных приемов. В «Мистерии-буфф» он осуществлял театр, который помогал бы прямо и непосредственно тому же делу строительства и защиты Советского государства, как и все органы государственной власти.

Давно осознанные самостоятельность театрального искусства и право режиссера на свободное прочтение пьесы подводили Мейерхольда к более крайним выводам: изменение произведения в его сценическом истолковании неизбежно и художественно правомерно. В годы революции к художественной правомерности присоединилась и общественная необходимость переработки пьес. Дело заключалось не только в субъективном освещении образа (режиссер распределял симпатии и антипатии к персонажам согласно классовому чувству), не только в сокращениях или вымарках, обычно принятых даже в самых консервативных театрах, дело шло о фундаментальной переработке текста, способной придать произведению характер, близкий текущему моменту и порою самим автором непредвиденный, — умелый резец режиссера по-новому оживлял старые пьесы.

{434} «Зори» Верхарна (1920) текстово и сценически приближены к нашей современности. В символическую драму Верхарна вставлялись очередные донесения о победах Красной Армии. После «Зорь» в ряде театров приступили к решительному обращению с классиками. Сценическая композиция текста стала нормальным и закономерным явлением на театре. Театр творил из себя, стремясь дать произведение, отражающее эпоху. Он спешил делиться своим пониманием современности со зрителем. Молчала литература, но говорил театр. Перерабатывая драму Мартине «Ночь» в пьесу «Земля дыбом», Мейерхольд вытравлял из нее чуждый эпохе налет идеализма и подчеркивал в ней обобщенное выражение судеб гражданской войны. «Лес» Островского теряет привычную стройность композиции и, разделенный на 33 эпизода, появляется перед зрителем со смещенными планами и с переключенными образами: центр положительной окраски падает на Аксюшу и Петра. Несчастливцев и Счастливцев показаны в качестве странствующих трагикомических Дон Кихота и Санчо Пансы. Гурмыжская и ее окружающие доведены до предельного и отвратительного гротеска — так одновременно с переработкой текста Мейерхольд прибегал к переключению образов. Переключение образа необходимо ему для наиболее удобного рассечения текста применительно к замыслу постановщика — раскрытию социального смысла пьесы. Он впервые дает подлинное искусство сценического плаката, добиваясь его разнообразными путями. Другие театры быстро подхватывают его достижения, а в некоторых из них (Театр Революции) принципы Мейерхольда в основном определяют сценическую жизнь.

У Мейерхольда, как всегда, эстетические задания сливаются с идеологическими. Исходя из психики современного зрителя, Мейерхольд требует от исполнения ударности, точности и резкого воздействия на зрителя. Он согласен с первоначальной необходимостью ухода от мнимого психологизма и перевода действия в более обобщенный план. Переключая образ, необходимо выдвинуть и подчеркнуть в нем черты положительные или отрицательные с точки зрения современного классового чувства: доведя отрицательные до сгущенной маски, а положительные до высокого и ясного героического пафоса. В противоположность актеру «представления», «переживания» или «эмоции» Мейерхольд мечтает об «актере-трибуне». В поисках приемов для «актера-трибуна» Мейерхольд создает собственную актерскую систему, которую называет «биомеханикой». {435} Он хочет освободиться как от психологически-бытового штампа, так и от заново сложившегося штампа эстетического с его напевностью и изощренной красивостью движений. Внутренний смысл его системы обнаружил в одной из дискуссий Луначарский, предложив для теории Мейерхольда название «социо-механика», поскольку система предназначена сценическому показу наиболее резких классовых качеств изображаемого лица.

В некоторых работах Мейерхольда принцип «показа» проведен с полной отчетливостью. В экспериментальной работе над «Великодушным рогоносцем» актеры играли почти без грима, базируясь исключительно на актерском умении. В поисках законов театра Мейерхольд провел параллель между актерской игрой и производственной работой. Найдя подобный параллелизм, он освободил актера от эстетической изощренности и приблизил к идеальному образу «рабочего человека». По существу, обнажая актерское мастерство, подчеркивая его агитационную роль, Мейерхольд все более сближал театр с жизнью, с ее социальными истоками. Увод театра от формальной изощренности в сторону реальной жизненности становится ясным в дальнейших работах Мейерхольда. Главнейший удар. Мейерхольда направлен не столько против психологически-бытового театра, сколько против отвлеченно-формального. Мейерхольд поспешно освобождал сцену от чрезмерных украшений, которые связались в его представлении с мещанским и буржуазным театром. Его не удовлетворяла узкая сценическая коробка — в мечтах вставал, театр монументальных масштабов. Отменив занавес, убрав боковые кулисы, обнажив колосники и задник сцены, уничтожив рампу, он расширил сценическое пространства вверх, вдоль и вниз.

Как будто бы ничто не отделяло Мейерхольда от «левых» и в вопросах сценического конструктивизма. Но и здесь Мейерхольд, как во всей деятельности, в целом подготовленной «левыми», был гораздо смелее в проведении, своих идей и гораздо оригинальнее в их внешнем выражении. Вводя конструктивизм на сцену, Мейерхольд боролся с излишним эстетизмом точно так же, как боролся с эстетизмом актеров, выделяя производственный характер их работы.

Освободившись от психологических и эстетических изысков, Мейерхольд стал на позиции своеобразного сценического натурализма. Попутчики Мейерхольда искали ударности и резкости в отвлеченном эстетизме и неожиданности {436} цирковых трюков, Мейерхольд — в резкости натуралистических приемов, выделяющих существенные моменты действия. Мейерхольд самым решительным образом борется с беспредметничеством. Он становится резок, определителей и категоричен. Отныне он оперирует только с конкретным материалом, выбирая из него наиболее выразительные элементы, необходимые для изображения целого. Он пронизывает спектакль внетеатральными элементами. Он не боится резкого вторжения жизни на сцену. Испытывая влияние нового массового зрителя и изучая его психологию, Мейерхольд порою прибегает к кинофикации театра. Кинофикацию театра, производимую Мейерхольдом, следует принимать весьма условно. Он учитывал силу кино, разгадывая в нем новые способы воздействия на зрителя. Он увидел, что зритель эпохи гражданской войны, перегруженный восприятием быстро летящих и громадных событий, не может длительно фиксировать внимание на одном явлении. Так появилось деление пьес на сгущенные и выразительные эпизоды. Мейерхольд увидел также, что один из основных приемов киномонтажа — принцип противоположности. Так явилось густое смешение трагического и комического, возвышенного и пародийного в большинстве спектаклей Мейерхольда — как в «Земле дыбом», где черты балагана и фарса (появление императора враждебной страны) связаны с чертами высокой трагедии. Мейерхольд увидел, что и на зрителя действует явное и подчеркнутое разделение действующих лиц по категориям добра и зла. Так возник принцип сценического плаката. Кинофикация театра покоилась, однако, на законах театра предельно театральных эпох. В качестве предков мейерхольдовского театра справедливо вспомнить шекспировский театр, театр средневековья, площадной театр народной мелодрамы, строившийся по тем же законам, что и мейерхольдовский театр.

Особенно ясен стал путь Мейерхольда после постановки «Леса». Спектакль, обогащенный могучей волной лирики, показал, что театр Мейерхольда допускает новое эстетическое использование выдвинутых им принципов. В отличие от былых спутников Мейерхольд возрождал театр народной мелодрамы не в качестве беспредметно равнодушной эстетической игры, но, наоборот, сближая его с окружающей жизнью, так решительно обнаженной им до истоков, наполнив театр своим личным отношением и громким протестующим содержанием. В годы гражданской войны он нес зрителю призыв к победоносной мировой {437} революции — в «Зорях»; убийственную насмешку над сопротивляющимся враждебным миром — в «Мистерии-буфф»; раскрытие героического пафоса гражданской войны — в «Земле дыбом». Мейерхольд шел кроме монументального пути народной мелодрамы также опытно-лабораторным путем. «Рогоносец», «Смерть Тарелкина», впоследствии «Бубус» помогали ему в поисках основ театра. Впрочем, и сама по себе «Смерть Тарелкина», показанная в духе народного балагана, являла страшную картину опустошенной и мертвой старой России. Найденные в опытных постановках основы Мейерхольд применял для театра агитации и плаката. Вместе с концом военного коммунизма и с наступлением эпохи мирного строительства страстный художник, борец за «Театральный Октябрь», Мейерхольд пошел по пути окончательного художественного утверждения добытых им законов. Эстетизация естественно завершила подробную и глубокую работу Мейерхольда. Он утвердил ее уже в последние годы, когда театр приобрел четкие и ясные очертания. Но об этом ниже.

## 5

Вождь «Театрального Октября», Мейерхольд все-таки вызывал оппозицию справа и слева. «Правая» оппозиция легко объяснима. Она встала на защиту разрушаемого Мейерхольдом театра. «Левая» считала меры Мейерхольда недостаточно решительными. Согласная с ним в плане разрушительном, она видела иные возможности в положительной программе. При всей вражде к существующему театру Мейерхольд оставался *в пределах театра*. Сюда-то и были направлены сомнения «левой» оппозиции. Она шла по двум путям, часто друг с другом не совпадающим. Для одних была несомненна вообще смерть театра как якобы лживого и неоправданного искусства и необходимость покинуть его ради новых, живых и страстных областей; другие, не отрицая важности работы Мейерхольда, находили, что он не порвал всецело с буржуазным театром, в то время как пришла пора создания пролетарского или рабоче-крестьянского театра. Спорное в принципе восстание против театра вообще — линия на разрушение театра — не увенчалось победой. Театр не умирал — медленно и глубоко, порою страстно, порою сосредоточенно менялось его внутреннее и внешнее лицо. В натисках Мейерхольда, в цирковых увлечениях молодых режиссеров, в неумеренном внедрении эксцентризма театр искал современную форму — {438} между тем как внутренне в него неотразимо и обогащающе вливался опыт прожитых вместе с революцией дней. Потому так сильно звучали для зрителя широта захвата, скупость красок, резкость отношения к изображаемым событиям, предельная вражда к лживости и приспособленчеству — все, что перенеслось в театр, когда наступила суровая пора проверки недавнего пути театра.

Горячая и явная правда «левой» оппозиции была не в теоретическом отрицании театра, а в ее жажде массового зрителя, в призыве к творчеству масс. Как и во всех явлениях театра, в «левой» оппозиции сплетались разнородные начала. Упрощая, можно сказать, что линия на уничтожение театра могла явиться крайним выводом из взглядов конструктивистов. Линия рабоче-крестьянского театра исходила из желания создать в пролетарском государстве и подлинно пролетарский театр. Первая линия включала сторонников «производственного театра» и сторонников массового действа, не говоря о некоторых промежуточных и добавочных гранях. Линия «самодеятельного театра» искала способов создания рабочего-актера и рабочего-режиссера, подвергая порою сомнению самый принцип профессионализма. Самодеятельный театр, правильно организованный и с правильной целевой установкой, возникая из творческой воли масс, вводит актера, тесно связанного со своим классом. Строя театр по аналогии с производственной работой, «производственная» теория в конечном итоге требовала превращения театра в жизнь. Она принимала театр в качестве временной переходной формы к более сложным явлениям, диктуемым исторической обстановкой. В лучших проявлениях она говорила о театрализации жизни, отводя режиссеру парадное место церемониймейстера труда и быта, о воспитании идеального человека («надо актера превратить в квалифицированного человека») и о том, что театр «должен строить образы быта и модели людей». Отвергая специфику театра, его особенную художественную природу, эта теория не дала и не могла дать серьезных художественных результатов. Ненавидя «лживость искусства» и предпочитая подлинность горячей жизни, «производственники» временно мирились с «театром плаката, театром призыва и побуждений, который бы организовал общественное сознание».

«Производственный» момент для многих художественно — в качестве приема — связывался с биомеханикой, как наименее деформирующей человека, и нашел неожиданный выход в эстрадном искусстве. «Малая форма», потерпев {439} крушение в рамках традиционной эстрады, искала нового применения. Ее живой и быстрый характер позволял легко вносить отклик на злободневность и сатиру там, где монументальный театр допускал его с трудом. «Малые формы» выделились из «больших» театров. Им надлежало найти новый способ художественного существования. Они удачно соединяли и возможности формального мастерства и необходимость агиттеатра. «Малая форма» приняла многое из заданий, предписанных биомеханикой. Взамен фокстротов и чарльстонов Запада она основывается на законах физических упражнений. В отличие от западной, с ее нарядностью и изысканной роскошью, молодая советская эстрада отвергает пышность и пользуется преимущественно прозодеждой, подобно той, которую установил Мейерхольд в «Великодушном рогоносце». Вместо интимных песенок и шансонеток эстрада вводит политическую песню, избирая темой международные события, внутренние дела страны и т. д. С «производственным театром» ее сближают отсутствие «актерства», демонстрация силы и ловкости человеческого тела, отрицание «иллюзионизма», возможность «показа» быта и жизни.

Из «малых форм» наибольшую законченность приобрели «Синяя блуза» и «Живая газета». Обе ориентируются преимущественно на рабочих и мелких служащих, выступая в клубах и на заводах. В репертуар «Синей блузы» кроме отдельных номеров входят целые сценки, порою — попытки современной оперетты и водевиля. Приобретя черты советской эстрады, «Синяя блуза» не утратила связи с театром, но деформировала его приемы, согласно своим целям.

Второй тип эстрадной работы — «Живая газета» — хранит более тесную связь с театром, пользуясь театральными приемами, не отказываясь от грима, яркой костюмировки и т. д. Формально она сближается по сценическим плакатом — с карикатурой. Она строится по принципу расположения газетного материала, включая хронику, фельетон и т. д. Обе формы широко использованы самодеятельным театром; в кружках и клубах они наполнены злободневными темами, и местные интересы фабрики или завода отраженно оживают в эскизных набросках «Синей блузы» и «Живой газеты».

Прорыв из области театра лежал все же не в «малых формах», которые на своем вполне почетном месте выполняли почетное назначение: вместе с ними агит- и плакат-театр окончательно приблизились к зрителю. Но «производственники» {440} видели другие, более соблазнительные картины, окончательно удаляющие от театра, — «заседание, банкет, трибунал, собрание, митинг, зрительный зал, клубные вечера, гуляния, шествия, карнавалы, парады, демонстрации, похороны, избирательные кампании, стачки, заводской труд» легко могли вызвать пробуждение коллективной воли масс, ничего общего с театром не имеющей. Опыты «массового действа» характеризуют эпоху военного коммунизма и наиболее значительно представлены были в Петрограде. «Массовое действо» исходило из намерений вовлечь в свой круг максимальное количество участников и создать монументальное представление. В идеале оно ориентировалось на коллективное творчество. Оно выходило за грани театрального здания, переносясь на вольные площади. Зритель лишался роли равнодушного свидетеля и становился участником, как бы актером огромного представления, которое развертывалось в дни революционных праздников или воспоминаний о годах борьбы, восстаний и революций. Сюжеты «празднеств и действ» многообразны. Начиная с символических, которые должны были в монументальных масштабах изобразить победу революции и гибель капитала, и кончая историческими, как, например, «Взятие Зимнего дворца».

Символические шествия или «действа» должны были передать пафос и восторг революции; они строились по общему плану с определенным назначением заразить участников и зрителей верой в неизбежную победу революции. Своими корнями они восходили к празднествам Великой французской революции. При всем расчете на пафос они во многом рационалистичны. Таково первомайское празднество «Мистерия освобожденного труда», показанное в Петрограде под руководством Анненкова, Кугеля и Масловской при художниках Добужинском, Анненкове и Щуко. «Время доведено до совершенной абстракции», «столетия сведены к полутора часам непрерывного действия». «Фасад Биржи, пространство между колоннами ее затянуто холстом, изображающим крепость. Фанфары. К обоим нижним концам лестницы подходят вереницы одетых в серое фигур. Это — рабы. Вверху перед колоннами за большими столами пируют господа. Наполеон, Султан и римский Папа. Цепи рабов взбегают наверх, прислужники господ отгоняют их. Второй раз — то же самое. Третий раз. В руках у восставших появляются красные флажки. Господа исчезают. Заспинник с изображением крепости падает и обнаруживает второй холст с нарисованным на нем {441} деревом свободы. Общая пляска освобожденных рабов. Фейерверк». Такого же рода было «Действо о III Интернационале» (режиссеры Марджанов, Петров, Соловьев, Радлов, Пиотровский). Захватывая большое пространство, вовлекая в круг действия кавалерию, артиллерию, пехоту, пользуясь не только броневиками, но военными судами, празднества постепенно удалялись от символического характера. Естествен был переход от неорганичного символизма к иллюстрации исторических событий. Самое крупное из «массовых действ» второго порядка — «Взятие Зимнего дворца» (режиссеры Евреинов, Кугель, Петров; художник — Анненков; участников — 6 тысяч человек). Сюжет празднества — события, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции: появление Корнилова, ударные батальоны, Керенский. Финал — атака и взятие Зимнего дворца.

Допуская торжество внетеатральных элементов (подобно тому как Мейерхольд широко пользовался внетеатральными элементами в театре, еще не добившись коллективного и совместного творчества), «действо», однако, являло образец монументального и потрясающего зрелища. Оно не получило развития частично потому, что его постановка требовала огромных затрат, которые, конечно, не окупались при необходимой бесплатности зрелища; главным же образом потому, что опережало те формы общества, при котором — единственно — могло найти наиболее блестящее выражение. Вопрос о «массовых действах» соприкасался с проблемой самодеятельного театра. Привлечение масс к участию в празднествах, судах, инсценировках выдвигало вопрос об актере самодеятельного театра — об идеальном образе участника празднеств, лишенного отрицательных сторон профессионализма.

Театр был воспринят как средство воспитания идеального человека: самодеятельные кружки, в огромном количестве рассыпанные по всей стране, работали в различных и многообразных формах. Никогда страну не охватывала такая театральная горячка, как в первые годы революции. В каждом уезде или красноармейской части, при любом заводе создавались театральные кружки, которые вызывали напряженное внимание и горячую любовь участников. Театр вошел как преобладающая часть в систему художественно-клубной работы. Ему, по существу, подчинялись остальные клубные кружки — декоративный, музыкальный и литературный, — зачастую выполняя задания театрального. Основная опасность, лежащая в корне самодеятельного {442} театра, сводилась к нарождению нового любительства. Идет ли самодеятельный театр на смену профессиональному или круг его деятельности строго ограничен и замкнут? Служит ли самодеятельный театр выработке нового актера или является благодарным методом создания нового человека, обладающего идеально воспитанным телом и стоящего на высоком духовном уровне эпохи? Вовлекая массу в театральную работу (а массы имели волю к этой работе), полагалось ли искать новое искусство или только заразить участников незнакомыми художественными ощущениями, не предрешая художественной продукции?

В плане воспитательном вопрос решался просто. Вряд ли можно возражать или видеть противоречия в театрализованных методах воспитания человека. Не напрасно театрализация включена и в школьную работу. Ритм, физкультура, упражнения на внимание, умение проникнуть во внутренний образ, близкое знакомство с художественной и музыкальной культурой повышали культурный уровень и пробуждали остроту художественного зрения. Одновременно благодаря этой работе вокруг театра возникала общественная атмосфера любви и требовательности.

Кружки ставили спектакли, начиная от «малых форм» до больших пьес. «Синяя блуза», «Живая газета», массовое чтение — предмет клубных спектаклей. В первые годы революции широко развиваются инсценировки и агит-суды. Клубы воспитывают своих драматургов и ищут приемы игры, делая преимущественный перевес на агитационности формы и содержания. Первоначальный период агиттеатра заставил А. Пиотровского признать в комсомольском театре следующие основные свойства. Прежде всего — полная свобода в обращении со «временем» и «пространством» на сцене. Действие инсценировок с легкостью переносится с фронта на завод и оттуда во дворец и на биржу, из 1905 года в 1914 и 1915 годы. Вторая его особенность — это постоянные персонажи, маски «буржуя», «интеллигента», «генерала», «рабочего», «красноармейца» — все в новых комбинациях, но с привычными характеристиками. Третья — хор, согласно поющий и двигающийся коллектив, образующий драматический центр спектакля. Обычно это хор рабочих. Огромная социальная идея, живущая в нем, еще не терпит индивидуализации. Тем понятнее, что в сферу кружковой работы в качестве простейших и частых видов включены «частушки, раек, живой плакат, театрализованные игры, клоунада». Совершенно несомненно, что, испытывая влияние театра, кружки в свою очередь повлияли {443} на театральные приемы. Резкая вычерченность образов и в особенности плакатный натурализм впоследствии перенеслись на сцену. Подобные инсценировки повлияли на ленинградский Красный театр и на работу московского Театра имени МГСПС. Своеобразный натурализм Красного театра с изображением сцен из гражданской войны, спектакль «Шторм» в Театре имени МГСПС, посвященный той же теме, совпадают по резкому приближению к жизни и плакатности игры с клубными постановками. Не случайно Мейерхольд остро почувствовал натурализм, когда пользовался им в целях агитации и пропаганды или вводил внетеатральные элементы в постановки.

Приемы самодеятельного — преимущественно комсомольского — театра находят следующую характеристику у Пиотровского. Отмечая, что «персонажи, классово враждебные революции», подвергаются «преувеличенному преломлению в алогическое, в бессмысленное, в безобразное» при резкой их комической окраске, он видит в качестве эмоциональной предпосылки этого нового вида гротеска — «презрение». «Гротеск презрения» — вот как следовало бы назвать этот стиль. «Натуралистические» черты комсомольских инсценировок, наоборот, проникнуты любовью, проникнуты нежностью современного человека и художника к мелочам на глазах его возникающего нового мира. Это — «натурализм любви», «идиллический натурализм», появление которого симптоматично в дни автоматизации гротеска. Со сцены простыми и ясными словами несложных образов говорило материалистическое ощущение эпохи. Хотя нити, сближающие театр с клубом, крепнут, однако ни опасность любительщины, ни поспешность в работе, ни упрощенность подхода не избегнуты. В Москве и Ленинграде организуются ежегодно межсоюзные соревнования, которые должны поднять квалификацию профсоюзных кружков. Перед кружками поставлена задача длительной проработки спектакля согласно требованиям современной театральной культуры. Добытые приемы углубляются постановками больших пьес, как, например, «Любовь Яровая», «Шторм» и «Мандат».

Опорой борьбы с театральным любительством явился Пролеткульт, считавший своей непосредственной задачей культурное строительство классового театра «с помощью специального образования театральных единиц из пролетарской среды — мастеров нового, коммунистического искусства, заботясь по отношению к остальной пролетарской массе о развитии в ней способности воспроизводить искусство {444} и участвовать в массовых художественных проявлениях». Так одновременно с появлением самодеятельных кружков возник профессиональный рабочий театр, тесно связанный через своих участников со своим классом. Он испытывает разнородные влияния, начиная от системы Станиславского, через Эйзенштейна до эпигонов и учеников Мейерхольда. Психологические изыскания («Марьяна» Серафимовича в постановке Смышляева) сменяются эксцентрическим театром Эйзенштейна. Эйзенштейн дает Пролеткульту цирковую закваску. Его трюкизм становится «противоядием» против системы Станиславского. Он ставит «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, обратив классическую комедию в агитационное цирковое представление. По существу, театр Пролеткульта проходит ученически все сценические направления современности, перерабатывая их по-своему согласно данным актеров и своему материалистическому ощущению. В последних работах он подходит к своеобразному эксцентрическому реализму, окончательно сближаясь с «левым» театром и сохранив от самодеятельного театра и Мейерхольда натуралистические приемы для одних образов и эксцентричность — для других.

## 6

Вместе с наступлением эпохи мирного строительства время разрушения и охраны традиционного искусства закончилось. Ни упорная и упрямая охрана традиций, ни их яростное разрушение уже не могли явиться принципами, на которых театр основывал бы право своего эстетического существования. Вместе с тем потеряло остроту резкое противоположение «правого» и «левого» искусства, характерное для революционных дней. По существу, произошло если не крушение, то сдвиг «фронтов». Театр перешел к борьбе внутри каждого из театров, к самопроверке и к переработке рожденных другими театрами новых форм. То, что было раньше специфической особенностью отдельных театров, стало приемом, свойственным большинству их. «Левый» театр оказался перед необходимостью своего рода ревизии — очищения и утверждения тех принципов, которые были им декларированы за годы революции. С другой стороны, «правые» театры историческим ходом развития поставлены перед необходимостью хотя бы и запоздалого усвоения уроков и достижений «левого» театра.

Внутренняя борьба обусловлена была не только вопросами {445} формы, но в гораздо большей степени вопросами обозначаемой данными формальными качествами сущности и идеологии — того, что подлежит оформлению на театре. За истекшие годы в полной мере были исчерпаны если не все произведения, то все линии репертуара прошлого. Формула «созвучия» доведена до исчерпывающего конца. На нашей сцене шло все, что так или иначе удовлетворяло этой формуле, начиная с Аристофана и кончая романтической драмой. Из области общих положений и беспредметного горячего пафоса театр перешел к постановке конкретных задач и к оформлению реальной действительности. И потому театр, в свое время отодвинувший драматургию на второй план, очутился лицом к лицу с репертуарным кризисом — с необходимостью призвать к себе автора. Театр в своем быстром и патетическом росте опередил драматурга. Между тем как поэты начала века, носившие в себе свою мечту о театре и свой образ театра, ставили их перед театром как задачи, подлежащие практическому разрешению, современная драматургия усваивает принципы и достижения нового театра. Трудность бытового материала, возникшего с революцией, привела к медленному и упорному труду по овладению современностью на сцене.

Она вливалась на сцену в опытах драматургов, в освещении режиссера, в толковании актера. Психология доблести и чести, проблема современной морали, роковые противоречия между прошлым и настоящим человека вернули на сцену психологическую драму. Разрушенный быт, категорически видоизмененный и наполненный ранее не знакомой жизнью, снова вступал в свои права — быт возрождался на театре. Проблемы текущей жизни — брака, морали, общественного долга — возникали с остротой, которой не знали предшествующие годы. Публицистика по праву занимала место в театре Октября. Между тем трудная работа осложнялась натиском идеологически-художественно враждебных элементов, которые вошли в театр вместе с новой экономической политикой. Нельзя отрицать опасности, связанной с художественным мещанством, иногда ничем не прикрываемым, а порою, что еще опаснее, появляющимся под пышным нарядом революционной фразеологии.

Новая экономическая политика дала выход старым жанрам, возвращенным во всей первобытной чистоте и свежести. Легкие чувствительные оперетты со счастливым концом и модными туалетами неотразимо воздействовали на определенную часть публики. Красивость водворялась {446} на театре неудержимо. Усталые люди потребовали от театра утешительности. Иные из драматургов возвратили на сцену формы мещанского театра, немного скрашенные упоминанием о современности («Иван Козырь и Татьяна Русских» в Малом театре). В один из сезонов на московской сцене внезапно расцвел Гюго. Он появился в окружении романтических опытов на иной основе. Не говоря уже об экзотической вылазке театра Корша, соблазненного успехом чувствительного «Мелового круга», даже Камерный театр в «Розите» заменил карнавал «Брамбиллы» испано-португальским «революционным» карнавалом. Вместе с романтикой на сцену, следуя западным образцам, проникала и экзотика, стыдливо прикрашенная «колониальными» протестами («Сэди», «Бронзовый идол»). Театры явно блуждали вокруг темы романтизма, пользуясь экскурсами в XIX век и не отказываясь от неразборчивой смеси многочисленных театральных приемов эпохи бытовой мелодрамы и декадентского эстетизма.

Однако названные постановки находили порою отклик не только в мещанском зрителе нэпа, но и у более широкого зрителя. Не принимая романтизма, нужно было разглядеть, *чем* вызвано его появление среди лозунгов современности и бытописания. Учтя психологию зрителя, необходимо было найти его требованиям новую форму. Устанавливавшаяся жизнь толкала к расширению внутреннего опыта, к обогащению и идеологического и художественного багажа зрителя. Память о высоких годах гражданской войны должна была удержать на соответственном уровне внутренней насыщенности современное нам искусство. Так нарастала непререкаемая жажда познания жизни через искусство, укреплялась любовь к высоким и героическим чувствам, все больше привлекал внимание эстетизм внешнего построения.

Один путь борьбы с мещанской опасностью заключался в способах сценического возрождения классиков; наряду с ним укреплялось патетическое изображение современности на сцене.

Мещанской жажде расслабляющей и утешительной красивости можно было противопоставить законченную стройную и строгую красоту. Не случайно возобновление мейерхольдовских «Маскарада» и «Орфея» (в сотрудничестве с Головиным и Фокиным) в Ленинграде. Еще менее случайны по-новому прочитанные и изображенные «Женитьба Фигаро» у Станиславского и «Ревизор» у Мейерхольда.

Мейерхольд еще в «Лесе» начал эстетизацию достигнутых {447} им приемов. В «Бубусе» он сделал опыт «комедии на музыке». Вводя на сцену цвет, музыку, внутренне широко пользуясь сатирой и лирикой, он, однако, не покидал достигнутых им позиций. «Ревизор» в плане внешнем представляет исключительную по завершенности картину николаевской эпохи. Мейерхольд требует художественной законченности от всей внешней стороны спектакля, начиная с обстановки и кончая строго ритмическими движениями актеров. Он строит весь спектакль на музыке — как своеобразную симфонию. Враждуя с беспредметным эстетизмом или с фотографическим натурализмом, Мейерхольд выбирает самые типические предметы эпохи и в ряде небольших картин дает ощущение времени. Мейерхольд раздвигает рамки обычного толкования «Ревизора», заменяя тему Хлестакова темой внутренней трагедии Гоголя в страшную эпоху николаевщины. Сохраняя принцип эпизодов, Мейерхольд в каждом из них разрабатывает обреченность и опустошенность человека так, как понимал и чувствовал эту опустошенность автор «Ревизора», и подчеркивает таким путем социальный смысл пьесы. Для большей выразительности своих намерений Мейерхольд, как обычно, прибегает к собственной композиции текста.

Тем же путем строгой художественной законченности шел и Станиславский в «Женитьбе Фигаро». Внешняя сторона спектакля исполнена Головиным. В противоположность прежним постановкам «Фигаро» Станиславский переводит эту так далеко от нас отстоящую комедию на реальную основу. Однако он ищет ее сатирический смысл не в плакатности действующих лиц, а в развертывании пародийных сценических положений. Сатирическое осмеяние графа и графини Станиславский передает через толпу, которая аккомпанирует всей комедии, — через победоносно-ироническое отношение народа к графу.

«Романтические» и классические постановки Станиславского и Мейерхольда появились в окружении ряда других романтических опытов режиссеров: в Малом — Волконский ставил шиллеровский «Заговор Фиеско», в Камерном — Таиров изобразил «Розиту», в Театре имени МГСПС шли «Праздник Йоргена» и «Герцог» Луначарского, Вахтанговская студия пыталась овладеть Гюго через постановку «Марион Делорм».

Классика взывает к раскрытию той жизни, которая в ней показана. Театр подходит порою сурово и мощно к раскрытию ее основных начал. Весь интерес «Горячего сердца» в Художественном театре заключен в том, *как* {448} театр рассекает жизнь старой Руси, показывая со всей прямотой «хлыновщину», «градобоевщину» и «курослеповщину» — страшную и неизжитую силу денег, самовластия и невежества. Ей он ищет подчеркнуто-сгущенных выражений, и старая Россия оживает в картине народного представления — народной игры, которую нашел для пьесы МХАТ. Порою «классицизм» дает повод к обобщенному толкованию — как у Таирова, который придал «Грозе» черты героической трагедии, переведя трагедию в план исконной и роковой встречи темной и светлой силы. Волконский в возобновлении «Недоросля» и «Доходного места» (Малый театр) ищет возможностей сгущенно выразить эпоху крепостничества в комедии Фонвизина, «бесплодного либерализма» в сатире Островского. То же «Доходное место» Мейерхольд передает в чертах народной мелодрамы, подчеркивая в Островском реминесценции из Лермонтова, Гоголя, широко объединяя романтические детали с крайним натурализмом: для него «Доходное место» — тоскливая и мятущаяся картина безнадежной чиновничьей Руси.

«Ирония», с легкой руки Вахтангова брошенная на нашу сцену, толкнула иных из режиссеров на распространение этого принципа. В качестве приема она дала занимательные результаты в бебутовской постановке «Ревизора», где ценой снижения темы была куплена водевильная легкость, позволяющая смотреть на комедию Гоголя как на смешной случай давно погибшей и уничтоженной жизни; в пародийной постановке старого водевиля «Лев Гурыч Синичкин» в Вахтанговской студии, где под покровом куплетов и возрожденной старины частично была показана пародия на агитспектакль; в «Блохе» (МХАТ 2‑й), где лесковский сюжет послужил предлогом для несколько растянутого балаганного представления в манере балиевской «Летучей мыши» и эстетизированных лубков.

Социальный смысл пьес передается разными путями. Так, «классицизм» на сцене наряду с утверждением художественной строгости ищет путей выразить свое отношение к внутреннему и социальному смыслу пьесы или через широкое раскрытие эпохи, или через ироническое освещение прошлого — через деформацию материала применительно к ощущению нашей современности.

Самый существенный и трудный путь последнего пятилетия лежал в тематическом и художественном овладении материалом. Подобно тому как в драматургии он отразился временем «накопления материала» — «эпохой первоначального {449} жанризма», — точно так же прошел через этот этап и театр. До того как достойно и глубоко перенести на сцену неизмеримо богатый, сложный и мощный материал гражданской войны, до его художественных сценических обобщений, до типизации нового современного быта театр некоторое время занялся *эпизодической* разработкой сложной картины. «Маски» — отвлеченные и схематические — перестали удовлетворять, на смену им пришла жажда человека полнокровного и психически сложного — театр зарисовывал бытовые наброски.

Не случайно, что первоначально они появились в небольших театрах, как, например, в Театре сатиры, в форме анекдотов, в форме бытовых сцен. Еще не имея сил раскрыть быт эпохи, ограничивались анекдотизмом. Он был приемлем на своем месте, он становился катастрофичен, распространяясь на целую пьесу. Узкий бытовизм — вне обширной социально-психологической установки — отменял завоевания театра и легко позволял применять устаревшие мещанские формы к столь же мещанской разработке ответственной темы («Товарищ Хлестаков», «Брат наркома»). Непосредственный интерес и волнующая близость темы (как, например, «Федька-есаул» Ромашова или «Виринея» Сейфуллиной) заставляли забывать нестройность композиции и многочисленность «общих мест». От маски через эпизод театр шел к глубокому психологическому и бытовому рисунку — к жажде большой пьесы. Знаменательно, что эксцентризм отошел преимущественно в форму обозрений или сатирического фарса. Обозначая определенное мироощущение, он оказался мало применим для бытоизображения или для раскрытия героики гражданской войны. Театр пошел преимущественно по пути сгущенного и углубленного реализма — полнокровного, смелого обнажения жизни и ее социальных корней. Внутренний и богатый опыт текущих дней волнует актера; старшее поколение, пройдя через годы революции, дает новое толкование образам. Молодые, выросшие за время революции, смело берут на себя изображение современности соответственно тем направлениям, которые обозначились в результате совершившегося перерождения театра.

Психологизм Художественного театра, очищенный за годы революции и воспитавший богатые кадры молодых актеров и режиссеров, углубленно следящий за человеческой жизнью, раскрывает современность и эпоху через внутреннюю судьбу действующих лиц. Эпоха говорит через отдельных людей. Как бы ни относиться к столь оспариваемой {450} постановке, как «Дни Турбиных», в ней Художественный театр пытался сценически иллюстрировать это положение. Справедливость требует отметить, что ряд молодых актеров — Соколова, Хмелев, Яншин, Прудкин, Добронравов — вполне овладели задачей нового психологизма.

В том же плане ставил МХАТ спектакль «Николай I и декабристы», где Качалов взамен сценического плаката нарисовал внутренне сложный, а внешне вполне театральный образ царя-предателя. В историческом экскурсе в область пугачевского восстания («Пугачевщина» Тренева) образ Пугачева при всем различии обоих исполнений был изображен и Москвиным и Леонидовым как образ одного из массы — воплотителя русского стихийного бунта. Сатирическую французскую пьесу «Продавцы славы» Лужский берет через внутреннее разоблачение мелкой психологии честолюбивого французского мещанина-чиновника. Линии внутреннего раскрытия эпохи и человека во МХАТ подчинено внешнее оформление, которое допускает различное применение, начиная с условности Рабиновича и кончая ясным реализмом Ульянова — в зависимости от точки зрения на пьесу.

Способ восприятия современности получает в театрах, связанных с МХАТ, иные очертания. Для МХАТ 2‑го наиболее существенным является раскрытие темы через создание особого сценического мира и изображения человека двумя-тремя выразительными чертами — своеобразная стилизация внутреннего образа. Играя «Евграфа, искателя приключений», пьесу на тему о «лишнем человеке», с сатирическим осмеянием нэпа, актеры МХАТ 2‑го дают резко вылепленные и почти неподвижные образы, перенося в современность приемы, найденные ими в классических пьесах. Чебан играет нэпмана в монументальных чертах внутренней и внешней неподвижности. Смысл игры Дурасовой, Гиацинтовой, Дейкун, Готовцева, Берсенева и других заключается не в развертывании сценического образа, а в его подчеркнутом *показе* — стилизованном обнаружении его внутренних качеств.

Особняком стоит М. А. Чехов — один из наиболее выдающихся актеров современности, который переводит психологизм в символический план, как он это сделал в Хлестакове, Эрике и Муромском.

Бывшая Третья студия, а теперь Театр имени Вахтангова, лишившаяся своего вождя, принуждена искать самостоятельно выхода на сценических путях. Вахтанговцы {451} блуждают сейчас между сценическим эксцентризмом (поскольку им в наследство осталась памятная «ирония» Вахтангова) и психологизмом (поскольку в них живет «система внутреннего оправдания»)…

С Вахтанговской студией родственна Студия Малого театра, часто пользующаяся «ироническим» освещением пьесы (водевиль «Вредный элемент»).

Малый театр возрождает бытовой «наивный» реализм, основываясь на произведенном очищении своих принципов за революционные годы. Он явно обращается непосредственно к чувству зрителя. Самая трудная его постановка — «Любовь Яровая» Тренева — дает ряд отлично зарисованных жанровых образов, показывая одновременно обширное полотно гражданской войны. Сочный жанр и яркий быт влекут к себе Малый театр полнокровием жизни и силой событий. Малый театр совпадает с Театром имени МГСПС в бытовом и публицистическом освещении современной жизни («Константин Терехин»). Характерен тот стиль здорового реализма, к которому стремятся и Малый театр, и Театр имени МГСПС, и ленинградский Красный театр. Красный театр еще не вполне овладел законами строгого мастерства, но в нем ясно сквозит здоровое и материалистическое мироощущение. Его пьесы на тему гражданской войны — «Джон Рид», «Товарищ Семивзводный», «Мы сами» — вышли из недр самого театра, но драматургически не обработаны и не закончены. Чем смелее и проще смотрит театр на изображаемую эпоху, тем более значительных результатов он добивается. Простота и непосредственность игры перебрасываются зрителю, и зритель явно ощущает несущиеся со сцены жизнерадостность и здоровье, как, например, в лучшей пока что постановке Театра имени МГСПС, эпопее Билль-Белоцерковского «Шторм».

Живой, порою хаотический материал владеет этими театрами. Не берясь его деформировать, эти театры несут его зрителю с простотой и ясностью свидетеля пережитых лет — они передают рассказ о революции эпически и просто, лишь порою пользуясь «гротеском презрения» для изображения врага.

Те же темы в Театре Революции отмечены своеобразным рационализмом; экспрессионистская манера игры, сохраненная им от постановок Толлера и пьесы Файко «Озеро Люль», роднит некоторые детали исполнения Театра Революции с актерским стилем МХАТ 2‑го. Он хранит остатки «левых» формальных исканий. Так, пьеса Ромашова {452} «Воздушный пирог» строилась как некое преувеличенное, почти кошмарное событие. Характерна та мелодраматичность, к которой любят прибегать и Театр Революции и его авторы. Характерна резкая выписанность образа, который актер деформирует согласно своим целям: игра разрешается в плане нарочито преувеличенной аффектации.

Из‑за того, что тема большинства пьес Театра Революции — столкновение нэпа со строящейся жизнью, густота красок, которыми театр наделяет отрицательные персонажи, несоизмерима с некоторой бледностью положительных образов. Стремление к обобщению живет в этом театре у лучших актеров — Терешковича, Канцеля, Д. Орлова, Мартинсона.

Замечательна для современного театра эволюция, происшедшая с такими мастерами театра, как Таиров и Мейерхольд. Рационалистический формализм Таирова порою продолжает толкать его на увлечения красивостью, но в основном Таиров переходит к утверждению «материалистического» театра. Начиная с «Человека, который был Четвергом», через «Грозу» и «Святую Иоанну», Таиров, постепенно освобождаясь от былых штампов своего театра, приходит теперь к четкой, внутренне наполненной законченности.

Его последняя постановка «Любовь под вязами» О’Нила — выразительный пример современной мечты о театре. Таиров сам формулирует результат своих десятилетних исканий как «конкретный реализм». Сгущенное изображение человека и жизни на сцене становится предметом его сценических забот. «Любовь под вязами» в исполнении Алисы Коонен приобретает черты современной трагедии — трагедии о гнете денег и о трагической власти собственности над человеком.

Мейерхольд настойчиво ищет новых способов агитации на сцене.

В «Рычи, Китай!» и в особенности в эрдмановском «Мандате» Мейерхольд идет к обнаружению внутреннего смысла жизни и через него к о суждению или признанию изображаемого общественного строя. «Мандат» показал новое и удивительное лицо Мейерхольда. Освобождение актера не напрасно совершено Мейерхольдом. В «Ревизоре» и «Мандате» окостеневшие маски оживают, и плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом, гневом и болью. Разбивая пьесу на эпизоды, Мейерхольд обнаруживает перед зрителем клочки быта и отдельным {453} предметом, костюмом, вводными фигурами вскрывает его внутреннее существо. В отдельных гиперболически преувеличенных деталях Мейерхольд изображает целостный строй жизни. Он развертывает сложную картину взаимоотношений образов, раскрывая цель и смысл своих постановок. В «Мандате» Мейерхольд разбрасывает острые наблюдения над пустой и страшной, сильной и страстной жизнью, собирая их в форме нового символического обобщения. В этом ему помогают воспитанные им актеры — Бабанова, Ильинский, Гарин, Тяпкина, Райх, Зайчиков и другие.

Глубокое ощущение жизни, оформление опыта революции, органический и сложный процесс выращивания идеологии из внутреннего и внешнего опыта, робкие и отважные поиски приемов для передачи выкованных нашими годами мыслей и ощущений разбросаны по всему театру. Приспособленчество и революционная фразеология постепенно сходят на нет. Театр отгораживается не только от умершего эстетического формализма, но и от формализма идеологического — от омертвения лозунгов. Речь идет об их действенном раскрытии, а не о безответственной декламации. Речь идет о собирании того, что уже разбужено в нашем театре и что уже прорывается в отдельных его постановках.

Художественное выражение современности на сцене, как бы высоко оно ни стояло в нашем театре, еще не соответствует высоте тех требований, которые предъявляет современность. Мы в начале трудного и ответственного пути. Борьба против снижения темы продолжается в нашем театре. Разнообразие жизни допускает разнообразие художественных путей раскрытия темы — от раскрытия внутренней судьбы через простоту здорового и яркого бытоизображения до ее символического сгущения. Зритель готов воспринимать жизнь с различных точек зрения. Десятилетие застает театр в процессе напряженной горячей и сложной работы.

«Печать и революция», 1927, № 7.

# Заметки о современном театре Театр и литература

«Пьеса как повод или предлог для самостоятельного сценического представления» — формула, самонадеянно выдвинутая в последние годы, требует пересмотра. Ее появление обусловливалось резкой борьбой с мещанским театром, {454} ее сила заключалась в полемической остроте. Защищая самостоятельность театра, она отметила былое представление о театре как вторичном искусстве — безразличном выполнителе авторских велений. С другой стороны, она доказывала полную несостоятельность драматургии предреволюционной эпохи, начиная с Андреева и кончая Арцыбашевым — Рышковым, для задач эпохи революционной. Революционные годы, выдвинув театр на позиции передового и ведущего искусства, поставили перед ним задачи, помочь выполнению которых ни Арцыбашев, ни даже Андреев не были в состоянии. Революция требовала новых тем, их не касалась драматургия предреволюционных лет, и театр перешел к творчеству из себя, к свободному приспособлению текста к нуждам эпохи. Вспомним символические «Зори» Мейерхольда, открывшие дорогу многочисленным переработкам классиков, или его же представление «Д. Е.» («Даешь Европу»), в которой слабость инсценировщика заслонена глубокой изобретательностью режиссера, или вахтанговскую «Принцессу Турандот», в которой сквозь старую сказку Гоцци и иронию режиссера сквозила жизнерадостная сила современного мироощущения. Вспоминая об обычаях предельно театральных эпох, театр порой довольствовался сценарием вместо пьесы, ища отправной точки для агитационных призывов и бурной взволнованности, он расписывал сценарий ослепительным сценическим узором и заставлял верить в изображаемое на сцене. В годы гражданской войны театр сценически выражал такие ощущения и такие чувства, которые отвечали мощной эпохе, еще не получая отклика у драматурга. В классиках он находил созвучие эпохе, освобождая ранее не замеченные стороны их творчества, и театр окончательно поверил в свое всемогущество, провозгласив свободу режиссерского замысла и силу обнаженного театрального приема.

Противоречия вскрылись стремительно и страстно, когда вместе с прекращением гражданской войны в театр — на смену лирической взволнованности и патетической проповеди — вошла жажда глубоко понять и до конца осознать современность. Художественные поиски связались с поисками идеологическими. Актерски и режиссерски мощный театр почувствовал тогда свою слабость. Только автор мог оформить словесно и в образах наследие пережитых лет и осветить устанавливающийся быт нашей современности.

Проповедь всеисцеляющей театральности, не дав выхода, {455} привела к замене пьесы сценарием и, по существу, предала театр.

Не на актерах лежала вина. Они воспитывались в атмосфере пренебрежения к драматургу. Теория театра провозгласила полную самостоятельность театра. Главнейшим требованием театра к автору и автора к самому себе стала пресловутая «театральность», понимаемая по-разному в зависимости от режиссерских симпатий и сценических стилей — зачастую внешне и неглубоко: сценическая эффектность заменяла тогда внутреннюю действенность и разнообразие театральных приемов затемняло необходимую глубину образов и не менее необходимое мастерство слова. Драматург, пренебрегая пресловутым «психологизмом», одновременно отметал и психологию. Отпечаток «формализма» лежал на первых опытах нашей драматургии с характерной кинофикацией образов и разбросанной многопланностью сценического построения. Изобретательность положений сопровождалась пренебрежением к слову и образу. Утвердительная или отрицательная схема, неразработанные определенно и подробно характеры приближали пьесу к сценарию. Драматурги приняли за непреложный закон если не случайные, то временные приемы сцены.

Трудность охватить целиком сложный процесс рождения новой жизни, овладеть новым и потрясающим материалом, который театр захватывал постепенно — отдельными кусками и эпизодами, — совпала с соблазнительными приемами своеобразной кинофикации, принятыми за обязательные. Обнаженности приема на сцене отвечала обнаженность приема у автора. Если авторы начала века (Чехов или Блок) указывали театру пути, то теперь авторы, не имея своей мечты о театре, послушно следовали за театром. Они строили пьесы по образу и подобию того театра, который сам мечтал о новых путях, чтобы наполниться мощным и страстным содержанием. Это содержание должен был дать драматург. Он давал его робко и неуверенно. Оторвавшись от общей линии литературного развития, заколдованная чарами театральности, драматургия отстала от литературы. В то время как беллетристика широко и мощно развертывала картины социальных потрясений и подходила к изображению переживаний человека, драматургия искала способов соединить черты закрепленной сценичности и социальной схемы. И потому так часто идеологическая заданность не равнялась внутренней насыщенности. Обнаженный прием тяготел над большинством драматургов. При бесспорной значительности темы и благородстве {456} разработки наша драматургия первых лет была слишком связана формализмом театральных требований.

Между тем театр нуждался преимущественно в глубоком психологическом и реальном материале. Замечательно, что «Шторм» Билль-Белоцерковского зажег театр не силой драматургического мастерства (в смысле драматургическом «Шторм» не бесспорен), а силой и мощью правдиво рассказанных событий. Замечательно, что «Мандат» Эрдмана со всей остротой поставил вопрос о сценическом слове, которое в большинстве пьес являлось случайным и неразработанным, в то время как Эрдман придал ему сценическую заостренность и психологическую глубину.

Вряд ли кто-нибудь теперь может восхищаться когда-то так увлекавшей эстетов мечтой о комедии масок, самым чистым выражением теории о «пьесе-поводе», «пьесе-сценарии». Театр импровизации, а значит стандартизованных образов и обывательского слова, оскорбителен в эпоху, когда слово поднято поэзией на высоту исключительного мастерства, а в литературе поставлен вопрос о новом человеке, пережившем опыт прошедших лет. В наше время оскорбительно слушать со сцены любительское обращение со словом. Драматургия есть часть литературы, и она обязана разработать свое сценическое слово, как его в свое время нашли Гоголь, Островский и Сухово-Кобылин.

В поисках глубокого материала совершенно не случайно обращение театра к беллетристам в качестве одного из чрезвычайно значительных путей к рождению современной драматургии. Полемика, вызванная этим моим теоретическим тезисом, высказанным года два назад на одном из заседаний Государственной Академии художественных наук, разрешена фактами современной театральной жизни. В октябрьские дни во многих театрах шли пьесы беллетристов: Вс. Иванова, Б. Лавренева, Д. Фурманова, Ф. Гладкова. Испытывая влияние литературы, театр свидетельствует о своем отказе от беспредметности и формализма. Театр психологичен по существу, потому что он имеет дело с живым человеком; из этого не следует, что он должен вдаваться в дебри психологических мучительств и терзаний; он психологичен, поскольку развертывает внутреннюю линию образа. Этим были сильны беллетристы и слабы наши драматурги. Отсюда и произошло обращение к беллетристам — театр жадно захотел литературного слова, и правдивой психологии, и смело взрыхленного быта, и широко изображенных социальных картин.

Сближение театра и литературы наполняет театр живым {457} содержанием страстей, радостей и волнений. Частые инсценировки популярных романов, являясь только временным исходом, свидетельствуют о репертуарных затруднениях театров, говорят о жажде глубокого выражения пережитых страной потрясений. Если нет пьес, созвучных мастерству данного театра, театру приходится их создавать. Неудовлетворительные формально, они сильны смелой разработкой быта и глубиной образов.

Эти наблюдения не отметают, а, наоборот, подтверждают необходимость специфического мастерства театра, мастерства пьесы, а не мастерства сценария. По существу, между беллетристом, пишущим для театра, и профессиональным драматургом нет принципиальной разницы — задачи перед ними одинаковы. Беллетристы, пишущие для театра, как бы берутся театром в учебу. Профессиональный драматург в свою очередь поставлен перед вопросами слова, психологии и внутренней действенности. Так наново с разных сторон утверждается искусство драматургии как части литературы и театра. Драматургия обязана войти в общую линию литературного развития, в общую художественную жизнь страны, отказавшись от напрасной и ненужной отъединенности. Завоевания литературы показательны и не пройдут бесследно для драматургии.

«Читатель и писатель», 1927, № 1.

# Две «Пурги»

Две постановки «Пурги» Д. Щеглова не только различно раскрывают текст, но и настойчиво характеризуют театры, показавшие пьесу: бывш. Коршевский и Студию Малого театра.

Бывший Коршевский стоит на перманентном распутье. Потеряв прежнего, дореволюционного мещанского зрителя, он нашел, было, сомнительное спасение в ориентации на новую буржуазную публику. Спасение оказалось не только сомнительным, но и временным; малочисленность этой публики не способствовала материальному благополучию театра. Идеологические требования современной общественности все сильнее возрастали. Поставленный перед необходимостью искать более современную ориентацию, Коршевский театр все более отходил от прежних позиций и метался в поисках новых, неразборчиво применяя былые методы игры к просачивающейся на его сцену современной тематике. В текущий сезон он вступил под знаком {458} нового художественного руководства (А. Д. Дикий) и ясно обозначенной декларации, обещающей скорый отклик на современность.

«Пурга», соединяя некоторые качества привычного коршевского репертуара (сценическую эффектность) с новой тематикой, должна была фактически засвидетельствовать пожелания театра. Туманное впечатление от спектакля не убедило зрителя в неограниченных реформаторских возможностях Дикого. Спектакль лежал в привычной плоскости аляповатой и подчеркнутой экзотики. Театру, когда он ставил пьесу, она казалась переводом с иностранного. Яркие декорации заполняли большие пространства коршевской сцены; юрта была построена из огромных бревен первобытного девственного леса; подчеркнутая эффектность сценической игры и вычурная выдуманность иных из мизансцен приближали к переводным романам и не подходили скромной пьесе Щеглова. Хотя в распоряжении театра были вполне крупные силы — Попова, Бакшеев, Кторов, — их игра, не объединенная общим рисунком, падала в пустоту. Театр сделал акцент на неудачных качествах пьесы — ее нарядности и подчеркнутой парадоксальности. Подзаголовок пьесы — «Человек — класс — зверь» — не воплотился, ибо центром пьесы осталась любовная история трех людей. Лишь Попова, привычно игравшая привычную экзотическую героиню, в финале пьесы вольно вырвалась на путь сатиры, дав резко отрицательную характеристику Оллан, которая предпочла удобства жизни трудному пути с Владимиром.

Студия Малого театра, ставя «Пургу», имела перед собой непривычные задачи. Выросшая около Малого театра, она уже начала выковывать, свое лицо. Ее постоянный молодой режиссер — вышедший из ее же среды Каверин — в своей деятельности занимательно и смело соединяет начала игры Малого театра (Каверин — ученик Санина) с принципами вахтанговской школы. Исходя из здоровых основ «представления» Малого театра, он легко угадал черты, соединяющие закон «игры» с вахтанговским учением о режиссуре, и во внешнем выражении спектаклей пользуется «театральной» правдой; она всегда доминирует в его спектаклях над правдой жизненной и бытовой.

Взяв в работу «Пургу», Студия Малого театра неожиданно посмотрела на нее как на психологическую драму. Молодость студии позволила освободиться от скучных штампов западного авантюризма. Внутренне для студии спектакль означал проверку своих актерских сил; одновременно {459} строгий психологический рисунок во многом помог раскрытию социального смысла пьесы. Тема классовой вражды и «звериного соперничества» — обнажение страстей — нашла сильное выражение у Савельева и Шатова, игравших Владимира и Генри. Менее ясна Оллан у Поло-виковой, которая оставляет непонятным финал пьесы, взяв слишком всерьез расставание Оллан с Владимиром и преувеличивая глубину ее любви к Владимиру: уход Оллан не кончает пьесы, а завязывает ее снова — кажется, что Оллан вернется к Владимиру: так колеблется схема пьесы; в первой же части Половикова играет убедительно и сильно.

Сила спектакля в соединении психологического рисунка с той театральностью, которую увидел в пьесе театр и которая тесно связана со смыслом пьесы. Соединив в парадоксальной встрече — среди пурги, в одинокой юрте — большевика Владимира, богатую дочь директора приисков Оллан и ее жениха Генри, на примере судьбы трех людей автор иллюстрирует власть классового начала в человеке. Он бросает Оллан и Владимира, не остановившихся перед лицом смерти Генри, в объятия друг друга и разъединяет их снова, лишь только Владимир получил возможность соединиться с красными, а Оллан, услышав соблазнительные зовы прежней жизни, отказывается за ним следовать. Момент резкого обнажения чувств вызван пургой — одиночеством и заброшенностью. Одинокую снеговую заброшенность, невероятность встречи режиссура (Каверин и Топорков) подчеркивает не внешней экзотикой, а некоторым фантастическим отпечатком, оправданным снеговой бурей и необычайностью положений. Музыка передает вой ветра. Мечтания Оллан о будущей жизни принимают почти бредовый характер, она пытается воплотить их в реальность — здесь, в одинокой юрте; рассказ самоеда вынесен на авансцену «театральными» способами. Режиссура создавала ту атмосферу заброшенности и необычности, которая у Корша передана монументальными и пышными декорациями. Последний акт возвращает зрителя к быту реальной жизни и разрыву неожиданных, а теперь враждебных любовников.

В споре двух театров победил более молодой и живой — Студия Малого театра.

«Красная газета», 1927, 4 декабря.

# **{****460}** «1917 год» Малый театр

В основе спектакля лежат сценические мемуары Н. Суханова. Начиная пьесу Февральским переворотом и кончая Октябрьской революцией, авторы (пьеса написана Сухановым совместно с Платоном) берут несоизмеримую задачу: полностью вместить 1917 год на сцене означало бы показать и крушение царизма, и неудачную войну, и нарастание народного гнева, и политическую борьбу партий. Театр и авторы отказались от подобного и ненужного следования истории, перенеся преимущественное внимание на историю смены министерств, историю Таврического и Зимнего дворцов. Изредка покидая этот основной плацдарм сценического действия для мимолетного изображения фронта, революционного Петрограда или большевистского штаба кануна Октября, спектакль постоянно возвращается к изображению Временного правительства, трагикомические стороны которого сделаны центром спектакля. Не будучи в силах полно раскрыть движение масс, театр схематически разделил участвующих в пьесе по группам, следуя приемам агитационного представления. Центр представления занимает Керенский, и его история развивается наиболее полно, начиная с его депутатства и кончая постыдным гатчинским бегством. Вслед за одной из острейших сцен представления — арестом Временного правительства — вырастает финал спектакля — революционный Петроград и появление среди толпы Ленина.

Мемуарное изображение событий порою связывается с попытками его художественного освещения. В целях театрального оживления театр допускает ряд эпизодических и непортретных фигур. Ряд исторических образов получает в исполнении театра сатирическое и комическое освещение.

Основным методом постановки (режиссер — Л. Прозоровский, художник — Н. Меньшутин) остается некоторый фотографический натурализм. Он не скрыт и той декоративной установкой, которая стала привычной для Малого театра последних лет. Портретность образов — главная приманка спектакля. Образы даны только в данный конкретный момент, отрывочно, в коротких сценах, и потому не приходится говорить о развертывании их внутренней линии. При явно соблюденной хроникальности схематизм образов неизбежен. Так оно случилось и в спектакле: актеры {461} не всегда были в состоянии преодолеть трудный материал, лежавший перед ними, и в большинстве случаев создавали внешне типические и характерные образы. Впрочем, в эпизодических фигурах, как, например, в отличном изображении Васениным Чхеидзе, раскрывалось внутреннее зерно образа, насколько такое раскрытие допускалось сценическим материалом. Наоборот, Керенский в изображении Рыбникова лишен черт того мелкого, но яростного честолюбия, той истерической патетики, которая была свойственна премьеру Временного правительства.

Самый стиль спектакля и метод его исполнения придают ему отпечаток, при котором чисто театральные задачи отступают на второй план перед более или менее удачной иллюстрацией событий 1917 года. Очень многое приходится дополнять самому зрителю, так как бурная история 1917 года в рамке спектакля не уместилась и не могла уместиться. Этот спектакль — картинки к той книжке, которая давно прочитана читателем и зрителем; прочитана десять лет тому назад.

«Красная нива», 1927, № 50.

# Октябрьские постановки К проблеме социального спектакля

## 1

Октябрьские спектакли (число премьер, показанных в дни празднеств, дошло до двух десятков), конечно, ни для одного театра не явились исчерпывающим итогом его десятилетней деятельности. Вряд ли вообще допустимо предъявлять такие чрезмерно отвлеченные и мало оправданные требования. Десятилетие застает театр в момент кипучей работы над проблемой, уже поставленной, но еще не разрешенной. Речь идет о создании социального спектакля — спектакля, воздействие которого равно глубине затронутой в нем темы и который подвигает зрителя вперед на путях социального строительства. Застав театры в состоянии поисков, эти спектакли отразили момент, переживаемый сейчас театрами.

Естественно было бы в дни Октября ожидать «праздничных» спектаклей — торжественных представлений в честь революции. Но «празднество» не могло и не должно было затемнить темы, затрагиваемой театром. Вернее, {462} «празднество» могло входить отдельным ингредиентом или художественной краской в произведение, посвященное революции, ее живым основам и страстным силам. Главенство темы предопределило характер спектаклей. Тематическая значительность показала, как далеко ушел наш театр от предреволюционного репертуара и насколько коренным образом десятилетие изменило тематику театров. Полному овладению задачей препятствовал, однако, продолжающийся репертуарный кризис. Современная драматургия еще не в силах удовлетворить все нужды, вызванные новыми задачами. Спрос превышает предложение.

Как и в своей обычной жизни, театр и для десятилетия обратился к инсценировкам. Шли «Цемент» Гладкова, «Мятеж» Фурманова и переработанный Всеволодом Ивановым в самостоятельную пьесу «Бронепоезд 14‑69»[[5]](#footnote-6). Один из театров, вспомнив о западной драматургии, использовал ранее не поставленную драму Р. Роллана «Взятие Бастилии». Мейерхольд, не имея подходящей пьесы, пытался создать картину современной деревни в форме обозрения. Теми или иными способами подыскивая подходящую литературную основу для октябрьского представления, театры вызвали на свои подмостки картины Великой французской революции и Великой Октябрьской революции, истории Февраля, картины гражданской войны, переходных лет нэпа и мирного строительства.

Каждый из театров подошел к избранной теме согласно своему художественному и общественному мироощущению. Различие пониманий и подходов к социальному спектаклю создало картину большого разнообразия. Не дав исчерпывающего итога своей деятельности, театры дали спектакли, показательные для переживаемого ими периода. Как бы положительно или отрицательно ни относиться к отдельным спектаклям, они обнаружили живую и волнующую силу театра. В пределах поставленных себе задач театры вступили между собой в споры. Спор шел не о тематике. Повторяем, у всех спектаклей была общая тема — тема революции (необходимость современности на сцене давно признана, и полемика по этому поводу звучит наивным и даже незабавным анахронизмом). Спор переместился в другую, более затруднительную и более ответственную область — о методах и основах построения современного, {463} более того — социального спектакля; речь идет о путях, которыми могут быть раскрыты пафос революции (если он является целью представления) или ее идейный смысл (если он в свою очередь занимает театры), — и не только раскрыты, но и донесены до зрителя согласно намерениям и замыслам театра.

## 2

Для одних театров задачей социального спектакля явилось укрепить в зрителе веру в революцию путем раскрытия ее красоты и пафоса. Эстетика революции перевешивала для них ее социальное значение, а приподнятый пафос чувства — ее теплую и страстную жизнь. По существу, снова прозвенели глухие отголоски былой, когда-то победоносной, а теперь изжитой формулы отвлеченного «созвучия революции». Как и раньше, в этих спектаклях на первый план выступили художественный восторг перед революцией и этическая ею зараженность: родство более по праву художника, чем единомышленника. Во «Взятии Бастилии» Р. Роллана (МХАТ 2‑й) момент празднества доминировал над раскрытием существа революции. Предметом спектакля служила не столько французская революция, сколько метафизическая красота революции. Сочетание Ромена Роллана, темы 14 июля и современности не привело к восхищающим результатам. Театр послушно следовал за автором, покоренный стройностью построения его пьесы и ее философской тенденцией. Декламационный стиль Роллана, отсутствие индивидуализации образов, решительное отвлечение от бытовых подробностей придают его полудраме-полуоратории характер монументальный. Этой монументальностью напрасно соблазнился МХАТ 2‑й. Монументальность «Взятия Бастилии» мнимая: парадная манера письма и обилие ораторских извивов обнаруживают ее оторванность от подлинных событий 14 июля и своеобразную французскую манеру письма. Но этой парадностью также соблазнился МХАТ 2‑й, что придало спектаклю отпечаток книжной революции, осуществляемой логически стройно, преднамеренно и в благопристойном изящном порядке.

Театр не захотел вступить в противоборство с Ролланом. Он не захотел облечь Роллана в менее парадные, но более нам близкие одежды. В поисках монументальности стиля он посмотрел назад, и былая красивость неудержимо завладела его сценой. Подбирая костюмы и выдумывая декорации, театр соблюдал историческую точность.

{464} Стиль эпохи передан исчерпывающе, и все «красивое» извлечено из исторических костюмов с утомляющей подробностью. Но стиль эпохи не был стилем революции, которая уже ко дню 14 июля выдвинула иные круги и для которой оборванные санкюлоты характернее изящных буржуа. Поэтому, когда чистенькая толпа в стройном порядке двигалась на взятие неприступной крепости, невозможно было удержаться от внутреннего протеста, так как революция во много раз грознее и сильнее в своей красоте, чем олеография МХАТ 2‑го. Может быть, вне зависимости от своего желания театр произвел отвлечение от революции и перевел ее в метафизический план — здесь лежало коренное противоречие спектакля. Дело не в натурализме или реализме. Дело в том, что художественная правда требует суровой толпы санкюлотов и что эта толпа красивее и типичнее стильных и исторически точных фигур «Взятия Бастилии». Обе красоты не совпадали, как не совпадает воображаемая эстетика революции с подлинной красотой революции французской. Произошла подмена темы и наглядное доказательство лживости самой благонамеренной красивости при изображении народного гнева и мятежа. Характеристика действующих лиц сделана в той же обобщенной манере, с мастерством, свойственным МХАТ 2‑му в этой области, с рядом хороших образов (Сушкевич — Вентимиль, Подгорный — Марат), но и с не меньшей холодностью, идущей как от существа пьесы, так и от способа ее сценического рассечения.

Та же красивость господствует в спектакле менее значительном, чем «Взятие Бастилии», но родственном ему по эстетическому пониманию революции: «Джума Машид» в театре бывш. Корша. Скромная агитационная мелодрама Венецианова на тему об англичанах, играющих на религиозной вражде индусов и мусульман, в популярной и схематической форме жаждет нарисовать картину современной Индии. Ради сценической занимательности автор облекает свои педагогические намерения в форму мелодрамы с необходимым налетом любовной интриги и с не менее привычным показом разлагающейся буржуазии; написана пьеса старыми приемами и отмечена всеми положительными и отрицательными качествами агитпьесы. Театр бывш. Корша в лице своей режиссуры (А. Д. Дикий и В. М. Бебутов) придал пьесе не менее изысканно-красивые черты, чем МХАТ 2‑й «Взятию Бастилии». Нежные цвета кузнецовских декораций передавали сугубый ориентализм, но прямо противоречили грубой манере актерской игры. {465} В поисках атмосферы пряного и жаркого Востока извивались исполнители, бросаясь от буффонады к легкой, скользящей комедии, и от бытовой драмы — к богатым запасам всевозможных ориентальных штампов, принятых при изображении «восточных» страстей. Не сведенный в одно целое режиссерский рисунок скрыл намерение автора, а так как единственный смысл пьесы Венецианова в ее агитационности, то в результате ориентальные узоры, ставшие самоцелью, задавили скромную педагогику автора и лишили пьесу какого-либо внутреннего значения.

Не заключалась ли основная ошибка спектаклей и причина их надоедливой красивости в отвлеченной эмоциональности, в явной беспредметности изображенной на их сцене революции? Революция менее всего беспредметна и бессюжетна. Ее пафоса нельзя понять вне вполне конкретного ощущения боли и страданий, из которых она рождается. Свое социальное назначение эти театры видели преимущественно в настойчивом заражении зрителя чувством бодрости, восторга и здоровья, но эмоциональное заражение зрителя будет еще сильнее от спектаклей, которые не берутся за темы революции со столь специальной задачей: бодрость может влить «Кармен», а чувство веселья — Мольер. Тема революции неизбежно перерастает только эстетический восторг, тем более когда он выражен в чуждых формах и приемах. Принципиальная неправильность внутренней установки данных театров сводила на нет все их несомненно благородные усилия. Пафос присущ революции, но пути, которыми театр способен, сохраняя свои особенности, подойти к передаче ее героики, иные, чем мечталось МХАТ 2‑му и Коршевскому театру.

## 3

Другим казалось возможным донести до зрителя смысл революции через намеренное обобщение и широкую, доходящую до символики (согласно намерениям автора) и до схемы (по практическому выполнению авторских намерений) типизацию образов. Если путь беспредметного пафоса завершал изжитую линию «созвучия революции», то однобокая линия на примитивное обобщение завершила историю агиттеатра, внезапно вновь воскресшего к десятилетию революции. Конечно, дело заключалось не в самой возможности символизации и обобщения, а в тех принципиальных путях, которыми это совершалось у автора и на сцене.

{466} «Голгофа» Чижевского имела явное намерение изобразить «крестный путь» страны — автора интересовало показать радостное рождение свободы из мук и крови. Взявшись за ответственную задачу, Чижевский отверг путь конкретного изображения жизни и предпочел ему намеренное обобщение. Он хотел нарисовать картину, верную во все времена и для всех мест, где происходила гражданская война. Идеологическая схема помогла ему в построении схемы сценической. Она предшествовала раскрытию внутреннего опыта. Борьба белых и красных естественно и совершенно не удивительно для зрителя приводит к победе красных. Согласно принятой схеме белые окрашены в устрашающий по однообразию злодейский цвет, красные — в цвета милейшей добродетели. Ища типическое для всех белых и для всех красных, автор отказался от какой-либо хотя бы первоначальной индивидуализации образов. Добродетельный коммунист изъяснялся лозунгами, а белый ротмистр сгорал в неиссякаемой жажде убийства. Социальная окраска дана не в динамике развертывающегося образа (что составляет предмет и интерес театра), а в заранее установленных чертах, закрепленных вне действенного роста и освещенных преимущественно с точки зрения метафизической морали. Там же, где автор вырывался к индивидуализации образа, он впадал в непримиримое противоречие, и его героиня — секретарь сельсовета из бывших аристократок, хранительница дворянской чести и жертва непобедимой любви к коммунисту — соединяла черты явно несоединимые. Пафос, которым пылал автор, не нашел художественного и драматургического выхода. «Идеология» не вытекает из волнующего рассказанного со сцены сюжета, а становится формальным приемом, при помощи которого автор создает пьесу. Идеология как прием — свидетельство высочайшего формализма на театре: она приводит к выпотрошенной жизни, лишенной боли, гнева и страсти, крушения и рождения людей — всего того, что характерно для бытия революции. Формальный подход к идеологии связан с социальной неправдой: воля к защите прошлого, руководившая врагами красных, серьезнее и страшнее, чем просто отрицательные личные качества и моральная нечистоплотность. Отрицательное отношение к белым, связывающее Чижевского в области социальных определений с реальным взглядом на жизнь, покоится, однако, преимущественно на их морально неприемлемых злодейских качествах, которыми и объясняется их борьба против красных, минуя сложные внутренние пути образа. В конце концов, {467} мы имеем дело со своеобразной метафизикой, с идеализмом с другого конца.

Манера письма заставляла режиссера соответственно искать сценического обобщения. Экспрессионизм отметил белых чертами зловещего упадочничества, и Мартинсон нарисовал выразительного, но явно неправдоподобного маньяка. Изображение красных отличалось поучительностью, свойственной агиттеатру. Крестьяне (в изображении которых у автора более всего метких наблюдений) были сыграны жизненно реально. Терешкович (режиссер спектакля) пользовался всеми моментами, которые могли подчеркнуть ощущение жути и надвигающейся грозы. Макет позволял дать и реальную картину избы, и экспрессионистский вид поля с одинокими искривленными деревьями, и символический жуткий парадный зал с колоннами и громадными пустыми пролетами окон.

«Голгофа» шла к обобщенному изображению революции. Малый театр в хронике «1917 год» Суханова — Платона избрал противоположный, но, по существу, ведущий к тому же результату путь. Идеологической схеме «Голгофы» он противопоставил историческую схему семнадцатого года, обобщенной выразительности — фотографический натурализм. Вместить на протяжении одного вечера бурные события исторического года, начиная со свержения самодержавия и вплоть до Октябрьской революции, — задача явно невыполнимая. Историческая точность была недостижима, так как театр внутренне не раскрывал образов и лишь в редких случаях высказывал свое к ним отношение. Схематичность образов и отрывочность сцен сводили спектакль к иллюстрациям книжки, давно прочитанной зрителем. Спектакль пробуждал воспоминания, мимолетно оживляя историческое прошлое. Замечательно, что ряд эпизодических образов, изображенных хотя и в полусатирическом освещении, но с раскрытием их внутренних качеств, пояснял суть меньшевизма сильнее, чем растянутое на десяток картин изображение растерянной интеллигенции с ее бестолковщиной и сутолокой.

Между тем оба спектакля при их идеологической и исторической схематичности в отдельных частях вполне волнуют зрителя. Зритель приветствует изображенный *факт*, сила которого заслоняет слабость его художественной разработки. Он аплодирует самому факту прихода красных и ареста Временного правительства — вне вопроса о способах и качествах их эстетического разрешения. Он наполняет схему своим внутренним опытом. Спектакли действуют {468} на ассоциации зрителя, и мелькающие тени семнадцатого года пробуждают память об их прообразах, а схема гражданской войны — о суровом и победоносном опыте десятилетия. Не интересуясь формальной законченностью, зритель своей волей создает социальный смысл спектаклей. Они не приведут в лагерь защитников Советской власти тех, кто против нее настроен; они не раскроют и не углубят понимания событий у тех, кто в нее верит; зритель находит в них лишь подтверждение того, что он давно знает и что живет в нем самом, и наполняет своим богатым внутренним опытом бледные схемы театра.

## 4

За последние годы в новой драматургии, а также в режиссерском рисунке и актерском толковании утвердился ряд «общих мест». Возникнув в борьбе с драматургией прошлого и в поисках отображения современности на сцене, выполняя роль идеологических поправок, они вошли в эстетику современного театра. Их значение на театре было несомненно в зависимости от их характера и способа их применения. В некоторых из «общих мест» заключалась попытка внешними средствами обозначить внутренний социальный смысл произведения. К ним относились опыты режиссуры на путях истолкования классических или современных пьес, в которых идеология противоречива и всецело современности не отвечает. «Общие места» в конечном результате сводились к эстетическим приемам, облегчающим восприятие внутреннего значения художественного произведения. Они постепенно становились более и более привычными. Как бы ни были примитивны и гиперболичны неизбежные появления милиции в качестве возмездия и карающего начала или разделение действующих лиц по социально-моральным признакам (причем пролетариат и ему сочувствующие неизменно прекрасны и добродетельны, а его враги преступны, чудовищны и отвратительны) — как бы ни были примитивны и гиперболичны подобные формы сценического воздействия, они обозначали первые, еще неуверенные шаги на путях поисков эстетических приемов для социологического освещения пьесы. Но, оправданные в эпоху агиттеатра, «общие места» не оправдываемы на десятом году революции. Наступила эпоха преодоления «общих мест», и центр тяжести перенесся на внутреннюю форму спектакля и на ее углубление. «Голгофа», несмотря на прекрасные намерения автора, в значительной {469} степени состоит из одних «общих мест». Спектакли «Власть» (Первый рабочий театр Пролеткульта) и «Цемент» (Реалистический театр) говорят об упорной борьбе по преодолению «общих мест» через наполнение былой схемы живым и страстным содержанием.

Еще не разрывая с «общими местами», они дают более подробную и развитую схему. Наряду с резким разделением на враждующие лагери в них рисуется и расслоение интеллигенции (роль инженера и технических спецов), и расслоение деревни, и внутренняя в ней борьба. Ставя вопрос полнее и сложнее, они усугубляют его психологической разработкой образов. Написанный Гладковым и Бабаниным по канве известного романа, «Цемент» даже во внешнем оформлении подчеркивал установку спектакля на обобщение. Обрамление сцены передавало тему индустриализации. Трудный гладковский язык казался со сцены чрезмерно декламационным. Но дело, конечно, не в более развитой схеме. Подлинное обобщение и социальное содержание заключалось не в образе Глеба, недостаточно полно выявленном, а в живых и трепетных образах Даши (Дмитриевская) и Меховой (Бреусова). Совершенно конкретные и психологически разработанные образы становились более типическими, нежели теоретические рассуждения героев. Сцена у ресторана, когда Мехова борется с сомнениями, вызванными возрождением веселой жизни во времена нэпа, или сцена Даши, потерявшей ребенка, но сохранившей силу жизни (обе сцены очень волнующе исполнены актрисами), передают трепетное содержание образов. Обе актрисы проводят проблему нэпа и проблему долга через боль страдающего человека, у которого социальные и личные мотивы сплелись в неразрывное целое и для которого эти проблемы не скучные прописи, а большие коренные вопросы жизни и существования — то, *ради чего* живет человек.

Так же и во «Власти» Глебова. Отдельные сцены наполнены страданиями и радостями, гневом и верой, а сатирическое исполнение актрисой Глизер роли бывшей начальницы женской гимназии, а ныне лидера «народных социалистов», выдвигает возможность раскрытия психологии образа через обостренность приема, возведя его внутренний смысл до трагикомической мощи.

Одновременно с преодолением неизбежных «общих мест» на театре возрастает вкус к конкретному. Эпоха приучила любить и ценить страстную и мощную жизнь. Через прикосновение к ней и совершается победа над «общими {470} местами». В единичном факте зритель умеет разглядеть его значение для всей жизни страны. Уже не упрощенное разделение на два лагеря составляет социальный смысл спектакля, а значение широко развернутой картины во всей сложности взаимоотношений образов и столкновений действующих лиц. То, что сообщается в «Голгофе» или в «1917 годе», известно зрителю. Но зритель хочет не повторений, а широкого волнующего рассечения жизни, из которого он, зритель, сам сделает надлежащий вывод. «Мятеж» Фурманова в Театре имени МГСПС лучшее подтверждение данного наблюдения. Тема «Мятежа» вполне конкретна. Он посвящен рассказу о бунте, вспыхнувшем в Средней Азии, и о кучке героических коммунистов, этот бунт подавивших. Каждый из этих образов обрисован глубоко личными, вполне индивидуальными чертами. С их страстной и горячей борьбой переплетаются их личные судьбы, печальные и радостные дни их любви и дружбы. За всем этим вырастают для зрителя ясно и неопровержимо те причины, которые привели их в лагерь коммунистов. В свою очередь и участники мятежа описаны ясно и четко, вне звероподобных красок, но с ясным обозначением того, *что* и *как* привело их к роковому взрыву недовольства. Тонкий психологический анализ, широта и размашистость ярко нарисованных картин и правда социальных столкновений неизбежно толкают зрителя на социальный анализ виденного: из глубоких чувств сопереживания в зрителе вырастает то осознание, которое углубляет его опыт, ибо сила художественного произведения заключена во всей совокупности развернутой картины.

Замечательно, что пафос и восторг революции, которых так тщетно искал МХАТ 2‑й, появляются в «Мятеже» из простых реальных страданий, надежд и усилий. Они направлены к защите революции на маленьком участке фронта, но на таких маленьких участках и решались порою ее судьбы. В них отражается то необъятное величие революции, которое вместить во всей ее полноте на сцене невозможно. Простая боль и близкие нам страдания во много раз героичнее проповедей Роллана. Следя за судьбой героев «Мятежа», зритель соприкасается с подлинным и мощным веянием революции.

Метод постановок Театра имени МГСПС не отличается новизной формальных исканий. Он просто и естественно передает тему пьесы, ее строй и содержание. Лишь порою в целях театральной привлекательности, но не всегда удачно, режиссура выделяет моменты этнографии, придавая им {471} значение не только художественного аккомпанемента, но и некоторой эстетической самоцели, а также вводит ряд внешних трюков: через зрительный зал перекинут мост, на котором происходит большинство массовых сцен; начало спектакля обозначалось звуками труб военного оркестра (спектакль посвящен Красной Армии) — чисто сценические приемы должны были обострить содержание пьесы. В той же плоскости хорошей человеческой выразительности лежит и актерская игра. Социальный смысл образа вытекает не из его одностороннего освещения, а из ясно вылепленного и действенного столкновения с другими образами, раскрытыми во всей глубокой сложности их внутренней жизни.

Удачный материал для обострения социального смысла через новую форму имел Театр имени Вахтангова, который, взяв психологически-бытовую пьесу Лавренева «Разлом», сделал из нее один из лучших октябрьских спектаклей. Театр взял из пьесы все ценное и отвел в тень все сомнительное. Сценически он боролся в ней со всем наследием штампованного бытового театра, согласно которому написаны некоторые из образов Лавренева (например, Ксения). Театр выдвинул в пьесе живые черты образов и ту проблему, которая выражена в самом названии пьесы. К тем путям социального спектакля, о которых мы говорили выше, в «Разломе» присоединились еще два признака: способ театрального оформления, с одной стороны, а с другой — глубина той проблематики, которая выдвигается театром. Октябрьский переворот взят в спектакле под знаком разлома, неизбежного раскола, который внесла революция во всю жизнь. Если литературно проблема не доведена Лавреневым до необходимой высоты и обобщенности, то театр достигает этого рядом приемов в плоскости режиссуры, внешнего оформления и игры. В самом тексте пьесы нет назойливого разделения по категориям. «Разлом» общества, характеризующий Октябрьскую революцию, автор наблюдает и в среде интеллигенции и в среде матросов, подчеркивая особенности восприятия ими революции и ставя это восприятие в соотношение с внутренним образом, а каждый образ приводя к действенному столкновению с окружающими. Тогда-то и обнаруживается происходящая в человеке борьба. Приятие или неприятие нового пути становится внутренней проблемой, жизненным выбором и духовной задачей человека — снова тем, *ради чего* живет человек, в чем заключен смысл его бытия, — той проблемой, которая промелькнула в «Цементе». Из столкновений {472} вырастает внутренний образ человека и его социальная роль: лейтенант фон Штубе, выбрав враждебный путь, оказывается в лагере предателей, а командир крейсера Берсенев в результате долгих размышлений и сомнений становится во главе восставших матросов.

Эту психологическую основу хорошо почувствовал Вахтанговский театр, поведя исполнителей по внутренней линии и не позволив им впасть ни в ходульную театральность, ни в надменную поучительность. Он преодолел возможность бытового решения спектакля разрезом сцены на несколько частей, фиксируя внимание зрителя на происходящем внутренне значительном столкновении и каждый раз обновляя восприятие зрителя неожиданным декоративным подходом (большая доля успеха спектакля лежит в работе художника Акимова, давшего отличный по изобретательности и вкусу макет). Весь спектакль окрашен бодростью и радостью — торжеством достигнутой победы. Театр смотрит на Октябрьские дни сквозь прошедшие десять лет как на прекрасное радостное прошлое. Единственно возможный упрек спектаклю — в проскальзывающей порою внутренней легкости, затемняющей боль и страдания тех дней. Но право художника взглянуть по-своему на подлежащий его рассмотрению жизненный материал.

Если социальное содержание вырастает из глубоко вскрытой картины целого, являясь выводом зрителя из данной картины; если применительно к этому целому значение образов, раскрытых по основной внутренней линии их страстей, в свою очередь выясняется из действенного столкновения тех сил, которые они в себе несут и которые выражают; если пафос и красота революции пропитаны близким, земляным ощущением реальной и страстной жизни (а только из постижения великих потрясений страны возможно построить глубокое обобщение); если факт конкретной жизни, послуживший художнику источником его произведения, выражает сложнейшую проблематику (*ради чего*) нашей современности; если цель театральной формы — всеми театральными приемами обострить внутренний смысл спектакля, — то только здесь и лежит правильный путь к рождению социального спектакля.

«Новый мир», 1928, № 1.

# **{****473}** «Фабрика молодости» Театр бывш. Корша

Прошлогодние «Чудеса в решете» свидетельствовали о возвращении А. Н. Толстого на покинутый им было путь «комедий о любви». Только что показанная в театре Корша «Фабрика молодости» принадлежит к тем же пьесам о сладких любовных мучениях, о горькой радости жизни.

Пьесы Толстого — всегда не чрезмерно глубокие — заражали зрителя внутренней радостью и театральной четкостью. Этой радости и этой четкости в новой комедии нет. Прежняя умиленно-радующая манера письма Толстого дала трещину. Новые сатирические краски проникают в комедию, а былые свежесть и очарование потеряны. Толстой хочет связать любовные страдания и милых ему чудаков с неожиданной тематикой: «Фабрика молодости» имеет усложненный и удивительный сюжет — как будто автор ищет новых выходов на своем комедийном пути.

Вместе с тем печать явной небрежности лежит на всей пьесе — на ее завлекательном начале и досадливо-нелепом финале. А так как Алексей Толстой талантлив, а вместе с ним талантлива и эта плохая комедия, тем настойчивее проступает роковая небрежность, с которой Толстой оскорбительно разбрасывает свой мощный талант.

Первый акт обещал многое. Была толстовская сочность в комсомольце-пастухе, упорно преодолевающем тяжесть науки; в юной прислуге, после рабочего дня занятой изучением театрального искусства. Была толстовская жестокая лирика в изображении жены, борющейся с пришедшей старостью и покинутой пошлым мужем. В лице изобретателя Прещимихина воскрес один из светлых и нелепых чудаков, за которыми любил сочувственно следить Толстой. Толстовское умение рисовать человека первоначально отметило всех героев, которых автор соединил в уплотненной мещанской квартире. Но чем дальше развертывалось действие, тем анекдотичнее оно становилось, обнаруживая бедность авторского замысла. Яркая смелость языка, порою вспыхнув, гасла. Бытовые эпизоды, написанные густо и красочно, терялись в общем ходе действия. Образы остались неразвернутыми, не получив ни новых черт, ни ясных характеристик.

Своих героев Толстой связал необыкновенным приключением, сделав виновником приключений все того же чудака, изобретшего «тайну омоложения», и воспользовавшись {474} традициями комедии с переодеваниями. После многих препятствий увядшая жена обращена в ослепительную красавицу. Под видом журналистки она вызывает прилив страсти у мужа, но пренебрегает изменником. Пошлый и уничтоженный муж обречен на постылое существование с пошлой кинозвездой; автор не жалеет усиленных и шаблонных красок для убийственного изображения семейной жизни. Расцветшая, омоложенная жена героически отдает свою омоложенную жизнь чудаковатому изобретателю. Одновременно комсомольский пастушок и амазонка-прислуга из студиек вступают в законный брак. Таким неожиданным способом осмеяна буржуазная любовь и увенчано похвальное трудолюбие.

Внутреннюю радость и полнокровие, наполнявшие его ранние пьесы, Толстой пытался теперь передать в столь сомнительной фабуле. Не говоря уже о бытовом неправдоподобии (его можно с некоторым усилием принять за сатирическую остроту), не говоря также о нестерпимой фальши положений (ее можно с неменьшим усилием принять за пародию) — мнимая установка на «научность», обозначенная восторженным рвением комсомольца и нарочито подчеркнутая «героическим» поступком самоотверженной жены, напрасна и, конечно, несерьезна. Необыкновенность сюжета, эксцентричность образов и фальшивый шаблон положений заставляют воспринимать «научную установку» иронически — в качестве забавного, но пародийного эпизода. Этим приемом автор заботливо отодвинул на второй план «любовь» — боюсь, не с неудачным ли расчетом на «идеологию». Ожидания автора не оправдались. Непривычное для Толстого сатирическое изображение смешной «любви» буржуазной четы выглядит шаблонно, а ясная любовь молодых затронута мимолетно и поверхностно. Незаметно Толстой обратил чудаков в «пошляков» и комедию о любви в комедию о человеческой пошлости. Нового выхода Толстой не нашел, как не найдет никакой «идеологии» без большой работы и мастерства, которые его к себе зовут и которые нужны даже для такого пустячка, как «Фабрика молодости».

Коршевский театр отнесся к пьесе грубо и жестоко. Он не захотел подумать о стиле автора, о той манере, в которой можно и должно играть пьесу, чтобы затушевать ее недостатки. Ставивший пьесу Кригер предусмотрительно объяснил в интервью, что своей главной задачей считал приготовить пьесу в трехнедельный срок. Трехнедельный срок явно запечатлелся на всей постановке. Театр снова, {475} как и в «Чудесах в решете», прошел мимо того хорошего, что заложено в пьесе, и настойчиво остановился на ее недостатках. Пьеса поставлена так же немудрено, как ставили некогда у Корша Рышкова или каких-нибудь забытых немецких авторов. Удручающая однокрасочность легла на спектакль, и досада росла по мере развертывания спектакля, поставленного недогадливым режиссером и сочиненного прекрасным, но халтурящим автором.

«Красная газета», 1928, 3 января.

# «Джума Машид» Театр бывш. Корша

Театр бывш. Корша взял скромную агитационную мелодраму Венецианова и неблагоразумно сотворил из нее «легенду». Пьеса, написанная приемами старого театра, не дает к этому никаких оснований. Ее цель — наглядное и ясное изображение эксплуатации англичанами религиозной и национальной вражды в современной Индии. Развиваясь на добросовестно и занимательно вырисованном бытовом фоне, пьеса выделяет ряд фигур, характерных для основных показанных в ней групп (браманисты, мусульмане, англичане). По манере письма пьеса тяготеет к наивному реализму, к изображению настоящей, а не «условной» Индии, как обычно бывает в мелодрамах.

Противоречивое соединение Венецианова с Бебутовым и Диким (режиссура), Кузнецовым (декорации) и коршевскими актерами привело к малоубедительному зрелищу. Режиссеры, призванные осуществить пьесу, заинтересовались преимущественно пышной экзотикой, отодвинув на второй план тему пьесы. Они облекли пьесу в столь замысловатые и неопределенные наряды, что ее основное действие осталось непонятным.

Воплощая свою мечту об Индии, театр поручил писать декорации Павлу Кузнецову. Художник нарисовал прекрасные по тону и цвету — очень тонкого вкуса — картины, которые, однако, трудно вязались с грубо реальными фигурами актеров. Не связав актеров с нежно-дымчатыми декорациями, режиссура не связала между собой и актеров, которым были поручены несложные образы агитпьесы. Задание «экзотики» привело к обилию обрядовых жестов, стилизованных движений и непонятной акцентировки. Ряд актеров, как Бакшеев и Хохлов, с несомненным темпераментом {476} играли вполне реально; другие, как Владиславский (рабочий депутат), подчеркивали смехотворность положений и характеров, приближаясь к агитационной сатире; третьи, как Кторов и Борская, искали спасения в легкой и скользящей комедийности. Вся талантливость Борисова не помогла ему «переместиться» в Индию, и никакая чалма, водруженная на его голове, не могла, понятно, создать индусского колорита. Восприняв свою роль как буффонаду, он ярко подчеркивал ошибки распределения ролей, найдя сотоварища в Коновалове, с полным недоумением исполнявшего роль Девендра-Сена. Попова, отказавшись от тщетной попытки объединить разрозненные черты Лилавати в цельный образ, играла отдельные, не приведенные к единству куски.

Так же условно и театрально, как ее обычно изображают в «восточных» пьесах, изображалась «масса» — вне столь ясного у Венецианова разделения на лагери. Остались непонятными нарастание забастовки, вражда между мусульманами и индусами из-за шествия богини Кали, заговор англичан и т. д. — все то, что относится к действенному развертыванию пьесы. Заключительная сцена вспыхнувшей вражды звучала по-оперному, и заговорщики с кривыми мечами, метавшиеся по сцене в необузданной суматохе, приводили на память «80 дней вокруг света» и экзотические приключенческие романы. Пьеса написана проще, она явно нуждается в выделении ее агитационной силы, экзотика служит только аккомпанементом действию, а не самоцелью. Разностильная, лишенная единого стержня, постановка оставила впечатление неудовлетворенности, и крупные актерские силы, участвующие в спектакле, снова не были использованы театром достойно их умения и мастерства.

«Правда», 1928, 11 января.

# «Луна слева» Театр имени МГСПС

На этот раз Билль-Белоцерковский остановился на теме любви. Он нашел удобным разработать эту тему не в форме драмы, а в форме легкой комедии. Этим самым определился отказ от какой-либо проблематичности: никаких проблем пьеса не ставит, и самый характер ее несколько необычен и для Билль-Белоцерковского и для {477} всех предшествующих опытов современного бытоизображения.

Если говорить о том, во что могла бы развернуться выбранная тема, то следует отметить, что у Белоцерковского она несколько сузилась и погрубела. Широкая тема любви заменена узкой темой аскетизма. Суровый предчека, проповедующий «воздержание» на время гражданской войны, в конце концов, несмотря на все сопротивление, изменяет своему принципу, поддавшись очарованию молодой женщины, с ним работающей. Измена принципу не обозначает для него измены «долгу», и он остается таким же верным слугой революции, каким был. Автор и вместе с ним зритель естественно не видят в его поведении ничего зазорного, и несложная заповедь «гони природу в дверь, она войдет в окно» сохраняет полную незыблемость.

Легкая ирония в постановке темы вызвала соответствующую легкость, почти фарсовость ее разработки. Только одна-две сцены выпадают из этого стиля, именно они наименее шаблонны и наиболее значительны — острота диалога и напряженность действия относят эти куски к лучшим достижениям автора. В остальном условность приемов и легкая ирония сюжета заставляют принять пьесу в качестве занимательной, но отнюдь не строго реалистической «игры образами и положениями» на тему «воздержания».

Посмотрев на тему как на «комедию любви», автор использует ряд привычных шутливых положений — вплоть до «переодевания», которое введено в целях испытания гражданской доблести предчека; за выздоравливающим героем ухаживает добродетельная и невольная соблазнительница; случайность толкает их друг к другу — «борьба любящих сердец» рассказана иронически и шутливо.

Как бы условно ни была разработана тема и как бы суженно она ни была поставлена, Белоцерковский рассказывает ее без неприятного и специфического привкуса «половой проблематики», свойственной повестям Малашкина или Романова. И в этом немудреном рассказе Белоцерковский сохраняет чистоту и простоту — наиболее привлекательные свои качества.

Разделение на эпизоды обусловило внешнюю форму спектакля Театра имени МГСПС (режиссер Винер, художник Федоров). Исполнение шло очень ровно, актеры угадали стиль игры: нигде не впадая в пошловатость и избегая фарсовых соблазнов, они вели спектакль в прекрасном комедийном тоне. Публика смеялась и расходилась, окончательно {478} убедившись в полной необязательности аскетизма. Так шел весь спектакль, так и нужно его принимать — в качестве легкой шутки, — ибо в нем нет «сердца горестных замет», которые так волновали в других произведениях Белоцерковского.

«Правда», 1928, 13 января.

# К пятнадцатилетию Московского Художественного театра Второго

15 января 1913 года группой молодых актеров Художественного театра в небольшом помещении над кино «Люкс» была сыграна пьеса Гейерманса «Гибель “Надежды”». Этот удачливый спектакль положил начало Первой студии, которая превратилась в МХАТ 2‑й и, пройдя ряд трудных и значительных этапов, празднует теперь свой пятнадцатилетний юбилей.

Предвоенные и предреволюционные годы наметили особый тип театра, противоположный господствующему. «Большие» и законченные театры давно покинули былые пути исканий, спокойствие и тишина водворились на театральном горизонте, душная эпоха общественного безвременья наложила тяжкую печать на искусство. В горячей жажде выхода молодежь уходила в театральные «катакомбы» — школы и студии. В противоположность «большим» театрам студии искали нового жизнепонимания. Правда, их бунтарство не было еще проникнуто социальным содержанием. Бунт направлялся или по линии формальной, отрицавшей самую форму буржуазного театра, или по линии этического протеста, особенно понятного в годы империалистической войны. Эту вторую линию наиболее ярко выявила именно Первая студия, тем более что она имела твердую основу в виде системы Станиславского и замечательного вождя в лице Сулержицкого.

Система Станиславского еще только складывалась тогда в стройное актерское учение. Станиславский искал учеников, он нашел их среди молодежи МХТ. Система, боровшаяся против актерской лжи во имя человеческой правды, казалась спасением в годы безвременья и выходом для художественного протеста. Сулержицкий во многом творчески помог Станиславскому при создании системы. Он понимал ее дух, а не букву. Сулержицкий тем сильнее был привержен системе и тем горячее следовал ей, что видел в {479} ней прямой ход к театру, о котором он мечтал: театр должен служить совершенствованию человека. Толстовец, неоднократный беглец от преследований полиции, человек богатой, сложной и страстной жизни — он наполнил студию редкими на театре стремлениями. Проводя при помощи системы воспитание актера-человека, развивая в нем чувство художественной и этической ответственности, Сулержицкий определил первоначальное лицо студии, которое резко отличало ее не только от «больших» и законченных театров, но и от однородных студийных начинаний. Рождение театра шло от содружества внутренне спаянных людей. Они начинали не с эстетической реформы (формальные вопросы мало интересовали студию в первые годы) — они начали с установления единой актерской культуры и единого художественного понимания. Так определилось второе отличительное качество студии — ее коллективизм в ведении дела, в творческой работе, более того, во внесценической жизни.

При непосредственном руководстве Станиславского и Сулержицкого и при участии Немировича-Данченко в 1913 – 1915 годах студия осуществила следующие работы: «Гибель “Надежды”» Гейерманса (режиссер — Болеславский), «Праздник мира» Гауптмана (режиссер — Вахтангов), «Сверчок на печи» Диккенса (режиссер — Сушкевич), «Потоп» Бергера (режиссер — Вахтангов) и «Калики перехожие» Волькенштейна (режиссер — Болеславский). Они определены внутренней установкой на раскрытие и оправдание человеческого начала. Этические проблемы — добра и долга, морали и внеморальности — господствовали в спектаклях. Однако они зачастую перерастали в более широкие картины, переплетаясь с социальной окраской. Любовь к угнетенным и оскорбленным проповедовалась в «Сверчке»; «Потоп» наполнялся протестом против власти денег и связанной с ними лжи; в «Гибели “Надежды”» раскрыт бедный и страшный быт голландских рыбаков, и т. д. Во внешности спектаклей смешивалась условность сукон с реализмом деталей, крошечная сцена без подмостков фиксировала внимание на актере, ни одно самое мимолетное его движение не проходило бесследно для зрителя. Мастерство студийцев становилось все более тонким и достигало предельной выразительности в «Сверчке», где наивная диккенсовская сказка дала повод для выявления основной темы «оправдания человека».

Смерть Сулержицкого (1916) внесла смятение в установившуюся студийную жизнь. Она совпала с окончанием {480} «предварительной работы» по выковке труппы и по воспитанию актера. Студийная форма начинала изживаться. Студия перерастала в театр. Одновременно рост студии поставил ее перед новыми и более ответственными задачами. Переход в театр совершался мучительно, тем более что начало революции окончательно указало студии на необходимость полного напряжения сил. От интимных пьес и тихих чувств студия, подобно большинству театров первых лет революции, обратилась к героике и «классицизму». Ее первоначальные опыты в этой области не отличались законченностью и ясностью. Если «Двенадцатая ночь» Шекспира (1917) дала образец полнокровного и здорового юмора, то спектакли «Дочь Иорио» Д’Аннунцио (1918) и «Балладина» Словацкого (1920) несли на себе явную печать переходного периода. Трагические ноты переплетались с интимным тоном прежних лет, внешняя форма колебалась между фантастикой и натуралистическими соответствиями, актер, не покидая найденной «установки на творчество», искал вольной и свободной поступи трагического актера. Именно в это трудное для себя время студия почувствовала важность новых внутренних путей и обостренных форм. Более всего помог студии в ее новых поисках Вахтангов.

Вахтангов во всей работе, перекинувшейся далеко за пределы Первой студии, преследовал новую выразительность театра. Не отказываясь от темы «оправдания человека», он переживал ее со страстностью, незнакомой его учителю. Связывая былую тему непосредственно с революцией, он перевел ее в тему о «перерождении человека». Будучи одним из художников, искавших «созвучия революции», он вел театр к его эстетическому и общественному пересозданию. Для выражения своих ощущений, полученных от революции, он считал необходимыми новизну и остроту форм.

Победоносный «Эрик XIV», явно обозначив творческие желания Вахтангова, стал поворотным этапом в жизни студии. Вахтангов считал, что к этому спектаклю «направили студию наши дни». Верная учению Станиславского, студия вступила в период искания театральных форм, внутренне оправданных эпохой. Ставя «Эрика», Вахтангов отвергнул исторические соответствия. Он воспринял пьесу как обобщение трагедии королевской власти; трагическая обреченность стала основным тоном пьесы. Тревога окутывала спектакль. В нем театр рвал с безразличием созерцателя и брал право субъективного отношения к предмету. {481} Из всех художников сцены Вахтангов яснее всего выразил формулу «созвучия революции», так характерную для некоторых слоев интеллигенции, принимавших революцию со всей искренностью и со всей болью разрыва со своим прошлым. Таким осуждающим прощанием с прожитой эпохой звучал вахтанговский «Эрик XIV».

Ранняя смерть Вахтангова (1922) снова лишила студию вождя-режиссера, и снова смерть вождя совпала с поворотом позиции студии. Студия вполне стала самостоятельным театром: это превращение было закреплено в названии «МХАТ 2‑й», которое она получила в 1924 году. Развернувшись в театр, студия стала на пороге более точного отклика на современность. Зреющие многочисленные дарования ждали выхода. Утвержденная Вахтанговым выразительность форм требовала дальнейшего развития. Жизнь театра направилась по нескольким линиям в зависимости от преобладания тех или других требований. Ряд спектаклей был построен по актерской линии. «Расточитель» Лескова, «Любовь — книга золотая» Алексея Толстого, «В 1825 году» Венкстерн имели главнейшей целью обнаружение незаурядных актерских сил. Вторая линия лежала в обновлении классических традиций. На этом пути студия одержала большие победы. «Укрощение строптивой» Шекспира (режиссер Смышляев) и в особенности «Блоха» (режиссер Дикий) — народная сказка на тему Лескова — нарядные и жизнерадостные спектакли хорошего ритма и заразительной бодрости. Высокое актерское мастерство сплелось с праздничностью ярких мизансцен и веселостью декораций. Подчеркнутая и условная игра граничила с «масочностью» — масками казались действующие лица этих веселых и условных спектаклей. Наконец, третья линия — наиболее значительная по намерениям и вместе с тем наиболее спорная по выполнению — пытается перекинуть мост к современности через родственность художественных и внутренних ощущений эпохи и театра. Спектакли «Гамлет», «Петербург», «Смерть Иоанна Грозного» и «Дело» лежат в этой плоскости. Порою сумбурно, порою с несомненными достижениями они хотят вскрыть трагическую сторону жизни, увиденную в эпоху гражданской войны. Не имея режиссера, равного Вахтангову, МХАТ 2‑й делает ставку на коллективную режиссуру. Это неизбежно лишает спектакль единства. Этический пафос, который был когда-то принесен в студию Сулержицким, продолжает волновать студию и проскальзывает в названных спектаклях.

Еще не зная точно внутреннего и ясного выхода, МХАТ 2‑й {482} колеблется в своих исканиях, все более, однако, ощущая необходимость внутренне познать современность.

За эти годы изменилась и самая манера игры. Стремясь в каждой пьесе к изображению особого сценического мира, актеры МХАТ 2‑го изображают человека двумя-тремя выразительными чертами. Своеобразная стилизация внутреннего образа приводит к некоторой монументальности и неподвижности — не столько к развертыванию образа, сколько к его подчеркнутому показу. Таков стиль исполнения лучших актеров МХАТ 2‑го — Дурасовой, Гиацинтовой, Чебана, Дейкун, Берсенева, Готовцева, Соловьевой, Бирман, Бромлей, Сушкевича, Подгорного и других. Среди них один из замечательнейших актеров нашей современности — Михаил Чехов — горячо и бурно ищет новых средств сценического выражения. Он переводит психологизм в символический план; символ вырастает из глубокой и вполне реальной психологической разработки.

Ко дню пятнадцатилетия МХАТ 2‑й находится в обостренных поисках пути; он ищет точек опоры и той внутренней установки, которая поможет ему закрепить свое художественное лицо и определить свое миросозерцание. Вместе с ним в страстных поисках мечется и Чехов. История МХАТ 2‑го сейчас обрывается на полуслове.

«Правда», 1928, 28 января.

# «Сирокко» Камерный театр

У русской оперетты все еще нет ни музыкальных, ни литературных традиций. Оперетты русского производства не менее редки в прошлом, чем и в настоящем, и авторам текста и музыки приходится строить на нерасчищенной почве.

После давней «Жирофле-Жирофля» и недавних «Дня и ночи» Камерный театр, продолжая свои опереточные увлечения, поставил «сатирически-музыкальную комедию» «Сирокко». Театр, дважды возродивший традиции Лекока, приложил теперь старания к созданию русской оперетты. Но и здесь русское происхождение не обеспечило русского сюжета: «Сирокко» ставит своей задачей ироническое осмеяние Западной Европы.

Предметом усилий авторов текста (Зака и Данцигера) стал рассказ Андрея Соболя о «голубом покое» Средиземного {483} моря и некоем «синьоре Казакове», принятом постояльцами отеля «Конкордия» за большевика. Андрей Соболь, почувствовав в рассказе театральность, сам решил переработать его в пьесу. Смерть (театр посвятил свой спектакль его памяти) застала его за работой, которую закончили Зак и Данцигер.

«Сирокко» не претендует на глубокомысленную сатиру или первостепенный социальный смысл. Ни автор рассказа, ни значительно его упростившие инсценировщики не могли серьезно отнестись к действующим лицам «Сирокко» — разнообразные посетители отеля «Конкордия», американские банкиры, немецкие торговцы и английские мисс, застигнутые жестоким сирокко и томящиеся в тщетной жажде развлечений, показаны в нарочитом, подчеркнуто игрушечном виде. Ироническое отношение к ним и к их приключениям продиктовало способ их сценического показа. Их похождения забавны и смешны, но зритель не становится на сторону ни одного из них: даже неизбежная любовная парочка в лице добродетельной немочки и ее возлюбленного — чудака-художника, обязанная (по привычным законам оперетты) возбуждать трогательное сочувствие, здесь также переведена в план пародийный и дана в ироническом разрезе.

На мгновение стиль спектакля кажется поколебленным появлением «синьора Казакова», в котором постояльцы заподозрили «большевика»; в зрителе зарождается тревога: не представлен ли столь странно трактованный коммунист в качестве положительного образа и не вознамерились ли авторы выразить таким путем идеологическую тенденцию пьесы? Но тревога мимолетна: Казаков — всего лишь знаменитый актер-трансформатор — включен в общий круг иронических персонажей этого веселого представления. «Похождения Казакова» — отличный материал для комедии.

Лишь порою авторы пытались искать более серьезных способов для сатирического разоблачения западной цивилизации. Но неумелость осуждала такие попытки на неудачу; так, авторы не удержались от соблазна вложить в уста Казакова пророчества о грядущем равенстве. Ошибки возникли в момент стремления «осерьезить» то, что подобному «осерьезниванию» не поддается; и авторы неумело пошли по этому пути, без внутреннего к тому повода. Слова роковой опереточной румынской княгини о «крови румынских крестьян», в которой ее предки искали забвения от любовных неудач, вместо идеологического воздействия {484} режут слух своей удручающей бестактностью, ибо всему есть свое место. В этих случаях чрезмерность идеологических намерений приводила к обратному результату: весь внутренний смысл спектакля лежит в ироническом освещении отдыхающих, а не творящих политику буржуа и бюргеров, на один момент напуганных возродившимся призраком большевизма. Знаменитый актер, проповедующий большевизм слугам и сулящий мировую революцию, — напрасная наивность, и, может быть, во много раз острее заставить опереточного любимца после всех шуток и выходок примириться со своими поклонниками из «Конкордии». С другой стороны, авторы пропускают возможность острой злободневности — рассказ Казакова о Советской России (не здесь ли лежит предмет осмеяния «очевидцев»?) восходит скорее к неизменной «развесистой клюкве», чем напоминает фантастические рассказы о нашей стране злостно настроенных иностранцев.

Основное достоинство этого легкого и увлекательного представления отнюдь не в сатирическом разоблачении представителей западной «цивилизации», а в умении сохранить веселость и жизнерадостность опереточного жанра при обезвреживании всех дурных сторон, связанных с современной опереттой.

Таиров очистил оперетку от дурных штампов и подарил зрителю прекрасную возможность задорного смеха. Верно почувствовав необходимый стиль оперетки и найдя опору в талантливой и острой музыке Половинкина (одного из наиболее интересных и острых наших музыкантов), Таиров нашел и верное сценическое выражение. Режиссер отказался от явного эксцентризма «Дня и ночи» и в особенности «Жирофле» и пользовался простыми и тонкими чертами того стиля, который он сам любит называть «конкретным реализмом». Пресловутая «опереточность» входила преимущественно в порядке пародии и лишь раз или два зазвучал опереточный шаблон.

Постановка Таирова изысканно проста: она нарочито строга и скупа там, где можно было ожидать целого набора обычных опереточных трюков, и очень изобретательна там, где трюк приходит в качестве неожиданности. Общий ритм спектакля, такие моменты, как финал второго акта, или такие детали, как игра Казакова с красным платочком, отмечены подлинным и хорошим вкусом. Таиров сумел найти основную ироническую ноту, которая справедливо преобладает в спектакле. Ведущие роли Казакова и румынской княгини играют Церетелли и Уварова. Церетелли, {485} который играет Казакова в прекрасном ритме, с тонким чувством музыкальности диалога, снова обнаруживает, какой он отличный актер, когда избавляется от прежних штампов. Прекрасный гротескный рисунок графини у Уваровой. Думается только, что комедийная сцена их объяснений нуждается в некотором смягчении и освобождении от привычных опереточных подчеркнутостей. Очень четкий и тонкий образ Берты у Назаровой, которая, к сожалению, намного хуже поет, чем играет и танцует. Ее партнер Фенин играет явно не свою роль. Группа служащих в гостинице (Ефрон и Александров), возглавляемая очень темпераментным и превосходным по четкости исполнением Аркадина, вполне остается в памяти.

В целом Таиров дал спектакль хорошего вкуса, Стенберги — отличную декоративную установку, а театр сделал большие шаги по пути создания современного опереточного спектакля.

Среди поисков Таирова в области музыкальной комедии «Сирокко» займет заметное место по простоте и неожиданности сценического разрешения и по жизнерадостности, наполняющей спектакль.

Статья опубликована в «Правде» (1928, 2 февраля).  
Здесь печатается с включением фрагментов из рецензии,  
помещенной в «Красной газете»  
(1928, 7  
 февраля).

# «Проходная комната» Театр бывш. Корша

Автору (В. Пушмин) захотелось написать, а театру показалось интересным поставить пьесу на тему о современной семье. Крушение интеллигентской семьи, разлад отцов и детей — теоретическая установка спектакля. Жилищный кризис — простодушное авторское объяснение затруднительного вопроса. Большая и сложная проблема сведена автором к анекдоту, а быт легко и просто заменен сплетней. Может быть, когда-нибудь, где-нибудь подобное событиям «проходной комнаты» и случалось, но бедность художественных приемов и скудость мысли лишили пьесу какого-либо правдоподобия. Из пьес прошлой драматургии в пьесу перекочевали образы давних «Частных дел» и «Юных бурь», пьес о юношестве — теперь это литературные предания, а не живые образы. С неумеренной долей {486} арцыбашевщины и легким гримом идеологии родилась эта ничтожная пьеса, развлекающая в первом действии и раздражающая в последующих. Давно использованную тему «разложения» автор пытался развить по новой, мало показанной на советской сцене линии: не заботясь о внутренних и социальных корнях, он иллюстрировал свою тему рядом пикантных или мелко юмористических сцен, вызывающих порою у зрителя чувство гадливости; семейные дрязги стали предметом спектакля, а эротические сценки (с горничной и без горничной) его «украшением».

Напрасное и вредное упрощение сопровождает работу автора. У него, как у писателя, есть наблюдательность к квартирным неурядицам, любовь к «комнатной» жизни и вкус к смешным словечкам; за ссорами отца с матерью и хитрыми махинациями злокозненной актрисы пропадает сложный вопрос, затронутый в пьесе; она напрасно причислена к современным — ее действие прикреплено к нашим дням лишь проходной комнатой, громкие слова матери-«общественницы» кажутся в спектакле неуместными, образ юноши-комсомольца — маскарадным.

Актеры, по возможности и к сожалению, играли эту пьесу хорошо. Кторов и Блюменталь-Тамарина, преодолевая всю безнадежную грубость сценических положений, поднялись над текстом комедии: чистота, четкость и экономия их игры заслуживали, конечно, лучшего применения. Была отличная, но подчеркнутая характерность у Межинского и Петкера. Но столь же явственно вырисовывался вред таких пьесок: Будрейко, у которой хорошая сценическая заразительность и хорошие данные, играет на ряде штампованных «очаровательных» приемов; Борская принуждена в своей роли вращаться в узком и надоедливом кругу соответствующих приемов для «горничной»; Бершадская, Бакшеев, Слободинская не в силах оживить фальшь образов и играют натянуто, декламационно и сугубо театрально, вызывая в памяти добродетельных героев Шпажинского и Невежина.

Остается добавить, что режиссер, послушно следуя автору, не сделал сценически ничего для существенного смягчения пьесы.

Вызывает вопрос не столько сама мелкая и плохая пьеса, сколько опасность снижения темы и замены глубокого быта анекдотом и сплетней. «Проходная комната», надо надеяться, — проходной спектакль: правы были те архангельские рабочие, которые протестовали во время {487} кратковременного пребывания этой пьесы на архангельской сцене против демонстрации «собрания дегенератов» и против ее художественного и внутреннего убожества.

«Правда», 1928, 17 февраля.

# «Петербург» Яхонтова

Вслед за ясной чистотой и эпическим величием «Ленина», вслед за мучительной взволнованностью «Пушкина» Яхонтов подошел к «Петербургу». Как и первые две работы Яхонтова, «Петербург» лишен определенного и точного сюжета. Литературная ткань игры-чтения Яхонтова состоит из ряда отрывков, связанных скорее общностью настроения, чем нитью стройного повествования. Задача «Петербурга» — раскрыть внутренний образ будущего Ленинграда, как раскрывал Яхонтов внутренние образы Ленина и Пушкина. Название вечера — и еще более отрывков, включенных Яхонтовым в спектакль, — заранее указывали путь, которым шла мысль Яхонтова. «Белые ночи», «Шинель» и «Медный всадник» — Достоевский, Гоголь и Пушкин — предопределили восприятие Яхонтовым Петербурга как призрачного, туманного и мучительного города. Но «Петербург» вырастает не из описаний и пейзажей, а через некоторый обобщенный образ, который капризно создан Яхонтовым из разнородных героев наших классиков. Акакий Акакиевич, Евгений, герои «Белых ночей» слились для Яхонтова в единый жалящий образ «бедного человека». Новый яхонтовский герой оглушен и оскорблен жизнью. Тяжкая власть жестокого города возникает из лирически-болезненных переживаний этого обитателя Петербурга. Нужно сознаться: хотя порою соединение отрывков вызывает ряд естественных сомнений, хотя порою формальные задачи влекут Яхонтова к напрасным чрезмерным ухищрениям — выполнение замысла в целом оставляет острое и сильное впечатление: «бедный человек» глядит со сцены во время игры-чтения Яхонтова.

По сравнению с «Лениным» и «Пушкиным» исполнение стало сложнее. Момент «игры», совсем незаметный в «Ленине», теперь получает большое значение; «игра вещами» становится разнообразнее и изощреннее; Яхонтов и его режиссер Владимирский уловили трудные законы ассоциаций: немногие предметы вызывают в зрителе ощущение больших картин, и достаточно пледа и зонта в различных соединениях, чтобы зритель видел разъезд из театра {488} или убогую фигурку бредущего чиновника. Порою помогает и самый литмонтаж: так умно переходит рассказ Настеньки о театре в строфы «Онегина» или так горько соединяются признания Онегина с рассказом Гоголя о шинели.

Новизна и неполная разработанность затрудняют восприятие «Петербурга» широким зрителем. Нужно предварительное знание текста повестей, чтобы всецело принять новое создание Яхонтова — Владимирского. Это не отнимает, однако, от опыта Яхонтова его непреложного значения. Мастерство Яхонтова крепнет, он по-прежнему держит на себе внимание зала в течение вечера; более того, показалось, что он открыл в себе и новые актерские черты — глубокая «человечность» его чтения несомненна. Его сотрудничество с Владимирским обещает хорошие плоды. Трудно предвидеть, в какие формы выльется организуемый ими театр «Современник»; ясно только, что оригинальность актера и изобретательность режиссера дадут театру полную жизнь, если только напрасный формализм приема не возобладает над интересом и значительностью темы, которую они призваны воплощать.

«Правда», 1928, 3 марта.

# Два Шекспира «Сон в летнюю ночь» и «Конец — делу венец»

Из классиков сейчас сильнее и неотразимее всего звучит Шекспир: его трагедии — по силе страсти и глубине мысли, его комедии — по грубому здоровью их юмора. Способ сценического показа Шекспира подлежит пересмотру, и поэтому вполне понятно появление двух шекспировских комедий в репертуаре Малого театра и его студии. Конечно, былой эксцентризм и намеренное цирковое неправдоподобие — попытки последних лет — более ничего не скажут зрителю. Оба театра пошли по другим путям. Малый театр, ставя «Сон в летнюю ночь», имел первоначальной целью дать выход молодым актерским силам; Студия Малого театра, ставя «Конец — делу венец», интересовалась современным прочтением Шекспира. Оттого оба спектакля при общности некоторых черт различны: различие диктовалось отчасти и характером выбранных пьес.

«Сон в летнюю ночь» — смесь бытовой комедии и сказочной фантастики. Чутко определив свое отношение к быту {489} (в особенности к группе ремесленников), Костромской (постановщик «Сна») не нашел ключа к современному звучанию фантастики. Он был недостаточно изобретателен, чтобы развернуть сказочную жизнь комедии в большое разнообразное и сверкающее полотно, и недостаточно дерзок, чтобы воспользоваться данной стороной комедии в шутливом разрезе пародии. Фантастическая радость эльфов, воздушных царей и цариц показана в духе обычной феерии с ночными огнями и экзотическим «писком и визгом». Манера постановки наложила печать и на исполнителей фантастической шекспировской путаницы, которые добросовестно и старательно были принуждены держаться в кругу обычных условно-театральных приемов (нужно добавить, что в своем большинстве исполнители обнаружили и хорошие данные и несомненный темперамент). Напротив, бытовая и пародийная сторона комедии удалась Костромскому отлично. Все, что касается спектакля ремесленников, сыграно увлекательно, задорно, с хорошим умением увидеть сквозь внешнюю грубость обаяние этих неожиданных любителей искусства. Сивов, Шереметьев, Билль, да и все участники «комедии о Пираме и Фисбе», отлично уловили прелесть этих сцен. В «любовной» части комедии ярче всех выделяется Фадеева, у которой при хороших сценических данных несомненная четкость и столь же несомненное сценическое обаяние.

Каверин, следуя любимым традициям вахтанговской «Турандот», увидел в «Конце» повод к занимательному современному спектаклю. Старую шекспировскую комедию, написанную на общую с Боккаччо тему, он воспринял как комедию об «омоложении» и «алиментах». За «высоким стилем» Каверин разглядел первоначальную грубость шекспировского юмора и за возвышенностью чувств — лукавые насмешки Боккаччо. Он «переключил» любовную историю Елены и Бертрама в план пародии, почти фарса: пресловутое рыцарство стало предметом народного осмеяния, тяжесть средневековых преданий заменена легкостью забавного представления. Свойственный Каверину «московский отпечаток» лежит на спектакле. Добродетельная графиня превращена в кокотку, страдающий и добродетельный король — в комическую фигуру, улыбка окрасила роман Елены и Бертрама. Правда, не всегда «переключение» образов проходит безнаказанно, и не всегда поддаются ироническому прочтению прекраснодушные и героические монологи — тогда актеры принуждены прибегать к нажиму и штампу. Принципиально нового и неожиданного {490} нет для Каверина в этой постановке, но прекрасный ее ритм, отличная изобретательность режиссера, остроумная игра с вещами создают спектакль подлинного сценического увлечения. Впечатление поддерживается веселой и талантливой игрой Оленева, Свободина, Вечеслова, Цветковой, Царевой, Бойчевской и других. Мастер на задорные детали, Каверин и здесь вполне ими владеет. Найдя отличного музыкального помощника (Германов), он умело и тонко вводит в спектакль современную музыку. Вместе с художником (В. Щербаков) он вполне использовал тесные рамки сцены студии; разъезжающиеся беседки и подъемные мосты свидетельствуют о неостанавливающейся изобретательности студии. Во всем спектакле остается пожалеть об одном: о том, что студии приходится работать в таком неудобном и тесном помещении, которое должно будет в конце концов сузить ее творчество, привести к сценическому штампу и сейчас уже мешает знакомству со студией широких масс. Между тем студия вполне доказала свое право на работу большого масштаба и на внимание широкого зрителя.

«Правда», 1928, 25 марта.

# Ф. Н. Каверин

Каверин — ученик школы Малого театра. Первый выпуск школы составил Студию Малого театра. С тех пор художественная жизнь Каверина неразрывно слилась с жизнью студии. Более того — Каверин стал выразителем и создателем особого стиля студии. Студия выдвинула его в режиссеры, и — первый среди равных — он на себе испытал и вынес тяжесть организационных мук и художественных исканий.

Путь студии был менее всего благополучен — Каверин помогал ей выбираться из материальных затруднений и не сдавался в частые минуты художественных и экономических кризисов. Среди многочисленный спешной и трудной работы он искал выражения своим еще неотчетливым мечтам.

В зависимости от воспитания и внешних влияний сложились его отличительные особенности как художника. Воспитанник школы Малого театра — ученик Н. А. Смирновой и В. Н. Пашенной, — прилежный свидетель последних лет Ермоловой, Лешковской и Южина — он, однако, не остался чужд и глух к тому бурному реформационному {491} течению, которое неслось за пределами Малого театра. И хотя Малый театр, потрясенный революцией и смущенный новыми требованиями, еще замыкался в задачи строгой охраны традиций, Каверин умел разглядеть и существо традиций Малого театра и незабываемый смысл революционного театрального натиска. Будучи в Малом театре, он всматривался в новизну театральной реформы. Но и в самом Малом театре он более всего и острее всего почувствовал условно реалистическую манеру, театральную насыщенность, великолепие слова и звука и нескрываемую радость «игры»; к «игре» влекло его и то, что он видел вне родного ему театра.

В годы девятнадцатый и двадцатый на театре продолжалось — вернее, широко распространялось — увлечение театром масок, импровизации, фарса и балагана. Этого общего увлечения представлениями «французских шарлатанов» не избежал и Каверин. Подобно другим молодым режиссерам, верившим во всеисцеляющую театральность, Каверин ставил неизбежного Мольера и неизбежную «Ревность Барбулье» (его первая и во многом ученическая режиссерская работа). Балаганность стиля и нажим трюка отметили его первый режиссерский опыт.

Но рядом — в нескольких театрах — назревали искания Вахтангова. К нему-то жаднее всего прислушивался Каверин, и влияние принципов Вахтангова очистило его впоследствии от чрезмерного преклонения перед комизмом чистого трюка и яркостью внешней театральности. Именно Вахтангов заставил Каверина почувствовать иную, более содержательную природу режиссерского искусства, полной глубины которого Каверин не осознал еще, конечно, и до сего времени.

Каверин, любивший неправдоподобие театра, сложился как режиссер под двумя влияниями. В области режиссуры он может считать себя учеником Санина, с которым он работал, и Вахтангова, за которым он неутомимо следил. От Санина он получил яркость мазка, умение строить толпу. У Вахтангова он научился форме спектакля и его современному звучанию. Противоречивое сочетание симпатий и умений Каверина обнаружилось уже в первых его больших работах. Ни «Комик XVII столетия» Островского, ни «Бабьи сплетни» Гольдони не отличались существенной оригинальностью толкования. Свою любовь к театральному неправдоподобию он проводил первоначально украдкой, а мечту о романтически звенящем спектакле скрывал за строгой необходимостью бытовых соответствий. В «Комике» {492} он добросовестно воскресил быт давней Москвы, чтобы неожиданно развернуть в отдельных кусках интермедий заинтересовавшую его русскую балаганность. За всеми нарядами спектакля «скоморошество» было для Каверина живительным зерном. Яркость санинского реализма он пронизал масленичным разгулом красок. «Бабьи сплетни» он поставил как задорную игру — и на этот раз вполне насладился жирными красками, вихрем падений и звоном голосов.

Его первоначальное увлечение откликнулось в позднейших постановках: и русское «скоморошество» и масленичная пряничность сквозили в истолковании «Бальзаминова» и современного водевиля «Вредный элемент»; а западная театральность интермедий и масок — в последней работе, в шекспировской комедии «Конец — делу венец». Но теперь эти увлечения нашли иную форму. Их наивная подчеркнутость смягчилась новым отношением к спектаклю. Вахтанговская «Принцесса Турандот» надолго запала в голову Каверина. Принцип «иронического театра» внезапно осветил его первые неосознанные опыты. Он неожиданно помог сблизить великолепную условность Малого театра, яркую размашистость Санина и неисцелимую любовь к театральности. С этих пор «ирония» не покидает каверинских постановок.

Каверин отнюдь не подражал слепо Вахтангову, для этого слишком сложно было сочетание влияний и слишком остра режиссерская мысль Каверина; ибо неотъемлемое достоинство молодого режиссера, дающее ему право на самостоятельную работу, — то, что он мыслит режиссерски. Часто сценический мир, который он видел в тексте, отнюдь не соответствовал достоинству пьесы: Каверин, увлеченный своей мечтой, часто обманывается в качествах пьесы, предпочитая свою волю воле автора. Вахтанговское влияние сказалось на Каверине по родственности художественных ощущений, но не по увлечению модой.

От Вахтангова Каверина отличали иная внутренняя установка и иные ощущения актера. Человек младшего, по сравнению с Вахтанговым, поколения — он воспринял революцию вне тех страстных переживаний и сомнений, которыми отмечен приход Вахтангова к революции. Существо «эстетического» заражения революцией прошло мимо него.

Последние сезоны Каверин задумался над проблемой актера. Пока он не столько «рождает» образ из актера, сколько сам «дает» образ актеру (его существенное отличие {493} от Вахтангова). Проблема актера стоит для Каверина в качестве первоочередной.

Проблема актера тем важнее для Каверина, что он не мирится с общепринятым толкованием образов. Он любит рвать традиционный шаблон, «переключение» образов — часто в его постановках. Шекспировскую комедию «Конец — делу венец» он «переключает» в план пародии на рыцарство. Ставя трилогию о Бальзаминове, он перевел Бальзаминова в трагикомический план и захотел за образом московского чиновника с ущербными мечтами увидеть гоголевский облик сведенного с ума бедного человека.

Свое ощущение театра Каверин — помимо «переключения» — передает игрой вещей и смелым использованием музыки. Музыка часто сопровождает его работы. В «Конец — делу венец» иронически врываются современные романсы. «Кинороман» Кайзера, представляя ядовитую пародию на шаблон кино и на западное мещанство, превосходен по музыкальности и четкости исполнения. Использование музыки разнообразно: по ассоциациям смежности, сходства, противоположности — музыка служит Каверину вместо отсутствующего слова режиссера.

Он хочет оживить сцену. Вводя в «Кинороман» приемы кинематографа, он пользуется ими для оживления вещей — и вещи часто сами играют в пьесах, как играют и декорации. Носовые платки шутливо падают в руки героев в момент их горя, беседки привозят и увозят влюбленных, подъемные мосты превращаются в рыцарские залы. Каверин заставляет актеров до конца обыгрывать предметы — и во «Вредном элементе» вещи получают неожиданное использование.

Каверин ограничен сейчас узкой, тесной и неудобной сценой студии. Помещение осуждает его на некоторое однообразие приемов. Между тем и студия и Каверин уже завоевали право на больший масштаб работы. Он становится сейчас тем более необходимым, что пора художественной зрелости приближается для Каверина.

Художник ищет темы. Каверин ждет своего драматурга. Жизнь бежит в глазах Каверина отдельными, несвязанными кусками. Отдельные куски ее обращает Каверин в предмет театрального представления. Его сила в здоровом и ясном ощущении театральности. Студия Малого театра и Каверин окружены в Москве любовью и вниманием. Тем больше ожиданий связывается с будущим Каверина.

«Жизнь искусства», 1928, № 13.

# **{****494}** Три книги о «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда

Три книги, исследующие истолкование Мейерхольдом гоголевского «Ревизора», дополняя одна другую, как бы подводят итог полемике, вызванной этой замечательной постановкой.

Рассматривая спектакль с различных точек зрения, они пользуются соответственно и различными методами исследования. Ленинградский сборник («“Ревизор” в Театре им. Вс. Мейерхольда»), составленный из статей авторов, группирующихся вокруг Театрального отдела Института искусств, основывается преимущественно на формально-описательном методе и выдвигает на первый план высокую эстетическую ценность спектакля. Авторами центральных статей московского сборника («Гоголь и Мейерхольд») являются лица, специально театром не занимающиеся (в сборнике помещены статьи Андрея Белого, Л. Гроссмана, П. Зайцева и Л. Лозовского; только две небольшие заметки отданы режиссерским комментариям Мейерхольда в изложении лаборанта спектакля Коренева и впечатлениям М. Чехова). Этот сборник идет в анализе спектакля от раскрытия его философско-художественного смысла и пытается определить его внутреннее значение в плане современного искусства страны. Наконец, в книге «Новая ревизия “Ревизора”» (ее основой является статья Тальникова, опубликованная в «Красной нови») Тальников пользуется историко-литературным методом в применении к театру (методом, наиболее опасным для живого театрального представления), специально останавливаясь на вопросе взаимоотношений Мейерхольда и Гоголя. Выдвигая ту или иную сторону спектакля, все книги, однако, в той или иной степени пытаются формулировать ответы на вопросы, вызванные полемикой: об искажении или неискажении Мейерхольдом Гоголя, о внутреннем и эстетическом лице спектакля и об его правомерности в текущей жизни театра.

Основные положения ленинградского сборника, написанного в явную защиту столь горячо оспариваемой постановки, сводятся к следующим формулам: во-первых, «спектакль Мейерхольда дает не просто “Ревизора”», а «Ревизора», «прокомментированного всем Гоголем» (Слонимский); во-вторых, «на основе исключительного театрального мастерства Мейерхольд создает театральную поэму о Гоголе, строя ее из пятнадцати эпизодов, спаянных вместе {495} единством темы, подсказанной гоголевским “Ревизором” и оформленной на основе конгениального восприятия всего творчества Гоголя в целом» (Гвоздев); в‑третьих, ревизуя «Ревизора», Мейерхольд настойчиво указал на требовательную необходимость «спектакля высокого художественного уровня» для театральной современности. Отметая безоговорочно обвинение спектакля в мистицизме, авторы сборника пытаются раскрыть и словесно закрепить те сценические приемы, посредством которых Мейерхольд перенес «Ревизора» на сцену.

В этом смысле сборник дает ряд ценнейших и бесспорных наблюдений, помогающих анализу спектакля — даже если стоять на противоположной ленинградцам точке зрения по отношению к «Ревизору». В своем идеале метод ленинградцев приводит к подробному описанию спектакля: рассказ о приемах и их сочетаниях постепенно воскрешает перед читателем картину мейерхольдовского представления «Ревизора». Шаг за шагом разбирая спектакль, отмечая перепланировку образов Хлестакова и Осипа, своеобразную роль «хора» чиновников, различие режиссерского толкования чиновников и женских сцен, Гвоздев (статья «Ревизия “Ревизора”») и Слонимский («Новое истолкование “Ревизора”») вводят спектакль в общий круг творчества Мейерхольда: продолжая методы «пантомимической» игры («предыгра» в «Бубусе»), заново используя метод «переключения», расширяя игру с вещами, Мейерхольд утверждает в качестве основного принципа спектакля «музыкальный реализм», намеченный в «Бубусе» и теперь развернутый в монументальное и мощное зрелище. Спектакль, по мнению авторов, имеет несомненно пропагандирующее значение, так как большая работа режиссера и высокое художественное значение спектакля указывают на необходимость повышенных качественных требований к театру вообще.

Совершенно закономерно разбирая приемы и эстетический канон «Ревизора», ленинградцы только косвенно затрагивают его внутренний смысл, язык формы для них настолько значителен, что делает лишним исследование существа спектакля. Их не волнует, *что* он внутренне дает зрителю и какую внутреннюю проблему он поставил. Из авторов сборника более других раскрывает отношение ленинградцев к внутреннему зерну мейерхольдовской постановки Я. А. Назаренко («“Ревизор” в мейерхольдовской интерпретации»). Прослеживая «дидактико-сатирическую» и «гротескно-комедийную» линию в комедии Гоголя — а {496} соответственно «два стиля: классический, с попыткой сохранить традиционные единства, и натуралистический», — автор видит главнейшее достоинство постановки Мейерхольда в перенесении комедии «в план современности». Путем «пародирования и некоторой гиперболизации» Мейерхольд достигает «проекции “Ревизора” в современность»: «Вызвать к умирающей старой России гадливое чувство презрения и лишний раз ярко и неопровержимо подчеркнуть неизбежность гибели всей полицейско-самодержавной системы прошлого».

Э. И. Каплан описывает «вещественное оформление “Ревизора”» в постановке Мейерхольда, отчетливо указывая соответствие в изменениях стиля и актерской игры и оформления. В. Н. Соловьев объясняет наличие в спектакле элементов фарса, кукольного театра, клоунады, исходя из трактовки «Ревизора» Мейерхольдом в качестве «совершенно невероятного события» (статья «Замечания по поводу “Ревизора” в постановке Мейерхольда»).

Книга в целом оценивает прием с точки зрения эстетической, а не внутренней целесообразности. Признавая соответствие стиля спектакля стилю Гоголя, она не занимается исследованием текста гоголевского представления.

Взяв темой спектакля «тему о Гоголе», Мейерхольд создал самостоятельное сценическое представление, законно прибегнув к свободному пользованию текстом. Преимущественному анализу внутреннего смысла этого представления посвящен московский сборник.

Отдельные намеки ленинградцев московские авторы развертывают в широкую картину. Основная статья сборника — «Гоголь и Мейерхольд» — написана Андреем Белым. Анализ формальных принципов постановки — оценка их с точки зрения не только эстетической, но и внутренней целесообразности — окончательно убеждает автора в совпадении Мейерхольда с существом творчества Гоголя. Исходный пункт Белого — отрицание установившегося предположения о разрыве между Гоголем первых лет его художественного пути и Гоголем-мистиком последних лет; Белый признает единство художественного и внутреннего лица Гоголя на всем его творческом пути. Единство приемов соответствует единому художественному ощущению. Мейерхольд впервые выразил «язык» и «стиль» Гоголя — он дал «краску» Гоголя, ибо Гоголь «глядел оком великого живописца». Белый всецело защищает право нового и решительного истолкования «Ревизора», отталкиваясь (по его собственным словам) от «Гоголя-художника в целом», {497} опираясь на требование Гоголя отдать пьесу для постановки «истинному актеру-художнику», который имеет право старого писателя открыть «в новость».

Мейерхольд посмотрел на Гоголя и «Ревизора» глазами революции. В этом сила его постановки. Петербург явился для Гоголя главным действующим лицом этого периода (1832 – 1836 годы — петербургские повести и «Ревизор»). Гоголь шел методом «петербургской» гиперболы. Этим же путем (у Гоголя даже «смех-стон») шел и Мейерхольд, вскрыв «бред, вопль, жуть — до вздрога». Доведя жуть до гиперболы, он показал и мрак и ужас прошлого великолепия России. В своем философско-поэтическом восприятии спектакля Белый идет и дальше: вполне отвергая мнимый «мистицизм» постановки, Белый всеми силами подчеркивает не только ее революционный смысл, но, более того, проводит прямую аналогию между революцией и финалом спектакля. «Необычайно страшное» впечатление и ощущение требуемого Гоголем «электрического потрясения» в финале обозначает грянувшую революцию.

Верная в оценке стиля спектакля, статья Белого основана на чисто эмоциональных художественных впечатлениях большого поэта; аналогия с революцией вырастает из того же чувства художника, зараженного великолепием показанного ему представления. Оттого статья Белого двойственна: аналитический момент порою уступает место художественному восприятию.

Андрей Белый принимает спектакль безоговорочно, его товарищи по сборнику вводят ряд ограничений в основную, приемлющую спектакль позицию. Леонид Гроссман в статье «Трагедия-буфф» (самое название которой показывает, где ищет Гроссман примирения волнующих его противоречий) следующим образом формулирует смысл представления: «Блистательная живопись внешних форм при страшной внутренней опустошенности — вот формула гоголевского искусства, положенная в основу мейерхольдовской трактовки “Ревизора”». Формулировка Гроссмана совпадает в целом с точкой зрения Белого. Он уточняет свое понимание спектакля: «Трагический распад дома Сквозник-Дмухановского» воспринимается тем острее, что «основные ситуации пьесы заострялись в сторону резкой фарсовой трактовки». Принимая верность гоголевскому замыслу, Гроссман пытается оценить отдельные приемы с точки зрения их внутренней целесообразности и тогда замечает ущербность спектакля, которая порою «непоправимо нарушает подлинно гоголевское начало».

{498} Двойственная позиция Гроссмана, очарованного спектаклем, но чувствующего его противоречия, вызвана сомнением в чрезмерном блеске форм, не совпадающем с бытом описанного Гоголем городишки (именно в этом блеске находил внутреннее созвучие Гоголю Белый и его ставил в особую заслугу театру), в сужении фабулы комедии, в явном вытравлении комедийного начала. Противоречия между Гроссманом и Белым заключены в их исходном пункте: Гроссман хочет видеть на сцене «Ревизора», Белый готов мириться с показанным через «Ревизора» Гоголем.

Точку зрения Белого очень ясно разъясняет М. Чехов, говоря, что «Ревизор» Мейерхольда перерос «Ревизора» Гоголя; оба они готовы воспринимать спектакль как самостоятельное сценическое целое, родственное Гоголю, но отнюдь не адекватное «Ревизору». У Чехова далее говорится, что Мейерхольд «проник в содержание того мира образов, в который проникал и Гоголь», «он показал тот мир, полнота содержания которого обняла собою область такого масштаба, где “Ревизор” только частица, только отдельный звук целой мелодии». Ущербность спектакля Чехов объясняет тем, что, «не выдержав напора содержания, Мейерхольд заторопился и растерялся, порою складывая лишь мертвые формы».

Основная точка зрения обоих сборников — о праве нового и свободного истолкования Гоголя и об особенной внутренней и формальной позиции Мейерхольда — находит подтверждение в заметках Коренева. Они выдвигают в качестве необходимых условий для работы над «Ревизором» «свежесть восприятия» и «нынешний глаз». Целью «обличительного спектакля» стала эпоха — вплоть до изобличения всего николаевского строя и его быта, — что находит опору в стиле автора. Режиссерский принцип — «музыкальный реализм» — соответствует требованию Гоголя: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели любимейшая опера». «Ревизор» — символическое, а отнюдь не мистическое произведение нашей современности — допускает различные толкования; в большинстве авторы сборника исходили из отзвука на конгениальный автору стиль спектакля и от непосредственного эмоционального его ощущения. Бесспорной для всех оставалась {499} сама попытка Мейерхольда расширить границы «Ревизора» до символической социальной сатиры. Эту попытку подверг жестокому анализу Тальников.

Становясь на историко-литературную точку зрения, Тальников возвращается к мысли о катастрофическом разрыве творчества Гоголя на два периода. Он отметает единство художественного лица Гоголя. Считая последний литературный вариант «Ревизора» наиболее полноценным, Тальников обвиняет Мейерхольда в возвращении к тем приемам и сценам, которые Гоголь счел недостойными. Право режиссерского истолкования Тальников значительно суживает: он оценивает спектакль с точки зрения последних редакций «Ревизора». «Мейерхольд снизил комедию до уровня фарса», проделав «весь гоголевский путь совершенствования комедии и работы над нею — но только в обратном направлении». Отсюда редакция мейерхольдовского «Ревизора» является «искажением текста». Литературный монтаж осложнен рядом фарсовых элементов. Исходя из признания незыблемости гоголевского текста, Тальников производит анализ сценического содержания постановки. Подобно Белому, Чехову и Гроссману, он принужден признать значительность спектакля в той «жути», в «застывшей маске мертвой тайны», которая является печатью спектакля. Но содержание спектакля он оценивает по-иному. Он всецело отрицает социальное значение спектакля и совершенно далек от понимания финала спектакля как символического изображения революции. Основную ошибку Мейерхольда он видит в «подмене социальной темы психологической», «в переносе сатиры в плоскость натуралистического постижения быта». В спектакле Тальников видит не сатиру, а реставрацию обывателя, что выражается и во внутреннем ходе постановки, который автору представляется «мистическим преодолением быта». Развитие спектакля убеждает Тальникова в том, что Мейерхольд, наконец, воплотил свою давнюю мечту о мистическом «Ревизоре». Между тем исходная эстетическая позиция Тальникова сомнительна, так же как слишком распространительно его толкование «мистицизма». Даже музыкальную настроенность спектакля он связывает с «мистическим реализмом», в то время как Мейерхольд уже давно прибегает к этому вполне условному, вернее, символическому, приему. Столь же упорно Тальников проводит знак равенства между «необъяснимым для него» и мистикой, которая навевается на него «жуткими таинственными настроениями спектакля». Мистическим представляется {500} Тальникову сумасшествие городничего; финал обнаруживает «мистическую подоплеку». Символическую сатиру Тальников объясняет мистически, договариваясь до проявлений «иного мира», «Страшного суда» — столь же произвольно, как Белый истолковывал финал в качестве «грянувшей революции».

«Натурализм» и «фарсовый прием», в которых обвиняет Мейерхольда Тальников, могут получить объяснение только из общего замысла спектакля. Прием получает признание или резко отвергается только с точки зрения его внутренней целесообразности. Натурализм вещей не может вызвать требование к актеру пить настоящее вино. В своем анализе художественных и эстетических приемов Тальников остается на принципах критики натурализма девятьсот пятого года, не замечая тех особенностей его применения, которые отмечены в других книгах по поводу «Ревизора». Отсюда и вся работа Тальникова, основанная на внимательном изучении текста «Ревизора» и мейерхольдовского спектакля, суживается в своем значении и оставляет место для многих сомнений.

Из разбора всех трех книг вырастает правильность подхода к мейерхольдовскому «Ревизору» как самостоятельному сценическому произведению, основанному на тексте «Ревизора», но имеющему свой внутренний особенный смысл. Формальный анализ убеждает в верности Мейерхольда стилю Гоголя. Самая же работа над текстом до конца не вскрыта. Ясно также, что установка на «социальную сатиру» явилась основой представления; новизна лежала в новизне тех путей, которыми Мейерхольд эту сатиру осуществлял. Признание и непризнание символических путей для современного спектакля придало полемическую остроту борьбе мнений вокруг спектакля. Однако подлинно социологического анализа самого представления не дала ни одна из написанных книг.

«Печать и революция», 1928, № 3.

# «Когда поют петухи» Театр Революции

Новизны нет в посмертной пьесе Юрьина, как нет и глубокой постановки вопроса. В «Петухах» Юрьин по-прежнему придерживается излюбленной им манеры своеобразного агитационного анекдота. Отдавая свое внимание взаимоотношениям {501} СССР и Западной Европы, Юрьин выбрал в качестве предмета пьесы возвращение иностранной рабочей делегации из поездки по СССР. Отказавшись от подробного и углубленного рассказа, Юрьин пытался обозначить отношение разнообразных представителей западной социал-демократии к Стране Советов. Их борьба с распространением правды о СССР становится канвой пьесы; их предательские и провокационные поступки по отношению к рабочей делегации — сюжетным двигателем; быт социал-демократических вождей — ее окружением; яростная защита СССР — ее политической платформой; неожиданный трюк с фильмом — ее благополучной развязкой.

Образы пьесы окрашены одной краской, подобно ожившим страницам юмористических журналов: рассеянный профессор; продажный представитель партийного комитета социал-демократов; мощный и неприступный банкир; его вырождающиеся дети-спортсмены и т. д. И поставлены они в смешные и карикатурные положения, разоблачающие их действительную роль; «почтенный» вождь социал-демократии получает в подарок от фабриканта автомобиль, а член партийного комитета испрашивает у него же денег на газету — таков метод показа, примененный автором.

В изображении рабочей среды, напротив, есть у Юрьина благородная чистота, а для бытописания семьи главного своего героя Ландезена он прибегает к идиллическим и трогательным тонам — может быть, чрезмерно благополучным и чрезмерно уютным, заменяя порою быт семейной идиллией. Смягчая напряженность западной жизни, он дает утешительный финал пьесы. Поэтому напрасно ждать от пьесы строгого реализма; его нет в комедии Юрьина, но задача театра в том, чтобы придать театральными средствами убедительность и выразительность сценическому материалу автора — тогда вера, которой проникнута пьеса, взволнует зрителя, карикатурность приобретет остроту, а очищенный от декламационности пафос — необходимую заразительность.

Терешкович, ставивший пьесу, как и в «Наследниках Рабурдена», снова обнаружил несомненные режиссерские качества. Они больше всего сказываются на отличной работе с актерами. Он сумел в ряде исполнений соединить сатирическую остроту с хорошей актерской естественностью — Белокуров, Чистяков, Азанчевский достигают большой типичности и сценической легкости. Несколько в ином, явно подчеркнутом плане лежит исполнение Музалевского и Мартинсона; последний дает великолепную маску вырожденца. {502} Есть мягкость и теплота в игре Смирнова, Зубова, Стаховой, Гнедочкина.

Терешкович еще не улавливает единого стиля спектакля; он порою прибегает к привычным и надоедающим приемам: вряд ли столь необходима неизменная картина «разложения» с танцующими парами; вряд ли очень убедительно изображение жилища миллионера при помощи десятка «механических» слуг; но за всем тем в работе Терешковича есть серьезность, яркость планировок и хорошие догадки в толковании образов. Я думаю, что этот режиссер стоит на путях к вскрытию внутреннего зерна пьесы.

«Правда», 1928, 11 апреля.

# Письма о театре

Три премьеры громко прозвенели в Москве. Характер усиленного к ним внимания различен, ибо все они глубоко противоположны и по своим художественным свойствам и по внутренней установке. Одновременно они отнюдь не случайны, являясь выражением определенных линий в современном театре. Они несравнимы в плане художественном, но они равно показательны для бурной московской театральной жизни.

Волна мещанства выбросила на сцену Коршевского театра «Проходную комнату», произведение настолько же незначительное, насколько скандальное; зреющее творчество пролетариата дало пьесу молодого и талантливого драматурга Киршона «Рельсы гудят» в Театре имени МГСПС; наконец, продолжая отважные поиски новых художественных приемов в плоскости социального разреза спектакля, Мейерхольд дал в этом сезоне комедию Грибоедова, сохраняющую в мейерхольдовской постановке первоначальное авторское название — «Горе уму».

Среди высокого социального значения, которое приобретает театр, среди отличного мастерства режиссеров и актеров, среди волнующих попыток художественно овладеть богатой и сложной жизнью современности — среди всех лозунгов и споров тихо и отвратительно струится волна мещанского юмора. Круг этих постановок узок — он ограничен нэпманами, советскими служащими и машинистками. Метод построения прост — он заключается в подмене социальной темы анекдотом и глубокого бытоизображения — мелкой сплетней; сюжеты не новы — семейные ссоры и квартирная неурядица привлекают преимущественно {503} внимание этих сочинителей; сценическое разрешение основано на мелких способах фотографизма и самого мелочного натурализма.

К «Всесвалке», «Игре с джокером» присоединилась теперь «Проходная комната» — наиболее типичное и законченное из произведений подобного сорта. Как и все подобные попытки, она претендует на серьезное идеологическое задание; автор горит обличительным огнем, намереваясь вскрыть развал современной семьи. Правда, авторское истолкование пагубных обстоятельств не отличается особой сложностью, и квартирный кризис легко объясняет в его глазах все семейные трагедии. Найдя столь благополучную причину хронических бедствий, автор находит нужным, а театр предполагает интересным в полном объеме показать «разложение интеллигенции».

Коршевский театр не осмелился обойтись с автором более или менее сурово — напротив, он послушно за ним последовал, с вредной добросовестностью воспроизводя его пьесу. Вне каких-либо намерений смягчить или углубить эту плохо написанную и внутренне пустую пьесу, он, однако, к крайнему сожалению, предоставил для ее спектакля лучших своих актеров — в том числе Блюменталь-Тамарину и Кторова, одиноко и мужественно пытавшихся подняться над скудными красками ролей. Другие исполнители оказались не в силах избежать налета мещанства и штампа, которые неизбежно связаны с мещанскими анекдотами; третьи, наконец, искали спасения в пряной остроте, с которой чрезвычайно искусно играли Межинский и Петкер.

«Проходная комната» — явление на театре хотя и симптоматическое, но редкое. Борьба с мещанством напором приносит явные и благоприятные результаты. Ориентация на организованного зрителя помогает найти твердую опору. Связь театра с молодыми драматургами и писателями дает надлежащую и интересную тематику. К наиболее удачным из октябрьских постановок в последнее время присоединилась новая пьеса Киршона «Рельсы гудят», показанная в неизменно прогрессирующем Театре имени МГСПС. Она останавливается не на теме гражданской войны, а на борьбе двух культур, на моменте социалистического строительства. В противоположность «Цементу» она счастливо лишена приподнятой декламационности, и ее горячий пафос коренится не в отвлеченных лозунгах, но в здоровом ощущении живых «дел и дней» завода и в искренней и чистой вере автора в строящуюся страну. В противоположность {504} многим произведениям из рабочей жизни она интересна именно в обрисовке рабочей среды, а нэпманские сценки наименее убедительны в спектакле. Автор изображает буржуа вне свежей наблюдательности, которая так пленяет в характеристике рабочих; автор не избежал и штампа буржуазного «разложения»; фигура инженера, колеблющегося между двумя мирами, не приобрела ни психологической углубленности, ни внутренней четкости.

Не в этих немногих сценах, впрочем, и лежит центр пьесы. Даже мелодраматическая интрига — с уголовным пассажем — не скрывает основной ее настроенности. Постепенное завоевание «красным директором» всеобщего уважения и подлинного руководства деятельностью завода составляет сюжетную канву, за которой автор ясными и простыми чертами вскрывает разнообразную заводскую жизнь труда и забот. Я не знаю, какая доля принадлежит автору и какая актеру в обрисовке главного героя пьесы — «красного директора»; но за все годы не было показано на сцене такого ясного, простого образа рабочего, как застенчивый, умный, с большой волей Василий в отличном исполнении Коврова.

Театр имени МГСПС вообще угадал стиль пьесы: он сделал преимущественный акцент на исполнении, и в данной галерее образов рабочих вряд ли найдется хотя бы один фальшивый.

Театр сделал из этой чистой и верящей пьесы один из лучших своих спектаклей — в стиле того жизненного реализма, который вполне убедителен и выразителен на его сцене. Мещанскому напору театр противопоставил значительную тему. Пьеса написана с подлинным знанием быта, с любовью к изображаемым людям и с горячим пафосом убеждения и веры. Свое решение вопроса Киршон доносит до зрителя ясно и несомненно: коллективизм — основная его позиция и основа его веры.

Если оценка рассказанных постановок (за редкими исключениями) не вызывает острых расхождений — резко отрицательная в «Проходной комнате» и высоко положительная в спектакле Театра имени МГСПС — то совершенно спорно восприятие последней работы Мейерхольда «Горе уму». Подобно прошлогоднему «Ревизору» текст пьесы служит Мейерхольду отправным пунктом для создания особого театрального целого, в котором режиссер является «автором спектакля». Вряд ли приходится особым образом подчеркивать режиссерское мастерство Мейерхольда — {505} оно несомненно, но служит раскрытию не узкоэстетических, а общественных целей.

Он находит в комедии то живое зерно, которое способно взволновать, спустя столетие после смерти Грибоедова, современников и участников великой революции. Он строит спектакль на явном внутреннем противоположении фамусовского общества Чацкому: он лишает Чацкого черт героя-любовника, придает ему характер идеалистического юноши, будущего шеллингианца, одного из грядущих Одоевских. Фамусовское общество Мейерхольд с высот пышности переводит в столь ясно выраженное внутреннее мещанство, рисуя не столько великолепие «грибоедовской Москвы», сколько один из многочисленных московских домов, ужасных своей похожестью друг на друга.

При всех ошибках спектакль захватывает социальной правдой, которую почувствовал Мейерхольд в «Горе от ума»; он неожиданно резко и смело вскрыл боль той эпохи — внутреннее ее рабство, ее мучительность для свободной мысли, ее внутреннюю буржуазность и безвыходность — все, что так волнует в этом спектакле защитников последней работы Мейерхольда. На фоне мещанского окружения острее и мстительнее волнуют страдания Чацкого — человека, который не может овладеть жизнью. Правильно почувствовав соотношение общественных сил эпохи и ее внутреннее зерно, Мейерхольд довел их до нашего сознания острейшими средствами современного театра.

«Заря Востока», 1928, 12 апреля.

# Очерки театральной жизни К поискам театрального стиля

## 1. Театр о мещанстве или мещанский театр

Дни напряжения октябрьских спектаклей сменились упадком, и после октябрьских премьер почти ни один театр не дал равнозначащих им постановок. Несмотря на то, что эти спектакли как будто бы обозначили переломный момент на театре — вернее, обозначили проблему социального спектакля как основную театральную задачу последних {506} лет — будущее нашего театра остается туманным. Как бы ни были значительны, а порою замечательны отдельные спектакли, нельзя закрывать глаза на те трещины, которые несомненны в нашей текущей театральной жизни, и на то беспокойство, которое вызывает ближайшее рассмотрение некоторых спектаклей. При ясно намечающейся тенденции к социальному спектаклю, при ясно чувствуемом росте художественного и идеологического сознания театра, он порою замыкается в узкий круг одинаковых приемов, обнаруживая искривление основной тенденции. Глубоко не случайны призывы более требовательно отнестись к театральной жизни в целом. Среди многочисленных проблем, волнующих театральных деятелей, вопрос об эстетических средствах передачи идеологического содержания и о способах художественного оформления современного быта остается одним из существеннейших: вопрос о театральном стиле и о формах, которые сейчас может принять театр, выдвигается на первый план. Не менее важно ощутить природу материала и внутренний к нему подход, который бы обеспечил современность спектакля не только по названию, но и по существу (современность темы еще не гарантирует современного спектакля).

Последние опыты бытовой комедии потеряли сатирическую заостренность, особенно в плане «малого жанра», который практикуется на сценах Театра сатиры и Оперетты. Мещанский зритель продолжает довлеть над их спектаклями. Оба театра, лавируя между требованиями кассы и общественности, крайне озабочены трудной проблемой облечь идеологические задачи в милые этому зрителю формы. Вполне использовав тему «разложения буржуазии», авторы и театры остановились в растерянности. Пресловутое «разложение» из плоскости реального быта перешло в чистейшую сценическую условность. Явный штамп при его изображении, став всеобщей очевидностью, не исчез со сцены. Невозможно отрицать необходимость «веселого» спектакля. Однако средства сделать его предметом реальную жизнь остаются неопределенными. Трудность соединить серьезное содержание нашей жизни с комедийно-водевильным подходом, не потеряв идеологического фундамента и не впав в мелочный анекдотизм, очевидна. Последние работы Театра сатиры показательны в этом отношении. Блестяще начав «Москвой с точки зрения», Театр сатиры постепенно замкнулся в узкий круг штампованных приемов. Зритель победил театр. Сатирическая усмешка над мещанством вместо убийственного разоблачения быта {507} незаметно наполнила мещанством самый театр. Образы нэпмана и служащего треста, секретарши и преддомкома, советского работника и боязливого интеллигента, радовавшие ранее отличной наблюдательностью и жизненным блеском, превратились в постоянные маски, неизменно повторяющиеся из спектакля в спектакль. Они остановились на той же ступени художественного развития, в какой их впервые заметил глаз наблюдателя-драматурга. Возникла подмена живого образа театральной фигурой, причем несомненно талантливые актеры этого театра выработали определенные и надоедливые приемы. Обозрение — главный предмет стараний театра — распадается на ряд механически слепленных сценок и набросков. Мы присутствуем при известном вырождении обозрения. Жанр, который мог создать стиль театру, перестал им улавливаться. Анекдотизм заменил сатиру, и мимолетные шаржи «Смехача», разрастаясь в обширные сценические картины, заполняют сцену.

По прошествии трех-четырех месяцев трудно вспомнить, в каком из многочисленных обозрений и в каком из сезонов зритель видел ту или иную сценку, ибо эти сцены не объединены ни единой темой, ни общей внутренней установкой, и спектакли различаются только по названиям. Окончательно затруднено положение Театра сатиры его неумеренным распространением на два здания при переживаемом репертуарном кризисе.

Насколько далеко идет снижение сатирической темы, когда сюжет о мещанстве перерастает в мещанский спектакль, показывает «Всесвалка», которая по замыслу должна рассказать смешное приключение предприимчивого авантюриста, задумавшего во всероссийском масштабе заняться очисткой мусора. Неживые лица надоевших обозрений собраны под идеологическим предлогом борьбы с бюрократизмом. Страницы «Смехача» расширились в спектакль, теряя своеобразие несомненного юмора. Идеологическое задание превысило авторские возможности и унылая серость необоснованных претензий веяла со сцены. Снова внутренняя пустота глядит из-за привычных масок, и выпотрошенная жизнь холодным и мертвым призраком мелькает на сцене. И оттого, что внутренняя ненаполненность сюжета очевидна, и оттого, что автор хочет быть Сухово-Кобылиным, когда он всего-навсего симпатичный Ардов, и оттого, что мимолетные картинки быта становятся самоцелью, — от этих причин растет неудача спектакля, наличие скуки вместо радости и кривая усмешка зрителя вместо здорового смеха: ощущение сплетни сопровождает {508} такие спектакли, погружая зрителя в атмосферу беспросветной духоты.

Мещанский натурализм и мещанская карикатура — формальные особенности спектаклей — непереносимы на сцене в неумеренных дозах, в которых они щедро подарены зрителю. Не потому ли «Лира напрокат», водевиль Шкваркина, намного идеологически безвреднее и намного художественно «вкуснее», нежели «Всесвалка» и обозрения. Мы имеем здесь известное драматургически-театральное преображение мещанской тематики, когда художник становится над ней, а не копается в ней с трудолюбивой заботливостью, достойной лучшего применения. Становясь над мещанским бытом, художник деформирует его согласно своим целям, освещая лирической усмешкой, отсекая одни черты и выдвигая другие, находя музыкальный фон и ища своеобразие приемов. «Лира напрокат» откровенно и ясно условна. Указывая в качестве своих предшественников не труднодостижимых Гоголя и Щедрина, а скромных водевилистов Кони и Писарева, автор заботится о создании внутренней установки у зрителя, которая обеспечила бы восприятие его сатирических стрел и легкого остроумия. За водевильной картиной актерского быта, которую, конечно, невозможно принять за строгую реальность, сохраняется живая и злая наблюдательность в обрисовке отдельных черточек быта.

Театр сатиры всецело прав, переходя к спектаклям типа «Ночь перед рождеством» — «современной транскрипции гоголевской повести». Забавное переплетение мотивов Гоголя с мотивами современности дает канву для остроумного представления, на фоне которого острее выделяются сатирические места пьесы.

Невозможно требовать жизненно точных соответствий от условной формы. Обвиняя «Лиру напрокат» в неправдоподобии, зритель не оценивает общей манеры спектакля. Сила сатирической остроты «малой формы» отнюдь не находится в тесном соотношении с мнимым реализмом быта. «Малая форма», более чем бытовая комедия или публицистическая драма, позволяет неожиданность приемов во имя раскрытия задачи автора — при одновременных высоких требованиях мастерства. С помощью контраста «Лира напрокат» и «Ночь перед рождеством» добиваются необходимого звучания современности. Тем безнадежнее держаться за штампованные приемы игры, как делает Театр оперетты при постановке «Игры с джокером» и «Черного амулета». Как подобное бытоизображение мещанства, так {509} и изображение буржуазного распада — под какими бы похвальными предлогами оно не совершалось — переходит, по сути, в буржуазное искусство. Ироническое отношение к фокстротам и модным костюмам недостижимо вне общей установки спектакля, вне единого зерна. Идеологические вставки и горячие монологи в опереточном окружении звучат окончательно фальшиво и удручающе бестактно. Вместо необходимого идеологического воздействия получается пародия на революционный спектакль. Говорить мимолетные, хотя бы и громкие слова о Сакко и Ванцетти на основном фоне фокстротирующих пар — значит, не иметь уважения к теме.

Камерный театр в «Сирокко» предпочел иные пути, создав жизнерадостный и блещущий спектакль, социальный смысл которого оправдан не только сатирическим разоблачением западной буржуазии, но также и здоровой зарядкой, которую он влагает в зрителя. Использовав образы отдыхающих бюргеров не в духе преувеличенных и плакатных масок, а найдя применительно к ним отношение внутреннего превосходства, театр вполне уловил необходимый тонус спектакля. Он умело соединил жизнерадостность подлинного мастерства с иронической усмешкой по адресу играемых героев. Найдя основной стиль исполнения как условной игры, театр установил правильный путь решения спектакля. Чрезмерность идеологической нагрузки применительно к такого рода стилю приводит к обратным результатам; есть круг вопросов, несоединимых с опереточной легкостью: их следует затрагивать с осторожностью во избежание художественной безвкусицы и общественной бестактности. Оставим их в пользование бытовой комедии и публицистической драме. Таиров глубоко прав, перенеся центр действия, не в пример «амулетам» и «джокерам», с политической стороны на лирико-пародийную; улыбка внутреннего превосходства оказалась правильной сценической позицией. В постановке Таиров окончательно освободил оперетту от налета дурных штампов, пронизав весь спектакль ощущением бодрости и здоровья: фокстроты отошли на второй план перед общим комедийным блеском, изобретательная музыка Половинкина подчеркнула остроумные замыслы режиссера; «буря в стакане воды», с таким сценическим мастерством вылепленная Таировым, говорила зрителю больше о внутреннем зерне веселящегося общества, чем мудрые потуги мнимосоциального «Амулета».

«Сирокко» подтверждает, что внутренняя установка определяет характер спектакля и что не всякая тема разрешима {510} в плане легкого жанра; современная общественность имеет право протестовать против снижения темы до анекдота и против возведения анекдота до степени обобщенной проблемы. Идеологическое содержание современности допускает разнообразие форм, и поиски сценического стиля, в каких бы направлениях они ни совершались, только плодотворны для театра. Закостенение разрозненных приемов означает на театре художественный и идеологический формализм. Закостенение приема связано с закостенением содержания.

## 2. Театр быта или театр жизни

Невозможность мелкого анекдотизма толкает к возрождению традиции Сухово-Кобылина. Несколько лет тому назад «Мандат» Эрдмана обозначил ее плодотворное обновление; тем не менее после короткой и блестящей вспышки она неожиданно угасла, может быть, вследствие неясного понимания предмета сатиры. Традиция Сухово-Кобылина применима к явлениям большого общественного порядка и не менее значительного внутреннего смысла. Эрдман в свое время умно угадал трагикомическую гримасу мещанства и за невероятным случаем увидел острое обобщение. Жизненная невероятность скрывала психологическую правду, и преувеличенные события становились правдой сценической. Впрочем, сюжет «Мандата» повторился в жизни, и самозванная великая княжна Анастасия Николаевна стала несомненной героиней берлинской истории. Из современных драматургов к Сухово-Кобылину задумал вернуться Архипов в «Кладе». От Сухово-Кобылина он взял невероятность положений, позабыв, однако, необходимость их психологической оправданности. Закостеневшие маски, совершившие прогулку по нашей сцене, он поставил в неумеренно парадоксальные положения. В качестве сюжета он избрал бродячие легенды о кладах, оставленных в недрах земли бежавшими собственниками. Как следует ожидать, искатели кладов посрамлены, и жадный нэпман принужден на свой счет выстроить какое-то крайне необходимое учреждение. Но с самого начала зритель не может поверить ни в существование денежного клада в семнадцать миллионов, ни в наличие щедрого дядюшки-гусара, взятого напрокат из водевилей тридцатых годов и умирающего на сцене под пение французской шансонетки, {511} ни в добродетельных и вполне кукольных молодых людей, которые собираются строить новую жизнь. Автор окончательно теряет психологическую установку, и зритель, догадавшись с момента первого поднятия занавеса о неудачливости искателей несуществующего клада, недоумевает, зачем ему показаны три последующих акта.

Постановка Реалистического театра окончательно подчеркнула головную выдумку автора, а цирковое оформление и яркость трюков отнюдь не способны оживить претенциозный водевиль, неуклюже слепленный из мертвых обломков разных эпох и стилей. Быт не поднят до символа и методы художественной обработки фальшивы в своей основе, как и претензия автора на серьезную сатиру: «Смех должен быть сарказмом», — гордо и напрасно заявил автор в интервью, предшествовавшем постановке.

Пример «Клада» и неудачливых опытов Театра сатиры показывает, что сатирический штамп не нужен современному театру. Оживление образов комедии идет через новый социальный круг, ранее не замеченный автором, и через лирическую струю, которую автор умеет разгадать за первоначальным обликом героев. Комсомол, рабочий быт, современная молодежь, трудящаяся интеллигенция составляют новый предмет интереса бытового драматурга; сочетание лирики с отрицательными чертами откроет сатирическую гримасу, далеко превосходящую былую плакатность масок, — контраст с новым бытом будет тогда разителен. Порою актер, пользуясь немногими намеками роли и личным опытом, оживляет ее остротой современности. Сатирическая комедия, в ее чистом виде, все менее привлекает театр — и упор на «прошлое» все менее занимателен на сцене.

На ином пути, не говоря уже о кричащей разнице талантов, стоит Алексей Толстой. Он один из немногих возможных драматургов и комедиографов современности. После исторических разысканий о Распутине и Азефе он вернулся к покинутым им комедиям о любви. Если основное жизнеощущение автора осталось неизменным со времен «Касатки» и «Нечистой силы», то теперь он ищет обновления приема. Вглядываясь в окружающую жизнь, минуя принятые схемы разделения действующих лиц по категориям добра и зла, Толстой пытается по-своему определить отношение к жизни, которая неотвратимо и мощно нахлынула на него. Правда, он и в текущей жизни отыскивает милых ему чудаков, заботливо следя, какое место они заняли в нашей современности и под какими личинами они {512} в ней появились. Он сплетает любовные страдания с неожиданной тематикой — «Фабрика молодости» занимает место бытовой лирической комедии. Новая комедия ниже возможностей замечательного таланта автора. Начало пьесы обещает больше, чем дает в целом. Чудесная лепка фигур соединяет выпуклую театральность с сочностью характеристик. Умелая манера строить действие заставляла с нетерпением ожидать следующего, а живописность языка придает новое звучание слову. Но, чем дальше развертывается действие, тем неприятнее семейный анекдот об изменнике-муже и об омоложении превалирует над характеристикой нового быта и интересным решением образов, и тем откровеннее проступает обидная бедность авторского замысла. В путанице образов, слепленных с удручающей небрежностью, тонут блестящие и глубокие следы толстовского дарования. Между тем именно от этого глубокого мастера быта можно ожидать лирической бытовой комедии, полной любви к новой жизни и вырастающему человеку. Он умеет собирать разбросанные черты в яркий и густой образ: рисуя первые шаги комсомольца или образ чудака-профессора, он неожиданно выбрасывает зрителю мощные пласты ярчайших наблюдений, возведенных до выпуклой и смелой сценической жизни. Тогда кажется, что Толстой может взять на себя задачу бытописания новой жизни. Умея оправдать яркость характеристики, он нерасчетливо разбрасывается в пьесах, обращая идеологию в нудный прием и ища спасения в вычурности сюжетов. Еще менее позаботился раскрыть хорошие качества пьесы Коршевский театр, отчетливо подчеркнув ее халтурность небрежной и спешной постановкой, в которой тонули счастливые детали актерского исполнения и авторского замысла.

Для решения вопросов бытового материала особенно замечательна по своим литературным достоинствам пьеса Бабеля «Закат», показанная во МХАТ 2‑м. Ее сюжет взят из далекого и ушедшего быта, которому посвящены одесские рассказы Бабеля и который раскрыт в пьесе со стороны его философского смысла. Алексей Толстой, в своей неудачливой комедии скрепляя распадающиеся части, также пытался подвести ей философский фундамент в последнем действии. Заставив повторить перед киноаппаратом страдания и мучения омоложенной жены, он подчеркнул бессмысленность и никчемность былых мучений. Его философский замысел кажется претенциозным, и рассказанная сцена звучит напрасным и ненужным трюком. Бабель смотрит {513} глубже. Быт Молдаванки он обратил в фон для рассказа о закате человеческой жизни — о печальном закате мощного Менделя Крика, который к концу своих дней почувствовал романтическую тоску и бесплодные желания. Свою тему рассказал Бабель с поэтической простотой, сжатостью, спокойствием и скупостью. Не становясь на защиту того или иного из героев пьесы, он подвел конечный итог своих горьких наблюдений в заключительных словах раввина: «День есть день и вечер есть вечер». Можно оспаривать бабелевские замыслы — нельзя не признать законченности и смелости, с которой сделана пьеса. Занимательным кажется давно ушедший и призрачный быт, который не могут оживить даже тонкие психологические характеристики Бабеля. Стремясь подчеркнуть социальное значение пьесы, МХАТ 2‑й не разглядел основной природы бабелевской драмы. Из живых и теплых образов он создал преувеличенные маски. Спокойному ровному течению пьесы режиссером (Б. Сушкевич) придана судорожная разорванность. Противоречие между намерениями режиссера и автора настолько очевидны, что порою казалось, что на сцене идет пьеса другого автора. Между тем социальное содержание пьесы выяснится более четко, если театр будет исходить из целостного смысла пьесы, а не отдельных образов, ибо пьеса в целом — с гибелью Менделя Крика и с победой Бени, с напрасной тоской, жестокостью и разгулом — есть глубокое осуждение далекой Молдаванки, как ее увидел задумавшийся над ее жизнью Бабель. Приходится ждать, что и к раскрытию современного быта — уже с иной социальной установкой, с любовью к нему подойдут такие художники, как Толстой и Бабель.

## 3. Публицистика в театре

Жизнь выбрасывает в театр основные и волнующие вопросы. Может быть, именно потому так бесследно прошли перед зрителем комедия Толстого и водевили Театра сатиры, что они только мимолетно касались того, что страстно и мощно существует в окружающем быту. Проблемы общественной жизни или любви и долга, однажды появившись в театре, требуют дальнейшего раскрытия. Публицистическая драма занимает большое место в текущей драматургии, приобретая особенные и непривычные формы. Задумываясь над окружающей жизнью, автор и театры {514} сталкиваются с рядом событий, которые не умещаются в привычные схемы и рамки. При переоценке ценностей, когда вопросы морали и этики приобретают в новом социальном и общественном окружении побуждающий и глубокий смысл, они, естественно, не могут не взволновать художника. Не будем подробно говорить о спектаклях типа «Проходной комнаты», которые под видом проблемы современной морали занимаются анекдотическими рассказами, переходящими в сплетню. Одной из катастрофических ошибок театра, применительно к подобным пьесам, служит послушное следование автору. Вместо того чтобы освободить немногие достоинства пьесы театр покорно следует за авторским замыслом. Свобода обращения с классиками могла бы научить смелости трактовки. Между тем «Фабрика молодости», «Проходная комната» и ряд других комедий не обнаруживают в театре стремления по-своему прочесть пьесы и увидеть в авторском тексте подлинный отклик на современную жизнь. Момент театрального осуществления сводится, таким образом, не к сценическому истолкованию пьесы, а к безразличной подаче со сцены голого текста ролей. Если ряд актеров (Кторов, Блюменталь-Тамарина, Попова) пытается в этих представлениях по-своему понять образ, то их робкие попытки заглушены режиссерской подачей, которая не допускает ни остроты замысла, ни смелого рассечения жизни.

Момент истолкования особенно важен применительно к публицистическим пьесам, поскольку проблематика современной жизни становится в них определяющим моментом. Публицистическая комедия или драма всегда есть истолкование жизни. Как всякое истолкование, оно диктует художественное преображение действительности. Фотография — худший враг идейной драматургии. Частный случай не доказателен на сцене. Он неизбежно обращается в анекдот или сплетню. Вглядываясь в проблемы современной жизни, зритель хочет проникнуть в их существо. Не случаен поэтому тот стиль экспериментальной драмы, которую приняли для своих произведений Билль-Белоцерковский и Файко. Первый остановился на вопросах любви, второй пытался сценически раскрыть проблему интеллигенции в нашей современности. Один предпочел легкую комедию, другой — психологическую мелодраму. Обозначив своеобразие путей публицистической драматургии, обе пьесы привели к различным результатам.

Билль-Белоцерковский нашел удобным разработать тему любви в форме легкой комедии («Луна слева»). При {515} ближайшем рассмотрении оказывается, что мы имеем своеобразную игру образами и положениями на тему о воздержании. Предчека Билль-Белоцерковского может быть с равным успехом заменен председателем Совнархоза, а две сцены, затрагивающие гражданскую войну, с полным успехом могут быть опущены из пьесы. Они являются только приемом для возбуждения внимания зрителя — не более.

Тем же путем экспериментальной драматургии идет и Файко в своей попытке иллюстрировать тему об интеллигенции.

Премьера принесла «Человеку с портфелем» успех, не рассеяв, однако, сомнений, связанных с пьесой. На этот раз Файко продолжил линию, начатую «Евграфом»: вслед за пьесой о «лишнем» человеке появилась пьеса о «формальном» человеке. Задумываясь над современной жизнью, Файко пытается проникнуть в сложные сплетения человеческой психологии. Глубину современной проблематики он хочет соединить с эффектной занимательностью сюжета. Так родился «Человек с портфелем» — пьеса серьезной идеологической заданности и внутреннего упрощения. Да, необходимо сознаться: занимательность преобладает над остальными элементами драмы.

Психологическую проблему Файко строит в плане внешнего действия. Он заинтересовался вопросом о внешнем приятии революции. Судьба молодого профессора Гранатова иллюстрирует его тезу. Академический быт стал атмосферой пьесы. Чуждый фотографическому изображению, Файко подвергает быт своеобразному художественному преломлению. Воспринимая окружающую действительность, он обращает ее в предмет стилизации. Выделяя отдельные черты, которые кажутся ему существенными, он жестоко отсекает остальные, порою не менее существенные. Так возникает внутреннее обеднение жизни.

Файко проводит своего героя через ряд явных и скрытых преступлений. Невозможно представить необходимость столь тяжких преступлений для простой цели — занять место в президиуме ГИКРа (Института культуры и революции). Между тем бывший участник контрреволюционной организации «Русь и воля» Гранатов убивает единственного свидетеля его преступного прошлого. Ради сближения с директором ГИКРа Башкирцевым он соблазняет его сестру Зину. Ради освобождения от семейных пут он доводит до самоубийства жену. Окончательный путь к желанному замдиректорству он открывает клеветой и провокацией — {516} эта клевета вызывает смерть его последнего соперника и старого учителя, знаменитого профессора Андросова.

Вплоть до последнего акта остается туманным и неразгаданным внутренний смысл преступных поступков молодого ученого. Вплоть до последнего акта ряд сюжетных переплетений и внезапностей, составляя основу пьесы, скрывают от зрителя идеологические намерения автора. Финальный монолог разоблачает — по заданию Файко — цель пьесы и суть образа ее мрачного героя.

Файко написал не о «формальном» человеке из интеллигенции, а о злодее из воображаемого мира странных и ущербных людей. В таком отвлеченном разрезе Файко обнаружил большое умение сценической интриги. Его драматургическое мастерство крепнет, и хитрые ходы Гранатова вызывают интерес. Есть комедийный блеск отдельных положений и лирика в обрисовке отдельных образов. Пользуясь, однако, термином формальной школы, следует определить основную манеру автора как «остранение».

Режиссер Дикий не разгадал основного стиля Файко. Он поверил идеологической заданности, но не увидел художественного зерна автора. Исполнение, не объединенное режиссурой, шло по разным линиям.

Единый стиль не был выдержан до конца, ибо сценический трюк не раскрывал особого мира, в котором происходит вымышленное действие пьесы Файко; между тем только ощущение такого мира и могло заставить поверить в вымышленную жизнь и странных героев Файко.

Экспериментальный метод построения драмы легко уводит в план абсолютной нереальности. Выбирая умопостигаемый образ современного человека и ставя его в выдуманные положения, которые должны помочь раскрытию волнующей автора проблемы, автор отрывается порою от корней реальной жизни. Тогда сценический трактат о любви и интеллигенции не задевает подлинных, жизненных общественных проблем. Экспериментальному методу противоположен метод широкой типизации.

Театр имени МГСПС, ровно и спокойно ведущий линию рабочего театра, поставил последней премьерой пьесу Киршона «Рельсы гудят». Будучи также публицистической драмой, она отличается от рассказанных произведений методом построения. Помимо хорошо развивающегося сюжета пьеса обладает прекрасным знанием рабочего быта. В этом ее сила. Самое яркое в пьесе Киршона — характеристика «красного директора» и его друзей. Киршон умеет {517} заставить поверить в изображаемые события. В нем есть та внутренняя установка, которая заставляет прощать отдельные недочеты пьесы. Из окружающей жизни он выбирает наиболее типичные образы и сталкивает их в не менее типичной драматической коллизии. «Красный директор», коммунист из интеллигентов, разнородные фигуры спецов, волнующаяся масса рабочих получают у него индивидуальные черты, оставаясь в то же время в полной мере типичными. Отношение любви и сочувствия придает некоторым образам оттенок идеализации. Киршон связывает героев между собой не только личными отношениями, но и единым общим стремлением: завод — причина страданий, стремлений, любви и ненависти героев пьесы Киршона. При ясном основном подходе Киршон еще недостаточно глубоко смотрит в человека и ряд образов (нэпмана, идейно шатающегося интеллигента) восходит к параллельным образам предшествующей драматургии. Из этой пьесы Театр имени МГСПС сделал один из лучших своих спектаклей, в особенности в плане актерском, где ряд образов приобрел отличных исполнителей; в первую очередь это Ковров, который дал глубоко убедительный образ «красного директора» Василия Игнатова. В его раскрытии — одна из основных заслуг театра и автора.

Может быть, в направлении, угаданном Киршоном, и лежат пути публицистической драмы.

«Новый мир», 1928, № 4.

# «Волки и овцы» Театр бывш. Корша

Ставя «Волки и овцы», режиссура спектакля (Сахновский и Волков) имела решительное намерение отойти от привычного толкования пьесы. Читая по-новому — свежо и непредубежденно — текст комедии, режиссура хотела за блестящими образами и увлекательной интригой рассмотреть подлинный быт Островского. Ее занимало не столько блистательное и хитрое обольщение Глафирой Лыняева, сколько социальная сущность быта. Ее привлекала не столько победоносная любовь Купавиной и Беркутова, сколько внутреннее содержание эпохи. Прикрепив время действия к семидесятым годам, режиссура подчеркнула во всем строении спектакля противоречие быта этих лет. Взгляд художника упал на маленький уезд, на злостную тину помещичьей {518} жизни. Внутренняя скука и ужас вырождающегося дворянства ярко выделены на фоне начавшегося и уже неудержимого распада. Можно было бы определить задачу режиссера как обнажение быта. К своей задаче режиссура подошла со всей жесткостью и резкостью; сатира сменила легкую комедию. Название «Волки и овцы» получило иронический оттенок: «овцы» — Купавина и Лыняев — лишены обаятельных качеств невинных жертв, и зритель не имеет никаких оснований сочувствовать тому или иному образу; картина внутренней борьбы развернута в спектакле.

Такое понимание комедии потребовало некоторого «переключения» образов. Впрочем, и внешняя картина соответствует внутреннему рисунку. Вместо роскошных и изысканных палат — сумрачные стены дряхлеющего дома Мурзавецкой, полутемные комнаты с дрожанием лампад перед иконами, серое логово изуверства, обмана и наступающей бедности; вместо тихих аллей дворянского гнезда — купеческая бессмысленная и безвкусная роскошь купавинского дома с уродливыми амурами и уездным изыском. (Вся декоративная часть принадлежит Крымову. Она интересно задумана и прекрасно выполнена.) Режиссура берет эпоху, когда Мурзавецкие приходят в упадок, дворяне роднятся с купечеством и новый авантюризм Беркутовых проникает в былое мирное и безмятежное уездное житье — переходное время дворянских потрясений, новых союзов и пересмотра жизни.

Заново взглянув на образы, режиссура потребовала от актеров соответственного их заострения. Пока рисунок ролей не доведен до желаемой легкости и еще не сглажены противоречия во внутреннем их понимании. Прежде всего применительно к обоим Мурзавецким. У Нарбековой отличный внешний облик. Она придает Мурзавецкой черты старой девы, кликуши, в своем обмане доходящей до истерического пафоса. Но актриса лишена необходимой внутренней силы, и взбалмошность начинает заслонять более глубокие черты, острота куплена ценою обеднения образа, и однородность игры мешает восприятию интереснейшего замысла. Так же и Кторов — остро и занимательно замысливший отставного армейца Мурзавецкого как дегенерирующего дворянского сына, как уродливого воплотителя тоски, скуки и бедности жизни, — чрезмерно беспокоен сценически и часто рвет роль.

Много удачнее Купавина, которую Жизнева играет в стиле своеобразной кустодиевской купеческой Венеры, выделяя {519} ее сластолюбие и пошлость, сохраняя хорошее чувство сценической меры. Мягко и тонко, но скорее в прежнем плане играют Блюменталь-Тамарина (Анфуса) и Владиславский (Чугунов); отлична игра Петкера (Горецкий); ничего не сделал из роли Лыняева Борисов, играя ее в водевильном плане и резко выпадая из общей манеры спектакля.

«Волков» играют Бакшеев (Беркутов) и Попова (Глафира). Бакшеев не воплощает режиссерского замысла. Он чрезмерно грубит образ решительного спекулянта новейшей формации, доморощенного представителя промышленного авантюризма. Актер сценически напорист и краски переходят у него в недопустимую карикатуру. Напротив, Попова берет образ глубоко и сильно. Она рвет с гранд-кокет и придает Глафире значительность. Она хитро ведет роль по линии постепенного развертывания и нарастания. Она легко может показаться примитивной, но это ложное впечатление связано с внутренней жестокостью и прямотой Глафиры — Поповой. От скрытой озлобленности первых актов к опасной игре с Лыняевым (Попова хорошо и остро передает решительный для нее смысл этой игры), к нескрываемой радости победительницы последнего акта идет основной рисунок роли. Еще не сведены в целое некоторые частности, еще шатается сцена обольщения в третьем акте, еще остается некоторая чрезмерность в четвертом, но основная линия образа и сейчас прочерчена Поповой блестяще.

В целом спектакль по-хорошему серьезен. Он выгодно выделяется среди текущего коршевского сезона большой работой и глубиной замысла.

«Правда», 1928, 9 мая.

# Папазян — Отелло

Среди необъяснимых декораций и случайного ансамбля актеров армянский трагик Папазян сыграл «Отелло». Нужно было усилие, чтобы прорваться через затруднительные условия спектакля и воспринять исполнение Папазяна. Актеры Малого театра, в свое время разучившие «Отелло» для юбилея А. И. Южина, сохранили этот спектакль для торжественных празднеств и гастрольных случаев. «Отелло» не включен в постоянный репертуар театра, и случайность происхождения лежит на представлении. Распределение ролей вызывает серьезные сомнения, а их трактовка {520} отнюдь не свидетельствует о глубоком изучении шекспировской трагедии.

Преодолевая неудачи ансамбля, зритель следит за Папазяном. Папазян этого заслуживает. Он вправе играть Отелло, вправе показаться в шекспировском репертуаре. Совлекая Отелло с торжественных высот, он ведет его по одной ясной и сосредоточенной линии. Эта линия — трагедия ревности. Потому исполнение Папазяна приобретает силу убедительности с третьего акта, не волнуя в двух первых.

Начало трагедии, казалось, не обещало многого. Зритель не видел значительности Отелло, мавританского великолепия и величия полководца. Эти краски не особенно интересуют Папазяна. Он спешит перейти к трагедии ревности, ограничиваясь первоначально красками любви и обаяния. Иному из зрителей такой Отелло покажется обесцвеченным и сероватым. Скупой на краски, Папазян становится в дальнейшем сильным и сосредоточенным. Не столько трагедия доверия, сколько обнаженная, почти физическая мука ревности — смысл третьего акта. Ревность, доходящая до гримасы. «Платок» — окончательное доказательство виновности Дездемоны. Четвертый акт рисует ужас ревности — ревность победила человека. Лодовико прав, говоря, что не узнает благородного мавра. Противоречивое соединение страсти, ненависти и презрения окрашивает Отелло Папазяна. Папазян глядит на Отелло глазами не защитника, а обвинителя. Отелло становится чудовищен в своих мучениях, и убийство Дездемоны вытекает из презрения к обманщице, которую он еще не перестал любить, но начал ненавидеть — из невозможности жизни вместе.

Свое толкование Папазян проводит последовательно и ясно; он прост, а некоторая аффектированность кажется правдивой краской в образе Отелло — мавра и уроженца Востока. Хотелось бы видеть Папазяна в других ролях, чтобы составить более ясное впечатление о границах его таланта и о его возможностях.

«Правда», 1928, 11 мая

# **{****521}** О книге Михаила Чехова «Путь актера»

Книга М. А. Чехова представляет исключительный интерес. Ее мемуарное значение, как бы блестящи ни были отдельные страницы книжки (образы отца и матери Чехова), отходит на второй план перед рядом теоретических вопросов, ею возбуждаемых. Она написана внешне как бы без определенной системы — резкими бросками и отрывками, ее сюжетная ткань разнообразна, несмотря на форму «мемуаров», она не сохраняет точно хронологической линии — тем не менее внимательному читателю нетрудно уловить ее основную внутреннюю установку. Она носит заглавие «Путь актера» — фактически она рассказывает об индивидуальном пути Чехова и о его личных взглядах на актерское искусство. Чехов умело связывает факты личной жизни с изменением своих актерских методов. Крайне личная по своим воззрениям, книга дает ряд любопытнейших наблюдений относительно образа Чехова-актера и зовет к теоретическим выводам, которые можно сделать из изучения этой книги применительно к психологии творчества актера вообще, зачастую оспаривая взгляды Чехова и используя фактический материал книги вне его индивидуального освещения самим Чеховым.

Чехов переплетает в своем рассказе автобиографию жизненную, автобиографию сценическую, ряд мыслей о «системе актерской игры» и ряд положений о необходимых принципах организации театра. Впрочем, повторяю, личные переживания служат объяснением художественного творчества Чехова. Обостренность детских впечатлений, противоречия жизни, о которых Чехов рассказывает с жестокой откровенностью, фантастический мир, которому он отдал себя с раннего детства, вражда к прямой (по его терминологии) психологии впоследствии раскрываются в его игре.

Свой человеческий мир Чехов делает предметом особого художественного сознания. Эта книга — лучшее доказательство самостоятельности актерского творчества и бесспорное отрицание его мнимой вторичности. Ощущения лжи и случайности, потрясавшие и раздрабливавшие Чехова, впоследствии для зрителей предельно ясно сказались в его толковании Гамлета. Чувства смешного и природная смешливость объясняют трагикомические образы Чехова, порою доведенные до сумасшедшей гиперболы, до фантастического преувеличения. Любовь к противоречиям, {522} сложным образам рождена из вражды к «прямой психологии». Чехов пишет: «Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия». Его книга явно подтверждает это положение, являясь незаменимым материалом для изучения актера и его психологии. Лицо Чехова-актера — его мир образов, лицо актера, которому «есть что сказать», — несомненно.

Он формулирует задачу театра как «творчества жизни». Правда, он видит в театре «творчество самостоятельной жизни», имеющей в себе законченность и полноценное право на бытие. В этом взгляде его поддерживает исповедуемый им метод воспитания актера.

Он отводит первенствующее место «ощущению и даже предощущению целого», из которого «рождались все частности и детали», и, подобно Станиславскому, он не может «сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все растение». Это наблюдение толкает Чехова на ряд практических актерских указаний, отнюдь не бесспорных. Свой личный метод он готов сделать общеобязательным. Свои личные приемы возбуждения к творчеству — всеобщими. Ощущение целого он готов перелить в образ своей фантазии — «мысленный образ» роли — воображаемый «внутренний и внешний облик», который надо сымитировать. Так возникает теория «имитации образа» (глубоко противоположная учению Станиславского), которую Чехов проводил в Гамлете и Муромском и которая явной печатью лежит на стиле игры руководимого им театра — МХАТ 2‑го. Он хочет «до некоторой степени оставаться в стороне от образа, как бы наблюдая за ним, за его игрой, за его жизнью», и это стояние в стороне дает возможность приблизиться к тому состоянию, при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера. Так пытается Чехов разрешить основную проблему актера — личности и художника, он должен явиться творцом некоторой идеальной и освобожденной жизни. Отсюда вытекают и все технические приемы, непохожие на обычные методы воспитания актера. Чехов относится резко отрицательно к обычным школьным программам, которые не достигают своей цели, будучи чрезмерно внешними, и у своих преподавателей он учился не «теоретически руководящим правилам, а им самим». Между тем передача воображаемого образа требует исключительной техники нового порядка. Чехов считает, что он лично «не сыграл еще ни одной роли так, как это нужно», {523} и он «готовится к принятию новой будущей техники», «он ждет и жаждет ее». Хотя немногие попытки овладения ею показали ее неизмеримые глубины и ценности, Чехов, однако, подробно не раскрывает ее сути, ограничиваясь краткими намеками и замечаниями.

Признавая значение на сцене четкой формы, он считает необходимым «дать молодому актеру методы, при помощи которых он научился бы сознательно владеть своим творчеством». Эти методы должны быть «художественными», заменив «длинные, скучные и бесполезно умные разговоры о роли, о пьесе и пр.». Потому так удивительны были «показы» Вахтангова, что они непосредственно говорили актеру языком художника. Не останавливаясь на всех вопросах актерского искусства, которые Чехов и не пытается разрешить в данной книге, он указывает принципиальный путь «от живого языка, от живой речи… к анатомии и физиологии», а не обычно принятый обратный путь. Отрицая «технические» предметы — дикция, декламация, пластика, — он зовет проникнуть в «глубокое богатое содержание каждой отдельной буквы, каждого слога» (вспоминая, очевидно, учение символистов о звуках) и говорит «о выработке особого глубокого внимания изнутри к своему телу, к своим движениям». Он вспоминает, возвращаясь к символическому театру, о символической роли цвета и линии — он ищет «постигнуть глубокую связь движения со словом и эмоциями»: «От движения мы шли к чувству и слову» (упражнения с мячами в «Гамлете»).

Враждуя со старыми методами воспитания, Чехов оставляет загадочными новые методы. Книга говорит об устремлениях, а не об итогах. Он обещает вторую книгу об актерском искусстве, возможно, она раскроет туманные сегодняшние практические пути Чехова. Они остаются сейчас его личными, индивидуальными путями, не кристаллизуясь в определенную школу. Поскольку они характеризуют личные поиски Чехова при рождении роли — они интересны и многое объясняют в игре Чехова; в конечном итоге они сводятся к возбудителям художественной фантазии и творческого самочувствия — лично в Чехове. Они спорны, когда Чехов хочет придать им общеобязательную силу и непререкаемую закономерность, даже при признании его основного принципа — замены узкотехнического преподавания художественно-заразительным.

Чехов всю жизнь переживал искусство страстно и мучительно. Он пришел теперь и к еще одной мысли, которую он связывает с «новой техникой», — он требует любви к {524} публике, которой актер отдает свой сегодняшний сценический образ: «Нужно отдать себя вдохновению и через вдохновение — публике, духу времени, эпохе» и т. д. Нужно принести жертву — нужно отдаться зрителю, аудитории, тогда актер заговорит, как хочет этого эпоха. Чехов приходит к следующему выводу: «Новая актерская техника — вот ключ к созвучности с эпохой», «новый глубокий актер жертвенно отдает себя аудитории — вот ключ ко всякой современности». Подобно этому и театр внутри должен быть построен по принципу наибольшей свободы. Вопросам внутреннего управления Чехов придает много значения.

Такова эта книга, объясняющая Чехова, книга, которая должна стать предметом исследования и которая заслуживает глубочайшего уважения за правдивость и искренность, с которыми написана.

«Новый мир», 1928, № 5.

# «Разлом» Ленинградский Большой драматический театр

Ленинградцы сыграли «Разлом». Лавреневская пьеса разделяет в Ленинграде свою московскую судьбу — спектакль имеет большой успех. Из двух линий, по которым Лавренев ведет пьесу — «матросской» героики и «семейной» драмы, — театр выбрал первую. В режиссерском подходе сказался постоянный вкус БДТ к монументальному зрелищу. Он на основе текста Лавренева добивался не столько психологического, сколько героического спектакля. Режиссура взглянула на «Разлом» как на «матросскую» пьесу. Во всяком случае, именно матросские сцены передают в спектакле предгрозовую атмосферу июля и кануна Октября; по сравнению с ними «семейные» сцены — тусклы и обычны. Хотя на сцене идут политические споры и разрушается семейная жизнь, хотя внутренне в действующих лицах бурлят протест, недовольство или вера, — ритм обоих «семейных» действий понижен и споры остаются больше театральной условностью, чем страстной жизнью. Может быть, вахтанговцы правильно прибегнули к эпизодическому построению действия, добиваясь выразительности отдельных моментов. Этой выразительности нет в ленинградском спектакле. Нет ее и у большинства исполнителей. Вернер — Татьяна играет очень трафаретно. Казико (Ксения) — остра, {525} даровита, но играет вполне на публику и не думая о партнерах, «вся в себе»; внутренний рисунок роли теряется, и вместе с тем драматический «разлом» семьи теряет внутреннюю убедительность. Немного интереснее Мичурин и Лаврентьев, играющие мягко и тепло.

«Матросская» часть пьесы грубее, вернее и значительнее. Есть нужная суровость в декорациях Левина. Есть хорошая закаленность, крепость и неколебимость в матросской толпе. Последнее действие — когда зреет на крейсере заговор и команде грозит смертельная опасность — насыщенно и сдержанно; режиссура нашла верный тон и твердый нарастающий ритм. Особую краску придает Годуну играющий его Монахов. Он «переключает» роль. Его любовь к Татьяне отходит на второй план, она только мелькает в пьесе, и потому вся «романтическая» окраска образа сглажена и притушена. Не в средствах Монахова передать и брызжущую молодость Годуна: он выдвигает на первый план иные и более значительные черты образа. В суровом облике Годуна он угадывает его веру в будущее, к которому он пробивается через тяжкое наследие прошлого. Монахов отмечает в Годуне тяжелую поступь, светскую неловкость и свободу поведения на крейсере. Взяв в качестве «сверхзадачи» образа «завоевание матросами власти», он умно акцентирует моменты этого «завоевания» — от «учения английского языка» к властному командованию военным кораблем. От окраски, приданной Монаховым образу, спектакль приобретает крепкую опору, и финал пьесы с двинувшимся в путь тяжелым крейсером и поющим хором дает зрителю нужное впечатление.

«Правда», 1928, 1 июня.

# Очерки театральной жизни К вопросу о сценическом прочтении классиков

В годы гражданской войны в Москве играли тринадцать пьес Шекспира. За это время классическое наследие было использовано полно и расточительно. Вряд ли можно найти хотя бы одно крупное драматургическое имя прошлого, не развернутое на нашей сцене. Еще не имея современного репертуара, режиссура оттачивала методы и приемы на классиках, и Театр РСФСР Первый открылся вольной переработкой «Зорь» Верхарна. Ища «созвучия революции», {526} театр в классиках искал отзвука горевшему в нем пафосу. Наряду с послушным следованием тексту Мейерхольд и Вахтангов свободно его ломали во имя современного спектакля.

Рост современной драматургии отодвинул классиков на второй план. Их процентное отношение в репертуаре становится все менее значительным. Они уступают место современным авторам. Не говоря уже о ряде театров, ориентирующихся исключительно на современную продукцию, как Театры МГСПС и Революции, но и академические театры в подавляющем большинстве играют современный репертуар — все три новые постановки МХАТ, обе премьеры Малого и Вахтанговского театров — пьесы современных авторов. Леонов, Катаев, Вс. Иванов, Лавренев, Билль-Белоцерковский, Киршон, Бабель, Алексей Толстой, Файко — авторы текущего сезона.

Роль современного театра в воспитании новых драматургов неизмерима и неоспорима. Не подлежит никакому сомнению правильность и закономерность встречи авторов и театров.

Сила театров такова, что даже далеко не бесспорные в художественном отношении вещи театр наполняет трепетной жизнью. Театр делает сейчас все, чтобы помочь рождению драматургии. Тем менее эпоха культурной революции позволяет оставлять в пренебрежении классическое наследство. Напротив, крупнейшие произведения прошлого должны быть в репертуаре наших театров. Последние пять лет заставят по-новому взглянуть на них и найти новые подходы к их сценическому разрешению. Вряд ли удовлетворится сейчас какой-либо художник отвлеченным «созвучием революции»; возможно, теперь Вахтангов нашел бы иные ходы для «Турандот», нежели его великолепное изобретение двадцать второго года.

Текущий сезон имел ряд опытов интерпретации классиков. Еще в начале сезона МХАТ 2‑й поставил «Смерть Грозного», найдя в исторической трагедии А. К. Толстого повод для ее символического истолкования. Камерный театр пытался реставрировать «Антигону» в немецком переложении Газенклевера. Ближе к концу сезона появились две комедии Шекспира в Малом театре и его студии; «Волки и овцы» Островского в постановке Сахновского и Волкова у Корша и, наконец, долгожданное «Горе от ума» или, вернее, «Горе уму» в Театре Мейерхольда.

Шекспир — с одной стороны, Островский и Грибоедов — с другой, наиболее показательны для современного ощущения {527} классики, повторяем, иного, нежели в годы блокад, гражданской войны и боевого пафоса. Уже иные в них замечаются грани и иными своими сторонами обращены они к современному зрителю. Ему, этому зрителю, не менее нужно великолепное классическое наследие, нежели зрителю лет предшествующих. Но, смотря на полотна Шекспира, вглядываясь в ушедшее наследие русских классиков, воспринимая красоту их мастерства, глубину их образов и философию жизни, театр ищет сквозь все эти качества иных заразительных сторон. Он ищет не только «созвучия революции» — он ищет «социального звучания спектакля».

### Шекспир

Шекспир — драматург Елизаветы и родоначальник современной трагедии — сохраняет созвучие эпохам бурления в народных массах. Но современность не мирится с традиционным Шекспиром и требует первоначального Шекспира. Известно, что его переводы на русский язык сглажены. Мы живем с причесанным Шекспиром: он подвергся серьезной чистке при переносе его пьес из театра XVI – XVII веков в золоченые залы XIX века. Дюси и Сумароков, когда-то переделавшие его для французской и русской сцены, не так далеки от наших переводчиков, придавших языку Шекспира приятную плавность и пресловутую сценичность. Трагик Шекспир зовет актера обнаженным подходом к человеческой психологии и неукротимой силой ее театрального показа. Когда Ваграм Папазян сыграл в случайном спектакле «Отелло», зал был потрясен, ибо Папазян показал конкретность и живую плоть шекспировских страстей, несмотря на то, что сузил трагедию Отелло до трагедии ревности. К ревизии шекспировских комедий приступлено. Конечно, попытки последних лет — эксцентризм и намеренное неправдоподобие — более ничего не скажут зрителю. Его уже не восхитит клоунский грим, как и не развеселит чрезмерное богатство акробатических упражнений — характерные искания для борьбы против шаблонного Шекспира. Они неизбежно обедняли Шекспира. Исполнив долг, эксцентриада мирно почила, дав дорогу иному пониманию шекспировской комедии. Взамен беспредметной театральности и пресловутого «оциркачивания» театра нужен ход к народной комедии. Спектакли «Сон в летнюю ночь» (Малый театр) и «Конец — делу венец» (Студия Малого театра) сильны поисками органического подхода к Шекспиру и сомнительны, как только они его теряют.

{528}

«Сон в летнюю ночь» — смесь бытовой комедии и сказочной фантастики. Малый театр не нашел ключа к современному звучанию фантастики. Он предпочел воспользоваться приемами обычной феерии. Сказочная жизнь комедии не развернута в большое и сверкающее полотно. Не толкнула она режиссера и на ее шутливое, пародийное освещение. Она стала условной театральной игрой вне шекспировского мироощущения и вне его полнозвучного смеха. Фантастическая и лирическая части комедии посерели и поблекли: режиссер здесь не заразился Шекспиром, он обратился к арсеналу старых, испытанных и скучноватых приемов. Но, отбросив стеснительные предрассудки и чутко определив свое отношение к быту, Костромской сумел прекрасно почувствовать наивную силу и жизнерадостность спектакля о Пираме и Физбе, и тогда Шекспир зазвучал, и смех зрителя оказался не случайностью, а закономерностью.

Каверин, ставя «Конец — делу венец», заново испытывал былую боевую формулу: пьеса как повод для современного спектакля. Впрочем, Каверин разрешает спектакль в традиции «Турандот», но не в стиле «Турандот». Каверин — проще, ярче, доступнее. На его работах вообще лежит «московский отпечаток». Он любит богатство красок, яркость костюмов и простодушие актерской игры. Фабула комедии дала режиссеру толчок к современному истолкованию Шекспира. За высоким стилем героических чувств Каверин угадывал первоначальную грубость шекспировского юмора. Вызвав на сцену тень Боккаччо, он отбросил героизм, предпочтя лукавую насмешливость. Правда, «переключение» образов не всегда проходит безнаказанно, и не всегда «идеологические» поправки легко звучат в привычном тексте. Приняв решение обратить «Конец» в насмешливый фарс, в пародию на любителей рыцарского благородства и в насмешливое разоблачение легенд, режиссер вправе идти дальше в приспособлении шекспировского текста.

Каверин же останавливался порою на полдороге, и тогда первоначальная природа текста легко выдавала себя, например, в прекраснодушных монологах герцогини, которые — с каким бы ядовитым выражением они ни говорились — все же отдают добродетелью, а не ханжеством. Но в целом Каверину его опыт удался, и соединение традиций «Турандот» с комсомольским налетом создало остроумное представление в духе Шекспира — Боккаччо.

### **{****529}** Островский

В толковании Шекспира социальное звучание скрыто в общей окраске спектаклей, перепланированных в соответствии с требованиями современного зрителя. Островский и Грибоедов показаны в ином и, может быть, для многих неожиданном плане. В спектаклях Островского и Грибоедова развернута цельная картина эпохи. Мейерхольд и Сахновский в равной мере интересовались внутренним смыслом изображаемой эпохи. Кроме того, Мейерхольд привнес в толкование грибоедовской комедии новое начало, которое по праву можно назвать лирическим и которое придало особую окраску спектаклю.

У обоих режиссеров тема пьесы переплетается с анализом эпохи. Резко отрицательная окраска образа, вне понимания его внутреннего зерна, ничего не говорит зрителю. Она кажется надоевшим плакатом. Зритель хочет знать не только факт, но и его причину. Социальная роль образа вырастает из ясно понятой картины целого, из значения образа в развернутой картине действенной борьбы и драматических столкновений. Закованный в общую картину образ подвергается оценке с точки зрения нашей современности, и никакие похвальные личные качества не удержат строгого суда зрителя. Режиссер-современник вызывает из прошлого одну из потрясающих картин и раскрывает ее социальный смысл и ее характерное значение для эпохи. Так случилось с «Волками и овцами», поставленными Сахновским. Спектакль не был плакатен. С другой стороны, режиссер не прельстился блестящими формальными качествами комедии. Обычная история обольщения Лыняева Глафирой отступила на второй план перед социальной картиной, которую увидел режиссер. Он воскрешал эпоху не ради любования ею и не ради создания акварельных картин прошлого, а во имя раскрытия внутреннего смысла отжитого времени. Так звучал спектакль и так его воспринимал зритель. Художественная правда Островского таила в себе иную, более глубокую правду, которую в ней смело раскрывают его поздние потомки — свидетели и участники наших лет.

Приняв время действия за семидесятые годы, режиссура подчеркнула во всем строе спектакля противоречия быта тех лет. Не желая скользить поверху, она предпочла взглянуть в корни начавшегося и уже неудержимого распада дворянства. Приняв в качестве главнейшего приема жестокое обнажение быта, театр естественно перевел легкую комедию {530} в дерзкую сатиру. Название комедии «Волки и овцы» получило иронический оттенок: в борьбе, развернутой театром, зритель не становится ни на сторону «волков», ни на сторону «овец», с которых театр совлек все обаятельные качества невинных жертв. Скука и ужас вырождающегося дворянства наполняют уездную помещичью жизнь. За дверьми дряхлеющих усадеб — сумрачные комнаты; роскошные палаты Мурзавецкой заменены полутемными залами, со следами былой роскоши и верного запустения — серое пристанище дрожащих лампад, подложных счетов и религиозной истерии. Среди тихих аллей дворянских гнезд вырастает бессмысленная безвкусица роскошного уездного дома, с уродливыми амурами и модными коврами. Мурзавецкие приходят в упадок, новый авантюризм промышленных спекулянтов сотрясает мирное было житие, дворяне роднятся с купечеством: переходное время первых лет освобождения крестьян, пересмотра жизни — первые предвестники будущего «Вишневого сада». Режиссура взглянула на «Волки и овцы» как на пролог того процесса, эпилогом которого явилась трагикомедия Чехова о ненужных людях и будущей светлой жизни.

Монументальный образ важной барыни Мурзавецкой заменен у Сахновского кликушей и старой девой, доходящей в своем обмане до истерического пафоса и держащей страхом сплетни в своей власти мелких дворян уезда. По скудеющим полям уезда бродит пьяный, дегенерирующий дворянский сын, отставной армеец — выразитель тоски, скуки и бедности жизни, — племянник Мурзавецкой, неожиданный Аполлон (Кторов). Беркутов (Бакшеев) несет в мягкие тона идиллической спальни Купавиной (Жизнева) решимость промышленного спекулянта — представителя новорожденного авантюризма и проводника той власти денег, которой он покорно служит. Купавина — богатая купчиха, выходящая замуж за дворянина, кустодиевская Венера, поклонница сладостной жизненной пошлости — быстро отдает себя и капиталы бешеному натиску Беркутова, как когда-то отдала легко и самовольно своему первому мужу. И все они — Мурзавецкие, Купавины, Беркутовы — сохраняют властолюбивую повадку; дух крепостничества не вытравлен из душных комнат и зеленых аллей, в которых он жил долгие годы. На этом фоне становится понятным острый образ Глафиры (Попова), которая несет озлобленность обделенной, но жадной к жизни женщины.

Заново взглянув на образы, режиссура верно почувствовала путь социального толкования классиков. Эпоха {531} выглянула из текста Островского. «Волки и овцы» стали знаком помещичьей жизни, и преувеличенные их образы — закономерными выразителями строя жизни. Многое не донесено отдельными исполнителями, не сведены в одно целое противоречия текста, рисунок ролей не достиг желаемой легкости, но основная мысль спектакля доносится с решительностью, которая заставляет зрителя чутко всмотреться в развернутую перед ним сатирическую картину.

### Грибоедов — Мейерхольд

Восприятие последней работы Мейерхольда — «Горе уму» — совершенно спорно. Как обычно, она вызвала многочисленные отклики в печати и ожесточенные споры на диспутах. Спектакль отмечен жаждой нового прочтения текста и поисками новых приемов социального разреза спектакля. Помимо раскрытия эпохи острейшими средствами современного театра, помимо твердо установленного отношения режиссера к отдельным образам комедии Мейерхольд ищет лирического зерна, которое взволнует современного зрителя и поможет ощутить тему спектакля. Мейерхольд неожиданно, смело и резко вскрыл внутреннюю окраску эпохи — ее внутреннее рабство, мучительность для свободной мысли и трагическую безвыходность. Сатира переросла в большое трагическое полотно, которое соединяет резкость характеристик с правильно показанным соотношением общественных сил эпохи.

Постановка Мейерхольда далеко не безупречна. Она оставляет место для многих сомнений и возражений. Не все характеристики удачны, и не все актерские исполнения доводят замыслы Мейерхольда до зрителя. Сценически читая комедию Грибоедова, Мейерхольд разрывает с принятым шаблоном ее толкования, допуская при этом ряд ошибок. Не в них значение и смысл спектакля. Они не могут закрыть его несомненного общественного значения и его социальной правды. Среди семнадцати эпизодов, на которые Мейерхольд разорвал комедию Грибоедова, есть более удачные и совсем неудачные, но основное восприятие Мейерхольдом комедии отмечено несомненной значительностью.

Главнейшая внутренняя ценность спектакля — в ревизии образа Чацкого. Мейерхольд уничтожает привычный облик героя-любовника, фрачного посетителя фамусовских балов, декламатора гостиных и обличителя западных обычаев. Относясь в целом уважительно к тексту Грибоедова, Мейерхольд не остановился перед отсечением таких канонизированных {532} монологов, как «Французик из Бордо», дающих легкий повод к характеристике Чацкого в вышеуказанном смысле. Чацкий Мейерхольда не делится своими мыслями с Софьей на балу, он не становится на защиту «премудрого незнанья иностранцев», а монолог о крепостном праве произносит не Фамусову со Скалозубом, а своим друзьям, с которыми читает стихи Пушкина и Рылеева. Исполнение идет по неизмеримо более глубокому пути. Чацкий Мейерхольда — один из идеалистических юношей, будущих шеллингианцев, предшественников Одоевского, которые, сознавая неправду окружающего строя, не могут овладеть жизнью и только мечутся среди цепкого и установленного быта. Чацкий Мейерхольда глубоко верит, но не знает путей. На нем как будто отражено отношение Грибоедова к декабристам, который вполне сочувствовал их настроениям, но не верил в возможность переворота «сотни прапорщиков». Смысл представления — своеобразный «крах идеализма». Прекрасный по желаниям, твердый по вере, чистый душевно, Чацкий бессилен опрокинуть быт. Чацкий противится жестокой стихии, которая воплощена в жизни дома Фамусова. В толковании Мейерхольда жизнь фамусовского дома становится в известной степени символической. Спектакль построен на резком противоположении Чацкого остальному обществу. Всеми сценическими способами подчеркнуто одиночество Чацкого. Даже его внешний облик не напоминает ни одного из прежних исполнителей роли. Исполняющий в Театре Мейерхольда Чацкого Гарин играет его совсем молодым юношей, небрежно и просто одетым. Внутренний облик Чацкого подчеркнут его музыкальностью, и ряд монологов, в звучании которых для нашей современности Мейерхольд сомневался, заменен музыкой Баха, Шуберта и Моцарта.

Страдания и мучения Чацкого тем острее и весомее доходят до зрителя, что фон эпохи выписан Мейерхольдом с большой сценической четкостью и отличным мастерством. Мейерхольд переводит фамусовский дом с высот обычной торжественной пышности в явно выраженное внутреннее мещанство, рисуя не столько великолепие грибоедовской Москвы, сколько один из многочисленных московских домов, характерных для эпохи и ужасных своей похожестью друг на друга. Он показывает обыденную жизнь дома не в ее натуралистических подробностях, а в ее подчеркнутой типичности. Он схватывает характерность глазом сатирика. Непотрясенный быт дворянского московского общества — окраска комедии. За стенами этого дома еще сотни {533} таких же удручающих по внутренней тоске домов, где хозяева мирно играют с гостями в биллиард, выдают дочерей замуж, живут и умирают. Приезд Чацкого только взволнует, но не разбудит фамусовский дом от его спокойного сна. Особой силы изображения фамусовского общества Мейерхольд достигает в картине сплетни, которую он ведет за поставленным вдоль авансцены столом. Ее основную окраску можно назвать сладострастием сплетни, когда участники повторяют один за другим бегающие слухи и осуждающие слова, — кажется, что они говорят не столько о Чацком, сколько о предмете их ненависти — растущей за пределами их дома стихии либерализма.

Такая же новизна в рисунке роли Софьи, которая дана в сложном переплетении своенравных чувств игры с Молчалиным, романтического налета и некоторой развращенности, — московская барышня, воспитанная на романах, Кузнецком мосту и авантюристических мечтах. Молчалин — хитрый карьерист с будущностью, уверенно красивый, с романтической загадочностью, небрежной иронией и необходимой почтительностью; он, конечно, будет прощен Фамусовым, и в нем легко увидеть одного из будущих бюрократов, которые пока умеют держать в руках свое начальство. Неясна линия Фамусова, который в исполнении Ильинского не приобретает убедительности и силы; его характеристика восходит к театральной традиции Панталоне и лишена глубоких психологических и общественных корней, которыми отмечен строгий рисунок мейерхольдовского спектакля. В характеристике второстепенных персонажей тот же отход от привычных толкований. Среди них очень удачная характеристика Хлестовой и совсем неудачны Загорецкий и Репетилов, которые, приобретя облик «уродов с того света», не приобрели выразительных очертаний.

Среди семнадцати эпизодов некоторые превосходны: приезд Чацкого, разговор его с Софьей через ширму, разговор Чацкого с Молчалиным в дверях — великолепная характеристика этих противоположных людей; некоторые кажутся грубыми: эпизоды, касающиеся Фамусова, Репетилова, Загорецкого; некоторые не достигают цели: тир и биллиард.

На фоне «дня в доме Фамусова» Мейерхольд показывает выразительные черты эпохи; он связывает их с внутренней грибоедовской темой — бессилия идеалистического протеста; субъективно правый, Чацкий объективно беспомощен; проповедник идей, он не знает дорог, он только подготовляет приход иных, более свободных и более решительных {534} умов. Эту тему Мейерхольд доводит до зрителя острейшими средствами современного театра, он продолжает строить театр своеобразного «музыкального» реализма (по его терминологии), перенося законы музыкальной композиции на композицию драматического спектакля. «Горе уму» рассказано нашим современником на тему грибоедовской комедии.

«Новый мир», 1928, № 6.

# По театрам Германии Впечатления

Западная Европа частью открыто, частью молчаливо признала театральное первенство СССР. Сколько-нибудь живые люди искусства неизбежно прислушиваются к ходу нашего театра. Последний громкий успех вахтанговцев и ГОСЕТа в Париже и Ленинградской оперной студии в Зальцбурге подтвердил это положение. Однако при настороженном внимании к событиям нашей театральной жизни только редкие и наиболее передовые художники на деле испытывают ее влияние. Разным живут и дышат театры Запада и СССР. Нужно некоторое усилие, чтобы преодолеть разделяющие грани и всмотреться в искусство западного театра. Нужно преодолеть чуждый и неглубокий репертуар, непривычную тематику пьес, и тогда следы несомненного сценического мастерства неожиданно прикуют внимание зрителя; этого нельзя не учитывать при определении художественной политики по отношению к Западу.

Организация западного буржуазного театра предназначает его для иных целей, чем у нас. Она определяет его художественный характер. Превращение театра в капиталистическую организацию направляет труд драматургов, актеров и режиссеров в сторону легчайшего и мастерского удовлетворения верхних слоев населения. Компании и тресты объединяют в своих руках по нескольку театров. Фирма театров Рейнгардта держит четыре театра в Берлине и два в Вене. Режиссер и директор Барновский — два театра в Берлине. Ловкий театральный делец-антрепренер Зальтенбург — три в том же Берлине.

Гордясь своими театрами как образцом хорошо поставленного и стройного коммерческого предприятия, антрепренеры в условиях конкуренции заинтересованы преимущественно в сборах. При сравнительно высоком культурном {535} уровне зрителя сборы достигаются высоким качеством выпускаемой работы. Нужно оговориться — речь идет о формальной законченности, а отнюдь не о внутренней глубине произведения. В привычных рамках привычных требований зрителя все должно быть первосортно: антрепренеры обязаны выпускать первоклассные спектакли.

Этому способствует система «одной пьесы». Нередко исполнение одной пьесы в течение одного-двух сезонов подряд. Тогда число представлений превышает три-четыре сотни. «Шпиль им шлосс» Мольнара у Роберта подступает к пятой сотне. Последняя постановка Рейнгардта «Артисты» (1928) и криминальная пьеса «Процесс Мери Дуган» идут четвертый месяц ежедневно. Господствующая у нас репертуарная система, при которой театр играет одновременно несколько пьес, практикуется лишь в немногих театрах: или в театрах субсидируемых, то есть государственных (Штаатстеатр, Шиллер-театр в Берлине, Бургтеатр в Вене, Комеди Франсэз в Париже), или в театрах, заинтересованных в своем развитии как художественного целого (авангардные театры Парижа).

Система одной пьесы сокращает расходы антрепренера до минимума. Нет необходимости оплачивать актеров, не занятых в пьесе. Оплата падает на действительных участников спектакля, законтрактованных на определенное количество представлений. Этим самым определяется характерный признак западного театра — отсутствие театра как единого организма и широко развитая система «звезд» (гастролеров). Заинтересованный исключительно в успехе, а следовательно, и доходности спектакля, антрепренер не озабочен развитием заложенной в театре общественно-художественной идеи, а смотрит на него как на смену рентабельных спектаклей.

Пьеса, исчерпав интерес зрителя и перестав делать сборы, исчезает навсегда. Продуктивность театральной работы определяется исключительно коммерческим успехом. Театр Роберта, поставив упомянутый «Шпиль им шлосс», уже два сезона более ничего не ставит. Успех становится казнью театра и осуждает его на повторение пройденного. Актеры кочуют из театра в театр, мало обращая внимания на перемену труппы. Пауль Вегенер, отыграв у Рейнгардта, переходит к Пискатору, а затем к Зальтенбургу. Приемы игры не меняются, и в Штаатстеатре играют как у Рейнгардта. Молодой и талантливый актер Ганс Браузеветтер равно играет у Рейнгардта, Зальтенбурга и в ревю.

Порою спектакль, на первых представлениях имевший {536} первоклассный состав, в дальнейшем получает состав пониженного качества; он зарекомендовал себя, и трата крупных актерских сил на трехсотое представление напрасна, их нужно перебросить на новую постановку. Сила и изобретательность уходят на первые представления. Спектакль может от этого выиграть (антрепренер приглашает наиболее подходящих исполнителей на все роли пьесы), но театр теряет как коллектив (ибо не создается единой труппы) — в Германии есть отлично сыгранные спектакли, но нет театра как единого целого. О нем напрасно тоскуют лучшие представители современной Германии.

Определением ценности спектакля становится актерская игра. Она получает самодовлеющее значение вне зависимости от пьесы и режиссуры. Немецкий актер в смысле профессионального мастерства стоит в первых рядах современной сцены. Исключительному искусству дикции не худо бы поучиться у немецких актеров и нашим актерам. Большая техническая культура и внимательная разработка своих данных отличает их исполнение: чеканность движения, сосредоточенность темперамента, отличное умение распределять актерские краски, владеть телом, голосом, лицом, разнообразие и сила приемов. Немецкий актер экономен, никогда не растрачивает себя до конца. Начиная пьесу, он помнит о предстоящих пяти актах; кончая пьесу, он помнит о предстоящем завтра спектакле. Это — профессионализм, доведенный до степени мастерства.

Из старшего поколения, в свое время поддержанного или выдвинутого Рейнгардтом, продолжают нести репертуар Альберт Бессерман, Пауль Вегенер, Александр Моисси и Макс Палленберг. Послевоенное десятилетие отразилось, однако, на актерской игре. Бурно вспыхнувший экспрессионизм был, несомненно, освежающей струей и выдвинул ряд новых и сильных дарований. По мере стабилизации жизни он отошел в тень. В соответствии с общей тенденцией германской жизни и актер, пережив эпоху кричащих приемов, возвращается к монументальной законченности. Елизавета Бергнер — актриса тревожных противоречий — отступает на второй план перед ясностью Кете Дорш, умом Вернера Крауса и сдержанностью Фрица Кортнера. Режиссура Йесснера в свое время поддерживала драматургию Кайзера, Толлера, Штернгейма, Унру. Их творчеством питался актер переходных лет — инфляции, поражения и национального унижения. И подобно тому, как драматургия немецких экспрессионистов подверглась существенным изменениям, так и творчество немецких актеров постепенно {537} освобождалось от былой тревожности и приобрело уверенную чеканность. Оно лишено гранитного натурализма Бассермана и Вегенера, оно позабыло мечтательную романтику Моисси — в руках современного немецкого актера уверенный аналитический резец. При всем блеске игры в них заключено мастерство «показа» и «представления», которое лишает игру непосредственной заразительности, но обнаруживает прекрасное умение характерности и некоторый взгляд со стороны на играемый образ: актер никогда не отождествляется вполне с образом, он лепит образ на глазах у зрителя.

Одновременно с повышением профессионального актерского мастерства немецкий театр противоречиво характеризуется явным падением репертуара. Зритель ждет от театра занимательности и остроты. После делового дня не время задумываться в театре. Зритель предпочитает поймать легкую и отточенную мысль, восхититься мгновенной парадоксальностью или следить за ходом необыкновенных приключений. Так объясняется падение экспрессионизма и увлечение американизмом. При всех отрицательных качествах экспрессионизм отразил волнения и тяжкие противоречия военных и революционных лет. Всем своим существом он кричал о страданиях Германии. Сейчас театр молчит о них. Состоятельный зритель не ищет в театре ответа на проблемы жизни. Даже Штернгейм и Кайзер — былые борцы с мещанством — воспринимаются как безобидные шутники.

Не случаен успех драмы Брукнера «Болезнь юности» в театре Гартунга. Пьеса явно свидетельствует о конце экспрессионизма. Броннер и Брукнер борются с буржуазным обществом предательским орудием. Эротика — тема их пьес. «Болезнь юности» — пьеса о Лесбосе, подобно знаменитой «Пленнице» Бурде. Страстность первых лет заменена скандальностью темы, социальные вопросы — личными. Диценшмидт уходит в мистицизм. Кайзер пишет комедии парадоксальных положений («Октябрьский день»). Драматургия беднеет, не находя опоры, глубина мысли заменена внешней парадоксальностью, и техницизм построения сменил силу характеристик.

Вдобавок «серьезная» драматургия не дает «блестящих ролей». Между тем их ждут актер и зритель. Американские пьесы дают роли, занимательную интригу и неведомый быт. Увлечение ими распространяется широко по Западной Европе. Их скоро сменит новая мода, но этим репертуар прошлого сезона не лишается своего характерного значения. {538} Рейнгардт осуществил свою последнюю постановку по американской пьесе «Артисты». Упомянутый «Процесс Мери Дуган» — трехактное судебное разбирательство загадочного убийства, инсценированное тщательно, наблюдательно и точно. Третий гвоздь берлинского сезона — «Бродвей», история о Нью-Йорке, деньгах и мюзик-холле. Вена, увлекаясь детективом, ставит инсценировку романа Уоллеса «Колдун» и пьесу «Кто…», заставляя зрителя напряженно следить за поисками преступника. Следует добавить, что волна увлечения «криминалом» американского происхождения не миновала и Франции: «Преступление» выдержало сотню представлений, и удачливый «Бродвей» включен в репертуар будущего сезона. Классики ставятся редко. К юбилею Толстого Рейнгардт возобновил «Живой труп». В Шиллер-театре играют немецких классиков. Шекспир использован мало.

Так возникает разрыв между внутренней бедностью преобладающего репертуара и великолепием актерского мастерства. Внутренне театр оставляет зрителя равнодушным. Он бьет наверняка, увлекая зрителя занимательностью сюжета и прекрасными актерскими образами. Уже не звучит в этом театре художественного «обволакивания» суровая правда жизни, уже не бушует страстью театральное представление — зритель спокойно и быстро поедет ужинать после спектакля и лишь порой — вне зависимости от автора, наперекор тексту роли — Бассерман, Кортнер, Бергнер, Краус внезапно бросят зрителя в леденящие или обжигающие провалы жизни. Но пройдет явление, уйдет со сцены Бассерман — и гладко и завлекательно польется со сцены занимательность легкого чтения.

Нет поддержки в режиссере. Режиссер не ведет театр. Впрочем, ему не угнаться за быстрым ростом актерских дарований, скоро переходящих в разряд «звезд». Йесснер предпочел стать академиком. Он руководит Штаатстеатром, и его рационализм удобно вместился в рамки казенной сцены.

Своеобразный талант Рейнгардта и его жадность к работе толкают его от одной постановки к другой. Он любит искать новых актеров, прекрасно зная, что в дальнейшем, может быть, ему придется с ними расстаться. Большинство «звезд» создано им. В текущем сезоне он выдвинул Грету Мосгейм, Ганса Мозера и Владимира Соколова. Впрочем, свои индивидуальные замыслы он любит больше, чем актера. Вернувшись из Америки, он воплотил свои впечатления в постановке «Артистов». Незначительная пьеса о двух {539} страдающих влюбленных актерах бедного мюзик-холла стала предлогом для оглушительного представления типа ревю. Рейнгардт поручил роли в пьесе первоклассным танцорам и эксцентрикам. Слабые актеры, они перенесли центр тяжести на великолепие цирковых номеров. Кричащая характеристика цирковой жизни задавила простенькую нить пьесы. Джаз-банд, негритянские песни и танцы негра Дугласа мешают следить за тонкой игрой Мосгейм и Соколова. Один Ганс Мозер, не заботясь об общем ходе пьесы, вызывает раскаты смеха своей яркой характерностью. «Американизированный» Рейнгардт становится упреком всему немецкому театру. Надо надеяться, «Артисты» — случайность на пути Рейнгардта. Иначе можно было бы предположить потерю большого художника сцены для Германии.

В моих впечатлениях большой пробел — я не видел постановок Пискатора. Левая режиссура — Пискатор, Карл Гейнц Мартин — глядит на советский театр. Они пророки еще слабого и неуверенного реформационного течения немецкого театра. Они готовы начать изнутри — с тематики. Мартин блистал в пору экспрессионизма. Пискатор готов к борьбе в наши дни. Он ищет социальной темы, и лозунг классовой борьбы не чужд его искусству. Формально он близок Мейерхольду. Его новизна — тесное введение кино в театр. Не создав своей труппы, он принужден прибегать к системе «звезд»: Пауль Вегенер, Тилла Дюрье и Макс Палленберг придают необходимый актерский блеск его спектаклям.

Его театр переживает тяжкий финансовый кризис. Товарищество актеров его закрывшегося теперь театра играло «Иуду» Мюзама. На Ноллендорфплац, в Берлине, в блестящем районе Курфюрстендамма, спектакль звучал одиноким воспоминанием о прошедшей революции. Пьеса, ставшая для нас пережитком, волнует на немецкой сцене своей простотой и болью. Среди серой драматургии эта незавершенная пьеса о предательстве и неудачах германской революции отражалась в зале слезами и вздохами. Как исключение, зал состоял из рабочих. Финал пьесы с призывом помощи русским вызвал взволнованные крики.

Демократического театра нет в Германии. Цены высоки и недоступны. Зритель уходит в кино. Не потому ли, что в кино, пусть изуродованно и криво, но чаще встают вопросы, волнующие широкого зрителя, и чаще просыпается человечность, исчезающая в театре. Кино размахивается шире и глубже театра. Предметом особой темы мог {540} бы стать рассказ о борьбе внутри кино, о его прорывах к социальным темам и его блестящем техническом совершенстве, о влиянии зрителя на кино. Не удивительно сближение советского кино с немецким. Однако этот рассказ выходит за пределы моих отрывочных впечатлений о немецком театре.

Смотря немецкий театр, нельзя пройти мимо его сильнейшей стороны — актерского профессионального мастерства. Богатые внутренним опытом, крепкие в своем знании театра как социально-художественного организма, сильные растущей нашей драматургией, мы обязаны учесть мастерство западного актера, чтобы еще крепче, еще глубже работать над воспитанием нашей прекрасной актерской молодежи.

«Правда», 1928, 23 сентября.

# Письма о театре Начало сезона

Сезон начался в художественном отношении тускло. В то время как десятилетие Октябрьской революции ознаменовалось рядом спектаклей бесспорной значительности, порою открывших новые линии для отдельных театров, нынешняя Октябрьская годовщина не дала ни одной новой постановки — факт, не говорящий в пользу нашей драматургии. Как будто напряжение прошлого сезона сменилось упадком сил и развитие театра приняло более замедленный, нежели ожидалось, темп. Во всяком случае, тревожные споры находили подтверждение в неяркости первых премьер. Тем острее ожидания крупнейших постановок — в течение декабря Малый театр показывает «Жену» Тренева, МХАТ — «Блокаду» Вс. Иванова, Театр Революции — «Гоп‑ля, мы живем!» Толлера, Театр имени МГСПС — «Шахтеров» Билль-Белоцерковского. Самым значительным театральным событием тем временем явилось тридцатилетие МХАТ, празднование которого развернулось в длинную серию юбилейных торжеств. Среди них юбилейный спектакль, включающий отрывки от «Федора» к «Бронепоезду» (через «Трех сестер», «Карамазовых» и «Гамлета»), наглядно демонстрировал актерскую школу МХАТ, его крупнейшие актерские силы (Станиславский — Вершинин, Леонидов — Митя, Качалов — Гамлет, Москвин — «Мочалка»), его художественный и общественный путь.

Немногие новые постановки — «На крови» Мстиславского {541} в Театре Вахтангова, «Деловой человек» («Компас») Газенклевера в театре бывш. Корша и Театре-студии Завадского, «Таракановщина» и «Еще о лошадях» в Театре сатиры, опыт ревю в «Мюзик-холле» — составили небогатую картину начала сезона.

Наиболее интересная постановка у вахтанговцев, хотя метод построения пьесы вызывает возражения. В поисках острой темы автор обратился к революции 1905 года, взяв за основу свой роман «На крови». Авантюризм содержания плохо укладывается в сценические рамки. Разнообразие положений поневоле требовало отсечения многих и существенных деталей. Оттого пострадали образы и затуманилась сюжетная нить. Главное достоинство пьесы и спектакля — в яркой характеристике эпохи. Главный недостаток — в отрывочности построения и неясности психологических характеристик. Бытовая сторона блещет наблюдательностью: сцены в Мариинском театре, в кафешантане, в церкви отлично передают бессилие интеллигенции, развал правящих кругов, отголоски неудачной войны, произошедший раскол большевиков и меньшевиков. Загадочно и тонко введена фигура Азефа, много острых слов разбросано в тексте. Но рядом с бытовыми эпизодами бледнеют центральные образы. И похождения лейб-гусара Бориса Ржевского, неожиданного и невольного пособника «Военно-революционного комитета», не приобретают отчетливости. Они не могут стать интересными для современного зрителя, и театр справедливо увел в тень эту сомнительную фигуру. Впрочем, все остальные образы — только силуэты на ярком фоне эпохи.

Этими силуэтами превосходно воспользовались актеры Вахтанговского театра — убедительные в центральных и эпизодических ролях. Гладков, Щукин, Шухмин — жандармы и филеры; Толчанов — Азеф; Куза, Орочко, В. Москвин — лагерь революционеров — придали четкие черты расплывчатым характеристикам автора. Постановка Симонова и Антокольского осуществлена с хорошим умением подчеркнуть бытовую характерность эпохи.

В поисках репертуара театры обращаются к современному Западу. Большой помощи здесь ждать не приходится. Социальная тема почти исчезла из западной драматургии. Внимание обращено на межличные переживания и на легкий парадоксализм мысли. Даже немецкий экспрессионизм, когда-то свидетельствовавший о тревогах Германии, изменил своему прошлому. Стабилизация жизни лишила экспрессионизм былого горячего протеста, капитализм {542} убил бунтарское течение. Экспрессионизм стоит теперь на грани комедии-сатиры и не стремится более к широким обобщениям, ему ранее ведомым. Наш былой союзник перешел на службу иного класса.

Таков и «Лучший человек» (в одном переводе «Деловой человек», в другом — «Компас») Газенклевера — одного из зачинателей и пророков экспрессионизма. Смеясь над мещанской и капиталистической Германией, Газенклевер не переходит теперь дозволенных границ, напротив, западный буржуа с удовольствием просмотрит блестящую комедию, написанную с полным знанием сцены и с рядом парадоксальных и дразнящих положений. Не гневом и болью полна пьеса Газенклевера, а ироническим скептицизмом, ибо ирония и скептицизм стали основой поэтического мировоззрения Газенклевера, не ищущего и не знающего выхода из противоречий современной Германии.

Режиссеры, ставившие пьесу — Сахновский (у Корша) и Завадский (в своем Театре-студии), — по-разному ее поняли и осветили, задержавшись на противоположных качествах пьесы Газенклевера и беря исходной точкой зрения разные стороны комедии. Сахновский прорывался к прежнему Газенклеверу — сатирику и протестанту. Завадский восхитился формальными качествами ясной и блестящей комедии. Мы имели глубоко противоположные спектакли — противоположные и в своих достоинствах и в своих недостатках. Для Сахновского комедия звучит похоронным маршем духовным запросам современной Германии; герой комедии — Мебиус — мрачный опытный делец, из «жажды любви» сделавший коммерческое предприятие, как паук, высасывает деньги из своих клиентов; его жизнь — уверенный ход расчетливого спекулянта, его фантастическая контора — «гримаса» Берлина. Тем злее звучит апофеоз: трогательное и отвратительное единение Мебиуса и капиталиста Компаса, заключивших деловой союз. Сюжет «Делового человека» перерастает у Сахновского в трагикомедию спекуляции и злобы.

Комедия Газенклевера не везде выдерживает решительный натиск режиссера — сильное в своей сатирической части, представление лишено иронической легкости, свойственной Газенклеверу. Оттого спектакль — двойствен. Газенклевер не так смел, как предполагает Сахновский.

Завадский ярче подчеркнул вторую и, может быть, более свойственную нынешнему Газенклеверу сторону — он берет комедию как предлог для легкого, скользящего представления, его Мебиус — молодой авантюрист не без {543} пафоса, с блестящим будущим; с романтической сентиментальностью, так же легко и остро чертит Завадский картину семейной, мещанской Германии, проявляя хорошую выдумку мизансцен. Но спектакль, выигрывая в легкости, теряет ту сатирическую насыщенность, которая придает отдельным частям постановки Сахновского неожиданную силу.

Не принес полной удачи и экскурс в западное ревю, который предпринял «Мюзик-холл». Принципиальное различие помпезного западного зрелища с сатирической установкой нашего обозрения слишком очевидно. Сатирическая сценка «Во враждебном окружении» оказалась самой слабой стороной спектакля. Похождения извозчика — незанимательная тема для современной сатиры. Эта сценка несуразно болталась среди остальных вполне эстрадных номеров. «Ревю» не получилось, так же как не было цельности в самой идее спектакля. Только знаменитые «гёрлс», с автоматической точностью проделывающие одно и то же движение и пересаженные на нашу почву стараниями Голейзовского, стали «гвоздем» вечера. Так и осталась неразрешенной задача советского «ревю». Номера механически нанизывались один на другой, одни были более интересны, другие — менее. По существу, «Мюзик-холл» оставался прежним «Мюзик-холлом». О «ревю» придется еще думать и над ним работать.

Занимательнее — литературная сатира «Таракановщина» в Театре сатиры. Ее тема — уродливые стороны современного литературного быта. В его характеристике авторы наблюдательны и злы. Бездарный авантюрист Тараканов, возведенный в литературную знаменитость, так же быстро гибнет, как быстра и незаслуженна была его преходящая слава. Авторы зло смеются над поспешным возделыванием «знаменитостей» и литературным авантюризмом. Однако их сатира заостряет моменты портретности, приобретая чрезмерно местный и не всегда справедливый отпечаток.

«Портретность» комедии и служила предметом главнейших споров, развернувшихся вокруг спектакля, очень острого в отдельных своих частях.

Превосходная труппа Театра сатиры дала ряд прекрасных исполнений. Но даже эта отличная труппа не могла спасти следующей постановки — комедии «Еще о лошадях» на тему о культурной революции. Тема оказалась шире авторских замыслов, и ряд анекдотических сценок не сплетен в единое целое. Так и остались смешными, а {544} чаще несмешными эпизодами пародия на самодеятельный спектакль, невероятный клубный быт, эротические похождения режиссера: провинциальный быт использован в стиле старых анекдотов, краски положены неравномерно. Спектакль останется, по всей вероятности, проходным и недолго удержится в репертуаре.

Подлинную художественную победу одержало в этом сезоне не театральное искусство, а кино. Новая лента Пудовкина «Потомок Чингис-хана» наполнена восторгом революционного пафоса, большой человеческой глубиной, широким социальным захватом — тем, чего мы ищем и ждем от театра. Чувствуя в кино таких серьезных соперников, как Пудовкин, театр обязан подтянуться. Надо надеяться, что теоретические споры явятся предвестниками новых театральных побед. Остается ожидать ближайших спектаклей наших крупных театров.

«Заря Востока», 1928, 6 декабря.

# «На крови» Театр имени Вахтангова

Свой последний спектакль Вахтанговский театр отдал воспоминаниям о девятьсот пятом годе. Первоначальный источник спектакля — роман Мстиславского «На крови». Автор широко размахнулся, задумав перенести его на сцену. Мстиславскому пришлось выбирать между следованием интриге и раскрытием эпохи. Он предпочел свести до минимума личную историю лейбгусара князя Бориса Ржевского — невольного участника революционных событий, — подчинив ее широкому полотну эпохи. Не повесть о нескольких людях того времени и не личная судьба отдельного героя стали предметом спектакля, а картина времени. Поэтому пьеса распадается на длинный ряд ударных, коротких сцен. Автор вольно перебрасывает зрителя из гостиных в церкви, из рабочего подполья в пышные залы театра. В ряде сцен возникают отклики позорной русско-японской войны, куплеты о Куропаткине и не менее позорный разгул петербургского кафешантана; предательство таинственного Ивана Николаевича, в котором зритель легко угадывает Азефа, и романтический пафос напрасного терроризма; мечтательные оглядки эсеров и умиление интеллигенции в дни «первых свобод»; всплески рабочего движения и большевизм, выступающий в качестве грядущей {545} и разрешающей силы; революционные встречи в фойе Мариинской оперы, приемы у сановников и убийство Лауница. На фоне разнообразных и характерных событий силуэтами проходят центральные лица общественно-авантюрного романа. Мимолетно остановившись на их личной судьбе, зритель снова возвращается к воспоминаниям о девятьсот пятом годе.

Но вахтанговцы сумели поднять до степени подлинной сценической убедительности авторские силуэты — они стали выразителями эпохи, и среди спектаклей, посвященных первой революции, вахтанговский самый крепкий и сильный.

В настойчивости и исступленной решимости Синельниковой (Химера — член партии эсеров и ее террористической организации), в ироническом спокойствии и твердости Орочко (Муся), в сильном и ядовитом тоне, с которым Толчанов разоблачает «великого провокатора», в подчеркнутых образах филеров (Щукин и Шухмин), в веренице светских гостей, включая скучающе-капризную княгиню Багратион (Варгина), в твердых очертаниях рабочих (В. Москвин) звучали отголоски того времени, над которым задумались автор, режиссеры (Симонов и Антокольский) и актеры Вахтанговского театра. Они хорошо передали стиль эпохи и во всей внешности спектакля, в его костюмах, в верно замеченных подробностях. С таким же искусством и не только внешней, но и внутренней динамичностью сделаны массовые сцены. Их разнообразие не помешало их выразительности: праздничная толпа «Мариинки», ожесточенные рабочие «Красной Пресни», стая филеров, аристократическая группа в салоне Багратион, мещанская толпа в церкви, веселящаяся компания в кафе-шантане — все они отчетливо передавали характерные волнения, которыми по-разному откликались в каждой из социально противоположных групп потрясения первой революции.

«Красная нива», 1928, № 52.

# «Гоп‑ля, мы живем!» Театр Революции

Вероятно, ни одному режиссеру не удалось бы превратить пьесу Толлера в торжествующий и бодрый спектакль. Этому противоречит поэтическая концепция Толлера. Пьеса «Гоп‑ля, мы живем!» глубоко автобиографична. Былой {546} вождь революционных восстаний и поэт, Толлер крепко помнит о прошедших победах и наставших поражениях. Один из немецких мечтателей о «переустройстве мира» (формула экспрессионизма), он переживает крушение своих мечтаний со всей искренностью и болью демократически настроенного художника. Более того, поражение германской революции заслоняет от него перспективы будущего. Свидетель многих предательств, он с ужасом смотрит на «восстановленную» буржуазную Германию; сквозь память о днях борьбы и мятежа она кажется ему пугающей маской и отвратительной гримасой; его ненавидящий глаз прикован к картинам ее жизни — он не в силах оценить противоборствующие ей силы. Он знает жестокую правду о Германии, но он знает лишь одну ее сторону, всецело поглотившую его поэтический пафос и раздавившую его хрупкую волю. Иронический возглас «Гоп‑ля, мы живем!» становится лейтмотивом веселящейся Германии. Толлер силен в своих обличениях и слаб в своих утверждениях. Его горький скептицизм по отношению к длинной веренице героев инфляции, предательства и легкого обогащения оправдан, но неубедительны и бессильны робкие всплески его надежд. Толлер раздавлен современной Германией. Поэт, переживший себя, Толлер — ярчайшее свидетельство мучений и сомнений современной либеральной германской интеллигенции. Он находит яркие, сильные краски для иронического рисунка современной Германии; он не знает их, обращаясь к лагерю революционеров.

Режиссер Федоров задумал вступить в противоборство с Толлером. Он хотел наполнить пьесу той победной нотой, которую вправе ждать зритель — не от Толлера, а от германских рабочих. Соглашаясь с его отрицательными характеристиками, он думал пронизать спектакль верой в будущее и заставить услышать за картинами распада и отчаяния ритм будущей революции. Кое‑где Федорову удалось преодолеть двойственность толлеровской пьесы. Умелое и тонкое вступление расширило ее узкие рамки. Оно окружило автобиографические признания Толлера широкой рамкой эпохи. Оно заставило зрителя припомнить исторические факты прошлых лет и революционные всплески современности. Федоров сумел добиться стройной картины спектакля, он хорошо расположил краски — и спектакль получил настоящую убедительность и хорошую серьезность. Но в одном Федорову не удалось преодолеть Толлера — и именно в трактовке основного героя пьесы Карла Томаса. В поисках жизнерадостного финала Томас возвращен {547} Театром Революции к жизни. Между тем самоубийство Томаса — участника революции, после восьми лет отсутствия (в доме умалишенных) заставшего законченный мир измены, лживых успокоений и продолжающейся жизни, — это самоубийство намного более отвечает всему образу Томаса, чем бодрый призыв к жизни.

Переживания Томаса повторяют переживания Толлера. У обоих поэтический восторг не выдержал резкой ломки, как у многих, очень многих в Германии. Такие, как Томас, не имеют сил бороться за будущее — печальная и жестокая правда о первых спутниках революции, увлеченных восторгом битвы и сломленных первыми неудачами. Рисуя Томаса, Толлер рисует многих художников, поэтов Германии. Костюм рабочего необязателен для Томаса. Было бы вернее одеть его в костюм поэта. Тогда все сомнения были бы уничтожены.

Тогда Терешкович, игравший Томаса, был бы выведен из того двойственного и затруднительного положения, в которое поставлен. Как всегда, его исполнение умно, благородно и тактично. Но окончательного разъяснения своему герою Терешкович не дал. Он старательно и успешно боролся с легкой возможностью психопатологии; его Томас лишен черт психического больного; но он не мог нащупать почвы для героического Томаса — неожиданного зрелища современной Германии не может выдержать Томас не только пьесы, но и исполнителя; перерождению не веришь, и этому человеку не дано победно воскликнуть в финале: «Мы живем!» Другие, более сильные, заменят Томаса в борьбе.

Двойственность спектакля не мешает ему оставаться спектаклем большой и серьезной значимости. Среди последних премьер он самый значительный и глубокий по теме, самый внимательный по ее внешнему выражению. Ученичество у Мейерхольда не прошло для Федорова даром. У него отличное чувство композиции спектакля. Разрозненные жалобы Толлера он умело довел до четкой сценической выразительности. Он хорошо передает атмосферу Запада — Германии — в картинах у социал-демократического министра Кильмана, он находит злые очертания для его семьи, он тонко передает противоположение людей, живущих восемь лет в Германии, и Томаса, пришедшего в нее теперь. Он нашел умелого помощника в лице Шлепянова, который дал отличную конструкцию, превосходно передающую ритм пьесы и очень изобретательную по своим возможностям. Пять частей белой лестницы отличны {548} и своей окраской и своими сценическими удобствами, являясь не только «условным» обозначением действия, но и окружая его реальной и типичной атмосферой.

Федоров доказал свое право на режиссуру. С него можно и приятно спрашивать строго. Тогда ему хочется поставить в упрек чрезмерное увлечение игрой контрастов. Расточительный в деталях, он не всегда требователен в их выборе. Порою у него отсутствует критерий строгого вкуса. Конечно, от танца со скелетом веет самым дурным декадентством; песенка «Гоп‑ля, мы живем!», помимо неблестящего ее исполнения, возвращает к приемам бульварного гиньоля.

Есть актерская напряженность и привкус наигранной мрачности в первой тюремной сцене, и ничем типичным для Берлина и Германии не отличается «Берлинская улица».

В исполнении много по-настоящему хорошего. Мягко и в то же время зло играет Зубов социал-демократического министра Кильмана. С ядовитой характерностью набрасывает Страхова образ его дочери. Вполне выпуклы в исполнении Ивановой и Детковой дети «новой» Германии. С хорошей силой и благородством играют Богданова и Гнедочкин. Наконец, исключительно выразителен — хотя и выпадает из общей манеры игры — Мартинсон (Пиккель). Его исполнение кажется ярким и превосходным аттракционом.

Театр Революции можно поздравить с этим спектаклем. Он наполнен ответственностью за содержание и форму спектакля. И главное, он заставляет задуматься над судьбой Германии, ее революции, над ее врагами и союзниками, над мучениями, сомнениями и противоречиями, которые коренятся в самом существе ее общественной жизни.

«Современный театр», 1929, № 1.

# Московские письма о театре

Декабрь принес целую серию премьер и все-таки не разрешил затянувшегося периода сомнений и колебаний. По-прежнему ни один спектакль не попал в центр общественного внимания и по-прежнему неуверенность оставалась одним из главных качеств сезона. Трудно найти объединяющую черту в показанных разнородных спектаклях, и между тем они родственны по какой-то внутренней ущербности, {549} по отсутствию ясных утверждений, по несомненной — не подберу другого слова — матовости всего их сценического строя. Не говоря уже о том, что режиссерская новизна отнюдь не свойственна этим спектаклям, они все казались повторением пройденного — кое-где с эстетическими видоизменениями, кое-где с некоторым упрощением. И отличный режиссерский дебют Федорова («Гоп‑ля, мы живем!» в Театре Революции) только повторял и в отдельных чертах развивал давно знакомые мейерхольдовские постановочные принципы эпохи «Озера Люль» и «Учителя Бубуса».

Театры бросались к картинам современной Германии («Гоп‑ля» Толлера), к вопросам современного брака («Жена» Тренева в Малом театре), к историческим апокрифам («Митькино царство» во МХАТ 2‑м), к американизму («Норд-ост» в Реалистическом театре) — они тратили на эти постановки много режиссерского труда и хороших актерских сил (ни один самый придирчивый критик не может упрекнуть театры в недобросовестности), но все спектакли казались переходными к иным, более монументальным формам и к иным, более захватывающим темам.

Двойственность спектакля понятна, когда он касается западной драматургии. «Гоп‑ля, мы живем!» повторила и подтвердила неудачи «Делового человека». Пьеса Толлера — ярчайшее свидетельство сомнений либеральной германской интеллигенции. На судьбе Толлера и на теме его пьесы ясен путь германских экспрессионистов. От поэтического восторга перед возможностью «пересоздания мира» в эпоху революции они пришли к пессимистическим чувствованиям и к ироническому скептицизму в эпоху социал-демократической Германии. Среди них Толлер резче всех хранит память о прошедших победах и поражениях. Крушение своих мечтаний он переживает со всей искренностью и болью художника. Не в силах примирить противоречий строгого военно-революционного пафоса и безоговорочного отрицания «старых скрижалей» с неожиданным воскрешением успокоительно-мещанской жизни, он избрал драматургическую форму, чтобы крикнуть Германии свое отчаяние и свой протест. Образ Томаса — человека, силой обстоятельств возвращающегося после восьмилетнего отсутствия из обстановки мятежей и восстаний в восстановленную буржуазную Германию, вскрывает мучительные переживания самого Толлера. Может быть, потому необязателен костюм рабочего для Томаса, и облик поэта яснее {550} вычертил бы внутреннюю линию человека, сломленного острыми противоречиями жизни и утерявшего идеалистическую веру.

Выбранный Театром Революции финал пьесы — Томас побеждает свои сомнения и закрепляет веру в будущее — звучит натяжкой и только вносит двойственность в образ героя. Толлер так и не смог выбраться из душного круга разочарований и не отвел в пьесе места для убедительного изображения противоборствующих германской буржуазии сил.

Театр Революции в лице своего режиссера Федорова вступил в противоборство с автором. Найдя натянутый выход в финале, он сделал основную установку на раскрытие картины эпохи. Кино помогло набросать широкий фон, и жизнь Германии приобрела особую окраску из-за включения в спектакль международной кинохроники. Посвятив свою режиссерскую работу Гроссу, Федоров воспользовался для сатирического изображения Германии методом трагической карикатуры и перенес на сцену свойственную Гроссу внутреннюю заостренность образов.

Ироническая природа возгласа «Гоп‑ля, мы живем!» продиктовала стиль спектакля. Режиссерски Федоров следовал своему учителю Мейерхольду времен «Озера Люль» и «Бубуса». Он обнаружил несомненное умение в организации спектакля, и режиссерская мысль пронизывала его от начала до конца. Не соглашаясь с пессимизмом Толлера, Федоров хотел пронизать картины распада и отчаяния ритмом будущей революции. Выдержав строгий экзамен на режиссуру, Федоров, к сожалению, не всегда разборчив в выборе расточительно им разбрасываемых деталей, и иные из введенных им интермедий отмечены дурным вкусом. Несомненный режиссер по чувству сцены, Федоров нуждается в более строгих для себя внутренних критериях.

Особенно сказались грозящие молодому и талантливому постановщику опасности во второй его режиссерской работе — пьесе Щеглова «Норд-ост» (Реалистический театр). Судя по двум спектаклям, Федоровым владеет пристрастие к западной тематике. Но «Гоп‑ля» обладает значительной темой, «Норд-ост» этим похвалиться не может. Пьеса Щеглова — продолжение памятной «Пурги». Как и «Пурга», пьеса занимательна. Как и «Пурга», она не выходит из рамок драматургической добросовестности. Но в противоположность «Пурге» она психологически невыразительна, а ее социальная и внутренняя позиция туманна. {551} Щеглов задумался о вольных и невольных наших союзниках — ему видятся люди, которые перестали быть нам чужими, но и не стали еще своими. Свою мысль он иллюстрирует на судьбе Оллан — героини «Пурги». Встреча двух людей враждебных классов не ограничилась сибирской тайгой. Через восемь лет они вновь встречаются в Америке. Оллан — эксцентричная дочь американского миллиардера — стала редактором радикального журнала. Не в силах порвать с окружающей средой, все сомнительные качества которой она ясно видит, она отдает своего ребенка Владимиру, чтобы он воспитал достойного себя сына. Идеологические предпосылки Щеглова неясны, и судьба Оллан кажется неубедительным парадоксом. Проигрывая психологические позиции, Щеглов проигрывает и социальные.

Федоров, разочаровавшись во внутренних качествах пьесы, предпочел ее сделать предлогом для сценических заданий и вздернуть на дыбы большого монументального спектакля. Вспоминая уроки Мейерхольда в «Бубусе», он приемами «предыгры» пытался придать отсутствующую значительность положениям пьесы и подменить ими отсутствующую психологическую линию. Он ввел в пьесу элементы ревю, прерывая ее ровный ход эксцентричными танцами и негритянскими песнями и стремясь создать картину современной Америки. Скромная пьеса исчезла под непреодолимой тяжестью режиссерских приемов, утомительных в своей повторяемости. Пьеса Щеглова существовала сама по себе, режиссерские задания существовали сами по себе.

Спектакль, по существу, был беспредметен. Он оказался только обновлением режиссуры в Реалистическом театре, доселе привыкшем к скромному жанризму. Но на эстетическую «беспредметность» у Федорова еще мало прав, его выдумка не настолько блестяща и его положения еще не настолько разнообразны, чтобы следить за ними в течение целого вечера. Так обнаружилась двойственность спектакля, и, может быть, Федорову было бы целесообразнее начать обновление Реалистического театра иной пьесой.

Такой же смысл обновления опереточных приемов имел спектакль «Луна-парк» — новая оперетта Ардова и Стрельникова в Московском театре оперетты. От его режиссера Терентьева, показавшего ряд смелых разрешений в «Наталье Тарповой» и «Ревизоре», ждали такой же смелости и применительно к оперетте. Этого не случилось. Новых путей {552} сатирического спектакля постановка не открыла. Самый текст оперетты стоит на уровне добросовестности, редкой в оперетте и привычной в драме. Сатирический разрез «разложения Европы» перенесен из комедии в оперетту; поднимая оперетту до уровня современной постановочной техники, спектакль не сделал погоды на общем театральном фронте, и Терентьев оказался менее изобретательным, чем хотелось.

Порою сатирическое представление расширялось до монументальных размеров, как в «Митькином царстве» Липскерова (МХАТ 2‑й). Вероятно, автор предполагал иное сценическое разрешение своего апокрифа. Во всяком случае, преимущественный упор на «маски» не углублял спектакля. Липскеров воспользовался историей Дмитрия Самозванца для новой и неожиданной ее вариации. Балансируя на грани бытового шаржа и лирики, с ласковой иронией следя за своим Дмитрием, Липскеров рисует тоскующего по воле и случайно попавшего на престол парня, увлеченного любовью и несбыточными мечтами. Разочарование приводит его к бегству на свободу и устройству заговора против самого себя. В этот нехитрый парадокс Липскеров вплетает трагические отзвуки Смутного времени.

МХАТ 2‑й отказался использовать все заложенные в комедии возможности и предпочел упростить авторские намерения, вне зависимости от того, худо или хорошо написана пьеса. Он отринул какую-либо возможность психологии, он стер лирические черты Дмитрия, не дав ему прорваться к волнующим и теплым чувствам, и перевел весь спектакль в план лубка и масок. Метод «Блохи» определил стиль спектакля. Но маска, как бы интересно и талантливо ни была задумана, приводит к сценическому однообразию. Начавшись мажорными тонами, спектакль становится все более серым в дальнейшем. Актеры, естественно, ограничились внешним рисунком роли, и большинство из них — в особенности Гиацинтова — достигли в этом смысле полного, но бесплодного блеска, ибо трагикомедия Липскерова обратилась в постановке Смышляева в эстетизированный лубок, не по праву занимающий размеры целого спектакля…

Иной отпечаток по сравнению с остальными премьерами носит «Жена» Тренева. Автор хочет всеми корнями опереться на современный быт. Но запас жизненных наблюдений Тренева так велик и интерес к людям так увлекателен, что они подавляют несложный сценический стержень {553} пьесы. Личная судьба инженера Гущина, от которого ушла жена, и связанная с его личной драмой судьба его изобретения составляют канву пьесы. Разнородные образы инженеров и рабочих — ее окружение. Узор занимательнее канвы, и автор гораздо более убедителен в хороводе эпизодических лиц, нежели в обрисовке ведущих ролей. Вывод автора прост — любовь должна быть связана с общественной жизнью и личной свободой каждого из супругов.

Сюжет легко укладывается в три акта. Но Тренева настолько увлекает любовь к живой жизни, что он разбрасывает расточительно и щедро, вне соответствия с экономией драматургических приемов, свои наблюдения. Тогда сюжет и мысль автора отходят на второй план. Образы нарисованы так ярко, их речь так красочна и смела, актеры не менее автора талантливы и наблюдательны — зритель перестает следить за интригой пьесы, всецело отдавшись характеристикам автора. Он смотрит не столько пьесу, сколько своеобразное обозрение типов современности — в их изображении не лгут ни актеры, ни автор. Но в пьесе отсутствует основная цель, бьющаяся и горячая мысль, которая организовала бы великолепие жизненных наблюдений в стройное и строгое целое.

Так закончилась первая половина сезона. Она не отвела еще упреков, брошенных театру в начале театрального года. Зритель остался в ожидании. Если театр не пошел назад, то он и не двинулся вперед. Он как бы остановился в своем художественном и социальном развитии, и отдельные частности у автора, режиссера, в особенности у актера, как бы живы, остры и смелы они ни были, все еще оказываются только частностями. Остается надеяться на вторую половину сезона, которая, может быть, даст более сильный толчок ходу нашего театра.

«Заря Востока», 1929, 3 января.

# «Шулер» Студия Малого театра

Студия Малого театра — один из самых любимых молодых театров Москвы. У нее талантливая труппа и талантливый режиссер. Любовь многое прощает, и многое сейчас прощается студии за ее молодость, свежесть и талантливость.

{554} Но наступает пора для каждого театра подвести учет своих побед и поражений. Наступила эта пора и для Студии Малого театра. Для нее прошли годы детства. Переход в новое помещение хотелось бы связать с наступлением студийной зрелости — с намечающимся перерождением в театр, для которого еще более необходимы свое выражение и своя позиция. Студия стремится вырваться на широкую дорогу, чтобы не заглушить пору яркого и молодого цветения. Прежде студия не очень задумывалась в своих спектаклях, задача соединения вахтанговской иронической театральности с присущей студии актерской школой прельщала ее преимущественно, и ее постановки были постановками увлечения и задора более, чем горячей ищущей мысли.

Ставя «Шулера», студия, конечно, мечтала о новом шаге, и Каверин мечтал о новых задачах. Рисуя Твердовск, Шкваркин и Каверин задумывались над провинциальной жизнью и над трагикомедией мещанства. Между тем спектакль не принес полного успеха и явно проступали просчеты основного замысла. Студия увидела в пьесе то, чего в ней нет, вернее, она приписала Шкваркину свои мечтания.

Шкваркин талантлив в определенной области. Пока ему еще не удалось из нее вырваться. В «Шулере» он захотел перерасти самого себя. Шкваркин — редкий мастер теплого и острого «лирического водевиля». В «Шулере» он не захотел довольствоваться долей своеобразного лирико-комедийного бытописателя, он захотел философских обобщений и парадоксальных стрел. Поэтому лучшего, теплого, наблюдательного Шкваркина не было — был Шкваркин, неожиданно лишенный сценического обаяния, Шкваркин-«философ».

Студия поверила в философию Шкваркина и вместо того, чтобы вернуть автора на принадлежавшую ему хорошую дорогу, завлекла его в хитросплетенные сети «дьяволова водевиля». Чувствуя необходимость каких-либо положительных утверждений и серьезных масштабов, студия приложила масштабы горького сатирика к прекрасному и чуткому водевилисту-лирику. И в этом противоречии крылась первая причина нечеткости внутренней установки всего спектакля.

Студия не в первый раз затрагивает тему о мещанстве. Она воспринимает его в плане трагикомическом. «Женитьба Бальзаминова» служила лучшим свидетельством подобного толкования. Сценическое обличение мещанства — тема {555} опасная. Борясь с ним, нужно его преодолевать. Иначе оно может неожиданно переброситься в самое существо спектакля.

Между тем круг изображаемого студией быта тесен, и образы спекулянтов, купцов, кисейных девиц не допускают большого разнообразия. Естественно, что, играя «Шулера», студия поставила целью вскрыть подоплеку мещанства, ударить в его сердцевину — тем более что у Шкваркина много метких наблюдений и злых слов. Студии хотелось осерьезить текст и отречься от какой-либо ласковости по отношению к героям комедии. «Дьяволов водевиль» и должен был стать стилем спектакля, презрение — главным его отношением.

Но у «дьяволова водевиля» весьма солидная история: довести мещанские лица до жутких масок не так просто без опасности впасть в повторение и избитые места. В свое время мы были свидетелями смелейших разоблачений Мейерхольда в эрдмановском «Мандате». Маска должна быть предельно внутренне насыщена. Иначе мы будем иметь дело не с символическим обобщением, а с игривым маскарадом — не более. Изображение Твердовска — непосредственного потомка далекого Глупова и близкого Унтиловска — не всегда доходило до желаемых режиссером и автором вершин. Порою театр и сам автор не определяли точной линии образа, и тогда Каверин впадал в тот тон «иронии», которая часто становилась законом актерской игры студии (Цветкова). Порою театр увлекался предельным преувеличением (Цветаева). Порою автор толкал на легкий гротеск, который отлично использовал Оленев (Телкин), поймав внутреннюю линию этого неожиданного мечтателя. Порою в отдельных эпизодах умно нащупывалась четкая и злая линия, как, например, в игре Чавчавадзе, которая играла внешне незначительную роль истомленной по любви провинциальной дурочки. Так колебался актерский стиль спектакля и вместе с ним колебался стиль пьесы.

И, наконец, основная трещина спектакля: образ центрального героя пьесы, «приезжего из Москвы», Всеволода Безвекова, вокруг которого пришли в неистовый круговорот обитатели Твердовска и ради которого заварилась вся пьеса.

Зритель до конца спектакля остается в туманном недоумении; он не в силах определить свое отношение к этому человеку, выброшенному силою недоразумения из Москвы. Шкваркин несколько повторяет ситуацию синговского {556} «Героя». Порок делает человека героем в глазах окружающих; герой развенчан, когда обнаруживается его добродетель. Может быть, этот мнимый шулер, ставший после распространившейся сплетни о его картежных подвигах героем Твердовска, — слабый человек, которого засасывает твердовское болото и который успокоится в объятиях провинциальной кокетки? Но откуда тогда его блестящая ирония, которой дарит нас Студия Малого театра? Может быть, он своенравный шутник, который издевается над твердовскими обывателями и играет ими, как затейливыми куколками, — но откуда тогда его решительный брак с томной твердовской мечтательницей? Так и уходит этот шулер неразгаданной загадкой, оставаясь на протяжении всей пьесы ее наиболее туманным обстоятельством.

Неожиданный финал пьесы не помогает зрителю, окончательно сбивая его с каких-либо позиций, ибо кому пришла в голову горькая мысль разрешить затруднительное положение путем разговора с невыносимо голубой девицей? Не мог преодолеть противоречия роли и Свободин. Как обаяние Шкваркина в лирической теплоте, так и обаяние Свободина в мягкости. Свободин не может играть ни загадочных натур, ни роковых франтов. Он искренне произносил речи Безвекова, он принимал все необходимые позы, но внутренний образ Безвекова оставался, видимо, для актера не менее туманным, чем для зрителя.

Каверин храбро преодолевал трудности пьесы. Как всегда, было много затейливой выдумки и внешнего блеска, оживали декорации, умно была подобрана музыка, хороший ритм пронизывал спектакль. Но зачастую, когда Каверин порывался подняться до обобщений, он должен был вновь и вновь обращаться к испытанному им методу иронии. Будучи постоянным, этот метод становился опасностью для актеров и режиссеров. Ирония требует все большего и большего углубления — иначе она станет формальным приемом. Этот спектакль не стал глубоким, как хотела студия, — и не мог им быть. Не давала материала комедия Шкваркина: он оставался преимущественно формальным, как в большинстве формальны и изобретательны декорации Мандельберга (за исключением неприемлемой статуи в саду). Конечно, внутри самой студии много и по-настоящему задумываются о своих путях. «Шулер» один из переходных этапов студии и свидетельствует о ее мыслях и волнениях. Так его и нужно судить.

«Современный театр», 1929, № 4.

# **{****557}** Новое в театре

Последние постановки Малого театра («Жена» Тренева) и театра бывш. Корша («Инженер Мерц» Никулина) затрагивают общую тему о роли интеллигенции в современности. В центре обеих пьес стоит инженер-спец, а сюжетную их нить составляет рассказ о борьбе инженера с враждебным окружением, отталкивающим его от социалистического строительства. Обе пьесы в равной мере подчеркивают важность работы спецов; обе переплетают проблемы личной и общественной жизни. Тем не менее художественный подход авторов различен.

Сюжет пьесы Тренева несложен, и его легко рассказать в нескольких словах. Инженер Гущин, работающий над новым изобретением, которое должно широко развернуть руководимый им завод, расходится с любимой и любящей его женой. В нем, изобретателе и ученом, еще живет «старый человек». Индивидуалист по воззрениям, он не в силах примирить общественную деятельность своей жены с личными требованиями в семейной жизни. Сам он всецело поглощен любимым делом и далеко отстоит от сознания реальной обстановки. После разрыва с женой он попадает в руки авантюристов, которые готовы использовать его и его изобретение в своих целях. Жена следит за ходом событий и в нужный момент разоблачает врагов. Возвращение к жене совпадает для Гущина с переоценкой прежних взглядов: он разрешает для себя по-новому проблему как личной, так и общественной жизни. Его индивидуализм — в прошлом. Несложной интриги пьесы не хватает на пять длинных актов, и она отодвинута у Тренева на второй план широкой и выразительной картиной быта. Окружение героев написано Треневым с такой убедительностью, яркостью и неистощимым размахом, что основные роли пьесы бледнеют и тускнеют. Центр тяжести перемещается на длинную галерею блестяще найденных образов, которые заслоняют сюжетный стержень. Актеры Малого театра отлично воспользовались авторским материалом, дав великолепные жанровые характеристики. Здесь и делец Хряпухин (Кузнецов), и тупо формальный секретарь учреждения (Климов), и неудачливый изобретатель (Сашин-Никольский), и елейная теща (Рыжова), и старуха уборщица (Массалитинова), и директор из рабочих (Костромской), и рабочий, помощник инженера (Ржанов). Нет ничего удивительного, что столь яркое «окружение» заглушило судьбу центральных героев (Садовский — {558} Гущин, Пашенная — Вера, Мейер — Богородский). Ставил пьесу Владимиров, художник — Левин.

«Инженер Мерц» Никулина (режиссер Радин, художник Комарденков) в противоположность «Жене» имеет крепкий, хотя и усложненный сюжетный стержень, и Никулин чувствует сцену и подчиняет свои замыслы сценическим заданиям. По своему жанру это современная мелодрама с разнообразным действием, написанная с хорошим вкусом и несомненным благородством; занимательность — закон ее построения. По своему содержанию она является некоторым противопоставлением нашумевшему «Человеку с портфелем» Файко; ее герой — инженер Мерц — положительный образ, твердо и неуклонно отдающий все силы строительству, несмотря на ряд личных неудач и посторонних вмешательств (вплоть до белогвардейского заговора). Никулин проводит зрителя через быт эмиграции, парижский белогвардейский ресторан, трущобы Москвы, сквозь заговоры и покушения к благополучному завершению судьбы Мерца, который побеждает все препятствия. Его жена так же переживает личную драму, но, убедившись в благородстве своего мужа, решает быть его помощницей на выбранном им пути. Мелодраму Никулина играют у Корша отлично: Радин (инженер Мерц), Попова (жена Мерца), Кторов (белогвардейский офицер, пробравшийся в СССР), Петкер (неудачливый член «девятки»), Хохлов (коммунист Митин) и другие.

«Красная нива», 1929, № 6.

# «Негр» Камерный театр

Среди не только американской, но и всей современной драматургии в целом О’Нил занимает особое место. Чуткий знаток драматургических законов, О’Нил хочет быть и психологом. В этом смысле он испытывает влияние современной американской литературы. Но, погрузясь в душевный мир своих героев, О’Нил ищет для его выражения стремительные театральные и порою преувеличенные формы. Американский театр толкает его к мелодраматической напряженности и неожиданным поворотам действия. О’Нил любит доводить страсть до предела: убийства и смерти — частые финалы его пьес. С увлечением {559} он ищет новых сочетаний в построении пьесы, и тогда парадоксализм мысли и положений отмечает его творчество. Одновременно, вникая в сложный образ современного человека, О’Нил готов порою воспринять этого «человека» в качестве обобщенного выразителя эпохи. Очищая образ от черт, которые О’Нилу кажутся вторичными, он ищет исконных, основных начал человеческой психики. Оттого он упрощает задачу. Оттого он пренебрегает социальным окружением. Оттого он внезапно становится философом американского театра.

При выборе между социальной и этической правдой он предпочитает этическую. Он готов закрыть глаза на общественное окружение и социальный быт, если они мешают его основной задаче. Таков «Негр», в котором О’Нил коснулся острой и волнующей темы борьбы рас, вражды «белых» и «черных».

О’Нил завязывает пьесу стремительно и рискованно. В четырех коротких и броских сценах он пишет пролог к выбранной им трагедии расовой вражды. Четыре сцены равносильны пятнадцати годам. Перед зрителем быстро проходит история белой девушки Эллы и черного Джима. На стыке двух улиц — «белой» и «черной», — на глухой окраине Нью-Йорка они встречаются детьми. Семь лет спустя стройная и красивая девушка Элла, увлеченная боксером Микки, высокомерно и насмешливо отвергает черного друга детства.

Через три года Элла брошена боксером и только Джим поддерживает ее в трудные минуты — годы и события не уничтожили его любви. Во имя Эллы он одержим жаждой равноправия с белыми, ради нее он добивается так трудно достижимой для негра адвокатуры. Усталая и измученная, Элла решается на брак с негром. Так завязывает О’Нил свою трагедию. Все сужая и сужая круг действующих лиц, О’Нил постепенно сводит их к Джиму и Элле, пытаясь через их судьбу проникнуть к проблеме расовой вражды — основной теме пьесы. Привыкший к обобщениям, О’Нил и здесь пишет сжато и скупо; отдельные положения характеризуют судьбу действующих лиц; в намеках и далеких отзвуках туманным фоном вырастает образ капиталистической Америки. Элла и Джим постепенно становятся обобщенными представителями «белых» и «черных», почти символами; толкнув своих героев на брак, О’Нил сталкивает две расы. Мучительное и унизительное общественное положение негра становится теперь только фоном.

{560} Четыре сцены, став прологом в пьесе, заставили ожидать самой пьесы. Ее не оказалось. О’Нил не оправдал ожиданий. Намеки остались намеками. Соблюдая парадоксальность построения, О’Нил составляет пьесу из завязки и развязки. О самой драме зритель узнает из последующих рассказов. От завязки О’Нил переходит непосредственно к развязке. Оттого развязка повисает в воздухе. Она течет медлительно, занимая три последние картины пьесы. Разговаривая в начале скупыми намеками и сжатыми формулами, О’Нил становится подробней в финале. Несоизмеримость частей кажется драматургическим трюком. Пьесе как будто недостает центральной и самой существенной части.

Последние три сцены застают Эллу нервнобольной. Отчужденность от белых стала для нее гибельной. Джим стремится ради Эллы стать «таким же, как белые», но примирения между ними нет. «Белая» среди «черных» вносит трещину в семью. Элла видит в Джиме только негра. Черные люди становятся для Эллы мрачными призраками и среди них — в первую очередь — Джим. Она отказывается видеть в нем мужа. Страх, отчаяние и сознание собственного одиночества приводят Эллу к сумасшествию. Мастерство психологической мелодрамы заменяет психологическую киноисторию первых четырех картин. Написанное со всей остротой и силой мелодраматического мастерства, сумасшествие Эллы тяготеет над пьесой, заменяя собою возможную социальную тему. О’Нил воспринимает расовую вражду как исконное и несокрушимое начало. Вражда испепеляет людей. И оттого, что для выражения этой вражды О’Нил нашел патологический исход — сумасшествие Эллы, пьеса приобретает характер не социального протеста, а пессимистического крика. Криком отчаяния живет в «Негре» О’Нил.

Такую пессимистическую позицию тщательно затушевывает Камерный театр. Таиров воспринял пьесу как трагедию страстей. Он поставил ее скупо и сдержанно — в умной манере о’ниловского письма, в последней части более тонко, чем писал О’Нил. Он заботливо очищал пьесу от возможного натурализма и высвобождал ее психологическое зерно.

Оттого он сделал акцент на актерском исполнении, добиваясь сжатого, тонкого и выразительного сценического языка.

Он показал себя не только учителем сцены, но и учителем актерского искусства.

{561} Внешнее оформление подчинено интересам актеров: скупыми чертами, почти в намеках, передает оно место действия. Мигание пролетающих огней должно вызвать впечатление подземной железной дороги. Пересекающиеся плоскости вызывают ассоциацию перекрестка двух кварталов.

Братья Стенберги умело передали атмосферу действия, которой, видимо, добивался Таиров. Как обычно, отбросив мысль о всех натуралистических соответствиях, Таиров искал в сценическом окружении поддержки для той линии актерской игры, которую он почувствовал в образах Джима и Эллы.

В этом смысле мягкое, скромное и тонкое исполнение молодого актера Александрова — победа не только самого актера, но и режиссера. В трудной задаче дать облик «негра» актер не назойлив и не этнографичен. При отличной внешней характерности, он с большой и хорошей искренностью ведет линию этой роли.

Может быть, в отдельных местах ему лишь нужно убрать чрезмерность «переживания» — и тогда образ Джима, упорного в своей любви к работе, потерянного во вражде белых и черных, приобретет окончательные и завершенные черты. В Александрове хочется видеть надежду Камерного театра.

Элла Коонен принадлежит к ее лучшим ролям. Очень тонко, с большой внутренней наполненностью ведет Коонен нить жизни своей героини.

Пьесу справедливо было бы назвать «историей одной жизни». В первой части пьесы Коонен играет со скупостью большого художника, что позволяет ей в отдельных частностях раскрывать путь Эллы — от ребячливости играющей девочки, через капризную взбалмошность счастливой девушки и горе покинутой женщины к трагическому концу.

. С отличным тактом преодолевая трудность «возрастных» переходов, Коонен для каждой из разных сцен находит выпуклую и сильную черту, постепенно поднимаясь до исключительной силы. Сцена у фонаря, где Коонен пластически передает внутренний ход мыслей Эллы (самоубийство или проституция), принадлежит к очень большим актерским достижениям. С такой же силой она ведет вторую часть пьесы, преодолевая мелодраматическую напряженность автора и пытаясь довести текст О’Нила до трагических обобщений. Но и эта великолепная актриса — даже в сцене смерти, которую она играет трогательно и нежно, — {562} не может победить той гримасы отчаяния, которую вызывает в О’Ниле расовая и неискоренимая вражда, воспринятая им как неизбежность, как безвыходность.

Отличное мастерство театра не закрыло трещины в о’ниловской пьесе.

Статья опубликована в «Правде» (1929, 5 марта).  
Здесь печатается с включением фрагментов из рецензии,  
помещенной в «Красной ниве» (1929, № 15).

# «Огненный мост» Малый театр

Ромашов изменяет узкому кругу своих былых тем. Противоречия нэпа и смерть старой, затхлой России все менее его занимают. Вместе с тем он борется с той болезненностью, которая порою отмечала его творчество, и с теми искривленными чувствами, которые были ранее присущи его героям.

Взявшись за последнюю пьесу об интеллигенции в нашей современности, Ромашов хотел убить в себе пессимистическое мироощущение и мечтал о ясной простоте приемов. Былой сатирик, он берется за задачи психолога; его влечет героизм эпохи. Борьба с собой нелегка — нелегко дается она и Ромашову. Оттого его новая пьеса при всей ее явной целеустремленности несет следы сомнений и исканий автора.

Через «огненный мост» революции интеллигенция в пьесе Ромашова идет к своему окончательному перерождению или последней гибели. Некоторые, как героиня пьесы Ирина, увлеченные революционной романтикой первых лет, принимают революцию с самого начала, но они проходят мучительные противоречия, когда романтика заменена трезвостью труда; и напрасно ищет выхода их идеалистический восторг. Другие, как брат героини — офицер из технологов Геннадий Дубровин, — постепенно деградируют и, став врагами революции, не находят места в жизни, скатываются к преступлению, тоске и отчаянию. Третьи — мирные приспособленцы, поспешно укладывающие свои тихие жизни в новые рамки, — мещане интеллигенции. Схема правильна, но в ней есть пробел: взявшись за публицистический очерк, автор не коснулся четвертой категории — {563} тех, кто принимал революцию в течение октябрьских лет, тех, кто произвел мучительную ревизию своих взглядов и прошел «огненный мост» сомнений и утверждений.

Психологическое раскрытие социальных образов Ромашов вкладывает в рамки хроники, и в этом лежит основное противоречие пьесы. Начав пьесу днями Октябрьского переворота, Ромашов завершает ее эпохой строительства и индустриализации. Многочисленность ситуаций кажется зародышем многих пьес. Москва в Октябре, петлюровская Украина, быт интеллигентского мещанства, замороженные станции гражданской войны, бодрая тема строительства — переплетаясь, бегут перед глазами зрителя. Многое в пьесе лишнее, и второй акт, дающий фон гражданской войны, легко подвергнуть сокращению. Ища замены своему былому сатирическому напору и преувеличенности образов, Ромашов порою впадает в риторику там, где хочется простоты и скупости. Принужденный следить за развитием образов в течение десятка лет, Ромашов показывает их в разнообразных, но по необходимости упрощенных положениях.

Так мстит противоречивая форма хроники неподходящему для нее психологическому материалу.

Актеры Малого театра восполняли схематизированные образы Ромашова богатством своего сценического опыта. Кузнецов играет деградирующего поручика Дубровина с замечательной остротой внутреннего и внешнего рисунка. Постепенность падения человека передана рядом отличных по своей выразительности приемов, с тонким умением разглядеть внутреннюю линию катастрофы этого неудачливого заговорщика. «Мещане интеллигенции» превосходно переданы Яблочкиной (Ксения) и в особенности Климовым (Дубровин), который очень мягко и в то же время сатирически тонко разоблачает душевную бедность и угасающую жизнь «мещанина из адвокатов». Пашенная сильно играет Ирину, сильнее во второй части, где сцена смерти ребенка дана просто и ярко. Для «красного директора», который у Ромашова противопоставлен интеллигентствующим мещанам, у Ольховского (Хомутов) не хватает внутренней силы. В этом смысле Рыбников (Штанге) играет сосредоточеннее и убедительнее. Режиссер (Прозоровский) и художник (Арапов) перенесли на сцену пьесу Ромашова, тщательно подчеркнув ее публицистический характер и ее основную идеологическую направленность.

«Правда», 1929, 12 марта. 563

# **{****564}** «Браки совершаются в небесах» Московский театр сатиры

«Браки совершаются в небесах» — типичная западная вещь. Она настолько определенна по своему мироощущению и настолько законченна по своим формальным качествам, что всякое изменение, разрушая пьесу, не прибавляет ей новых достоинств. Опыт переработки «Гоп‑ля, мы живем!» должен был заставить театр опасаться поспешных перелицовок, которые еще яснее вскрывают трещины пьесы.

Иронический наблюдатель западной жизни, ограниченный ум — Газенклевер смотрит на тему «неба и земли» не с пафосом негодующего материалиста и даже не глазами богоборческих поэтов, а взором скептического современного западного интеллигента. Он утомленно объявляет ненужность «неба» и печально констатирует закон «роковых судеб» для людей. Сквозь весь иронический блеск его комедии проскальзывает пессимистическая усмешка не верящего в жизнь поэта. На земле идет печальная, страстная жизнь, и напрасно надеяться на благодетельное вмешательство «небес» — небо ничего не в состоянии изменить на земле, и пора небу придерживаться принципа невмешательства в земные дела. Газенклевер пишет пародию на «небожителей». Он помещает их в современную обстановку и распределяет среди них роли, как в любой западной комедии. Бог играет в гольф и ходит пить кофе к Марии Магдалине. Мария Магдалина увлечена «небесными» приемами и туалетами. Петр страдает из-за отсутствия денег. «Небо» разложилось, бог устал, просится в отставку и мечтает о тихой, скромной жизни в коттедже.

Театр сатиры и русский переделыватель Газенклевера Шершеневич героически пытались превратить Газенклевера в советского сатирика. Напрасная попытка: средства, выбранные ими, не достигали цели.

Очень хорошо, что Театр сатиры ищет выхода из узкого круга своих тем, что он обратился к теме антирелигиозной. Очень хорошо искать новую форму спектакля. Противоречия «Браков» не должны обескуражить театр, но в этих противоречиях, обессиливших спектакль, следует разобраться режиссуре и актерам.

Весь смысл иронических сцен Газенклевера в насмешливом блеске, в «оземлении» богов, в придании им жизни {565} современного западного буржуа. Самая манера письма Газенклевера требует комедийного, а вовсе не плакатного подхода.

Резкости нет в комедии Газенклевера. Прекрасные актеры Театра сатиры, привыкшие иметь дело с яркими бытовыми эпизодами, растерялись при встрече с неожиданным материалом. Они пытались играть Газенклевера резко и подчеркнуто, но не нашли опоры в тексте. Противоречие между манерой игры и текстом было настолько очевидно, что бесследно исчез юмор. Столь же нецелесообразно обращение с «земными» сценами. Первую из них в прямой противовес тексту пьесы режиссер поставил пародийно, как насмешку над западной психологической пьесой о «любовном треугольнике». Но так как в тексте для этого нет никаких оснований, актерам пришлось играть очень напряженно, с фальшивыми интонациями, ставя вверх ногами смысл произносимых слов. Борьба с пессимизмом, естественная и понятная для театра, не может опираться на явно пессимистического автора. Так возникли неискоренимые противоречия финала. Театр и переделыватель перенесли вторую «земную» сцену в план почти фарсовой встречи рабочих с «небожителями». Она написана почти заново. Актеры Театра сатиры почувствовали себя в ней много лучше, играли с большим юмором, с большой актерской ясностью, но текст этой сцены явно не вязался с общим ходом пьесы.

Так выяснился вред «перелицовок».

Газенклевера, как он есть, можно ставить или не ставить, но «соавторство» с Газенклевером не приводит театр к советскому спектаклю.

Недоумение зрителя не рассеивается, спектакль не достигает нужного эффекта, несмотря на антирелигиозную тему и похвальные стремления театра к формальному и внутреннему обновлению.

«Правда», 1929, 4 апреля.

# Письма о московских театрах

Начало двадцать девятого года принесло длинный ряд новых постановок. Почти все театры показали свои крупнейшие работы. Только предстоящие «Город ветров» Киршона в Театре имени МГСПС и «Командарм 2» Сельвинского у Мейерхольда способны внести сколько-нибудь значительные изменения в сложившуюся картину сезона. В {566} целом сезон не поднялся до художественной и общественной высоты прошлых сезонов. Но еще ярче, чем прошлые сезоны, он настойчиво указал на необходимость поисков более острых, более художественных способов раскрытия современности, нежели мы привыкли.

Театр не должен стабилизироваться на достигнутых приемах, а резче и смелее продвигаться вперед.

Стабилизация тем и форм явилась бы для театра главнейшей опасностью. Она означала бы отказ от острого и глубокого воздействия на зрителя, она означала бы признание за театром тех достоинств и достижений, которых он не добился. Потому авторы производят некоторую ревизию своего творчества, расширяя круг тем и приемов. Если Лев Никулин с большей удачей, а Поливанов — с меньшей пытаются вложить современную тему в форму мелодрамы, то Ромашов и Глебов пытаются переключиться на психологическую хронику и психологическую драму. Ромашов в «Огненном мосте» (Малый театр) ставит проблему интеллигенции и следит за судьбами типичных ее представителей на широком отрезке 1917 – 1925 годов. Глебов, разбираясь в вопросах современной семейной морали, останавливается на нескольких характерных женских образах в целях раскрытия их внутренней жизни — его последняя пьеса «Инга» (Театр Революции) о судьбах современной женщины. Правда, ни Ромашову, ни Глебову не удалось до конца провести своих задач. Ромашов вместил тему перерождения интеллигенции в форму хроники. Но хроника всегда суживает задачи. Так случилось и с «Огненным мостом». Ошибка Глебова — в центральном образе Инги. Мечтательница о новых формах жизни, Инга ограничивается моделями новых костюмов, защитница новых устоев быта, она невыразительна в своих личных переживаниях. Много ярче остальные женские образы, в частности работница Глафира, которая от забитой и неудачливой семейной жизни идет к полноте работы и освобождению.

Никулин («Инженер Мерц» в театре бывш. Корша) и Поливанов («Сигнал» в филиале Малого театра) обратились к форме мелодрамы. Никулин взял темой роль специалистов в нашей современности и внутренне противопоставил образ честного Мерца образу Гранатова из «Человека с портфелем». Поливанов написал о расколе семьи в эпоху гражданской войны — о встрече отца и сына во враждующих лагерях. И Никулин и Поливанов пытались освободиться от привычных схем и не рисовали образы одной {567} черной или розовой краской. Никулин написал свою мелодраму с большим внешним блеском, с рядом разнообразных жанровых подробностей, захватывая и современную эмиграцию, и подонков Москвы, и интеллигентскую среду; Поливанов — проще, ударнее и резче.

Большую и ответственную тему выбрал Билль-Белоцерковский в «Голосе недр». Он ведет зрителя по шахтам, вскрывая жизнь рабочих, опасность их труда и бытовую обстановку. Сама тема захватывает зрителя. Но по своей художественной разработке Билль-Белоцерковский слабее в этой пьесе, чем в предшествующих, может быть, из-за огромности и трудности темы. Он и в этой пьесе продолжает ту линию сценических мемуаров, которая составляет особенность его драматургического склада, но которая уже требует некоторого преодоления.

По существу, пьесы Ромашова, Глебова, Никулина, Билль-Белоцерковского и Поливанова относятся к области сценической публицистики, прорезанной рядом психологических моментов и внутренним анализом. Малый театр совершенно последовательно подчеркнул идеологическую направленность пьес Ромашова и Поливанова. Его постановки приобретают особый характер, выдвигая на первый план сценически и актерски эффектные места и публицистические моменты. Режиссура Прозоровского не останавливается на тонкостях и оттенках пьес, подчеркивая их действенные моменты и используя превосходный актерский состав театра. Кузнецов, Климов, Рыбников, Пашенная в «Огненном мосте», М. Ленин и Остужев в «Сигнале» восполняют авторский материал блеском своих дарований и богатством своего опыта. Тем же путем актерского разрешения пьесы шел и театр бывш. Корша, ставя «Инженера Мерца».

Не отличающийся особой режиссерской остротой, спектакль показал ряд отличных исполнителей — Радина, Кторова, Попову, Хохлова, Петкера.

Не сдвинулся со своих позиций и Театр имени МГСПС, ставя «Голос недр». Это — снова очень типическое, очень верное сценическое бытоизображение, показанное в крепком и очень правдивом ансамбле, лишенном черт преувеличения, и в том реалистическом оформлении, которое стало стилем этого театра.

Пытался найти новые подходы к «Инге» Театр Революции. К сожалению, режиссерский замысел не отличался цельностью. Отсутствие единства в замысле отразилось на исполнении. Чрезвычайно любопытная и острая игра Глизер {568} (Глафира) не имела, однако, соответствия с Другими исполнениями. Глизер играет брошенную мужем работницу, возрождающуюся для общественной жизни, но ее эксцентричность никак не связывалась с психологическим рисунком Ивановой, комедийным блеском Пыжовой и бытовизмом Богдановой.

В целом все указанные постановки отмечены публицистичностью темы и реализмом бытоизображения.

Ставя «Шулера» Шкваркина (Студия Малого театра) или обращаясь к западному сатирику Газенклеверу — «Браки совершаются в небесах» (Театр сатиры), оба театра отрывались от натурализма, пытаясь подняться до высот сатирического обобщения. Спектакли не принесли полной победы. Причины неудач спектаклей различны. Студия Малого театра преувеличила скромные масштабы пьесы Шкваркина. Театр сатиры пытался «осветить» пессимиста Газенклевера. Разрыв между авторским материалом и сценической трактовкой был настолько очевиден, что вся отличная изобретательность режиссуры не могла поднять спектакли до высоты желаемого обобщения.

МХАТ 2‑й сделал опыт приближения к современности Гюго. В этих целях он воспользовался романом «Человек, который смеется», почувствовав в этом патетическом произведении не только романтические загадки, но и подлинный социальный протест. Во многом театр оказался прав. Переделыватели романа — Бромлей и Подгорный — проявили и превосходное знание сцены и чуткое чувство автора. К сожалению, к финалу пьеса падает в своем напряжении. Из исполнителей вполне в стиле спектакля был Чебан; острейший образ королевы, дегенеративной и злобной, с превосходным актерским мастерством сыграла Бирман. Берсенев не имеет для центральной роли трагической силы, оттого вполне верный по рисунку образ не заражал зрителя должным волнением. И вообще спектакль в целом еще не поднялся до той бурности и страстности, которая требуется текстом Гюго.

С особенной остротой поиски нового сценического языка сказались на последних премьерах Театра имени Мейерхольда — «Клоп» Маяковского, Камерного театра — «Негр» О’Нила и Театра имени Вахтангова — «Заговор чувств» Олеши. Несмотря на противоположную тематику этих трех пьес, различие авторов и стилей театров, все эти спектакли проникнуты явным стремлением построить современный спектакль, основанный на современном мироощущении; ни для одного из этих театров «новизна» сценического {569} языка не являлась беспредметным экспериментом, напротив, она вытекала с неизбежностью из тех внутренних задач, которые себе театры поставили.

Наиболее трудный материал — в силу своей идеологической чуждости — представляла пьеса О’Нила. Таиров, однако, показал, как можно западную пьесу сделать волнующим представлением. Он взял не философскую тенденцию автора, а конкретный случай, характерный для Америки. Историю жизни белой девушки Эллы Коонен исполняет с превосходным мастерством, со скупостью и выразительностью большой художницы. Она затемняет мелодраматические недостатки автора и подчеркивает его психологические и сценические завоевания. Очень скромно, с большим достоинством исполняет роль ее партнера — негра Джима — молодой актер Александров. Таиров поставил пьесу вне всяких натуралистических соответствий, освободив сцену от ненужных и лишних вещей, немногими линиями создавая необходимую атмосферу действия. Ему очень помог макет братьев Стенбергов, хорошо угадавших задания режиссера.

«Клоп» Маяковского, отлично и зло написанный, не дает материала для большого спектакля. По своему стилю это не столько пьеса, сколько обозрение высокой квалификации. Начинаясь в наши дни и изображая мещанский быт, пьеса завершается через пятьдесят лет — в ироническом царстве будущего. Маяковский во всей пьесе зол и определенен. Он не столько развертывает образы, сколько их демонстрирует. Отсюда — характерная печать обозрения. В некоторых частях пьесы Маяковский достигает редкой силы — особенно в финальном монологе Присыпкина. Мейерхольд прибег к различным приемам в постановке первой и второй частей пьесы. В первой части, развертывая принципы сатирического бытоизображения, установленные им в «Мандате», он следовал сюжетной линии пьесы. Во второй части он создал блистательный и четкий образец обозрения большого и тонкого вкуса. Различие подхода было подчеркнуто приглашением различных художников для обеих частей пьесы. «Современность» была создана усилиями Кукрыниксов, «будущее» — Родченко. Более правомерным оказался подход ко второй части пьесы, если не со стороны художника, то со стороны режиссуры. Для Мейерхольда эта постановка не обозначала нового этапа в его творчестве; но во второй части Мейерхольд, сделавший постановку в шесть месяцев, дал наглядный урок постановщикам ревю и обозрений, продолжающим {570} бродить между трех сосен привычных масок. С отличной характерностью, с большим отходом от себя играл Присыпкина Игорь Ильинский.

Полную авторскую победу одержал Юрий Олеша своей пьесой «Заговор чувств». Исходя из романа, Олеша создал блестящую по образам, яркую по языку и неожиданную по подходу пьесу. С ироническим и мучительным волнением следит Олеша за последними взрывами и переплетениями подлинных страстей, за борьбой подсознательных сил с организующей силой разума — за бесплодностью романтических мечтаний и твердостью строительства и мужества. Олеша не побоялся основного своего героя сделать колбасником и его мнимый узкий практицизм наполнить высокой силой и простотой. Олеша не побоялся наполнить его противника бурной работой мысли и патетикой былых чувств. Оттого его пьеса оказалась свежей, бодрящей и толкающей к размышлениям. Не впадая в мелочный психологизм, Олеша смело раскрыл внутренние ходы людей прошлого и настоящего.

Пьеса Олеши заслуживает самого подробного рассмотрения, но и сейчас необходимо отметить, что мы имеем дело с большим, значительным и очень показательным явлением в нашей драматургии. Как всякое большое произведение, оно допускает многообразие толкований.

Вахтанговский театр, его режиссер и исполнители пошли по пути раскрытия в пьесе «театральности». Режиссер А. Попов и художник Н. Акимов добивались предельной художественной легкости. У иных из исполнителей она шла за счет уменьшения внутренней значительности образов, как у Горюнова и Москвина, игравших выразительно, но не до конца исчерпавших авторские возможности.

Напротив, Глазунов и Алексеева сумели добиться необходимой силы. Но и в этом «театральном» подходе спектакль сохранял ту свежесть, которая заставляет с надеждой смотреть на будущее советского театра, если он умеет находить такие идейные и выразительные приемы и такие глубокие образы, говоря о сложной теме наших дней — о переоценке этических ценностей и о рождении нового мироощущения.

«Заря Востока», 1929, 10 апреля.

# **{****571}** «Дикарь» Студия Малого театра

Взявшись за перенос на сцену повести Вольтера «Простодушный», Студия Малого театра поставила задачей взглянуть через Вольтера на его эпоху. Тем самым она выбрала единственно правильный путь.

На диспуте в Политехническом музее Ф. Каверин поднял вопрос о способах сценического обращения с классиками в нашей современности. Каверин ответа не дал, но косвенно вопрос относился к только что показанной в Студии Малого театра инсценировке «Простодушного». Хотя невозможно с полной убедительностью причислить текст «Дикаря» в переработке Шершеневича и Пальмского к классическим произведениям, спектакль тем не менее дает основание для суждений в указанном Кавериным направлении. У театра были двойные трудности. Он имел дело с инсценировкой повести, а не с пьесой. Он имел дело с сатириком, разрушительная сила которого оплодотворила века, но была действенна лишь в одну эпоху. Драматургия Вольтера не дает повода причислить его к классикам театра. Он в гораздо большей степени принадлежит истории литературы и философии, нежели театра, даже когда инсценируются его сатирические повести. Они трудно поддаются театральной переработке: в них нет театральной занимательности, и облечение их в драматургическую форму было бы понятно в смысле поражающей глубины идей, сохранивших силу и свежесть до наших дней. Сатира с наибольшей трудностью выдерживает испытание временем. Большей частью она становится впоследствии предметом эстетского любования стилем писателя. Аристофан в наши дни уже не воспринимается в качестве сатирика, и мы сейчас больше любуемся остротой и стилистическим блеском Вольтера, чем увлекаемся актуальностью его идей. Два века — долгий и убийственный срок для сатирического писателя.

В творчестве Вольтера применительно к современности можно заинтересоваться или его идейным богатством, или его скептическим и уничижительным изображением монархически-феодальной Франции. Но разрушительная сила взглядов Вольтера целиком связана с эпохой. То, что Вольтер разрушал, разрушено. Невозможно оторвать его антиклерикальную проповедь от французской церкви. Невозможно отделить его рассуждения о пользе и вреде цивилизации {572} от Франции XVIII века. Вольтер целиком был обусловлен своей эпохой, и сила его сатирических стрел заключалась в том, что он попадал в больные места своей страны и своего времени. Его нельзя оторвать от его эпохи, но XVIII век Франции он рисует с остротой и издевательством, превосходящими его современников. Поэтический и галантный век обнаруживается в его повестях неожиданной стороной — изнанка быта и эпохи затмевает ее блестящую внешность; за изящной жизнью выражены ее отрицательные стороны; за блеском церковников — их лицемерие; за томностью маркиза — грубая похоть, за изяществом маркиз — сплетня и грубость. Нельзя заразиться обличительной силой антицерковной проповеди Вольтера, нельзя увлечься рассуждениями о простодушном дикаре и о полном вреде цивилизации, но можно восхищаться блеском его языка и образов, можно сквозь образы его героев и через его сценическую усмешку увидеть эпоху Вольтера. Так, видимо, и была поставлена задача режиссером.

Попытка «осовременить» Вольтера была бы линией наименьшего сопротивления и, по существу, привела бы к спектаклю, полному противоречий и внутренней фальши. Образы Вольтера в современной обстановке потеряли бы остроту и лишились бы той типичности и обобщенности, которые они имеют применительно к родившему их веку.

Авторы спектакля справедливо не захотели придать Вольтеру одежды современного фельетониста. Сохраняя расстояние столетий, они почтительно оставили Вольтера в его эпохе. Через Вольтера они взглянули не на проповедуемые им идеи, а на XVIII век. Этот век стал предметом сатирического осмеяния в спектакле; дух эпохи — предметом поисков в театре. Так было соблюдено историческое равновесие. Так встали на место антиклерикализм (а не антирелигиозность) Вольтера, усмешка его времени и быт его эпохи. Вольтер оказался злым комментатором своего времени, жеманный поэтический век обратился другой стороной — оборотной стороной медали, и для такого разрешения Каверин нашел отличные краски.

Каверин правильно учуял в Вольтере возможность жесткого сатирического разоблачения эпохи. Вслед за Вольтером театр встал на путь легкого и острого разоблачения масок эпохи. Умно, скупо и четко вырастали картины Франции, скептическая улыбка Вольтера проглядывала в образах пьесы.

Наиболее спорным представляется не режиссерский замысел и не его сценическое воплощение, а выбор повести. {573} «Простодушный», рассказывающий о появлении в Париже Гурона (дикаря) и о его первых встречах с цивилизацией, дает мало сценического материала и трудно укладывается в рамки пьесы. Пьеса не получилась. Повести не хватило на пьесу. Оттого пьеса, несмотря на свою непродолжительность, кажется растянутой. Сюжета оказалось мало для трехактного спектакля. Поэтому не было классической формы драмы. Оставался экскурс в историю литературы при любезном содействии Шершеневича, Пальмского и Каверина.

Первый акт (приезд Гурона) кажется скромным прологом, а третий, отталкивающийся от эротики Вольтера и эпохи, — растянутым фарсом, его «эротические» сцены нуждаются в явном смягчении — даже в части актерского исполнения. Среди идиллии первого акта и растянутости третьего второй казался наиболее четким выражением стиля Вольтера, по крайней мере у постановщика. Второй акт остался единственным актом пьесы: встречи Гурона с Парижем и с цивилизацией эпохи — блестящи.

Режиссерство Каверина, освободившееся от свойственной ему хаотичности, было четко, строго и не обременяло спектакль ненужными трюками: он оставался в пределах легкой комедии. Несмотря на явные трудности материала, режиссер сумел разглядеть нужные для спектакля черты Вольтера. Отличная по темпу, очень четкая по рисунку, постановка «Дикаря» является едва ли не лучшей работой Каверина. Большую помощь режиссеру оказал художник Борис Эрдман, прекрасно уловивший задачи спектакля. Был очень умен подход к XVIII веку, вне привычной слащавости, вне увлечения «настроениями» эпохи. Со сцены смотрел циничный, эротический, пышный век. Строго, легко и четко сделан вращающийся барабан. Очень выразительно и смело появление жандармов, уводящих Гурона в тюрьму. Здесь режиссер и художник пронизывают спектакль большим обобщением, которое позволяет серьезнее взглянуть на легкий, освобожденный от философских тем, но сохранивший сатирический дар спектакль «Дикарь».

Исполнение, оставаясь на хорошем уровне, на этот раз не блистало большими достижениями, может быть, ввиду отсутствия достаточного актерского материала: неудача в выборе повести сказалась и на исполнении. Вечеслов (Гурон) лишил «простодушного» черт взволнованности и темперамента, оттого спектакль упал в своей остроте, но вместе с тем исполнение Вечеслова отлично по четкости, такту {574} и несомненному сценическому обаянию. Уверенными и смелыми чертами, находя живые образы эпохи, рисуют светского аббата — Шатов, маркизу — Бойчевская, провинциального настоятеля — Иванов и его племянницу — Царева. Так была разрешена на этот раз проблема классики — через стиль автора к раскрытию эпохи, путь, указанный уже Мейерхольдом в «Ревизоре» и «Горе уму», но вполне оправдывающий себя и отменяющий примитивные пути «осовременивания» путем переноса в нашу современную обстановку несовременных нам образов. Спектакль получил характер «воспоминаний о Вольтере», но, может быть, для этих «воспоминаний» Вольтер мог бы предоставить более интересный материал, чем воскрешенный «Дикарь».

Статья опубликована в «Правде» (1929, 25 апреля).  
Здесь печатается с включением фрагментов из рецензии,  
помещенной в «Современном театре» (1929, № 13).

# На задворках печати

Ответить в коротких словах на вопрос о задачах, достоинствах и недостатках современной театральной критики невозможно. Приходится ограничиться самыми общими и первоначальными соображениями. Конечно, в высшей степени справедливо подойти, наконец, к театральной критике серьезно и внимательно. Между тем она находится в пренебрежении у редакторов и уделяемое ей внимание не соответствует той роли, которую она призвана играть в эпоху культурной революции. Никогда еще ее задачи не были столь ответственны, а по сравнению с дореволюционным временем они расширились до пределов глубокого анализа как отдельных сценических явлений, так и всей театральной жизни. Любая театральная рецензия расценивается не только в качестве индивидуального мнения подписавшего ее лица, но и в качестве мнения общественности. Тем разительнее вырастает сила печатного слова и тем авторитетнее должны быть общественная позиция и эстетические знания критика — редкое, но желанное соединение. Однако условия работы, в которых протекает деятельность критики, противоречат этим задачам и сводят их на нет. На ненормальность этих условий я и хотел указать.

Начнем с простейшего — с размеров газетной рецензии. В восьмидесяти-ста строках критик обязан дать анализ содержания пьесы, определить ее идеологическую установку, {575} разобраться в ее художественной ценности, установить правильность или неправильность режиссерского толкования, рассмотреть методы сценического построения и игру отдельных актеров, а заодно учесть восприятие зрителя — явно невыполнимая и недостижимая задача. В лучшем случае критику удается схватить общее социальное и художественное звучание спектакля; в худшем — высказать несколько более или менее существенных, более или менее верных, а порою несущественных и неверных замечаний. Оттого большинство рецензий еще более дискуссионно, нежели сами спектакли. При такой вынужденной установке исчезает сколько-нибудь доказательный разбор работы театра. Между театром и критикой возникают ненормальные и обидные отношения. В ответ на пяти- или шестимесячную работу, проверяемую трудным и мучительным процессом репетиций, театр получает беглую оценку, в немногих словах пытающуюся вместить невместимое. Он редко почерпнет что-либо новое из рецензии. Хорошо, если он встретит в ней подтверждение или отрицание своих сомнений, опасений и надежд. Чаще подойдет с безнадежно профессиональным вопросом: «хвалят» или «ругают», зная, что ничего, кроме суммарной оценки, ни один самый находчивый критик не в состоянии вместить на коротком пространстве отведенного газетой места.

Так развивается в критике склонность к общим выводам и общим словам. Такой способ работы развращает и склоняет к халтуре. Субъективизм личных впечатлений отметает научный метод и специальные знания. Привыкая к спешной работе, оперируя общими словами, критик перестает расширять свои знания, ибо их негде применять. Неразработанность марксистской эстетики с удручающим эффектом перебрасывается в суждения о спектакле. Еще недавно одним из критериев социальности признавалась «симпатичность» и «несимпатичность» действующих лиц. Еще недавно благополучный финал казался обеспечением социальной значимости спектакля. Я уже говорил, что соединение общественной авторитетности и эстетических знаний — явление редкое в нашей критике. Упрощая процесс критической мысли, она обедняет и себя и разбираемый спектакль. Отсюда же так часто вспыхивает неумеренный полемический восторг и так настойчивы поспешное возвеличение и столь же поспешное развенчание деятелей театра. На наших глазах с подменой социологического метода странной смесью псевдомарксизма и старой отвлеченно-эстетической мысли, вне разбора методов социального {576} раскрытия спектакля был низвергнут Мейерхольд и черной краской была зачеркнута его работа.

Мы встречаем известный консерватизм мысли в театральной критике, и внимание к новым приемам социального истолкования спектакля, которыми живут наши передовые режиссеры, порою заслоняется привычкой к установленной данности. Живой, трепещущий спектакль мертвеет под профессионально усталым взглядом знатока: мне кажется абсолютно неверным присутствие критиков на снобистских «галла-просмотрах», наполненных утомленным скептицизмом и недоверчивым равнодушием. Критик должен смотреть спектакль в день рядового представления, вне нервозного парада генеральной, не в те дни, когда критик окружен обычными кулуарными разговорами, сплетнями, парадоксами и т. д., а в окружении непосредственного зрителя. Театральный быт не имеет права врываться в толкования критика, а тем более влиять на них. Непосредственность восприятия драгоценна в критике. Только тогда он может подойти к спектаклю, ибо он должен любить театральное искусство, знать его и волноваться им. Снобизм — худшее ему проклятие. Свое непосредственное ощущение он обязан проанализировать и проверить точным учетом спектакля, отбросив наносные случайности и освободив его зерно. Для критика обязательно соединение интуитивного волнения и овладения научным марксистским аналитическим методом. Поэтому вырастает внимание к форме, которая, по существу, есть часть содержания, пренебрежение ею совпадает с искривлением внутреннего смысла спектакля.

Не имея места для глубокого и подробного анализа спектакля, критик принужден оставлять в тени ряд важнейших вопросов театральной современности. В борьбе за театральную культуру критика порою отступает на второй план и теряет руководящую роль. Как правило, рецензия не удовлетворяет театр. Актер не встречает раскрытия своей игры, а читатель, в свою очередь, разучается предъявлять серьезные требования к актерскому исполнению. Режиссер не находит такого внимательного рассмотрения своей работы, которая заставила бы его согласиться с положительными или отрицательными отзывами. Автор неудовлетворен беглым наброском ощущений и впечатлений. Не удовлетворяя театр, критика тем менее удовлетворяет выросшего нашего читателя, который хочет прильнуть к многообразию и глубокому смыслу театральных явлений. Читатель, ради которого в первую очередь {577} пишется рецензия, отдаляется от понимания театрального целого, и критик не руководит ростом его требовательности и общественно-художественного сознания. Снижение театральной жизни, грозно обнаружившееся в первой половине текущего сезона, связанное со снижением социального смысла спектакля и театральной культуры, не встретило должного отпора со стороны критики, и вопрос о причинах, существе и проявлениях этого снижения остался нерассмотренным.

Теакритика — пасынок современной журналистики. Ее ругают, но печатают. Ею недовольны, но ничего не делают ей на помощь. Во всем рассказанном не столько вина, сколько беда театральной критики. Удивительно, что при своей беспризорности ей еще порою удается кое-что делать. Это не снимает с нее задачи бороться за создание условий, повышающих ее квалификацию, и добиваться самого повышения квалификации.

Критике нужно учиться, учиться и учиться. Необходимо разработать методы разнообразных форм критики — публицистической, описательной, формальной и т. д. Потому необходимо, во-первых, расширение театрального отдела в руководящих газетах путем введения периодических «подвалов» (в интересах не только критиков, но еще более читателей), дающих обзоры главнейших театральных явлений с продуманных марксистских позиций, а не упрощенного толкования и полемического восторга; во-вторых, создание специального театрального журнала, который подходил бы с исчерпывающим анализом ко всем вопросам современной театральной культуры, включая драматургию, режиссуру, актерскую игру, методы социального истолкования спектакля, роль зрителя и т. д. И позиция этого журнала стала бы позицией защиты передовой театральной мысли.

«Журналист». 1929, № 4.

# «Бабы» МХАТ 2‑й

Спектакль слеплен из двух комедий Гольдони — «Любопытные» и «Бабьи сплетни». Поводом к соединению именно этих двух пьес в одну послужили их венецианское происхождение, с одной стороны, насмешливая характеристика «баб» — с другой. В обеих комедиях Гольдони смеется {578} над недостатками женщин — любопытство и сплетни составляют основу этих пьес, и именно эти — на взгляд Гольдони, специфически женские, по терминологии переделывателей «бабьи», — качества дают толчок для развертывания стремительных интриг.

Ни одна из пьес не открывает простора ни для глубоких характеристик, ни для серьезной сатиры. Было бы вполне бесцельно строить на их основании широкую картину эпохи Гольдони. Их сила в другом — в живом и здоровом ощущении народной игры, которую в них почувствовал МХАТ 2‑й. По существу, все представление можно было бы назвать «венецианской игрой о сплетнях и любопытстве». Такое название точно определило бы стиль спектакля, ибо упор театра сделан на бездумное веселье и беззлобную насмешку — внутренне и на венецианский колорит — внешне. Отсюда же и манера игры и режиссерские приемы; иных заданий театр, видимо, не ставил, и напрасно было бы их ему приписывать.

Той же задачей «венецианской игры» определялась и работа над текстом. Обе комедии сокращены очень сильно, в особенности вторая — «Бабьи сплетни». Взглянув на текст комедий как на сценарий для жизнерадостного площадного представления, режиссура освободила их от лишней словесной нагрузки. Переделыватели решительно и свободно сводили текст пьесок к остову веселой интриги. Они расточительно отбрасывали не только отдельные сцены, но и целые образы во имя быстрого и стремительного бега действия. Обнажая свое отношение к произведению как к «игре», они вуалировали сентиментальные места пьес и придали образу Саламина насмешливую окраску. В Гольдони они почувствовали народного площадного комедианта и не побоялись яркости в развитии интриги и подчеркнутой простоты в построении образов.

Может быть, отсюда и выросло характерное восприятие театром Венеции не как исторического города в определенную эпоху, а как плацдарма веселых событий, как того прекрасного города с каналами, города на воде, о котором ходят легенды. В ее воссоздании режиссура отказалась и от стилизации и от натурализма; важнее было дать яркую и праздничную атмосферу событий.

Художник Арапов не хотел быть строго реалистичным. Венеция красок, бедности и яркости глядит с его декораций. Вертящаяся сцена помогла ему передать венецианские переходы, улочки, мостики, и атмосфера привычной легенды о Венеции заполнила сцену.

{579} Делай упор на площадной комедии, режиссура пользовалась и соответственными приемами, не останавливаясь перед некоторой грубоватостью и прямизной игры, но нигде не переходя в фальшивую простонародность, что было бы вполне убийственно для спектакля. В соответствии со сценарием — и быстрый стремительный темп игры, особенно ясный во второй части спектакля, вообще более режиссерски заостренной и изобретательной. Так возникла грубоватость всего представления, ибо Гольдони был оторван от эстетского любования, а сами комедии были восприняты как площадные игры Венеции. Внутренним тоном режиссерского решения была максимальная жизнерадостность, и ее-то театр и стремился перекинуть через рампу в зрительный зал. Во второй части опять-таки эта задача удалась лучше, чем в первой, — финал представления, на который брошен темперамент режиссеров, подчеркивает это задание. В спектакле много хороших мизансцен — и погоня Кекины на гондолах за сплетницами и смешная сцена Лелио и Элеоноры.

Этот спектакль об Италии, Венеции, солнце, свете, смешных людях и смешных недостатках только изредка прерывается лирикой — в образах Беппо и Кекины. В остальном же прост и определенен — без особой режиссерской хитрости, но с большой сценической крепостью, без особых театральных тонкостей, но с ясным чувством театральности (режиссеры Бирман, Гиацинтова, Дейкун).

След женского голода по ролям явствен в спектакле. «Бабы» имеют преимущественно женский состав исполнителей. Поскольку главные участники спектакля — женщины, им принадлежит не только количественное, но и качественное первенство.

Как всегда, на сцене бывает трудно передать иную национальность и иной темперамент, а в особенности итальянский — вставала эта трудность перед актерами и в этой комедии Гольдони. Они счастливо избежали чрезмерной этнографической подчеркнутости. Они, скорее, искали внутренних характеристик — яркость внешних красок возникала в качестве дополнения. В этом смысле наиболее мастерски играет Гиацинтова Кекину — девчонкой с улицы, с рядом отличных подробностей, с характерным говором, прекрасно передавая и южную характерность и чувство «зверька».

Такое же мастерство проявляет и Дурасова, которая наконец-то от чувствительных героинь снова возвращена к острым и характерным образам. Она на них большая искусница: {580} Дурасова ведет сцену второго акта, когда Каролина появляется в мужском костюме, с настоящим сценическим темпераментом и юмором, без ненужной грубости, но с рядом отличных подробностей передавая суть своей героини. Кемпер уже попробовала себя на характерных ролях, и ее Элеонора сделана выпукло; сцену с Лелио она ведет отлично, но в исполнении остается еще след напрасной нарочитости, неполного овладения внутренним рисунком роли. Карнакова сохраняет в роли прачки Катэ свое сценическое обаяние, очень умно отказываясь от соблазна изображать типичную «итальянку» и хорошо передавая характерность образа. В полной мере убедительны и остальные участницы женских дрязг: Невельская, Попова, Оттен, Дейкун и другие. Хорошую типичность нашли для изображения мальчиков Кравчуновская, Богословская и Ключарева.

Среди мужских образов, отступающих на второй план перед актрисами, очень любопытна передача в заостренных чертах привычных масок Италии, вне их ложного осовременения, но и вне эстетического ими любования — в тех же принципах народной игры. В этом смысле особенно примечателен Гуров, играющий Бригеллу с заразительной комической веселостью; очень хорошо ведут роли Оттавио и Лелио Попов и Громов, последний лишь иногда переходит к чрезмерной подчеркнутости; меньший материал в распоряжении других исполнителей (Благонравов, Вахтеров, Лагутин).

Так строился этот спектакль, лишенный глубины и значительности, не вносящий серьезного вклада в репертуар (поставленные пьесы — не лучшие в наследстве Гольдони), но вполне крепкий по своему построению и дающий простой здоровый отдых и немудреный смех зрителю. Он и вошел в репертуар театра в достаточной мере случайно, заменив неосуществленную современную пьесу; он первоначально готовился самостоятельно, в качестве внеплановой работы группой актеров, преимущественно актрис.

Статья опубликована в «Правде» (1929, 6 мая).  
Здесь печатается с включением фрагментов из рецензии,  
помещенной в «Современном театре» (1929, № 9).

# **{****581}** «Заговор чувств» Театр имени Вахтангова

Вахтанговцам пришла в голову счастливая мысль заказать Юрию Олеше пьесу на тему его романа «Зависть». Счастливая мысль привела к счастливым результатам. Олеша не просто инсценировал роман, но создал блестящее драматургическое произведение, еще более волнующее и острое, нежели самый роман. Может быть, тема захвачена в пьесе даже глубже и разнообразнее, чем в «Зависти». Впрочем, на это указывает уже перемена заглавия. Зависть сменена заговором чувств. Взамен борьбы одинокого чувства Олеша смело и остро поставил проблему идеализма и материализма. Заговор бунтующих чувств и умирающих веков против нового века стал основой пьесы. Вместе с тем мастерство Олеши окрепло. Он не побоялся отсечь многие детали романа, более того — отдельные персонажи. Освобождаясь от манерности, он придал языку действенную отточенность и сохранил его блестящую, неожиданную образность. Свежестью веет и от текста пьесы, и от ее героев, и от смелой, необузданной остроты мысли.

Он смотрит в глубь проблемы. Взявшись за нее, Олеша не захотел ее мельчить. Он не пошел на подмену и не остановился на сниженных образах. Напротив, в борьбу он вовлек людей страстных чувств и горячего протеста. Нужды нет, что им нет места в жизни. Тем острее звучит их страстность и тем ярче и яснее безнадежность их катастрофы. Век XIX говорит устами Ивана Бабичева, больное начало века — Кавалерова. И в Кавалерове и в Иване Бабичеве сложно переплетаются гордость идеалистических воззрений, тоска бессилия и путаница подпольного мучительства; незаметно для них идеализм соприкасается с мелочностью, незаметно для себя — в поисках союзников — они наталкиваются только на мещанство. Как в кривом зеркале, отражается их бунт в мещански-болезненных мечтах (сцена в столовой) и в затхлой семейной драме с убийствами (сцена на кухне).

Кавалеров и Иван Бабичев находят расплату в мещанстве. Олеша говорит о них умно, больно и резко. Они побеждены Андреем Бабичевым — коммунистом и организатором умной и сильной воли. Многих смущает, что Андрей Бабичев — «колбасник», по терминологии действующих лиц пьесы. Но прославление «колбасы» — явление вторичное, {582} а не первичное, и не след его преувеличивать. Думаю даже, что в Олеше говорили в этом случае задор и жажда возможного обострения проблемы. Андрей Бабичев с тем же успехом и волей мог творить и иное дело: Олеше понадобилось такое противоположение во имя остроты и из любви к предметности. Но в этом организаторе, изобретателе дешевой колбасы и устроителе благой жизни на земле живет любовь к строительству и настоящая прозрачность, скупость и твердость неразмененных чувств, лишенных подпольных мучительств и самоанализа. Сложная новизна образа победителя Кавалерова и Ивана сделали его для автора наиболее трудным. Потому он вызывает наибольшие споры, как вызывает споры и самый стиль пьесы, переплетающий иронию, лирику и пафос.

Как всякое большое произведение, пьеса Олеши допускает различные толкования. Можно идти по линии ее психологического углубления, можно идти по линии театральной легкости. К первому побуждает глубина образов, ко второму — стиль языка. Исключена лишь возможность натурализма. Вахтанговцы избрали второй путь — он был предопределен всем ходом жизни их театра. Он же помог им сохранить равновесие пьесы. Режиссура Алексея Попова (художник Акимов) добивалась от исполнителей спектакля той же прозрачной легкости, которой наполнена пьеса Олеши. Оттого Иван Бабичев и Кавалеров были изображены в плане иронической комедии. И В. Москвин (Кавалеров) и Горюнов (Иван Бабичев) дали отличный внешний рисунок роли — с рядом превосходных подробностей, вполне выразительных и нужных. И если буря «чувств» бушевала не с той страстностью, какой хотелось, и философия заговора не выросла еще до желаемого обобщения, то нужно признать, что перед обоими молодыми исполнителями стояли задачи огромной трудности. Напротив, Глазунов (Андрей Бабичев) и Алексеева (Валя) уже достигли той прозрачности и легкости, которая нужна в этих образах: сила и простота жизни звучали в них ярко и убедительно. Оторванный от сухого натурализма, стремящийся к обобщениям, острый спектакль «Заговор чувств» говорит современным языком о современном мироощущении, и в этом заключены и причина его победительной свежести и его несомненное значение на нашем театре.

«Красная нива», 1929, № 19.

# **{****583}** «Инга» Театр Революции

Задумавшись над «перерождением женщины» в современности, Глебов посвятил этой теме пьесу. Взяв канвой столкновение двух женщин из-за любимого мужчины, Глебов вплел в избранную тему вопрос о семье; он искал наиболее выразительных черт современности и потому соединил в пьесе ряд женских образов, характерных для эпохи. По существу, именно в обрисовке женских образов и лежит преимущественный интерес пьесы. Мужчины пьесы отходят в тень (и по авторской характеристике и по приданному им в действии значению) перед женщинами, которые наиболее интересуют автора и заинтересовали театр. То же различие сказалось и на исполнении: актрисы, получив намного более благодарный материал, сделались центром спектакля.

Интрига пьесы несложна и не может всецело приковать внимание зрителя. Нам хорошо знакомы по многим литературным предшественникам Глебова колебания мужчины между двумя женщинами и соперничество последних из-за любимого человека. Если бы смысл пьесы заключался только в повторении обычного сюжета, пьеса вряд ли привлекла бы театр. Но Глебов фиксирует внимание на перерождении женщины и отодвигает нехитрую интригу на второй план. Из этого не следует, что рисуемые им типы вполне бесспорны. Героиня пьесы — Инга, в которой Глебов, видимо, заметил черты женщины не только современности, но и будущего, — наделена противоречивыми качествами. Передовая женщина, строитель и деятельный человек, она одновременно мечтает о новом быте и новой эстетике. На всем образе лежит печать некоторого эстетизма, преимущественно из-за нечеткости и неясности идей Инги: оттого ее образ становится туманным и неотчетливым именно в той области, которая должна быть его главнейшим пафосом. Не рассеяло сомнений и интересное исполнение (Лабунская). Напротив, второй центральный женский образ — Глафиры — стал подлинной основой спектакля. Путь рождения в женщине-работнице, задавленной семьей и брошенной мужем, нового человека сценически был показан с отличным мастерством. Глебов писал образ намного более нежный и робкий, чем дала исполнительница Глизер. Но Глизер рисовала историю жизни Глафиры с таким богатством ярких и резких красок, что вышла в {584} спектакле победительницей. Преувеличенность жеста и речи находила полное оправдание во внутреннем рисунке роли — и тяжесть первых дум, и трудная радость первого преодоления жизни, и первое участие в строительстве жизни раскрыты в неожиданных чертах. Отходя от общей манеры игры и оставаясь вполне своеобразной, Глизер тем не менее сохранила полную убедительность игры.

Другие женские образы: Мэра — человек прямых, честных отношений, одна из участниц гражданской войны (Богданова); Настя — жена рабочего, бьющаяся в противоречиях семейной жизни и не находящая в себе сил для их преодоления (очень тонкое исполнение Ивановой), и, наконец, сатирический облик Вероники, в которой Пыжова с отличным комедийным блеском раскрыла современную «советскую женщину». В центральных мужских ролях — Лишин (герой пьесы Брячанинов), Дм. Орлов (Сомов) и Милляр (пьяный самодур — муж Насти). Постановка Терешковича подчеркивала в пьесе элементы нового быта, опираясь в плоскости внешнего оформления на художника Родченко.

«Красная нива», 1929, № 22.

# Московские театры Конец сезона

Сезон оказался бедным новыми постановками. Театры ограничились одной-двумя, в крайнем случае, тремя премьерами. Конец сезона не увеличил их числа. Ожидаемый «Командарм 2» Сельвинского в Театре Мейерхольда отложен до будущего сезона. Можно смело считать «Дикаря» Вольтера (Студия Малого театра), «Бабы» Гольдони (МХАТ 2‑й) и «Город ветров» Киршона (Театр имени МГСПС) заключением сезона.

И «Дикарь» и «Бабы» относятся к немногочисленному в текущем году ряду классических произведений («Дикарь» — с большой натяжкой, ибо Вольтер говорит в нем при дружеской помощи Шершеневича), и хотя они не оказались значительными театральными событиями, но снова выдвинули вопрос о классике в нашей современности. В театрах все сильнее и могущественнее растет тяга к «большому искусству». Напрасно подозревать в этом устремлении театра уход от жизни. Возвращение к классике вызвано не пренебрежением современной темой, а повышенной {585} требовательностью к мастерству. Театры, режиссеры, актеры мечтают о материале, доведенном до высокой степени искусства. Прошлогодние опыты Мейерхольда над «Ревизором» и «Горем от ума» не оказались бесследными. Большинство театров Москвы включает в репертуар будущего сезона классиков.

Тем острее встает вопрос о способах этой работы — о том, что сумеет современный театр прочесть в ушедшем театре и что он бросит на сцену в качестве волнующего нашего зрителя спектакля. Простое и бесхитростное возвращение к библиотечным томам с великолепными и гордыми именами не оправдает работы. Как бы спорны ни были постановки Мейерхольда, они были проникнуты страстью к новому прочтению Гоголя и Грибоедова; более того — к социальному раскрытию эпохи. Как всегда, вслед за Мейерхольдом пошли другие режиссеры. Иными способами, но с тем же устремлением осуществил Сахновский «Волков и овец» в прошлом сезоне в театре бывш. Корша.

Эти опыты продиктовали новый способ раскрытия авторов — сквозь них взглянуть в выдвинувшую их эпоху, сквозь покровы их создания разглядеть строй жизни, их питавшей и их создавшей. В конце концов, тому же методу следовал и Каверин, ставя «Дикаря». Этот метод противоположен другому, некогда — в первые годы революции — господствовавшему в наших театрах, методу «осовременения». Этот метод, быстро в свое время расцветший, так же стремительно угас. Он сводился к попыткам перенести действие пьес в наши дни и в образах героев Мольера, Шекспира и Гоголя разглядеть лица наших современников. Бесплодная и противоречивая затея, она редко удавалась и чаще мстила за себя. Классические образы, перенесенные в чуждую им обстановку, бледнели. Мастерство слова, загруженного современными остротами, падало. Только в немногих опытах обозрений, где это стремление совпадало с пародийным моментом, авторам сопутствовала удача, например в переделке «Ревности Барбулье» Мольера, показанной в театре обозрений при Доме печати. В большинстве случаев эти опыты говорили или о бедности современного репертуара, или о дурном вкусе их изобретателей. Пример Мейерхольда показался более соблазнительным. Мейерхольд понял, что автор есть выражение эпохи во всей ее сложности и противоречиях. Так и встала задача — воспользоваться огромным мастерством классиков, чтобы через них увидеть их эпоху.

{586} Каверин остановился на Вольтере. К сожалению, «Простодушный» — не лучшее, что можно выбрать из наследства Вольтера. Положительное начало проповеди Вольтера не так интересно. Его рассуждения о пользе и вреде цивилизации не покажутся увлекательными, а его антиклерикальные проповеди выглядят бледными после тех богоборческих и антирелигиозных произведений, которые мы знаем. XVIII век Франции он рисовал с остротой и издевательством, показывая поэтический и галантный век с неожиданной стороны — перед читателем, слушателем, зрителем возникает изнанка быта. Эта «оборотная сторона медали» и становится центром представления. Иронический скептицизм Вольтера диктует стиль спектакля, и жестокое «разоблачение эпохи» делается законом постановки. Но повесть давала слабый материал для пьесы. Получилась пьеса одного акта — приезд дикаря Гурона в Париж. Первый акт оставался прологом, а третий растягивал «эротические» сцены Вольтера до непозволительных размеров. Оттого только второй акт подлинно выражал намерения автора и замыслы режиссуры. Каверин и Эрдман (художник) нашли умные и скупые краски для сатирической картины Франции. По четкости и твердости рисунка «Дикарь» — лучшая работа Каверина. Ряд сцен (арест Гурона, интермедия третьего акта) поднимается до высоты художественного обобщения.

Несколько проще подошел к постановке двух комедий Гольдони — «Бабьи сплетни» и «Любопытные» — МХАТ 2‑й. Созданный им спектакль отнюдь не плох ни по режиссуре, ни в особенности — по актерскому исполнению, которое намного превосходит игру Студии Малого театра. Однако при всех положительных качествах спектакля он не указывал путей к разрешению классики. Правда, самый выбор названных пьес Гольдони, не столь типичных для его многочисленного наследства, суживал возможности театра. Ни одна из выбранных театром комедий не давала повода ни для глубоких характеристик, ни для серьезной сатиры. Легкая и незлобивая насмешка над «бабьими» недостатками — любопытством и страстью к сплетням — вряд ли может стать основой современного спектакля.

МХАТ 2‑й взглянул на текст комедий как на сценарий для полуэстрадного, площадного представления. Цель постановки — дать здоровый и веселый отдых зрителю. Поэтому, освобождая Гольдони от груза всяческих эстетизмов и прорываясь к здоровому ощущению народной комедии, режиссура строила стремительный по темпу и жизнерадостный {587} по мироощущению спектакль. Своей цели театр достиг. Спектакль «венецианской игры» получился слаженный и яркий, в памяти остались крепкая постановка и отличная игра, здоровый смех и ощущение некоторой пустоты после спектакля.

Вместе с тем классика ставится в порядок дня на нашей сцене. В следующем сезоне МХАТ 2‑й возвратится к Шекспиру. Малый театр ставит заново «Горе от ума», Художественный начал работать над «Бесприданницей» и «Воскресением». Студия Малого театра задумала «Без вины виноватые», вахтанговцы готовят «Коварство и любовь». Исход этих постановок трудно предвидеть, но ясно, какие серьезные обязательства берет каждый театр, подходя к новому прочтению Грибоедова, Островского, Толстого и Шиллера.

Современная драматургия для завершения сезона дала «Город ветров» Киршона. По своим устремлениям «Город ветров» включается в ту цепь пьес, которая началась «Блокадой» Вс. Иванова, «Заговором чувств» Олеши. Сравнение с названными произведениями позволяет говорить о новой манере Киршона, отличающей его последнюю работу от «Рельсов», не говоря уже о «Константине Терехине». Киршон пользуется новыми приемами обработки материала. К этому его понудила и сама тема и то, что он сквозь эту тему увидел и чем он в ней заинтересовался.

Подобно тому, как поэты, заражаясь патетическим волнением от памятных образов, преимущественно отказывались от натуралистического рассказа о бакинской трагедии, так и Киршон отнюдь не ставил первостепенной целью обратить театр в иллюстрацию к истории Октября. Вероятно, в пьесе много исторических несоответствий. Впрочем, сам Киршон отвел возможные упреки — ни одно из действующих лиц его драмы не носит исторического имени, да и самая цифра «26» не отвечает числу героев Киршона. В судьбе этих героев Киршона интересовал пафос личностей. Прошедшее же десятилетие давало возможность подойти к событиям, соблюдая меру расстояния: Киршон выделяет основные линии трагедии и, наполняя пьесу лирикой, страстью, волнением, находит монументальные масштабы. Сохраняя современность мироощущения, Киршон берет исторический факт как материал, подлежащий художественному оформлению. Киршон ищет того поэтического тона, который звучит в легенде о двадцати шести.

Отсюда возникает своеобразный эпический строй его драмы, который позволяет рассматривать ее в обобщенном {588} плане. Любя своих героев и отмечая высокий их героизм, Киршон не закрывает глаза на их ошибки. Он тесно связывает личные черты с чертами политических деятелей. Образы возникают как характеры. Интеллигентская вина — романтическая вера при прекраснодушии к врагам — становится внутренним узлом драмы. Поэтическое обрамление — песня ашуга — должно дать музыкальный тонус пьесы.

Таковы основные черты драмы Киршона, обнаруживающие его художественный рост. Это не значит, что пьеса Киршона лишена недостатков. Они есть и они в достаточной мере ощутительны. Из них первый — отсутствие экономии в выразительных средствах. Впечатление растянутости не покидает зрителя. Пьесу нужно сжать и сосредоточить внимание зрителя на ее трагическом развитии. Второй недостаток — обилие действующих лиц, среди которых есть ряд вполне схематичных — обилие лиц, а не образов.

Недостатки не умаляют значения опыта Киршона. В поисках драмы, выражающей современное мироощущение, «Город ветров» занимает достойное место. Пьеса ставит большие задачи театру.

Вообще характерно, что театр ждет толчка от современной драматургии не только в плане тематическом, но и в плане художественном. Печальная стабилизация театра может быть разрушена только в том случае, когда драматург поставит театру неожиданные и новые задания, как их в начале века ставил Чехов, впоследствии Блок. Мечта драматургов о новом театре толкает на поиски новых средств современной сценической выразительности.

Для Театра имени МГСПС пьеса Киршона в особенности непривычна. Она поставила театр перед необходимостью художественных обобщений. Театр же привык к натуралистическому реализму, к искусству жизненных правдоподобий, в котором он достиг своих наибольших завоеваний. Оказавшись перед новой задачей и одновременно вполне осознав ее правоту, театр тем не менее не нашел единого стиля спектакля. Более того, самое понятие обобщенной драмы было воспринято им упрощенно, и внешняя декоративная сторона спектакля не оказалась убедительной. В плане же исполнения театр шел по следам интимной психологической драмы. Театр не помог автору, и недостатки пьесы со всей очевидностью выступили в спектакле, в то время как ее достоинства отступили на второй план. Режиссерская неудача отнюдь не должна обескуражить театр — путь исканий всегда предпочтительнее повторения {589} самого себя. Из неудач вырастают будущие победы, тем более что спектакль сделан со всей добросовестностью, тщательностью и ответственностью, свойственными этому театру.

Пример пьесы Киршона чрезвычайно показателен. Он свидетельствует о росте требований драматурга к самому себе. Он говорит о том, что авторы готовы наполнить сцену живой лирикой, страстью, пафосом — всем многообразием волнующейся жизни. Из этого многообразия вырастает проблематика современной жизни. Драматург должен давать задания театру — и в этом, надо надеяться, будет вторая основная черта будущего сезона.

«Заря Востока», 1929, 7 июня.

# Сергей Радлов и его книга «Десять лет в театре»

Ленинградская режиссура выдвинула в первые ряды Сергея Радлова. Его книга отнюдь не является рассказом режиссера о своей десятилетней работе. Составленная из статей и заметок, разновременно появлявшихся на страницах нашей периодической печати, она носит характер фрагментарный по форме и декларативный по существу. Автор предисловия С. Мокульский полагает, что «читатель лучше узнает из этой книги Радлова — теоретика и критика, чем Радлова — режиссера и практика театра», тем более что «многие значительные моменты театральной работы самого Радлова освещены в ней недостаточно полно». Однако большинство высказываний Радлова ярко и определенно; если невозможно по приведенным статьям получить законченное впечатление о стройном театральном мировоззрении Радлова, то основные черты этого «наиболее яркого представителя специфически ленинградского направления в области нашей режиссуры» выступают с полной отчетливостью.

В качестве характерных особенностей ленинградской режиссуры Мокульский называет «отсутствие узкоремесленного практицизма, живой интерес к формальным проблемам театра и тесную увязку практической театральной работы с достижениями научного театроведения». «Радлов объединяет в своем лице режиссера и драматурга с теоретиком и историком театра». Думаю, что особенности ленинградской режиссуры не исчерпываются приведенными определениями. Еще более характерны истоки ее мастерства {590} и точки соприкосновения с современностью. Режиссерское гелертерство — путь от университета к театру, от историко-теоретического театроведения к практической сцене — не самая значительная сторона Радлова. Истоки мастерства ленинградцев лежат в проповедях и сценическом учении Мейерхольда десятых годов. Эстетическая позиция Мейерхольда тех лет во многом предопределила будущее ленинградской режиссуры. Противники «московского психологизма» (МХТ), они впитали в себя борьбу с натурализмом на сцене и утвердили ряд эстетических позиций, связанных с «театральным театром», с комедией масок — со студией Мейерхольда 1913 – 1917 годов. Соблазны бытоизображения были им чужды. Прыжок в современность совершался первоначально во имя театра, а не во имя современности. Ленинградские художники сцены во многом повторяли путь поэтов. Они отчетливо осознали невозможность прогрессивного хода искусства вне связи с современностью. Быть контрреволюционным в политике означало контрреволюцию в искусстве: реакция в искусстве была им глубоко отвратительна. «Иные дали», раскрытые революцией, увлекали к новым поискам. Печать такого пути к современности лежит на их работах и на их мировоззрении.

Оттого-то и можно говорить об особенностях наиболее ярких представителей (далеко не всех) ленинградской режиссуры. Радлов ни на секунду не позволит теме преобладать над ее эстетическим оформлением. Он требует равновесия. Он не хочет ронять темы путем снижения эстетических требований. Его радует ценность темы по одному тому, что она обязывает к ценности формы.

В конце концов, передовые ленинградские режиссеры, и в первую очередь Радлов, — наиболее типичные выразители «теории авангарда». В этом смысле они также несомненные ученики Мейерхольда. Вполне твердый и уверенный в своих эстетических позициях, Радлов стоит на защите живых поисков театра-эксперимента, он отметает «разжеванное и обсосанное ахрроискусство», он борется с «манной кашей слюнтяев и эпигонов». Было бы неверно представлять его защитником «чистого» искусства, справедливее признать в нем эстетическую ответственность за выполнение темы. Современность возникает в его художественном сознании как задача эстетического оформления. Отсюда следуют и поиски Радловым ритма современности, и призыв к «электрификации» театра, и жестокое презрение к эпигонским отживающим течениям, и высокая оценка {591} мастерства, из какого бы художественного лагеря оно ни исходило. Вражда к штампу и к закоснелости — пафос книги.

Такова декларативная позиция Радлова. Она вполне убедительна в своей негативной части — в отрицании мещанского искусства и в ненависти ко всякому «подлаживанию». Она вполне верна в требовании ответственности художника за дело, которое он делает, тем более что она блестяще изложена и обнаруживает такое же блестящее знание Радловым театра. Она производит впечатление разорванности, когда Радлов переходит к определению театра современности и к исследованию отдельных театральных проблем. Тогда исходная эстетическая позиция обнаруживает противоречия.

Возможно, что эти противоречия являются следствием эволюции, пережитой самим Радловым. За десятилетие работы он развил одни из принципов и произвел ревизию других. Он не стоял на месте; появившиеся разновременно статьи сохраняют печать этой эволюции. Книга возникала полемически — в борьбе с «ахрроискусством», отсюда полемическая заостренность отдельных моментов.

Первоначальная позиция «эстетического восторга» перед революцией (черта, свойственная, между прочим, и Вахтангову) и возможность соединения основ эстетического театра с требованиями современности привели Радлова в первые годы Октября к созданию Театра народной комедии, где он пытается применить технику площадного театра к классикам народного театра и к эксцентрическим мелодрамам и комедиям собственного сочинения. В этих опытах наиболее наглядно отразился путь Радлова к современности. Та же эпоха военного коммунизма толкнула его к «массовым празднествам», которые он повторяет в 1927 году, ставя октябрьское празднество на Неве. Оба эти жанра характерны стремлением или к большому мастерству, или к освобождению чистейшего пафоса современности путем театрального зрелища.

«Созвучие» революции он видел (подобно многим художникам первых послеоктябрьских лет) не столько в тематической близости, сколько в адекватной переживаемой эпохе эмоциональной насыщенности и тонкости мастерства. В ряде статей он готов прийти к утверждению беспредметного актерского искусства, к прославлению «заумной речи», таким образом отсекая глубочайшую внутреннюю работу актера. Впоследствии Радлов, рассматривая творчество Моисси и мхатовцем, обращается не только к {592} требованиям художественной и общественной дисциплины, но и к внутренней насыщенности актера. Однако, очень ярко и точно формулируя законы технического мастерства актера, Радлов не разрабатывает подробно точек соприкосновения внутреннего и внешнего рисунка роли. И в этом примате формализма — первое противоречие книги.

Над Радловым тяготеет его исторический багаж. Стремясь к театру современности, он видит идеал театра в прошлом и пытается по нему равняться. Но еще нигде не доказано, что прошлое театра есть его непреложный закон. В особенности явно возникает это противоречие, когда Радлов задумывается над ролью драматурга. Возвращаясь к «золотым эпохам» театра, Радлов утверждает необходимость соединения режиссера и драматурга в одном лице. Пример Мольера, Шекспира и Эсхила является для него подавляющим доказательством. Он легко отбрасывает наступившую дифференциацию творчества. Единый творец театра — режиссер, драматург, организатор — разрешит, по его мнению, всю сложность театральных проблем. Но теоретические мечты, основанные на исторических примерах, остаются мечтами. Действительность говорит другое. Радлов не согласен с нашей эпигонской драматургией. Он приветствует приход в театр беллетристов и поэтов. Борец с «литературной» драмой, он вступается за попранное слово на театре, забывая, что «слово» в значительной степени было теоретически попрано неумелыми проводниками комедии масок (к каковым Радлова причислять, конечно, невозможно). Падение «слова» было результатом господства мещанской драматургии и театрального «беспредметничества». Два врага оказались союзниками на этом участке фронта. Так остается мало надежд на осуществление мечты Радлова. Гораздо большую убедительность приобретает его второй тезис — о необходимости драматургического мастерства. Нельзя забывать, что театр не может более сам себе давать задания. Он расточительно творил из себя в первые годы революции. Сейчас он вступил на путь печальной стабилизации. Она продолжится, если не придет толчок извне. Этот толчок принесет с собой драматургия. Она должна поставить сейчас новые художественные и общественные задачи театру. Не следует сейчас быть театру самонадеянным — мечта о «едином творце» бесплодна.

Эта теория «единого творца» вступает в противоречие и с провозглашаемым Радловым приматом актера. Тщетно пытается Радлов примирить эти два взаимоисключающих требования. Актер разрушает мечту режиссера. Эта {593} теория так и останется мечтой режиссера: совпадение автора и режиссера будет счастливым исключением. Радлов ответил бы парадоксально: это исключение будет «гениальностью». Но сколько серых режиссеров соблазнит теория Радлова, покуда родится гений, и сколько серых режиссеров станут просто плохими драматургами!

Противоречия не уничтожают ценности книги. Книга Радлова, при всех противоречиях, — блестящая «максималистская» книга. Противоречия книги — противоречия театральной жизни и путей многих художников к современности. Я не знаю драматургических качеств Радлова, но в своей книге он превосходный стилист. Она написана жадно, страстно и живо. Радлов живет в театре. Печать этой жизни — отрывочные статьи сборника. «Десять лет в театре» — не законченный путь. Надо думать, что противоречия когда-нибудь станут ясны самому автору. На это дают надежду и острый ум автора, и ряд блестящих наблюдений, рассыпанных в книге, и его ненависть ко всякому штампу, и самый образ автора, причудливо сочетающего в себе театрального эрудита, знатока «золотых эпох» театра, и художника современности.

К сожалению, деятельность Радлова ограничена Ленинградом. Для нас отпадает возможность проверить его теории на практике, между тем как сценическая работа Радлова, включающая богатое разнообразие тем, начиная от Аристофана до Кайзера, от народной комедии до современной оперы, дала бы, конечно, не менее богатые наблюдения, чем его отрывочная, но страстная, интересная и требовательная книга. С ней во многом не соглашаешься, но она над многим заставляет задумываться: в ней звучит голос театра. Я бы считал ее «прологом» к будущей книге Радлова, которая подведет итоги новым годам работы Радлова в новой, созданной современностью обстановке.

«Новый мир», 1929, № 6.

# Разными путями — к единой цели

Театра, всецело удовлетворяющего требованиям эпохи, еще нет. Мы находимся в периоде его первоначального строительства.

Очень показательно, что давно прекратились споры о существе необходимого театра. Большинство деятелей сцены с полной искренностью признали настойчивую желанность {594} театра, насыщенного глубочайшей социальной проблематикой, силой чувств и обладающего средствами неотразимого воздействия на зрителя. Речь идет теперь о путях и способах его создания. Мы ясно ощущаем его начала в отдельных спектаклях различных театров. Но в них противоречиво сплетены эти замечательные и необходимые ростки с самым дурным наследием мещанского театра прошлого. Такие противоречивые соединения мы наблюдаем как в театрах дореволюционных, которые перестраивались на ходу, так и в театрах послереволюционных, в поисках мастерства порой прибегающих к ошибочным и вредным заимствованиям. Тем больше обязательств лежит на людях, которым принадлежит искусство театра, — драматургах, режиссерах, актерах, критиках, зрителях, — разобраться во всех противоречивых сочетаниях, чтобы со всей резкостью отбросить ложь дурных наслоений, освободить нужное зерно и расширить его до предела театра социального пафоса.

Вряд ли можно предполагать, что и в дальнейшем какая-либо одна установленная театральная форма удовлетворит зрителя. Разнообразие жизненных переживаний, желание получить ответ на разнородные и существенные запросы необходимо вызовет разнообразие стилей. Да и художники, все более и более проникающие в смысл переживаемой эпохи, со всей остротой и страстностью взгляда будут открывать новые поразительные стороны жизни. Принятие сейчас того или иного стиля как наиболее нам близкого означало бы, конечно, и по существу предвосхищение событий.

Когда я вслушиваюсь и всматриваюсь на многих спектаклях во впечатления и ощущения зрителя, то ясно чувствую, что зритель ждет от театра помимо раскрытия социального пафоса еще и раскрытия красот эпохи и ее человечности. Иначе были бы необъяснимы странные успехи исторических пьес, мелодрам и прочей сценической сладости. Театр — искусство предательское, а в своих дурных проявлениях и самое пошлое из искусств. Он легко позволяет проскользнуть на сцену сладкой успокоительности, он вместо красоты охотно покажет приятную красивость и помпезную аляповатость, он предупредительно предложит вместо больших чувств маленькие чувствования, и сладкое зрелище будет расслабляюще влиять на зрителя и незаметно пронизывать и заражать его симпатиями к тихой и скромной жизни. Это сценическое мещанство, выражающееся в снижении темы и в подмене современной эстетики {595} былой красивостью, представляет огромную опасность для современного театра. Борьба с мещанством в театре может идти только через углубление содержания (как социального, так и эмоционально-психологического) и укрепление мастерства.

Я миную сейчас специальный вопрос о драматургии — слишком важный, чтобы его касаться вскользь. Он должен послужить предметом особых рассуждений. Впрочем, ответственная роль драматургии в деле создания театра никем не оспаривается. Наоборот — она первостепенна. От нее по-настоящему театр получит новые рамки.

Борьба с мещанством идет не только по линии драматургии, но и по линии сценической. Речь идет об актере и об эстетике сцены. Социальный театр обязан быть психологически глубоким и эстетически убедительным. Мы немного боимся говорить о музыке современности. Тем не менее она необходима. Одна из задач искусства — раскрывать красоту эпохи, убедить зрителя в правоте эпохи через раскрытие глубокого и прекрасного в нашей жизни. Может быть, потому так необходимы экспериментальные театры, которые смело ищут неожиданные и равноценные эпохе средства ее выражения. Заслуги Мейерхольда в этой области огромны. Он не позволяет отождествлять красоту нашей эпохи с печальной красивостью мещанского театра. Каждый его успех или провал становятся уроком для всех театров. Он понимает необходимость тонкого и сильного сценического языка для наших дней. Он понимает необходимость поднять быт до огромного символического обобщения. Оттого так интересны его опыты сгущения социального смысла пьес. Оттого так необходимо прислушиваться ко всем его опытам, довести до сознания зрителя то, что волнует современность. Он знает почетные поражения — они достойнее легких побед.

По существу, без Мейерхольда не существовало бы ни Пролеткульта, ни Театра имени МГСПС, ни — в известном смысле — Вахтанговского театра; он открыл им путь. Не без явного влияния Мейерхольда Театр имени МГСПС от первых лет увлечения мещанской помпезностью перешел к отказу от этих увлечений. Не без явного влияния Мейерхольда этот театр стал опираться на широкие массы профсоюзного и преимущественно рабочего зрителя. Рабочий зритель заставил Театр имени МГСПС понять, что мишура отнюдь не соответствует красоте эпохи. С данного поворотного пункта и начинаются подлинные заслуги Театра имени МГСПС в плоскости организационной (ни один другой {596} театр не сделал такой резкой установки на нового зрителя) и художественно-общественной. Взглянув в окружающую жизнь, он заставил ее говорить на сцене, он правильно учуял красоту красноармейских шинелей и шлемов, рабочих ритмов, растерзанной и героической жизни военного коммунизма. Пока он стоит на данной ступени развития. Он много сделал для современной драматургии. Еще больше ему предстоит сделать.

Пролеткульт расширил рамки актерского состава, ища в недрах самого класса его художественных выразителей. Руководимый в плане режиссерском учениками Мейерхольда, он ведет своих работников, которым должны быть близки к — главное — органичны переживания и цели эпохи, по сложным путям сценических поисков.

Всем известна историческая роль Вахтангова — создателя Вахтанговского театра, который пытался выразить режиссерские обобщения на основе актерской школы МХТ и который первый среди режиссеров академических театров подумал о «музыке» революции и о связи театра с нашей эпохой.

Я думаю, что мимо актерской школы МХТ действительно нельзя пройти современному художнику. Нельзя пройти мимо того огромного актерского мастерства разоблачений человека, которое воспитали Станиславский и Немирович-Данченко и которое несет труппа МХАТ в ее старом и молодом составе. Борьба классов взбрасывает их представителей до героических высот и сбрасывает до последних падений. Глубочайшие раскрытия тесной связи индивидуальной личности и класса даны временем революции. Сложность психики врагов нового строя и его защитников, глубочайшие внутренние потрясения эпохи могут быть вскрыты только актером — мастером, который легко и свободно будет владеть внутренним и социальным опытом, вложенным в него нашим временем. Без внимания к психологии образа — его страданиям, страстям, любви, радостям — актер и театр будут поневоле ограничены. Такому мастерству учит школа МХАТ. Эпоха требует актера предельной правды. Ложь отвратительна в искусстве наших дней. МХАТ учит актера художественной правде, которая неизбежно сливается сейчас с правдой социальной. В этом — сила МХАТ. Трещина в одной стороне неизбежно отражается в другой. Это не значит, что МХАТ уже достиг правильной интерпретации современности. В нем много слабых мест, он, как и все театры, стоит на первых ступенях высокой и трудной лестницы, по которой поднимаются к театру современности. {597} Но он готовит тот инструмент, который прекрасно может играть музыку эпохи.

Невозможно перечислить все театры. Я думаю, что в каждом из них легко проследить борьбу за раскрытие современности — будет ли это Малый театр или Камерный, Студия Малого театра или Театр Революции. Но единственным путем остается путь обогащения внутреннего содержания, его социального значения и эмоциональной взволнованности и доведения путем острейших средств режиссерского и актерского мастерства социального смысла играемых произведений. Поиски на этом пути неизбежны, страстны и плодотворны, потому что художники сцены хотят не театра, который погружает в сладенькое успокоение тихой и скромной жизни, а театра, который потрясает, зовет, радует и укрепляет в знании нашей жизни.

«Молодая гвардия», 1929, № 6.

# «Разбойники» Малый театр

Наше восприятие классиков резко изменилось по сравнению с первыми годами революции. Тогда «Разбойники» слыли одной из наиболее созвучных эпохе пьес. Свободолюбие Шиллера стало наиболее привлекательным качеством его трагедий. И сейчас «свободолюбие» составляет ее пафос. Но одного свободолюбия и горячего пафоса для современного зрителя мало. Зритель хочет видеть истоки авторского протеста и судить пьесу на основе современного миросозерцания.

Ленинградский тюз недавно ставил «Разбойников». Трагедия развертывалась как бы в рамках второй пьесы — о Шиллере и его эпохе. Спектакль по праву мог называться «Молодой Шиллер». Шиллер читал свою первую романтическую драму. Она тесно сплеталась с мучительной судьбой самого Шиллера в юности. За вольнолюбивыми и неотчетливыми мечтами республиканца Карла Моора, за чрезмерной чувствительностью Амалии, за всем арсеналом раннего романтизма, во многом мертвом и фальшивом, воскресала эпоха, вызвавшая протест Шиллера. За текстом «Разбойников» скрывался подтекст иной, реальной драмы полкового фельдшера и поэта Шиллера. Каждый из образов стал выразителем исканий и надежд самого автора. «Разбойники», по существу, превратились в монодраму. {598} Тогда многое из того, что сейчас неприемлемо для нашего сознаний (хотя бы мнение об «искуплении вины») или что кажется чувствительностью и декламацией, получало объяснение в эпохе и личной судьбе Шиллера. Вместе с тем и пафос Шиллера, и сила его философских терзаний, и мощь его словесного материала, и протест против военно-полицейского государства, гнет которого он узнал на своей личной судьбе, — все это стало еще выразительнее и еще более захватывающе.

Путь, выбранный Тюзом, был, конечно, не единственным. От Малого театра можно было не требовать столь педагогических, хотя и остроумных, способов. Вставляя «Разбойников» в рамку второй пьесы, Тюз давал инсценированную лекцию. Малый театр имел право не идти на инсценировку лекции. Ему предстояло найти иные эстетические пути современного прочтения Шиллера. Тем не менее необходимость ревизии «Разбойников» не оставляла сомнений. Вспомним, что «Разбойники» написаны за несколько лет до начала французской революции и что в них отразились противоречия поэтов «Бури и натиска». Свой эмоциональный протест Шиллер направил по пути морали — и зачастую религиозной морали, и этот морализм, запутывающий Шиллера в старых категориях «добра» и «зла», не только противоречит нашим дням, но порой скрывает силу тех разрушительных идей, которые бродили в Шиллере и вылились в его хаотически прекрасную трагедию. Мучительно пытаясь разобраться в вопросах справедливости и несправедливости, Шиллер часто подчинялся общепринятой морали. Его отношение к «разбойникам» — двойственно. Он их и принимает и отвергает, хотя его художественный взор смотрел дальше и глубже. «Переоценку ценностей», мучившую его, он вкладывал не только в героические речи Карла, но и в образы злодея Франца и двойственного Шпигельберга. Социальный протест бродил в нем смутно — «Разбойники» звучали анархическим проклятием государству.

Вряд ли можно принять сейчас все положительные утверждения Шиллера — внутренний интерес драмы сосредоточен в сложной диалектике шиллеровской мысли. Тем самым трудность освобождения нужного нашей эпохе зерна трагедии увеличивается. Особенно велики были эти трудности для Малого театра, у которого сохранились самые старые навыки исполнения Шиллера, составившие его громкую славу во времена идеалистического миропонимания. Малый театр, повинуясь тому времени, воспринял отвлеченный {599} пафос и беспредметное свободолюбие Шиллера. Наше время предметно, не отвлеченно. Освободиться от прежней манеры толкования Шиллера трудно, тем более что она имела основание в драматургии самого Шиллера. Нужна большая смелость для преодоления мертвого морализма Шиллера. В спектакле Тюза этому морализму была противопоставлена жизненная судьба автора, и «Разбойники» получили новую свежесть. Морализму можно было бы противопоставить и другое — за текстом увидеть разоблачительную картину эпохи, породившей «бунт разбойников», и обусловленную ею сложную психологию героев. Малый театр, видимо, сознавал необходимость ревизии Шиллера, но его поиски не отличались решительностью и не были объединены единым принципом. Они не направились ни к углублению трагедии, ни к ее эстетическому возрождению. Оттого спектакль был внутренне обеднен, и одновременно не был найден стиль Шиллера.

Театр справедливо произвел текстовые сокращения. Он сделал верные акценты в ряде сцен (сцена со священником), он упорно трудился над разработкой сценической площадки. Но он не решился на внутреннюю ревизию трагедии.

Оттого образы трагедии не вышли из общепринятых рамок. Между тем «последние Мооры» должны утерять свою моральную «исключительность» ради исторической выразительности. Невозможно и бесцельно смотреть на Франца как на исчадие ада, как невозможно идеализировать бледную и угасающую тень старика Моора. Образы трагедии намного психологически сложнее и сильнее. Преодоление «маски» злодея — непременное требование к современному актеру. Порою мысли, вложенные в сложнейший образ Франца, кажутся умнее и глубже мечтаний Карла о тихой любви в чувствительной манере раннего романтизма. Не вернее ли увидеть в конце «дома Мооров» свидетельство распада господствующего сословия, и тогда Франц — последний обломок угасающего рода — получит черты внутренней обделенности при горячечной силе мысли, и многое станет понятным в противоречивом образе Карла.

Ни Рыбников (Франц), ни Остужев (Карл) не пошли по пути осложнения образа. Рыбников чувствовал необходимость пересмотра образа Франца не во имя его бесплодного оправдания в глазах современного зрителя (что было бы бессмыслицей), а во имя его углубленного анализа. Он остановился на полпути. Он играл умно и тонко, он по возможности избегал ложного романтизма, но не показал зрителю {600} путей постепенного опустошений своего внутренне обделенного героя, оставил Франца в рамках выразительно, но однообразно сыгранного злодея. Остужев отлично произносил монологи Карла. Он тонко чувствует слово Шиллера. Это было мастерство большого актера, отличное по наполненности темперамента и по силе внутреннего напряжения. Вместе с тем это было мастерски сыграно в старой манере Малого театра. Темперамент, однако, не покрывает психологии Карла, и та прямолинейность, с которой Остужев ведет роль, еще отчетливее показывает внутренние противоречия образа. Объяснения им можно искать только в сложности образа. Этой сложности избегает Остужев. Он не хочет видеть героя Шиллера в мучительной борьбе с самим собой. Он принимает на веру финальный уход Карла как неизбежную моральную кару. Но справедливее видеть в напрасной казни Карла «самого себя» трагедию беглеца из своего разрушающегося дома, обманувшегося идеалиста, и крушения мечтателя о свободе, не сумевшего найти свой путь. Карл и Франц завершают катастрофой род Моора. Карл — Остужев был только протестантом, и его исполнение казалось перенесенным из XIX века и по внешности образа — картинной и эффектной, — и по богатству звуковой окраски, и по прямолинейности, оставлявшей в тени сложную диалектику образа. «Трагедия мести», какой, по существу, являются «Разбойники» и из которой вырос свободолюбивый пафос Шиллера, не была раскрыта.

Оттого, как бы темпераментно ни исполнялись роли, их внутренняя сущность казалась упрощенной и лишенной трагической высоты. Не произведя ревизии образов, режиссура не встала и на другие пути обновления Шиллера. В спектакле молчали эпоха и стиль Шиллера. Может быть, только в одном Остужеве сохранилась былая патетика Малого театра. Сами «разбойники» потеряли правоту своей борьбы и стали добросовестно условными «бриганами», опять-таки выполнявшими свою задачу и темпераментно и стильно. И, конечно, сам Шпигельберг, первый изобретатель хитроумного плана, вырос в искривленного Карла Моора, но Шпигельберг намного умнее того добродушного злодея, которого в очень бытовых тонах играл Карцев; и снова у Карцева бесспорное умение рассказа: он передает рассказы Шпигельберга с большим техническим умением, но это умение бытового рассказа не сливается со словесным мастерством Шиллера.

Театр не нашел средств для сценического выражения *идеи государства*, которое тяжкой силой тяготело над Шиллером, {601} и тревога угасающего и беднеющего графства не сливалась с традиционно-романтическим замком Моора. Вместе с тем режиссура не искала и особой манеры для слова и роли Шиллера. Оттого спектакль был только сценическим чтением Шиллера. Чем ярче, лучше говорили отдельные актеры текст Шиллера, тем понятнее становилось, какой великий поэт Шиллер. Говорил текст Шиллера, молчал театр. Он остался в рамках традиционного ощущения Шиллера, и зритель возвращался на позицию «морального» понимания поэта и заковывался в те же предвзятые рамки, за освобождение от которых полтораста лет тому назад боролся Шиллер.

«Разбойники» — первая в этом сезоне классическая постановка. За ней последует много других. Ошибка Малого театра — принципиальная ошибка, и в следующих «классических» работах ее необходимо учесть.

«Современный театр», 1929, № 38.

# «Командарм 2» Сельвинского у Мейерхольда

Гражданская война казалась достаточно исчерпанной на театре. Во всяком случае, по ее поводу и на связанные с ней темы было написано более всего пьес. В свое время она явилась одной из отправных точек современной драматургии. На ее материале театр перешел от первоначальной агитки к другим, более углубленным и совершенным способам социального анализа. Охватываемая эпоха давала к тому много оснований. В годы гражданской войны классовое расслоение выступило с непререкаемой очевидностью, и с такой же непреложностью выступили подавляющая сила массы и патетическая глубина ее представителей. Потому порою было достаточно фотографического изображения событий, вернее, своеобразного сценического мемуаризма (мы знаем, что иные из мемуаров значительнее и глубже средних беллетристических произведений), чтобы увлечь и потрясти зрителя. Богатство и новизна образов, направленность событий, сила пафоса заставляли порою забывать о драматургических недостатках — материал говорил за себя, учил социальному разрезу драмы. Сквозь быт возникали глубочайшие проблемы эпохи.

Чем проще и отчетливее передавались воспоминания, тем безошибочнее они действовали на зрителя. Памятный «Шторм» Билль-Белоцерковского надолго определил драматургический {602} метод. Категорическое противоположение классовых врагов отвечало самому понятию борьбы как основы драмы. Победоносный исход борьбы давал идеологическую и вполне органическую и правдивую опору. Сила страстей, вырывавшаяся в отдельных образах, глубоко питала актера. Напряженность исторических событий придавала необходимую сценичность. Гражданская война как тема была в своей основе драматургична. Прилежные зарисовки эпохи составляли богатый материал. Новые образы красноармейцев, матросов («братишка»), командиров заполнили сцену и разрушили былые амплуа. Заостренность классовой психологии борьбы и отчаяния одержала верх над былым отвлеченным безразличием. Социальные проблемы заострялись через призму гражданской войны. Тем самым подготовлялся переход к более тонким и мастерским формам. Постепенно театр пришел к обобщению накопленного опыта и замене приемов первоначального реализма более совершенными: театр не только отточил и уточнил приемы, но и поставил глубочайшие проблемы эпохи, стал агитационным не в примитивном, а глубоком смысле слова, подвел итог пережитым событиям и их философски обобщил.

Первые опыты в этом направлении сделали в прошлом сезоне Вс. Иванов («Блокада» в МХАТ) и Киршон («Город ветров» в Театре имени МГСПС). Они пытались отойти от привычной мемуарной драмы или хроники. Сюжеты пьес выдвигали перед авторами глубокие вопросы революции. Вс. Иванов, выбрав эпоху кронштадтского мятежа, задумался над ролью личности в революции и над столкновением «старых» чувств, вернее, обусловленной дореволюционной эпохой психологии с понудительными требованиями эпохи революционной. Киршон же в судьбе бакинских комиссаров увидел проблемы «трагической вины» социального порядка: отрыв от масс и недооценку революционного момента. Обе темы были освобождены от хронологического историзма. С подлинными историческими событиями их связывала общая канва и правдоподобие обстановки. Авторы предпочитали *типическое* и не связывали себя угнетающим фотографизмом, оба шли путем обобщения. Во избежание упреков Киршон сознательно придал вымышленные имена героям пьесы. Темы они вложили: Вс. Иванов — в формы символической драмы, Киршон — своеобразного драматургического эпоса. Вс. Иванов не одержал полной победы. Он во многом прибегал к приемам старого символизма, забывая, что эти приемы противоречат ритму {603} современности и потому затемняют социальный смысл пьесы. В отдельных образах и картинах Иванов нащупывал новые приемы, и тогда пьеса приобретала силу и пафос. В свою очередь Киршон загрузил пьесу лишними подробностями, и трагизм положения терялся в слишком обширной, недостаточно сжатой картине. Противоречия пьесы Вс. Иванова отражали противоречия самого автора. Рисуя героев «Блокады», проникая в сферы подсознательных чувствований, Вс. Иванов боролся с самим собой, с теми «старыми чувствами», которые так сильны в нем как поэте, — и остатки идеалистического мироощущения пропитывали пьесу.

Сельвинский, создавая «Командарм 2», только что показанный у Мейерхольда, встал на путь еще более решительного преображения материала, чем Вс. Иванов и Киршон; он еще решительнее и смелей стремился к обобщениям, он ставил театру сложные и запутанные задачи, но самый характер его основных приемов колебал его же стремительные намерения — и пьеса по методу своего выполнения оказалась не менее, а более противоречивой, чем прошлогодние попытки Киршона и Вс. Иванова.

Свою пьесу Сельвинский назвал трагедией. Номенклатура не покрывает особенного стиля произведения. Указывая на основную тенденцию автора, она не отвечает авторским приемам. Кое-кого она может даже сбить с толку. Между тем за капризным стилем автора скрывается и такое же сложное и противоречивое мироощущение. Сельвинский неизмеримо решительнее Киршона и Вс. Иванова рвет с бытовыми и порою историческими соответствиями. Более того, он пренебрегает психологической линией. У пьесы военный сюжет: взятие красными города Белоярска. Своих главных и вполне противоположных героев Чуба и Оконного он сталкивает на различии их стратегических планов. Планы не конкретизированы. Театру приходится с помощью мультипликационной карты вносить ясность в туманную стратегическую концепцию Сельвинского. Тем не менее карта не разрушает сомнений. Для военных специалистов возникшая стратегическая дилемма покажется более чем упрощенной. Одного из основных героев, Оконного, Сельвинский делает самозваным командармом — отсюда и название пьесы — «Командарм 2». Линия самозванства получает в развитии действия решающее значение. Между тем возможность подобного самозванства остается столь же неоправданной и сомнительной, как и стратегические планы обоих командармов. Не заботясь о реальной {604} опоре, Сельвинский предпочитает опору эстетическую, она коренится в восприятии им первых лет гражданской войны как эпохи фантастической. Может быть, именно потому он выбирает время еще стихийного формирования Красной Армии — до создания регулярных войск. Атмосфера неожиданности, внезапных крушений и падений наполняет пьесу. Сельвинский пишет своеобразную «легенду» о гражданской войне — поэтическую легенду. И чем больше вглядываешься в пьесу, тем менее удовлетворяет ее подзаголовок: «Трагедия» — и тем настойчивее хочется найти иное толкование и автора, и его поэтической манеры, и его мировосприятия.

Перед премьерой Сельвинский и Мейерхольд провели беседы о пьесе и постановке. Эти беседы интересны и показательны. В них отчетливо выразилось разногласие между автором и режиссером. Разногласие отнюдь не случайное. Оно приобретает особое значение, так как причина лежит в столкновении театра и поэта и в противоречиях внутреннего содержания. Театр закономерно в поисках преодоления узкого бытовизма обращается к поэтам. Таков исход репертуарных затруднений для Мейерхольда. Подобно тому как свой первоначальный репертуарный кризис МХАТ разрешил обращением к беллетристам, так теперь поэты призваны спасти театр Мейерхольда. В этом смысле Сельвинский включен в общую цепь: Маяковский — Эрдман — Третьяков — Безыменский. Приход поэта в театр — явление важное и нужное. Порою поэт способен оплодотворить театр новыми задачами и своим новым *образом* театра. Вспомним, какие огромные задачи поставил в свое время театру Блок. Тема «поэт и театр» — особая тема. Заметим только, что Сельвинский в своем стремлении найти обобщенные приемы драмы о гражданской войне остался преимущественно поэтом — литературным мастером, мастером слова и поэтического образа, в то время как образ его личного, им мечтаемого театра лежит в тумане.

Мейерхольд хотел ставить социальную трагедию. Сельвинский написал лирическую поэму в диалогах и наполнил ее романтической иронией. Основное противоречие между режиссером и автором отметило течение спектакля. Мейерхольд мечтал не о поэме. Сельвинский выдавал за трагедию то, что трагедией не является. Мейерхольду приходилось очищать твердый сценический стержень среди сложного и несценичного орнамента Сельвинского. Ему приходилось находить действенное зерно в статичных (в своей основе лирических, а не развивающихся в действии) {605} образах Сельвинского. Оттого Мейерхольд был режиссерски, более того, идеологически прав, отсекая авторские неясности и ища твердой опоры в едином тезисе и едином действии. Отсекать же приходилось многое. Создавалась *сценическая* редакция «Командарма».

В этом столкновении помогала общность исходных позиций режиссера и автора, то, ради чего, видимо, Мейерхольд выбрал пьесу для постановки.

Мейерхольд сценически выявил основную позицию «Командарма». Сельвинский был прав в одном из основных стремлений. Он с очевидностью почувствовал, что писать о гражданской войне — значит, писать о вопросах современности, увидеть в ее свете проблематику нашей текущей современности. Но, подхваченный лирическим восторгом, Сельвинский запутался в вихре вопросов, которые для него связаны с гражданской войной и для которых он, как поэт, искал выражения. В беседе он сам признался, что в его пьесе «можно найти проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма, столкновения мещанской революционности с революционностью пролетарской, противоположение заблуждающейся гениальности посредственности, знающей свое дело, перерастание социализма в революционный практицизм и многое другое». Слишком много вопросов для одной пьесы и немногих часов сценического представления. Между тем они волновали автора, он наполнял ими свою лирическую поэму в диалогах, он пользовался лирическими отступлениями, интермедиями для того, чтобы вместить их сложное сочетание в образы пьесы. Так возникла капризная конструкция пьесы, при которой основной философский тезис автора (Сельвинский говорит о «диалектической геометрии» пьесы) был загружен хаотической массой пересекающихся и сталкивающихся вопросов. Театру приходилось видоизменять пьесу, разламывать отдельные «этажи» многоэтажной постройки Сельвинского. И театр был тем более прав, что многие из вопросов Сельвинский только затронул и не дал окончательных разрешений — его поэма несет большую долю романтической иронии, которая окончательно предопределяет стиль его вещи.

Оставалось принять за бесспорность основной философский тезис Сельвинского, который сводился к противоположению «задержки стремления масс к победе», с одной стороны, «неверному его использованию» — с другой. Лишь «обогащенная плановостью и учетом перспективы» может восторжествовать правильная линия. Чуб и Оконный — выразители {606} антитезы Сельвинского. Чуб, когда-то выдвинутый массами в организаторы партизан, командарм, знает путь к победе, хотя бы он шел к ней иначе, чем мечтают истосковавшиеся массы. Его воля не знает предела, но верное его чутье не выливается в ясные формулы. Патетический «попутчик» революции, средний интеллигент и мечтатель, Оконный видит в революции выход своим сдерживаемым дореволюционной эпохой личным мечтаниям. Он типичный представитель первоначального «созвучия революции» не во имя социальной справедливости, но во имя эстетических восторгов и бунта своей средней и отнюдь не могучей личности. Путем использования воли массы к победе он думает пробраться в вожди. Он самозванно берет на себя задачи «командарма», но его авантюра терпит крушение, он не оценивает событий. Синтез, который дает Сельвинский, — в возврате Чуба, «обогащенного опытом и плановостью». Поэт в следующих словах формулирует задачу пьесы: «Тезис ее воплощен в Чубе, линия которого ощущается как несоответствующая здоровому стремлению масс к победе. Антитезис представлен в Оконном, который, отрицая линию Чуба и совпадая в этом с желанием красноармейцев, развязывает стихийное напряжение масс и ведет их в наступление. Наконец, синтез сводится к выяснению истинных намерений Чуба, который вследствие этого приобретает иное, новое назначение, отталкиваясь от революционной жестикуляции Оконного и перекликаясь путем отдачи завоеванного Оконным города с прежней своей линией, обогащенной для зрителя плановостью и учетом перспективы». Антитезис Чуба — Оконного требовал сценических поправок. Театру надлежало освободить основную позицию Сельвинского из-под путаного слоя лирических отступлений.

На этот путь и встал Мейерхольд. Лирические образы надлежало перевести в план трагического действия. Одновременно Мейерхольд вступил в борьбу с романтической иронией Сельвинского: произошло столкновение двух мироощущений.

Ирония у Сельвинского падает равно на Чуба и Оконного. Конферансье типа Петрушки прорезывает действие. Даже солдатский митинг, написанный в разнородных литературных стилях, не лишен отголосков романтической иронии, а как иначе вообще воспринять двойной план, в котором создана пьеса, — эти лирические отступления и интермедии, иронию образов и трагизм событий. В каждом образе Сельвинский показывает его двойную природу. {607} Двойное освещение в сцене митинга: тоска массы выливается в экстатический образ эпилептика, выбрасывающего лозунги, в которых масса чувствует отклик своим стремлениям. Двойное освещение в положительном образе Чуба — беспредельная твердость воли в проведении своей цели и пренебрежение к текущей обстановке, доходящее до абсурда; в образе Веры — лирическая мечтательность и действенный авантюризм. Ни в одной сцене не показано «обогащение Чуба» опытом. Авантюра Оконного проваливается не в силу его ошибочной стратегии (стратегия в пьесе мнимая), а в силу безрассудности его заговора (слишком фантастична и нереальна идея самозванства). «Диалектическая геометрия» заслонена иронией. Иронический стиль утвержден финальной сценой; Сельвинский завершает пьесу повторением первоначальной ситуации (он вообще часто прибегает к параллелизму и повторениям): на местах арестованных Оконного и Веры новый бухгалтер Подоконный и новая машинистка заняты прежней работой; повторение ситуации обещает новый взрыв (значит, не сломленной?) воли Оконных. Эпизод о втором командарме — звено романтической и иронической цепи. Сельвинский находится в противоречии с его же устремлением; диалектика, на которую он претендует, требует внутренней точности; ирония, от которой не может освободиться Сельвинский, — разрушает диалектику.

Особенно ярко выразилось ироническое мироощущение Сельвинского в Оконном, который и становится основным героем пьесы. Сельвинский готов произнести с точки зрения нашей современности исторический приговор над средним интеллигентом, увидевшим в революции выход личным мечтаниям. Революция для Оконного — путь к утверждению личности. Его авантюра терпит крушение. Революция уносит Оконного, но на его месте возникнут новые Подоконные; унесет ли их революция, победит ли она их будущий протест — Сельвинский не говорит до конца. Их лирическое мировосприятие — не для революционных боев, и их поэтическое ощущение мира не нужно для борьбы. Но чем более взволнованным и лиричным писал Сельвинский своего Оконного, тем более отчетливой, сильной и жесткой должна быть картина эпохи. На самом деле Оконный занял несоразмерно большое место в пьесе, и интереснейший образ бунтующего в защиту своего напрасного индивидуализма интеллигента заслонил обстановку гражданской войны. Пьеса не дает окончательного ответа о судьбе Оконного. Оттого недостаточно четка сценическая композиция, {608} и оттого Мейерхольд разрушал великолепную иронию Сельвинского во имя той «диалектики», которую затемнил сам Сельвинский.

Сценическая редакция отличается иной расстановкой сцен. Мейерхольд начинает и кончает массовкой. Он воспринимает судьбу Оконного как один из эпизодов огромного и стихийного массового движения. Начальная сцена митинга определяет стиль спектакля — это стиль монументальной музыкальной трагедии. Завершая пьесу расстрелом Оконного и Веры и отсекая повторение первоначальной ситуации, Мейерхольд разрушает драматический узел и дает оправданную концовку пьесе. Расстрела нет в редакции, опубликованной в журнале «Молодая гвардия», но он справедливо заканчивает авантюру Оконного и Веры. Опорный пункт, середина пьесы — интермедия с описанием боя. Такая расстановка сцен дала точную сценическую композицию — исходя из этих сцен, Мейерхольду было легче строить спектакль героического эпоса: интимные сцены получили необходимый обобщающий, трагический фон.

Мейерхольд ставил массовые сцены с исключительным мастерством. Своими истоками постановка восходила к «Зорям» и «Земле дыбом» — Мейерхольд перевел пьесу Сельвинского в план строгой и законченной монументальности. В спектакле «Командарм» — одна из лучших конструкций театра. Мейерхольд нашел площадку для трагического действия. Она проста и строга. Полукругом, опираясь одним концом в зал, а другим теряясь в высоте, поднимается в глубине лестница; две плоские колонны пересекают ее в центре; между ними выдаются две площадки, фиксируя внимание зрителя на разыгрывающихся на них сценах; неширокий просцениум образует основную игровую площадку; свинцовый тон конструкции придает действию строгость и четкость; строгой ритмичности требует от актера и лестница — она в значительной степени предопределяет ритм игры. Мейерхольд говорил применительно к этому спектаклю как о преддверии к музыкальному театру. Речь шла не только о категорическом введении музыки, подобно конструкции, определявшей общий монументальный характер представления. Музыкальность Мейерхольд преследовал и в общем рисунке движения, которое в этой стихотворной пьесе приобрело большой и важный смысл. Оно получило этот смысл из общего преодоления бытовизма, преодоления, которого добивался Мейерхольд.

Поднимая пьесу до трагической высоты, подчеркивая роль массы, ища монументальные формы, Мейерхольд всеми {609} сценическими приемами подчеркивал обобщенность темы. В его постановке гораздо больше «диалектической геометрии», чем в пьесе Сельвинского. Для этого ему служили и методы построения массовых сцен, и музыкальность движения, и решение вопроса о костюме.

Строя массовые сцены, Мейерхольд не боялся порою придавать им характер оратории. Такова интермедия с описанием боя. По лестнице расположен «хор» бойцов. Рупоры усиливают звук. Лицом к зрителю актеры читают стихи — момент изобразительности отпадает. С такой же экономией движений построена сцена митинга — верхние площадки использованы для речей сторонников Чуба; внизу, на просцениуме, замечательная по лаконичности сцена с эпилептиком; лес копий — налево; ораторов выделяет масса, расположившаяся на лестнице. Масса воспринята режиссерски как стихийная и крепкая твердыня — как единство. Одновременно, следуя установившемуся с «Леса» принципу костюма как одного из основных декоративных элементов спектакля, в разрешении костюма Мейерхольд преследует двойную цель: верности эпохе и живописного задания. Костюмы бойцов разнообразны и типичны: куртки, шинели, бурки, пулеметные ленты, меховые шапки говорят о первом периоде Красной Армии, когда она только нарождалась, состоя из разнородных частей; одновременно Мейерхольд отказывается от рваного и грязного натурализма — в костюмах он берет самое характерное, их сочетание, несмотря на разнообразие, дает великолепную цветовую картину, сохраняя печать военной тревоги.

На этом фоне интимные сцены становились особенно трудными. Предстояло новое столкновение режиссера и поэта. Ритмический рисунок слов у Сельвинского категорически противоречит актерскому движению. Полное совпадение поэтического слова и режиссерского рисунка происходило лишь в массовых сценах. Сельвинский пишет диалог как монолог. Его стихи трудно говорить — их следовало бы произносить; не играть, а сообщать в публику неподвижно стоящими актерами, как превосходно удалось в митинге и в интермедии. Движение приходит в противоречие со словом — стих Сельвинского не сценичен. Трудность усиливается запутанным синтаксическим построением фраз. Слово отошло на второй план в спектакле. Нужно сознаться, что вина лежала не только на авторе, но и в плохих акустических свойствах зала и в воспитании мейерхольдовских актеров, которые владеют словом хуже, чем телом. Лишь у лучших исполнителей спектакля — у Райх {610} и Боголюбова — слово вполне доходило до зрителя. Из представившихся затруднений Мейерхольд нашел следующий режиссерский выход. Он брал внутреннюю задачу отдельного куска и придавал ему свой рисунок. В отличных сценах канцелярии, битвы, ожидания Мейерхольд ритмически насыщенным рисунком движения и мизансцен передавал внутренний смысл картины значительнее и сильнее, чем словом.

Ревизия коснулась и центральных образов пьесы. Принятый за основу антитезис Сельвинского не допускал авторского Чуба. Мейерхольд убирал двойное освещение и совлекал с исполнителей иронический убор. Но и при этом подходе актерские трудности были велики. Несмотря на лирический характер, а может быть, именно благодаря ему, пьеса лишена действенной эмоциональности, того, что могло бы наполнить актера теплом и кровью. Этой теплоты в образах нет, и играть их трудно. Наибольшая актерская удача — Боголюбов — Чуб и Зинаида Райх — Вера. Наименьшая — Оконный. И для Чуба и для Веры режиссер нашел верную внутреннюю линию. Чуб — Боголюбов — значительнее текста Сельвинского. В идеологическую схему Сельвинского внесены необходимые поправки. Трактовка смягчила отрицательные черты Чуба и подчеркнула положительные. Театр оправдывает право Чуба на командование армией. Боголюбов придает Чубу большую волевую напряженность и серьезность при отличном внешнем облике бойца. Благодаря актеру и театру на сцену выступил новый образ, ранее сценически не освещенный. Зинаида Райх тепло и четко играет Веру, с большим вкусом находя краски для неожиданной трансформации машинистки в адъютанта-матроса; внутренне верными и скупыми чертами переданы ее мечтательность и предопределенность гибели, заложенной в этой женщине, бросившейся в роковую и для нее невозможную авантюру.

Противоречия автора и режиссера с полной очевидностью всплыли в трактовке Оконного. Совлечь с него сложный иронический и романтический убор — означало убить образ. Так и произошло на сцене. Оконный стал наименее убедительным и наименее завлекательным образом. При той сценической упрощенности и огрубленности, с которыми его ведет Коршунов, затемняется основной философский смысл образа. Бунт индивидуалиста не совпадает с бунтом мещанина. У исполнителя бунтует ограниченный человек. Внутренняя сухость и ущербность доминировали у исполнителя над остальными чертами образа. Видимо, {611} сложность образа не в средствах Коршунова ни по внутренним, ни по внешним данным. Чуб не получал достойного противника, и от этого терялся смысл авторской антитезы. Между тем театр имел право быть смелым в трактовке Оконного — сильно и смело подчеркивая противоположное ему окружение и возвышая Чуба, вряд ли следовало снижать Оконного. Снижение могло иметь смысл лишь при одном условии. В режиссерском рисунке оно проскальзывало. Исполнитель его не доносил. Это условие — резкое сатирическое освещение образа. Коршунов остановился на полпути: не будучи лирическим, он не нашел сатирических красок. Оттого его исполнение было серым, не отвечающим ни замыслу автора, ни режиссерскому стилю.

Таков был окончательный результат двух столкновений мироощущений режиссера и автора. Режиссер разгадывал в поэте трагического автора. Романтико-ироническое мироощущение Сельвинского противилось резкому подходу Мейерхольда. Туманный поэтический образ «театра Сельвинского» был расщеплен Мейерхольдом. Над всем спектаклем возвысился сухой трагический образ эпохи — автор отступил на второй план, и режиссер воспользовался им как предлогом для построения своего спектакля и для выражения своего мироощущения. Они не были сходны, и Сельвинский часто мешал Мейерхольду. Сельвинский был философичен там, где театр требует взволнованности и эмоции. Сельвинский рассуждает там, где театр требовал действия и энергии. Автор и режиссер разошлись — в спектакле «Командарм 2» им оказалось не по пути.

«Новый мир», 1929, № 11.

# «Чудак» МХАТ 2‑й

После многих туманных или далеких от современности спектаклей МХАТ 2‑й дал постановку увлекательной свежести и театральной заразительности. Спектакль «Чудак» возвращает МХАТ 2‑му его былую трепетность и активность. Он далеко не лишен недостатков и по линии драматургической и по линии сценической. Автору и театру можно сделать ряд упреков, и вряд ли они сумеют их отвести. Недостатки не могут и не должны заслонить основные достоинства спектакля.

Автор пьесы — Афиногенов, ранее показавший несколько пьес («Малиновое варенье», «По ту сторону цели») на {612} сцене театра Пролеткульта. У него несомненное чутье драматурга и такое же знание современной жизни. Он не сторонний и не равнодушный ее наблюдатель, а страстный участник. Его мысли о современности и отражение происходящих в стране процессов легко укладываются в драматургическую форму. Оттого-то пьеса привлекательна для актеров и волнующа для зрителей. Афиногенов в «Чудаке» задумался над ролью интеллигенции в строительстве страны. Такова основная тема пьесы. В ее центре поставлен образ «чудака» Волгина, беспартийного работника фабрики, решившего создать некий «кружок энтузиастов», который должен помочь улучшению производства. Есть острота в самой неуклюжести волгинского замысла, носящего отпечаток романтического идеализма, в выборе его названия и формы. Но его энтузиазм настолько подлинен, велик и горяч, что Волгин привлекает на свою сторону наиболее передовых рабочих. Его энтузиазм не беспредметен, а глубоко реален. Борьба Волгина за свою идею, за фабрику, за пятилетку, за новый быт и составляет центр пьесы. Но автор знает, что смысл происходящего не в декламации. Очень скоро он отводит на задний план декларативные заявления Волгина и погружает зрителя в самую сердцевину реальной, фактической борьбы Волгина — с ссорами, подозрениями, трудностями. Подобно тому как «чудак» Волгин нарисован со всеми своими слабостями, точно так же и противостоящие ему косность и бюрократизм администрации и фабзавкома связаны со сложным психологическим рисунком. И директор фабрики и председательница фабзавкома показаны не в качестве отрицательных типов: за их делячеством и формализмом чувствуется добрая, но неверно направленная воля, и их ошибки — лишь результат заблуждения. Может быть, эти черты необходимо было еще сильнее подчеркнуть. Но автора спасает чувство, объединяющее всю пьесу: чувство общего дела, строительства страны, фабрики, чувство товарищества и совместной страстной работы. Не декларируя, он порывает и с обычным схематическим делением персонажей и наполняет свои образы теплом, кровью, жизнью — нервом современности. Оттого-то недостатки пьесы (формальный и растянутый последний акт, упущения в обрисовке руководства заводских организаций) не могут заслонить основной направленности автора.

Эту основную направленность хорошо почувствовал театр. Он дал оптимистический спектакль, хотя в пьесе есть толчки к чрезмерному лиризму, к «настроенчеству», к повторению {613} «чеховских» приемов. МХАТ 2‑й предпочел яркость и силу и вышел победителем. В этом смысле совершенно первоклассно исполнение Бирман, которая сумела за всей суматошливостью председательницы фабзавкома в чертах обостренной характерности раскрыть и ее веру в страну и прекрасное сердце, и потому ее раскаяние в последнем акте не было ни неожиданным, ни фальшивым. Хорошо удался Азарину образ «чудака», он играет без чувствительности, но с большой внутренней четкостью. Отличное исполнение Чебана (директор фабрики) нуждается в некотором смягчении: еще слишком двойственна линия, по которой развивается образ, и правильнее было бы выделить положительные его черты. Да и все другие исполнители — Гиацинтова, Дурасова, Берсенев, Благонравов, Смышляев — заслуживают полного признания: они уловили, как играть эту пьесу, не впадая ни в нудную чувствительность, ни в мелкий бытовизм, как сочетать театральность, внутреннюю правдивость и современность. Оттого и театр и драматург заслуженно впишут этот спектакль в список своих побед.

«Красная нива», 1929, № 30.

# **{****614}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абдулов О. Н. — [218](#_page218)

Аверкиев Д. В. — [308](#_page308)

Адельгейм Раф. Л. — [6](#_page006), [13](#_page013)

Адуев Н. А. — [266](#_page266)

Азанчевский С. В. — [318](#_page318), [326](#_page326), [501](#_page501)

Азарин А. М. — [613](#_page613)

Акимов Н. П. — [414](#_page414), [472](#_page472), [570](#_page570), [582](#_page582)

Акимова С. П. — [150](#_page150)

Аксенов В. Н. — [193](#_page193)

Александров И. Н. — [485](#_page485), [561](#_page561), [569](#_page569)

Алексеева Е. Г. — [371](#_page371), [404](#_page404), [451](#_page451), [570](#_page570), [582](#_page582)

Алексеева-Месхиева В. В. — [167](#_page167)

Андерсен Г.‑Х. — [5](#_page005)

Андреев А. Н. — [317](#_page317)

Андреев Л. Н. — [26](#_page026), [27](#_page027), [51](#_page051), [166](#_page166), [416](#_page416), [417](#_page417), [429](#_page429), [454](#_page454)

Андреева М. Ф. — [422](#_page422)

Анненков Ю. П. — [32](#_page032), [440](#_page440), [441](#_page441)

Анненский И. Ф. — [416](#_page416)

Антимонов С. И. — [211](#_page211), [215](#_page215)

Антокольский П. Г. — [364](#_page364), [541](#_page541), [545](#_page545)

Аполлонский Р. Б. — [53](#_page053), [54](#_page054)

Арапов А. А. — [563](#_page563), [578](#_page578)

Арго А. М. — [266](#_page266)

Ардов В. Е. — [190](#_page190), [213](#_page213), [507](#_page507), [551](#_page551)

Аристов В. М. — [197](#_page197)

Аристофан — [131](#_page131) – [133](#_page133), [146](#_page146), [152](#_page152), [165](#_page165), [166](#_page166), [445](#_page445), [593](#_page593)

Аркадии И. И. — [183](#_page183), [485](#_page485)

Архипов Н. — [510](#_page510)

Арцыбашев М. П. — [18](#_page018), [233](#_page233), [416](#_page416), [417](#_page417), [421](#_page421), [454](#_page454)

Астангов М. Ф. — [265](#_page265)

Афиногенов А. Н. — [611](#_page611), [612](#_page612)

Ахматова А. А. — [189](#_page189)

Бабанин К. М. — [469](#_page469)

Бабанова М. И. — [329](#_page329), [346](#_page346), [453](#_page453)

Бабель И. З. — [180](#_page180), [229](#_page229), [400](#_page400), [512](#_page512), [513](#_page513), [526](#_page526)

Баженов А. Н. — [125](#_page125)

Байрон Дж.‑Г. — [422](#_page422)

Бакланова О. В. — [133](#_page133)

Бакшеев П. А. — [458](#_page458), [475](#_page475), [486](#_page486), [519](#_page519), [530](#_page530)

Балихин В. В. — [371](#_page371)

Барновский В. — [534](#_page534)

Барри Дж.‑М. — [48](#_page048), [49](#_page049)

Басов О. Н. — [369](#_page369)

Бассерман А. — [536](#_page536) – [538](#_page538)

Баталов Н. П. — [58](#_page058)

Бах И.‑С. — [532](#_page532)

Бебутов В. М. — [129](#_page129) – [131](#_page131), [161](#_page161), [162](#_page162), [167](#_page167), [170](#_page170), [197](#_page197), [198](#_page198), [205](#_page205), [207](#_page207), [424](#_page424), [429](#_page429), [464](#_page464), [475](#_page475)

Безыменский А. И. — [604](#_page604)

Белевцева Н. А. — [5](#_page005), [125](#_page125), [267](#_page267)

Белокуров В. В. — [501](#_page501)

Белый А. — [302](#_page302) – [304](#_page304), [310](#_page310) – [312](#_page312), [494](#_page494), [496](#_page496) – [500](#_page500)

Бельский Б. В. — [228](#_page228)

Беляев П. И. — [326](#_page326), [387](#_page387)

Бендина В. Д. — [243](#_page243), [260](#_page260)

Бенуа А. Н. — [116](#_page116), [117](#_page117)

Бергер Г. — [97](#_page097), [479](#_page479)

Бергнер Е. — [338](#_page338), [536](#_page536), [538](#_page538)

Бергстедт А.‑С. — [193](#_page193), [194](#_page194)

Бернар С. — [102](#_page102)

Бернер М. А. — [524](#_page524)

Берсенев И. Н. — [120](#_page120), [152](#_page152), [196](#_page196), [303](#_page303), [304](#_page304), [311](#_page311), [312](#_page312), [450](#_page450), [482](#_page482), [568](#_page568), [613](#_page613)

Бершадская Н. Л. — [486](#_page486)

Бизе Ж. — [173](#_page173)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [205](#_page205), [212](#_page212), [245](#_page245), [316](#_page316), [317](#_page317), [332](#_page332), [340](#_page340), [341](#_page341), [347](#_page347), [349](#_page349), [354](#_page354), [451](#_page451), [456](#_page456), [476](#_page476) – [478](#_page478), [514](#_page514), [515](#_page515), [526](#_page526), [540](#_page540), [567](#_page567), [601](#_page601)

Бирман С. Г. — [120](#_page120), [231](#_page231), [254](#_page254), [260](#_page260), [377](#_page377), [482](#_page482), [568](#_page568), [579](#_page579), [613](#_page613)

Благонравов А. И. — [580](#_page580), [613](#_page613)

Блок А. А. — [290](#_page290), [422](#_page422), [430](#_page430), [455](#_page455), [588](#_page588), [604](#_page604)

{615} Блюменталь-Тамарина М. М. — [50](#_page050), [189](#_page189), [339](#_page339), [486](#_page486), [503](#_page503), [514](#_page514), [519](#_page519)

Боборыкин П. Д. — [244](#_page244)

Богданова А. В. — [131](#_page131), [548](#_page548), [568](#_page568), [584](#_page584)

Боголюбов Н. И. — [609](#_page609), [610](#_page610)

Богословская Е. В. — [580](#_page580)

Бойчевская М. И. — [48](#_page048), [490](#_page490), [574](#_page574)

Боккаччо Дж. — [489](#_page489), [528](#_page528)

Болеславский Р. В. — [479](#_page479)

Болотов Ю. В. — [326](#_page326), [387](#_page387)

Бомарше П. — [72](#_page072), [274](#_page274)

Бонди Ю. М. — [164](#_page164)

Борисов Б. С. — [476](#_page476), [519](#_page519)

Боронихин Е. А. — [50](#_page050)

Борская Н. Д. — [50](#_page050), [476](#_page476), [486](#_page486)

Бракко Р. — [51](#_page051)

Браузеветтер Г. — [535](#_page535)

Бреусова А. М. — [327](#_page327), [469](#_page469)

Бриллиантов Б. П. — [268](#_page268), [357](#_page357)

Бромлей Н. Н. — [120](#_page120), [268](#_page268), [269](#_page269), [280](#_page280), [281](#_page281), [482](#_page482), [568](#_page568)

Броннер М. — [537](#_page537)

Брукнер Ф. — [537](#_page537)

Будрейко В. А. — [486](#_page486)

Бурде Э. — [537](#_page537)

Быков А. В. — [35](#_page035), [184](#_page184), [185](#_page185)

Бюхнер Г. — [113](#_page113)

Вагрина В. Г. — [200](#_page200), [545](#_page545)

Вайда Э. — [298](#_page298), [306](#_page306)

Ван-Лерберг Ш. — [417](#_page417)

Васенин А. В. — [227](#_page227), [406](#_page406), [461](#_page461)

Вахтангов Е. Б. — [76](#_page076), [79](#_page079) – [85](#_page085), [95](#_page095) – [102](#_page102), [144](#_page144), [152](#_page152), [166](#_page166), [195](#_page195), [209](#_page209), [238](#_page238), [362](#_page362) – [369](#_page369), [371](#_page371), [372](#_page372), [396](#_page396), [397](#_page397), [415](#_page415), [423](#_page423), [429](#_page429) – [432](#_page432), [448](#_page448), [450](#_page450), [479](#_page479) – [481](#_page481), [491](#_page491) – [493](#_page493), [523](#_page523), [526](#_page526), [591](#_page591), [596](#_page596)

Вахтеров К. В. — [580](#_page580)

Вегенер П. — [535](#_page535) – [537](#_page537), [539](#_page539)

Ведекинд Ф. — [166](#_page166), [168](#_page168)

Ведринская М. А. — [54](#_page054)

Венгеров С. А. — [383](#_page383), [384](#_page384)

Венецианов Г. С. — [464](#_page464), [465](#_page465), [475](#_page475), [476](#_page476)

Венкстерн Н. А. — [331](#_page331)

Вербицкая А. А. — [278](#_page278)

Вербицкий В. А. — [9](#_page009)

Вергилий — [15](#_page015)

Верхарн Э. — [433](#_page433), [434](#_page434), [525](#_page525)

Веснин А. А. — [427](#_page427)

Весновская Э. А. — [193](#_page193)

Вечеслов С. М. — [230](#_page230), [490](#_page490), [573](#_page573)

Вилль В. Ф. — [489](#_page489)

Винер А. Б. — [477](#_page477)

Винниченко В. К. — [417](#_page417)

Вишневский А. Л. — [225](#_page225)

Владимиров В. К. — [558](#_page558)

Владимирский С. И. — [487](#_page487), [488](#_page488)

Владиславский В. А. — [294](#_page294), [322](#_page322), [476](#_page476), [519](#_page519)

Власов В. Н. — [221](#_page221)

Войт М. С. — [23](#_page023)

Волков Б. И. — [220](#_page220), [293](#_page293), [317](#_page317)

Волков Л. А. — [231](#_page231), [254](#_page254), [260](#_page260), [319](#_page319), [517](#_page517), [526](#_page526)

Волконский Н. О. — [149](#_page149), [166](#_page166), [193](#_page193), [218](#_page218), [219](#_page219), [257](#_page257), [267](#_page267), [356](#_page356), [357](#_page357), [379](#_page379), [447](#_page447), [448](#_page448)

Волькенштейн В. М. — [21](#_page021), [92](#_page092) – [96](#_page096), [129](#_page129) – [131](#_page131), [161](#_page161), [479](#_page479)

Вольтер — [571](#_page571) – [574](#_page574), [584](#_page584), [586](#_page586)

Воронецкая Е. А. — [58](#_page058)

Воронова В. Н. — [326](#_page326), [387](#_page387)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. — [181](#_page181), [182](#_page182)

Газенклевер В. — [404](#_page404), [526](#_page526), [541](#_page541), [542](#_page542), [564](#_page564), [565](#_page565), [568](#_page568)

Гайдебуров П. П. — [25](#_page025)

Галеви Л. — [114](#_page114), [173](#_page173)

Галиат Р. — [372](#_page372), [373](#_page373)

Гарин Э. П. — [271](#_page271), [290](#_page290), [382](#_page382), [453](#_page453), [532](#_page532)

Гартунг Г. — [537](#_page537)

Гауптман Г. — [234](#_page234), [479](#_page479)

Гвоздев А. А. — [495](#_page495)

Гейерманс Г. — [478](#_page478), [479](#_page479)

Гейзе П. — [54](#_page054)

Гельцер Е. В. — [351](#_page351)

Германов С. Л. — [490](#_page490)

Гиацинтова С. В. — [152](#_page152), [304](#_page304), [311](#_page311), [318](#_page318), [450](#_page450), [482](#_page482), [552](#_page552), [579](#_page579), [613](#_page613)

Гладков Н. Г. — [404](#_page404), [541](#_page541)

Гладков Ф. В. — [372](#_page372) – [374](#_page374), [405](#_page405), [456](#_page456), [462](#_page462), [469](#_page469)

Глазунов А. К. — [343](#_page343)

Глазунов О. Ф. — [370](#_page370), [570](#_page570), [582](#_page582)

Глан Н. А. — [222](#_page222), [358](#_page358)

Глебов А. Г. — [335](#_page335), [336](#_page336), [405](#_page405), [469](#_page469), [566](#_page566), [567](#_page567), [583](#_page583)

Глизер Ю. С. — [469](#_page469), [567](#_page567), [583](#_page583), [584](#_page584)

Глоба А. П. — [351](#_page351)

Гнедич П. П. — [20](#_page020), [308](#_page308)

Гнедочкин В. И. — [305](#_page305), [502](#_page502), [548](#_page548)

Гоголева Е. Н. — [217](#_page217), [267](#_page267), [340](#_page340)

Гоголь Н. В. — [37](#_page037), [66](#_page066), [67](#_page067), [148](#_page148), [153](#_page153), [180](#_page180), [181](#_page181), [186](#_page186), [197](#_page197), [207](#_page207), [218](#_page218), [265](#_page265), [282](#_page282) – [285](#_page285), [288](#_page288), [293](#_page293), [369](#_page369), [381](#_page381) – [383](#_page383), [385](#_page385), [422](#_page422), [447](#_page447), [448](#_page448), [456](#_page456), [487](#_page487), [488](#_page488), [494](#_page494) – [500](#_page500), [508](#_page508), [585](#_page585)

{616} Годзиева М. С. — [222](#_page222)

Гойя Ф. — [174](#_page174)

Голейзовский К. Я. — [339](#_page339), [405](#_page405), [543](#_page543)

Головин А. Я. — [149](#_page149), [342](#_page342), [343](#_page343), [446](#_page446), [447](#_page447)

Головин С. А. — [193](#_page193)

Гольдони К. — [20](#_page020), [114](#_page114), [150](#_page150), [491](#_page491), [577](#_page577) – [580](#_page580), [584](#_page584), [586](#_page586)

Гончарова Н. С. — [72](#_page072)

Горбунова В. А. — [327](#_page327)

Горич Н. Н. — [217](#_page217)

Горячева М. И. — [6](#_page006)

Городецкий С. М. — [404](#_page404)

Горюнов А. О. — [200](#_page200), [369](#_page369), [371](#_page371), [404](#_page404), [451](#_page451), [570](#_page570), [582](#_page582)

Готовцев В. В. — [304](#_page304), [319](#_page319), [450](#_page450), [482](#_page482)

Гофман Э.‑Т.‑А. — [62](#_page062) – [65](#_page065), [142](#_page142), [153](#_page153), [154](#_page154), [218](#_page218)

Гоцци К. — [60](#_page060), [63](#_page063), [81](#_page081), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [99](#_page099), [454](#_page454)

Грановская Е. М. — [344](#_page344), [345](#_page345), [348](#_page348), [354](#_page354)

Грановский А. М. — [168](#_page168), [232](#_page232), [260](#_page260), [261](#_page261), [337](#_page337), [338](#_page338)

Грассо Дж. — [220](#_page220)

Грегори И.‑А. — [24](#_page024), [25](#_page025)

Грегори И.‑Г. — [106](#_page106)

Грибоедов А. С. — [225](#_page225), [502](#_page502), [505](#_page505), [526](#_page526), [529](#_page529), [531](#_page531), [532](#_page532), [585](#_page585), [587](#_page587)

Грибунин В. Ф. — [187](#_page187), [188](#_page188), [201](#_page201), [225](#_page225)

Григорьев-Истомин Н. А. — [416](#_page416)

Грипич А. Л. — [205](#_page205), [206](#_page206), [245](#_page245), [246](#_page246), [259](#_page259)

Гриффит Д.‑У. — [251](#_page251)

Громов В. А. — [304](#_page304), [580](#_page580)

Гросс Г. — [550](#_page550)

Гроссман Л. П. — [494](#_page494), [497](#_page497) – [499](#_page499)

Гуров Е. А. — [580](#_page580)

Гутман Д. Г. — [8](#_page008), [189](#_page189), [212](#_page212), [266](#_page266)

Гюго В. — [74](#_page074) – [76](#_page076), [339](#_page339), [340](#_page340), [351](#_page351) – [353](#_page353), [355](#_page355), [366](#_page366), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372), [422](#_page422), [446](#_page446), [447](#_page447), [568](#_page568)

Давидовский К. А. — [302](#_page302)

Давыдов В. Н. — [58](#_page058), [59](#_page059), [66](#_page066) – [68](#_page068), [149](#_page149), [216](#_page216), [217](#_page217), [241](#_page241), [276](#_page276), [277](#_page277), [390](#_page390), [422](#_page422)

Д’Аннунцио Г. — [480](#_page480)

Данте Алигьери — [15](#_page015)

Данцигер Ю. Б. — [482](#_page482), [483](#_page483)

Дейкун Л. И. — [304](#_page304), [319](#_page319), [450](#_page450), [482](#_page482), [579](#_page579), [580](#_page580)

Деннери А. — [167](#_page167)

Державин М. С. — [404](#_page404)

Деткова М. Н. — [548](#_page548)

Джонсон Б. — [210](#_page210), [211](#_page211)

Дикий А. Д. — [151](#_page151), [152](#_page152), [168](#_page168), [230](#_page230), [295](#_page295), [296](#_page296), [458](#_page458), [464](#_page464), [475](#_page475), [481](#_page481), [516](#_page516)

Диккенс Ч. — [479](#_page479)

Диценшмидт К. — [537](#_page537)

Дмитриевская Л. И. — [327](#_page327), [359](#_page359), [469](#_page469)

Добронравов Б. Г. — [450](#_page450)

Добужинский М. В. — [117](#_page117), [149](#_page149), [440](#_page440)

Дорш К. — [536](#_page536)

Достоевский Ф. М. — [51](#_page051) – [53](#_page053), [66](#_page066), [135](#_page135), [141](#_page141), [142](#_page142), [165](#_page165), [166](#_page166), [202](#_page202), [282](#_page282), [325](#_page325), [389](#_page389), [400](#_page400), [437](#_page437)

Дуглас Л. — [539](#_page539)

Дурасова М. А. — [120](#_page120), [196](#_page196), [269](#_page269), [377](#_page377), [450](#_page450), [482](#_page482), [579](#_page579), [580](#_page580), [613](#_page613)

Дьяченко В. А. — [127](#_page127)

Дюма А. (отец) — [167](#_page167), [429](#_page429)

Дюрье Т. — [539](#_page539)

Дюси Ж.‑Ф. — [527](#_page527)

Евреинов Н. Н. — [30](#_page030) – [32](#_page032), [36](#_page036), [54](#_page054), [266](#_page266), [441](#_page441)

Еланская К. Н. — [187](#_page187), [225](#_page225)

Елина Е. К. — [58](#_page058)

Ермолова М. Н. — [20](#_page020), [74](#_page074), [75](#_page075), [148](#_page148), [235](#_page235), [236](#_page236), [241](#_page241), [243](#_page243), [244](#_page244), [274](#_page274), [275](#_page275), [299](#_page299), [339](#_page339), [352](#_page352), [422](#_page422), [490](#_page490)

Ершов В. Л. — [202](#_page202), [225](#_page225)

Есипович Е. И. — [53](#_page053)

Ефрон Н. Г. — [485](#_page485)

Жданова О. П. — [5](#_page005)

Жизнева О.‑А. — [519](#_page519), [530](#_page530)

Жилинский А. М. — [120](#_page120), [121](#_page121)

Завадский Ю. А. — [152](#_page152), [243](#_page243), [260](#_page260), [364](#_page364), [365](#_page365), [542](#_page542), [543](#_page543)

Зайцев Б. К. — [416](#_page416)

Зайцев П. И. — [494](#_page494)

Зайчиков В. Ф. — [130](#_page130), [453](#_page453)

Зак В. Г. — [482](#_page482), [483](#_page483)

Залесский И. А. — [315](#_page315), [327](#_page327), [359](#_page359)

Зальтенбург Ф. — [534](#_page534), [535](#_page535)

Замятин Е. И. — [230](#_page230), [253](#_page253)

Захава Б. Е. — [365](#_page365), [369](#_page369), [403](#_page403)

Заяицкий С. С. — [326](#_page326), [342](#_page342)

Зеленая Р. В. — [222](#_page222)

Зенин И. И. — [222](#_page222)

Зонов А. П. — [55](#_page055), [108](#_page108) – [110](#_page110), [432](#_page432)

Зубов К. А. — [502](#_page502), [548](#_page548)

Зуева А. П. — [58](#_page058)

Зулоага И. — [174](#_page174)

Зускин В. Л. — [232](#_page232)

{617} Ибсен Г. — [71](#_page071), [244](#_page244), [358](#_page358)

Иванов Вс. В. — [405](#_page405), [456](#_page456), [462](#_page462), [526](#_page526), [540](#_page540), [587](#_page587), [602](#_page602), [603](#_page603)

Иванов Вяч. И. — [246](#_page246)

Иванов Н. И. — [574](#_page574)

Иванов С. И. — [320](#_page320), [341](#_page341)

Иванова Н. И. — [265](#_page265), [548](#_page548), [568](#_page568), [584](#_page584)

Измайлова Е. В. — [120](#_page120)

Изюмовский Г. А. — [142](#_page142)

Иловайский Д. И. — [211](#_page211), [219](#_page219), [256](#_page256), [278](#_page278), [279](#_page279)

Ильиными И. В. — [142](#_page142), [160](#_page160), [453](#_page453), [533](#_page533), [570](#_page570)

Исаков С. П. — [359](#_page359), [403](#_page403)

Йесснер Л. — [536](#_page536), [538](#_page538)

Йитс У.‑Б. — [24](#_page024), [25](#_page025)

Каверин Ф. Н. — [107](#_page107), [150](#_page150), [300](#_page300), [350](#_page350), [380](#_page380), [396](#_page396), [458](#_page458), [459](#_page459), [489](#_page489) – [493](#_page493), [528](#_page528), [554](#_page554) – [556](#_page556), [571](#_page571) – [573](#_page573), [585](#_page585), [586](#_page586)

Казико О. Г. — [524](#_page524)

Кайзер Г. — [110](#_page110) – [113](#_page113), [347](#_page347), [350](#_page350), [427](#_page427), [493](#_page493), [536](#_page536), [537](#_page537), [593](#_page593)

Калантар И. А. — [220](#_page220)

Калинин В. В. — [320](#_page320)

Калинцев А. М. — [8](#_page008)

Калло Ж. — [64](#_page064)

Калужский Е. В. — [9](#_page009)

Кальдерон П. де ла Барка — [60](#_page060)

Каменский А. В. — [418](#_page418)

Каменский В. В. — [73](#_page073), [161](#_page161), [162](#_page162), [432](#_page432)

Канцель В. С. — [218](#_page218), [305](#_page305), [452](#_page452)

Каплан Э. И. — [496](#_page496)

Кара-Дмитриев Д. Л. — [222](#_page222)

Каратыгин В. А. — [51](#_page051), [346](#_page346)

Каратыгина К. А. — [117](#_page117)

Кардовский Д. Н. — [217](#_page217)

Карнакова Е. И. — [152](#_page152), [580](#_page580)

Карцев А. В. — [600](#_page600)

Катаев В. П. — [526](#_page526)

Качалов В. И. — [101](#_page101), [202](#_page202), [346](#_page346), [347](#_page347), [401](#_page401), [450](#_page450), [540](#_page540)

Кемпер М. Н. — [580](#_page580)

Киплинг Р. — [22](#_page022)

Киршон В. М. — [502](#_page502) – [504](#_page504), [516](#_page516), [517](#_page517), [526](#_page526), [565](#_page565), [584](#_page584), [587](#_page587) – [589](#_page589), [602](#_page602), [603](#_page603)

Клейст Г. — [113](#_page113)

Климов М. М. — [227](#_page227), [260](#_page260), [295](#_page295), [558](#_page558), [563](#_page563), [567](#_page567)

Ключарев В. П. — [377](#_page377)

Ключарева О. П. — [580](#_page580)

Книппер-Чехова О. Л. — [187](#_page187)

Ковров Г. И. — [504](#_page504), [517](#_page517)

Кокин (Анненков) Н. А. — [357](#_page357)

Комарденков В. П. — [8](#_page008), [558](#_page558)

Комаровская Н. И. — [117](#_page117), [273](#_page273)

Комиссаржевская В. Ф. — [108](#_page108), [274](#_page274)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [15](#_page015), [346](#_page346), [416](#_page416) – [418](#_page418), [424](#_page424), [425](#_page425), [429](#_page429)

Кони Ф. А. — [508](#_page508)

Коновалов Н. Л. — [322](#_page322), [476](#_page476)

Коонен А. Г. — [70](#_page070) – [74](#_page074), [154](#_page154), [358](#_page358), [452](#_page452), [561](#_page561), [569](#_page569)

Корелов Н. И. — [229](#_page229)

Коренев М. М. — [494](#_page494), [498](#_page498)

Коренева К. П. — [387](#_page387)

Кормон Э. — [167](#_page167)

Корнель П. — [129](#_page129)

Королев В. Д. — [218](#_page218), [324](#_page324)

Кортнер Ф. — [536](#_page536), [538](#_page538)

Коршунов Ф. П. — [610](#_page610), [611](#_page611)

Костромской Н. Ф. — [489](#_page489), [528](#_page528), [558](#_page558)

Кравчуновская М. А. — [580](#_page580)

Крамов А. Г. — [32](#_page032), [56](#_page056), [197](#_page197), [220](#_page220)

Красовский И. Ф. — [125](#_page125)

Краус В. — [536](#_page536), [538](#_page538)

Крейн А. А. — [232](#_page232)

Кречетов Р. П. — [125](#_page125), [150](#_page150)

Кригер В. А. — [474](#_page474)

Кричко А. И. — [230](#_page230)

Крыжановская М. А. — [35](#_page035)

Крылов В. А. (В. Александров) — [253](#_page253), [320](#_page320)

Крымов Н. П. — [327](#_page327), [328](#_page328), [330](#_page330), [518](#_page518)

Крэг Г. — [14](#_page014) – [16](#_page016), [266](#_page266)

Крюгер В. Э. — [395](#_page395)

Кторов А. П. — [263](#_page263), [295](#_page295), [322](#_page322), [338](#_page338), [339](#_page339), [353](#_page353), [395](#_page395), [458](#_page458), [476](#_page476), [486](#_page486), [503](#_page503), [514](#_page514), [518](#_page518), [530](#_page530), [558](#_page558), [567](#_page567)

Кугель А. Р. — [440](#_page440), [441](#_page441)

Кудрявцев И. М. — [369](#_page369)

Кудрявцев Н. А. — [230](#_page230)

Куза В. В. — [371](#_page371), [407](#_page407), [414](#_page414), [541](#_page541)

Кузмин М. А. — [71](#_page071)

Кузнецов П. В. — [168](#_page168), [475](#_page475)

Кузнецов С. Л. — [194](#_page194), [197](#_page197), [340](#_page340), [346](#_page346), [357](#_page357), [379](#_page379), [558](#_page558), [563](#_page563), [567](#_page567)

Кукрыниксы — [569](#_page569)

Курзнер П. Я. — [345](#_page345)

Курихин Ф. Н. — [222](#_page222), [266](#_page266)

Кустодиев Б. М. — [187](#_page187), [230](#_page230), [254](#_page254)

Лабиш Э. — [20](#_page020)

Лабунская О. В. — [583](#_page583)

Лавренев Б. А. — [405](#_page405), [407](#_page407), [413](#_page413), [414](#_page414), [456](#_page456), [471](#_page471), [524](#_page524), [526](#_page526)

Лаврентьев А. Н. — [525](#_page525)

{618} Лагутин И. И. — [142](#_page142), [218](#_page218), [390](#_page390), [580](#_page580)

Ланге С. — [6](#_page006)

Лапицкий И. М. — [168](#_page168)

Лебедев В. И. — [273](#_page273)

Левидов М. Ю. — [405](#_page405)

Левин М. З. — [525](#_page525), [558](#_page558)

Левшина А. А. — [34](#_page034)

Лежен Н. Ф. — [117](#_page117)

Ленин В. И. — [361](#_page361), [362](#_page362), [460](#_page460)

Ленин М. Ф. — [267](#_page267), [567](#_page567)

Ленский А. П. — [74](#_page074), [273](#_page273), [339](#_page339), [352](#_page352)

Ленский Д. Т. — [199](#_page199), [254](#_page254), [366](#_page366)

Леонарди Е. И. — [45](#_page045)

Леонидов Л. М. — [188](#_page188), [201](#_page201), [309](#_page309), [450](#_page450), [540](#_page540)

Леонов Л. М. — [372](#_page372), [400](#_page400), [402](#_page402) – [404](#_page404), [526](#_page526)

Леонтьев П. И. — [23](#_page023), [263](#_page263), [295](#_page295), [322](#_page322), [395](#_page395)

Лермонтов М. Ю. — [448](#_page448)

Лернер Н. Н. — [333](#_page333), [334](#_page334)

Лесков Н. С. — [151](#_page151), [230](#_page230), [253](#_page253), [481](#_page481)

Лешков П. И. — [54](#_page054)

Лешковская Е. К. — [20](#_page020), [274](#_page274) – [276](#_page276), [422](#_page422), [490](#_page490)

Лидин С. С. — [23](#_page023), [50](#_page050)

Липскеров К. А. — [173](#_page173), [552](#_page552)

Лист Ф. — [228](#_page228)

Лихачев В. И. — [19](#_page019)

Лишин М. Е. — [158](#_page158), [584](#_page584)

Лозовский Л. М. — [494](#_page494)

Локк У.‑Дж. — [46](#_page046), [47](#_page047), [150](#_page150)

Лоло (Мунштейн Л. Г.) — [177](#_page177)

Лондон Дж. — [192](#_page192), [193](#_page193), [212](#_page212)

Лопе де Вега — [234](#_page234), [235](#_page235), [274](#_page274)

Лотар Р. — [417](#_page417)

Лужский В. В. — [9](#_page009), [450](#_page450)

Луначарский А. В. — [148](#_page148), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [172](#_page172), [313](#_page313), [314](#_page314), [346](#_page346), [350](#_page350), [409](#_page409), [427](#_page427), [435](#_page435), [447](#_page447)

Лухманова Н. А. — [318](#_page318)

Любимов-Ланской Е. О. — [293](#_page293), [302](#_page302)

Любич Э. — [251](#_page251)

Лютер — [113](#_page113)

Ляуданская Е. В. — [370](#_page370)

Макарова В. В. — [357](#_page357)

Макиавелли Н. — [28](#_page028)

Маковский В. Е. — [32](#_page032)

Максимов В. В. — [345](#_page345)

Максимова Т. М. — [8](#_page008)

Малашкин С. И. — [477](#_page477)

Малышева О. Е. — [357](#_page357)

Мандельберг Е. М. — [557](#_page557)

Мансурова Ц. Л. — [370](#_page370), [414](#_page414)

Марджанов К. А. — [441](#_page441)

Мариенгоф А. Б. — [172](#_page172), [177](#_page177), [182](#_page182), [183](#_page183)

Марсело Л. — [22](#_page022), [23](#_page023)

Мартин К.‑Г. — [539](#_page539)

Мартинсон С. А. — [452](#_page452), [467](#_page467), [501](#_page501), [548](#_page548)

Масловская С. Д. — [440](#_page440)

Масс В. З. — [29](#_page029), [60](#_page060), [61](#_page061), [189](#_page189), [190](#_page190), [212](#_page212), [213](#_page213), [428](#_page428)

Массалитинова В. О. — [150](#_page150), [227](#_page227), [299](#_page299), [357](#_page357), [379](#_page379), [558](#_page558)

Матисова О. П. — [221](#_page221)

Маяковский В. В. — [433](#_page433), [568](#_page568), [569](#_page569), [604](#_page604)

Мейер В. Э. — [48](#_page048), [107](#_page107), [193](#_page193), [357](#_page357), [558](#_page558)

Мейерхольд В. Э. — [36](#_page036), [37](#_page037), [40](#_page040), [71](#_page071), [108](#_page108), [138](#_page138), [143](#_page143), [144](#_page144), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158) – [163](#_page163), [167](#_page167), [170](#_page170), [172](#_page172), [175](#_page175) – [177](#_page177), [180](#_page180), [181](#_page181), [204](#_page204) – [206](#_page206), [211](#_page211), [218](#_page218), [227](#_page227), [228](#_page228), [238](#_page238), [241](#_page241), [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247), [259](#_page259) – [262](#_page262), [269](#_page269) – [271](#_page271), [273](#_page273), [283](#_page283), [285](#_page285), [289](#_page289) – [293](#_page293), [310](#_page310), [313](#_page313), [330](#_page330), [342](#_page342), [343](#_page343), [347](#_page347), [364](#_page364), [365](#_page365), [370](#_page370), [381](#_page381) – [384](#_page384), [391](#_page391), [396](#_page396), [400](#_page400), [405](#_page405), [408](#_page408) – [410](#_page410), [417](#_page417), [424](#_page424), [427](#_page427) – [429](#_page429), [432](#_page432), [433](#_page433), [435](#_page435) – [437](#_page437), [439](#_page439), [441](#_page441), [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [452](#_page452) – [454](#_page454), [462](#_page462), [494](#_page494) – [500](#_page500), [502](#_page502), [504](#_page504), [505](#_page505), [526](#_page526), [529](#_page529), [531](#_page531) – [534](#_page534), [539](#_page539), [547](#_page547), [550](#_page550), [551](#_page551), [555](#_page555), [565](#_page565), [569](#_page569), [574](#_page574), [576](#_page576), [585](#_page585), [590](#_page590), [595](#_page595), [596](#_page596), [601](#_page601), [603](#_page603) – [611](#_page611)

Межинский С. Б. — [486](#_page486), [503](#_page503)

Мекк В. В. — [149](#_page149)

Мельникова Е. П. — [32](#_page032), [327](#_page327)

Мельяк А. — [114](#_page114), [173](#_page173)

Меньшутин Н. А. — [460](#_page460)

Мережковский Д. С. — [114](#_page114), [116](#_page116), [153](#_page153), [417](#_page417)

Мериме П. — [54](#_page054), [167](#_page167), [172](#_page172), [173](#_page173), [210](#_page210), [211](#_page211), [365](#_page365), [371](#_page371)

Метерлинк М. — [26](#_page026), [70](#_page070), [101](#_page101) – [103](#_page103), [429](#_page429), [431](#_page431)

Милляр Г. Ф. — [584](#_page584)

Милославский Н. К. — [8](#_page008)

Милютина Е. Я. — [222](#_page222)

Миртов О. — [18](#_page018), [416](#_page416), [417](#_page417), [421](#_page421)

Михоэлс С. М. — [232](#_page232)

Мичурин Г. М. — [117](#_page117), [525](#_page525)

Мозер Г. — [538](#_page538), [539](#_page539)

Моисси А. — [147](#_page147), [536](#_page536), [537](#_page537), [591](#_page591)

Мокульский С. С. — [589](#_page589)

Молчанова Р. Н. — [9](#_page009)

Мольер Ж.‑Б. — [10](#_page010), [114](#_page114), [115](#_page115), [126](#_page126), [127](#_page127), [264](#_page264), [359](#_page359), [422](#_page422), [465](#_page465), [491](#_page491), [585](#_page585), [592](#_page592)

{619} Мольнар Ф. — [535](#_page535)

Монахов Н. Ф. — [113](#_page113) – [117](#_page117), [273](#_page273), [422](#_page422), [525](#_page525)

Мопассан Г. де — [362](#_page362)

Морской С. Л. — [359](#_page359)

Мосгейм Г. — [538](#_page538), [539](#_page539)

Москвин В. И. — [371](#_page371), [404](#_page404), [541](#_page541), [545](#_page545), [570](#_page570), [582](#_page582)

Москвин И. М. — [188](#_page188), [201](#_page201), [202](#_page202), [225](#_page225), [294](#_page294), [295](#_page295), [309](#_page309), [331](#_page331), [346](#_page346), [401](#_page401), [450](#_page450), [540](#_page540)

Мотылева В. И. — [142](#_page142)

Моцарт В.‑А. — [432](#_page432)

Мочалов П. С. — [236](#_page236), [241](#_page241)

Моэм С. — [354](#_page354)

Мстиславский С. Д. — [540](#_page540), [544](#_page544)

Музалевский Г. В. — [117](#_page117), [319](#_page319), [501](#_page501)

Муратов П. П. — [151](#_page151)

Мухин М. Г. — [131](#_page131), [271](#_page271)

Мюзам Э. — [539](#_page539)

Надеждин С. Н. — [345](#_page345)

Назаренко Я. А. — [495](#_page495)

Назарова Л. Н. — [485](#_page485)

Нарбекова О. П. — [32](#_page032), [518](#_page518)

Нароков М. С. — [193](#_page193), [340](#_page340)

Насимович И. С. — [323](#_page323), [332](#_page332)

Невежин П. А. — [180](#_page180), [486](#_page486)

Невельская З. Н. — [580](#_page580)

Неволин Б. С. — [6](#_page006)

Нежданов А. И. — [53](#_page053)

Нелидов А. П. — [19](#_page019)

Немирович-Данченко В. И. — [132](#_page132) – [134](#_page134), [152](#_page152), [172](#_page172) – [174](#_page174), [224](#_page224), [225](#_page225), [423](#_page423), [479](#_page479), [596](#_page596)

Нивуа П. — [349](#_page349)

Нижинская Е. М. — [320](#_page320)

Низовой П. — [315](#_page315), [333](#_page333)

Никитин М. Ф. — [218](#_page218)

Никритина А. Б. — [183](#_page183)

Никулин Л. В. — [557](#_page557), [558](#_page558), [566](#_page566), [567](#_page567)

Никулина Н. А. — [125](#_page125) – [128](#_page128)

Ницше Ф. — [110](#_page110)

Одоевский В. Ф. — [532](#_page532)

Окунева В. И. — [197](#_page197)

Оленев П. А. — [490](#_page490), [555](#_page555)

Олеша Ю. К. — [568](#_page568), [570](#_page570), [581](#_page581), [582](#_page582), [587](#_page587)

Ольховский В. Р. — [125](#_page125), [217](#_page217), [563](#_page563)

О’Нил Ю. — [191](#_page191), [212](#_page212), [334](#_page334), [357](#_page357), [358](#_page358)

Орленев П. Н. — [135](#_page135), [136](#_page136), [324](#_page324), [325](#_page325)

Орлов Д. Н. — [130](#_page130), [305](#_page305), [452](#_page452), [584](#_page584)

Орочко А. А. — [370](#_page370), [541](#_page541), [545](#_page545), [377](#_page377), [378](#_page378), [452](#_page452), [559](#_page559) – [562](#_page562), [568](#_page568), [569](#_page569)

Остапова Н. В. — [326](#_page326)

Островский А. Н. — [51](#_page051), [106](#_page106), [107](#_page107), [125](#_page125) – [127](#_page127), [143](#_page143), [144](#_page144), [148](#_page148), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [234](#_page234), [244](#_page244), [269](#_page269), [274](#_page274), [327](#_page327) – [331](#_page331), [347](#_page347), [356](#_page356), [357](#_page357), [367](#_page367), [378](#_page378) – [380](#_page380), [444](#_page444), [448](#_page448), [456](#_page456), [491](#_page491), [517](#_page517), [526](#_page526), [529](#_page529), [531](#_page531), [587](#_page587)

Остужев А. А. — [267](#_page267), [567](#_page567), [599](#_page599), [600](#_page600)

Оттен Е. Э. — [580](#_page580)

Павленко П. П. — [326](#_page326), [387](#_page387)

Павлов Г. С. — [360](#_page360)

Палленберг М. — [536](#_page536), [539](#_page539)

Пальмский Л. Л. — [571](#_page571), [573](#_page573)

Паньоль М. — [349](#_page349)

Папазян В. К. — [519](#_page519), [520](#_page520), [527](#_page527)

Паскар Г. М. — [22](#_page022)

Пашенная В. Н. — [150](#_page150), [193](#_page193), [227](#_page227), [260](#_page260), [299](#_page299), [490](#_page490), [558](#_page558), [563](#_page563), [567](#_page567)

Певцов И. Н. — [119](#_page119), [120](#_page120), [152](#_page152), [194](#_page194), [197](#_page197)

Пельтцер Т. И. — [294](#_page294)

Перец И. Л. — [232](#_page232), [260](#_page260)

Петкер Б. Я. — [486](#_page486), [503](#_page503), [519](#_page519), [558](#_page558), [567](#_page567)

Петров Н. В. — [343](#_page343), [441](#_page441)

Петровский А. П. — [23](#_page023), [46](#_page046), [49](#_page049), [205](#_page205), [206](#_page206), [224](#_page224)

Пикфорд М. — [251](#_page251)

Пиотровский А. И. — [441](#_page441) – [443](#_page443)

Писарев А. И. — [508](#_page508)

Пискатор Э. — [535](#_page535), [539](#_page539)

Платон И. С. — [217](#_page217), [298](#_page298), [299](#_page299), [307](#_page307), [400](#_page400), [405](#_page405), [460](#_page460), [467](#_page467)

Плещеев А. А. — [125](#_page125)

Плотников Н. С. — [315](#_page315)

Подгорный В. А. — [44](#_page044), [120](#_page120), [389](#_page389), [464](#_page464), [482](#_page482), [568](#_page568)

Полевая Л. С. — [321](#_page321)

Полевицкая Е. А. — [121](#_page121) – [125](#_page125), [202](#_page202)

Поливанов С. Н. — [566](#_page566), [567](#_page567)

Половикова К. М. — [47](#_page047), [229](#_page229), [459](#_page459)

Половинкин Л. А. — [484](#_page484), [509](#_page509)

Полтавцев К. Н. — [8](#_page008)

Поль П. Н. — [190](#_page190), [215](#_page215), [266](#_page266), [322](#_page322)

Попов А. Д. — [230](#_page230), [283](#_page283), [414](#_page414), [570](#_page570), [582](#_page582)

Попов В. А. — [304](#_page304), [580](#_page580)

Попова А. И. — [580](#_page580)

Попова В. А. — [371](#_page371)

Попова В. Н. — [55](#_page055), [56](#_page056), [192](#_page192), [212](#_page212), [224](#_page224), [260](#_page260), [314](#_page314), [339](#_page339), [346](#_page346), [353](#_page353), [376](#_page376), [458](#_page458), [476](#_page476), [514](#_page514), [519](#_page519), [530](#_page530), [558](#_page558), [567](#_page567)

Прозоровский Л. М. — [341](#_page341), [460](#_page460), [563](#_page563), [567](#_page567)

Прудкин М. И. — [225](#_page225), [450](#_page450)

Пудовкин В. И. — [544](#_page544)

{620} Пузырева М. И. — [9](#_page009)

Пушкин А. С. — [9](#_page009), [104](#_page104) – [106](#_page106), [109](#_page109), [361](#_page361), [362](#_page362), [487](#_page487), [532](#_page532)

Пушмин В. — [485](#_page485)

Пыжова О. И. — [568](#_page568), [584](#_page584)

Рабинович И. М. — [134](#_page134), [152](#_page152), [173](#_page173), [450](#_page450)

Радин Н. М. — [45](#_page045), [46](#_page046), [50](#_page050), [194](#_page194), [197](#_page197), [219](#_page219), [295](#_page295), [558](#_page558)

Радлов С. Э. — [424](#_page424), [425](#_page425), [441](#_page441), [589](#_page589) – [593](#_page593)

Разумовский С. Д. — [417](#_page417)

Райх З. Н. — [453](#_page453), [609](#_page609), [610](#_page610)

Расин Ж. — [77](#_page077), [102](#_page102), [129](#_page129), [154](#_page154), [429](#_page429)

Рашель Э. — [102](#_page102)

Рашильд — [24](#_page024), [25](#_page025)

Рейнгардт М. — [266](#_page266), [338](#_page338), [351](#_page351), [534](#_page534) – [536](#_page536), [538](#_page538), [539](#_page539)

Ремизов А. М. — [109](#_page109)

Ремизова А. И. — [371](#_page371)

Ржанов А. И. — [558](#_page558)

Рогожин Н. А. — [6](#_page006)

Родченко А. М. — [569](#_page569), [584](#_page584)

Розанов В. В. — [153](#_page153)

Роллан Р. — [300](#_page300), [312](#_page312), [405](#_page405), [406](#_page406), [462](#_page462), [463](#_page463), [470](#_page470)

Романов К. К. — [417](#_page417)

Романов П. С. — [168](#_page168), [213](#_page213), [477](#_page477)

Ромашов Б. С. — [229](#_page229), [245](#_page245), [246](#_page246), [258](#_page258), [259](#_page259), [312](#_page312), [349](#_page349), [449](#_page449), [562](#_page562) – [564](#_page564), [566](#_page566), [567](#_page567)

Россов Н. П. — [136](#_page136)

Рошаль Г. Л. — [162](#_page162), [164](#_page164), [264](#_page264)

Русланов Л. П. — [371](#_page371)

Рутковская Б. И. — [18](#_page018)

Рыбаков Н. Х. — [8](#_page008)

Рыбников Н. Н. — [322](#_page322), [406](#_page406), [461](#_page461), [563](#_page563), [567](#_page567), [596](#_page596)

Рыжов Н. И. — [357](#_page357)

Рыжова В. Н. — [558](#_page558)

Рылеев К. Ф. — [532](#_page532)

Рында-Алексеев Б. К. — [148](#_page148)

Рышков В. А. — [51](#_page051), [180](#_page180), [185](#_page185), [233](#_page233), [253](#_page253), [292](#_page292), [314](#_page314), [320](#_page320), [454](#_page454), [475](#_page475)

Савельев В. Д. — [229](#_page229), [300](#_page300), [396](#_page396), [459](#_page459)

Савина М. Г. — [123](#_page123)

Садовские — [148](#_page148)

Садовский П. М. — [70](#_page070), [140](#_page140), [422](#_page422)

Садовский П. М. — [193](#_page193), [267](#_page267), [299](#_page299), [558](#_page558)

Сазонов П. П. — [394](#_page394)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [186](#_page186) – [188](#_page188), [508](#_page508)

Самарин И. В. — [75](#_page075)

Самойлов П. В. — [136](#_page136)

Санин А. А. — [422](#_page422), [458](#_page458), [491](#_page491), [492](#_page492)

Саратовский П. С. — [133](#_page133)

Сарду В. — [344](#_page344)

Саркизов-Серазини И. М. — [293](#_page293)

Сахновский В. Г. — [31](#_page031), [32](#_page032), [54](#_page054), [55](#_page055), [111](#_page111), [165](#_page165), [166](#_page166), [210](#_page210), [211](#_page211), [265](#_page265), [282](#_page282) – [284](#_page284), [417](#_page417), [429](#_page429), [432](#_page432), [517](#_page517), [526](#_page526), [529](#_page529), [530](#_page530), [542](#_page542), [543](#_page543), [585](#_page585)

Сац Н. И. — [342](#_page342)

Сашин-Никольский А. И. — [558](#_page558)

Свободин Н. К. — [230](#_page230), [320](#_page320), [396](#_page396), [490](#_page490), [556](#_page556)

Сейфуллина Л. Н. — [215](#_page215), [305](#_page305), [313](#_page313), [366](#_page366), [372](#_page372), [449](#_page449)

Сельвинский И. Л. — [565](#_page565), [584](#_page584), [601](#_page601), [603](#_page603) – [611](#_page611)

Семирадский Г. И. — [336](#_page336)

Серафимович А. С. — [444](#_page444)

Сервантес де Сааведра М. — [20](#_page020), [28](#_page028), [29](#_page029), [60](#_page060)

Сергеев С. С. — [45](#_page045)

Сивов Н. А. — [489](#_page489)

Симонов Р. Н. — [199](#_page199), [255](#_page255), [365](#_page365), [368](#_page368), [369](#_page369), [394](#_page394), [451](#_page451), [541](#_page541), [545](#_page545)

Синг Дж. — [109](#_page109)

Синельникова М. Д. — [545](#_page545)

Скарская Н. Ф. — [25](#_page025)

Скриб Э. — [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153)

Слободинская В. А. — [486](#_page486)

Словацкий Ю. — [480](#_page480)

Слонимский А. — [494](#_page494), [495](#_page495)

Смирнов Я. И. — [502](#_page502)

Смирнова Н. А. — [490](#_page490)

Смолин Д. П. — [226](#_page226), [227](#_page227), [253](#_page253), [280](#_page280), [319](#_page319), [320](#_page320), [331](#_page331)

Смышляев В. С. — [92](#_page092), [95](#_page095), [151](#_page151), [198](#_page198), [444](#_page444), [481](#_page481), [552](#_page552), [613](#_page613)

Соболь А. М. — [482](#_page482), [483](#_page483)

Соколов В. А. — [183](#_page183), [538](#_page538), [539](#_page539)

Соколов Е. Г. — [149](#_page149)

Соколова В. С. — [58](#_page058), [450](#_page450)

Соловьев В. Н. — [441](#_page441), [496](#_page496)

Соловьев Т. Д. — [318](#_page318)

Соловьева В. В. — [152](#_page152), [195](#_page195), [209](#_page209), [210](#_page210), [319](#_page319), [482](#_page482)

Соловьева Е. И. — [222](#_page222)

Сологуб Ф. К. — [8](#_page008)

Софокл — [416](#_page416)

Софронов В. Я. — [117](#_page117), [273](#_page273)

Спендиарова Е. Г. — [22](#_page022)

Станиславский К. С. — [36](#_page036), [37](#_page037), [92](#_page092) – [96](#_page096), [103](#_page103) – [106](#_page106), [152](#_page152), [202](#_page202), [225](#_page225), [243](#_page243), [346](#_page346), [362](#_page362), [365](#_page365), [396](#_page396), [400](#_page400), [410](#_page410), [422](#_page422), [423](#_page423), [430](#_page430), [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [478](#_page478) – [480](#_page480), [522](#_page522), [540](#_page540), [596](#_page596)

{621} Станицын В. Я. — [225](#_page225)

Старковский П. И. — [18](#_page018)

Стахова В. С. — [502](#_page502)

Стенберги В. А. и Г. А., бр. — [209](#_page209), [358](#_page358), [485](#_page485), [561](#_page561), [569](#_page569)

Степанова А. О. — [243](#_page243)

Стефанов М. К. — [263](#_page263), [273](#_page273), [278](#_page278)

Столица Л. Н. — [73](#_page073), [416](#_page416)

Страхова Е. Н. — [548](#_page548)

Стрельников Н. М. — [551](#_page551)

Стриндберг А. — [358](#_page358), [431](#_page431)

Струкова Т. Н. — [218](#_page218)

Судаков, И. Я. — [58](#_page058), [331](#_page331)

Судейкин С. Ю. — [72](#_page072)

Сулержицкий Л. А. — [362](#_page362), [478](#_page478), [479](#_page479), [481](#_page481)

Сумароков А. П. — [527](#_page527)

Суханов Н. Н. — [405](#_page405), [460](#_page460), [467](#_page467)

Сухово-Кобылин А. В. — [66](#_page066), [67](#_page067), [181](#_page181), [186](#_page186), [217](#_page217) – [219](#_page219), [256](#_page256) – [258](#_page258), [265](#_page265), [285](#_page285), [288](#_page288), [293](#_page293), [350](#_page350), [356](#_page356), [379](#_page379), [383](#_page383) – [391](#_page391), [422](#_page422), [456](#_page456), [507](#_page507), [510](#_page510)

Сухотин П. С. — [323](#_page323)

Сушкевич Б. М. — [118](#_page118), [311](#_page311), [389](#_page389), [390](#_page390), [464](#_page464), [479](#_page479), [482](#_page482), [513](#_page513)

Табарен — [60](#_page060)

Таиров А. Я. — [15](#_page015), [36](#_page036), [41](#_page041), [59](#_page059), [144](#_page144), [154](#_page154), [238](#_page238), [335](#_page335) – [337](#_page337), [358](#_page358), [378](#_page378), [400](#_page400), [410](#_page410), [417](#_page417), [418](#_page418), [424](#_page424) – [427](#_page427), [429](#_page429), [433](#_page433), [447](#_page447), [448](#_page448), [452](#_page452), [484](#_page484), [485](#_page485), [509](#_page509), [552](#_page552), [561](#_page561), [569](#_page569)

Тальников Д. Л. — [494](#_page494), [499](#_page499), [500](#_page500)

Таити Л. — [12](#_page012)

Тарасова А. К. — [225](#_page225)

Тарханов М. М. — [187](#_page187), [327](#_page327), [331](#_page331), [346](#_page346), [359](#_page359)

Татаринов В. Н. — [397](#_page397)

Татищев В. К. — [194](#_page194)

Тенеромо И. — [278](#_page278)

Терентьев Б. А. — [551](#_page551), [552](#_page552)

Терешкович М. А. — [130](#_page130), [158](#_page158), [412](#_page412), [452](#_page452), [467](#_page467), [501](#_page501), [502](#_page502), [547](#_page547), [584](#_page584)

Тиме Е. И. — [52](#_page052), [53](#_page053)

Типот В. Я. — [189](#_page189), [212](#_page212), [266](#_page266)

Тирсо де Молина — [150](#_page150)

Токмаков Е. А. — [218](#_page218)

Толлер Э. — [205](#_page205), [223](#_page223), [224](#_page224), [256](#_page256), [257](#_page257), [427](#_page427), [452](#_page452), [536](#_page536), [540](#_page540), [545](#_page545) – [547](#_page547), [549](#_page549), [550](#_page550)

Толстой А. К. — [202](#_page202), [397](#_page397) – [399](#_page399), [405](#_page405), [526](#_page526)

Толстой А. Н. — [151](#_page151), [189](#_page189), [191](#_page191), [209](#_page209), [262](#_page262), [272](#_page272), [279](#_page279), [321](#_page321), [322](#_page322), [331](#_page331), [332](#_page332), [375](#_page375), [376](#_page376), [378](#_page378), [416](#_page416), [473](#_page473), [474](#_page474), [481](#_page481), [511](#_page511) – [513](#_page513), [526](#_page526)

Толстой Л. Н. — [51](#_page051), [56](#_page056), [71](#_page071), [188](#_page188), [206](#_page206), [278](#_page278), [400](#_page400), [423](#_page423), [538](#_page538), [587](#_page587)

Толчанов И. М. — [371](#_page371), [404](#_page404), [541](#_page541), [545](#_page545)

Томилина З. К. — [142](#_page142)

Топорков В. О. — [23](#_page023), [46](#_page046), [192](#_page192), [212](#_page212), [224](#_page224), [260](#_page260), [339](#_page339), [394](#_page394), [459](#_page459)

Тренев К. А. — [308](#_page308), [450](#_page450), [451](#_page451), [540](#_page540), [549](#_page549), [553](#_page553), [557](#_page557), [558](#_page558)

Третьяков С. М. — [163](#_page163), [329](#_page329), [604](#_page604)

Тривас В. А. — [170](#_page170)

Тэффи (Н. А. Бучинская) — [32](#_page032)

Тяпкина Е. А. — [453](#_page453)

Уайльд О. — [20](#_page020), [43](#_page043), [44](#_page044), [153](#_page153), [417](#_page417)

Уварова Е. А. — [484](#_page484), [485](#_page485)

Ульянов Н. П. — [295](#_page295), [450](#_page450)

Унру Ф. — [111](#_page111), [536](#_page536)

Уоллес — [538](#_page538)

Урванцев Л. Н. — [416](#_page416)

Урусов А. И. — [126](#_page126)

Фадеева С. Н. — [489](#_page489)

Файко А. М. — [155](#_page155), [157](#_page157), [228](#_page228), [260](#_page260) – [262](#_page262), [375](#_page375) – [378](#_page378), [380](#_page380), [452](#_page452), [514](#_page514) – [516](#_page516), [526](#_page526), [558](#_page558)

Фальк Р. Р. — [232](#_page232)

Федоров В. В. — [477](#_page477)

Федоров В. Ф. — [330](#_page330), [546](#_page546) – [551](#_page551)

Федотов И. С. — [210](#_page210), [267](#_page267)

Федотова Г. Н. — [74](#_page074), [127](#_page127), [243](#_page243), [244](#_page244), [299](#_page299)

Фенин Л. А. — [359](#_page359), [485](#_page485)

Фердинандов Б. А. — [40](#_page040) – [42](#_page042), [170](#_page170), [424](#_page424)

Флоровский И. С. — [13](#_page013)

Фокин М. М. — [446](#_page446)

Фонвизин Д. И. — [385](#_page385), [448](#_page448)

Фореггер Н. М. — [10](#_page010), [28](#_page028) – [30](#_page030), [60](#_page060), [61](#_page061), [156](#_page156), [164](#_page164), [165](#_page165), [170](#_page170), [408](#_page408), [425](#_page425), [428](#_page428)

Франс А. — [212](#_page212), [245](#_page245)

Фрелих О. Н. — [44](#_page044)

Фульда Л. — [20](#_page020), [295](#_page295), [296](#_page296), [309](#_page309)

Фурманов Д. А. — [405](#_page405), [411](#_page411), [412](#_page412), [456](#_page456), [462](#_page462), [470](#_page470)

Фэрбенкс Д. — [251](#_page251), [394](#_page394)

Хачатуров С. И. — [264](#_page264)

Химера А. — [220](#_page220), [221](#_page221), [254](#_page254)

Хмелев Н. П. — [346](#_page346), [450](#_page450)

Ходотов Н. Н. — [53](#_page053), [54](#_page054)

Хоткевич Н. — [45](#_page045)

Хохлов А. Е. — [475](#_page475), [558](#_page558), [567](#_page567)

Царева В. А. — [396](#_page396), [490](#_page490), [574](#_page574)

Цветаева М. Г. — [320](#_page320), [555](#_page555)

{622} Цветкова Н. С. — [107](#_page107), [230](#_page230), [490](#_page490), [555](#_page555)

Церетелли Н. М. — [17](#_page017), [358](#_page358), [484](#_page484)

Цыбин В. Н. — [405](#_page405)

Чавчавадзе В. М. — [556](#_page556)

Чайковский П. И. — [104](#_page104), [105](#_page105)

Чапек К. — [189](#_page189)

Чарская Л. А. — [318](#_page318)

Чебан А. И. — [195](#_page195), [304](#_page304), [311](#_page311), [377](#_page377), [398](#_page398), [450](#_page450), [482](#_page482), [568](#_page568), [613](#_page613)

Чернышев И. Е. — [148](#_page148)

Честертон Г. — [427](#_page427)

Чехов А. П. — [26](#_page026), [27](#_page027), [38](#_page038), [98](#_page098), [362](#_page362), [364](#_page364), [455](#_page455), [530](#_page530), [588](#_page588)

Чехов М. А. — [36](#_page036) – [39](#_page039), [56](#_page056), [57](#_page057), [95](#_page095), [194](#_page194), [196](#_page196), [209](#_page209), [210](#_page210), [240](#_page240), [284](#_page284), [303](#_page303), [304](#_page304), [311](#_page311), [312](#_page312), [346](#_page346), [389](#_page389) – [393](#_page393), [422](#_page422), [450](#_page450), [482](#_page482), [494](#_page494), [498](#_page498), [499](#_page499), [521](#_page521) – [524](#_page524)

Чижевский Д. Ф. — [405](#_page405), [411](#_page411), [466](#_page466)

Чистяков Н. В. — [305](#_page305), [501](#_page501)

Чулков Г. И. — [433](#_page433)

Шаляпин Ф. И. — [241](#_page241)

Шамин Н. Н. — [48](#_page048), [107](#_page107), [227](#_page227)

Шаповаленко Н. Н. — [219](#_page219), [256](#_page256), [296](#_page296), [306](#_page306), [320](#_page320), [321](#_page321), [333](#_page333)

Шатов А. П. — [230](#_page230), [396](#_page396), [459](#_page459), [574](#_page574)

Шатрова Е. М. — [50](#_page050), [395](#_page395)

Шахалов А. Э. — [121](#_page121), [196](#_page196)

Шаховской А. А. — [54](#_page054)

Шевченко Ф. В. — [188](#_page188)

Шекспир В. — [60](#_page060), [117](#_page117) – [121](#_page121), [143](#_page143), [148](#_page148), [156](#_page156), [157](#_page157), [160](#_page160), [166](#_page166), [175](#_page175), [177](#_page177), [181](#_page181), [195](#_page195), [207](#_page207), [210](#_page210), [234](#_page234), [235](#_page235), [422](#_page422), [429](#_page429), [480](#_page480), [481](#_page481), [488](#_page488), [525](#_page525) – [529](#_page529), [538](#_page538), [585](#_page585), [587](#_page587), [592](#_page592)

Шелдон Э. — [354](#_page354)

Шелли П.‑Б. — [429](#_page429)

Шереметьев А. И. — [489](#_page489)

Шереметьева А. А. — [10](#_page010)

Шершеневич В. Г. — [564](#_page564), [571](#_page571), [573](#_page573), [584](#_page584)

Шестаков В. А. — [205](#_page205)

Шиллер Ф. — [18](#_page018), [51](#_page051), [74](#_page074) – [76](#_page076), [81](#_page081), [234](#_page234), [235](#_page235), [266](#_page266), [267](#_page267), [422](#_page422), [429](#_page429), [587](#_page587), [597](#_page597) – [601](#_page601)

Шимкевич М. В. — [305](#_page305), [313](#_page313)

Шихматов Л. М. — [200](#_page200), [371](#_page371)

Шкваркин В. В. — [395](#_page395), [508](#_page508), [554](#_page554) – [557](#_page557), [568](#_page568)

Шлепянов И. Ю. — [271](#_page271), [547](#_page547)

Шницлер А. — [418](#_page418), [433](#_page433)

Шолом-Алейхем — [168](#_page168)

Шопен Ф. — [228](#_page228)

Шоу Б. — [54](#_page054), [111](#_page111), [150](#_page150), [168](#_page168), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210)

Шпажинский И. В. — [150](#_page150), [180](#_page180), [314](#_page314), [486](#_page486)

Штернгейм К. — [536](#_page536), [537](#_page537)

Штунц А. С. — [197](#_page197)

Шуберт Ф. — [532](#_page532)

Шухмин Б. М. — [404](#_page404), [541](#_page541), [545](#_page545)

Шухмина В. А. — [273](#_page273), [274](#_page274)

Щеглов Д. А. — [457](#_page457), [458](#_page458), [550](#_page550), [551](#_page551)

Щеголев П. Е. — [262](#_page262), [272](#_page272), [279](#_page279), [321](#_page321), [331](#_page331), [332](#_page332)

Щепкин М. С. — [70](#_page070), [140](#_page140), [148](#_page148), [276](#_page276), [277](#_page277), [381](#_page381), [422](#_page422)

Щербаков В. — [490](#_page490)

Щукин Б. В. — [200](#_page200), [369](#_page369), [404](#_page404), [407](#_page407), [414](#_page414), [451](#_page451), [541](#_page541), [545](#_page545)

Щуко В. А. — [440](#_page440)

Эггерт К. В. — [172](#_page172), [423](#_page423), [427](#_page427)

Эйзенштейн С. М. — [162](#_page162) – [164](#_page164), [170](#_page170), [408](#_page408), [444](#_page444)

Эрвье П. — [433](#_page433)

Эрдман Б. Р. — [200](#_page200), [255](#_page255), [339](#_page339), [354](#_page354), [573](#_page573)

Эрдман Н. Р. — [189](#_page189), [199](#_page199), [212](#_page212), [255](#_page255), [269](#_page269), [270](#_page270), [284](#_page284), [285](#_page285), [287](#_page287) – [290](#_page290), [292](#_page292), [310](#_page310), [380](#_page380), [456](#_page456), [510](#_page510), [586](#_page586), [604](#_page604)

Эренбург И. Г. — [253](#_page253)

Эсхил — [592](#_page592)

Эфрос Н. Е. — [139](#_page139), [140](#_page140)

Юдин Г. П. — [56](#_page056)

Южин (Сумбатов) А. И. — [20](#_page020), [58](#_page058), [74](#_page074) – [76](#_page076), [149](#_page149), [150](#_page150), [274](#_page274), [339](#_page339), [352](#_page352), [490](#_page490), [519](#_page519)

Юон К. Ф. — [149](#_page149)

Юрьев Ю. М. — [343](#_page343), [422](#_page422)

Юрьин Ю. Н. — [148](#_page148), [149](#_page149), [190](#_page190), [212](#_page212), [213](#_page213), [500](#_page500), [501](#_page501)

Яблочкина А. А. — [20](#_page020), [148](#_page148), [563](#_page563)

Яковлев А. С. — [345](#_page345), [348](#_page348)

Яковлев К. Н. — [53](#_page053), [54](#_page054), [65](#_page065), [66](#_page066)

Якулов Г. Б. — [353](#_page353)

Яншин М. М. — [450](#_page450)

Яхонтов В. Н. — [361](#_page361), [362](#_page362), [487](#_page487), [488](#_page488)

# **{****623}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Аглавена и Селизетта» М. Метерлинка — [102](#_page102)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба — [73](#_page073), [74](#_page074)

«Азеф» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева — [321](#_page321), [322](#_page322), [331](#_page331), [332](#_page332), [511](#_page511)

«Азиадэ» И. Гютеля — [11](#_page011)

«Александр III» И. Тенеромо — [278](#_page278)

«Алхимик» Б. Джонсона — [210](#_page210)

«Анатэма» Л. Н. Андреева — [101](#_page101)

«Анна Кристи» Ю. О’Нила — [191](#_page191), [192](#_page192), [212](#_page212)

«Антигона» В. Газенклевера — [404](#_page404), [526](#_page526)

«Аракчеевщина» И. С. Платона — [298](#_page298), [299](#_page299), [307](#_page307), [308](#_page308)

«Ариадна» Б. К. Зайцева — [416](#_page416)

«Ариана и Синяя Борода» М. Метерлинка — [429](#_page429)

«Артисты» Г. Уотерса и А. Хопкинса — [535](#_page535), [538](#_page538), [539](#_page539)

«Бабы» («Любопытные» и «Бабьи сплетни») К. Гольдони — [557](#_page557) – [580](#_page580), [584](#_page584), [586](#_page586)

«Бабьи сплетни» К. Гольдони — [491](#_page491), [492](#_page492)

«Балда» («Работник Балда») по А. С. Пушкину — [263](#_page263) – [265](#_page265)

«Балладина» Ю. Словацкого — [480](#_page480)

«Барометр показывает бурю» И. С. Насимовича — [323](#_page323), [324](#_page324), [332](#_page332)

«Барсуки» Л. М. Леонова — [372](#_page372), [401](#_page401) – [404](#_page404), [407](#_page407), [410](#_page410), [414](#_page414)

«Беатриче Ченчи» П.‑Б. Шелли — [429](#_page429)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [587](#_page587)

«Бесприданница» А. Н. Островского — [274](#_page274) (Лариса), [587](#_page587)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского — [275](#_page275)

«Благодать» Л. Н. Урванцева — [416](#_page416)

«Благочестие» П. Мериме — [54](#_page054) – [56](#_page056)

«Блокада» Вс. В. Иванова — [540](#_page540), [587](#_page587), [602](#_page602), [603](#_page603)

«Блоха» («Левша») Е. И. Замятина по Н. С. Лескову — [230](#_page230), [231](#_page231), [253](#_page253), [255](#_page255), [260](#_page260), [264](#_page264), [448](#_page448), [481](#_page481), [552](#_page552)

«Болезнь юности» Ф. Брукнера — [537](#_page537)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского — [241](#_page241)

«Браки совершаются в небесах» В. Газенклевера — [564](#_page564), [565](#_page565), [568](#_page568)

«Брат наркома» Н. Н. Лернера — [333](#_page333), [334](#_page334), [449](#_page449)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому — [325](#_page325) (Митя Карамазов), [540](#_page540)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова — [405](#_page405), [410](#_page410), [411](#_page411), [462](#_page462), [540](#_page540)

«Бронзовый идол» Г. Павлова — [360](#_page360), [446](#_page446)

«Будет радость» Д. С. Мережковского — [417](#_page417)

«Будь готов» С. Г. Розанова — [264](#_page264)

«Буря» В. Шекспира — [425](#_page425), [429](#_page429)

«Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа — [172](#_page172), [176](#_page176), [182](#_page182), [183](#_page183)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова — [244](#_page244)

«Веер» К. Гольдони — [72](#_page072) (Джанина)

{624} «Великая княгиня» А. Савуара — [252](#_page252)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — [78](#_page078) (Стелла), [79](#_page079), [137](#_page137), [144](#_page144), [170](#_page170), [435](#_page435), [437](#_page437), [439](#_page439)

«Венецианский купец» В. Шекспира — [114](#_page114) (Шейлок), [119](#_page119) (Шейлок)

«Взаимное обучение» К. П. Тарновского и Д. П. Руднева — [125](#_page125)

«Взятие Бастилии» Р. Роллана — [405](#_page405), [462](#_page462) – [464](#_page464)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — [234](#_page234)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина — [282](#_page282) – [284](#_page284), [291](#_page291), [305](#_page305), [313](#_page313), [366](#_page366), [369](#_page369), [371](#_page371), [372](#_page372), [403](#_page403), [405](#_page405), [449](#_page449), [451](#_page451)

«Вишневый сад» А. П. Чехова — [530](#_page530)

«Власть» А. Г. Глебова — [405](#_page405), [469](#_page469)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — [304](#_page304)

«В наши дни» Н. Н. Шаповаленко — [320](#_page320), [321](#_page321), [333](#_page333)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова — [244](#_page244) – [246](#_page246), [258](#_page258) – [260](#_page260), [291](#_page291), [312](#_page312), [349](#_page349), [452](#_page452)

«Война» М. П. Арцыбашева — [417](#_page417)

«Вокруг света на самом себе» В. В. Шкваркина — [393](#_page393), [394](#_page394)

«Волки» («Волчья стая») Ж. Тудуза — [394](#_page394), [395](#_page395)

«Волки и овцы» А. Н. Островского — [127](#_page127), [128](#_page128) (Глафира), [244](#_page244), [274](#_page274), [275](#_page275), [517](#_page517) – [519](#_page519), [526](#_page526), [529](#_page529) – [531](#_page531), [585](#_page585)

«Волчьи души» Дж. Лондона — [192](#_page192), [193](#_page193), [203](#_page203), [204](#_page204), [212](#_page212)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому — [587](#_page587)

«Враги» М. П. Арцыбашева — [416](#_page416)

«Вредный элемент» В. В. Шкваркина — [395](#_page395), [396](#_page396), [451](#_page451), [492](#_page492), [493](#_page493)

«Всем, всем, всем!» («Десять дней, которые потрясли мир») по Дж. Риду — [405](#_page405)

«Всесвалка» В. Е. Ардова — [503](#_page503), [507](#_page507), [508](#_page508)

«В 1825 году» Н. А. Венксерн — [317](#_page317) – [319](#_page319), [331](#_page331), [481](#_page481)

«Гадибук» С. Ан‑ского — [77](#_page077) (Лея, Ханаан), [78](#_page078), [79](#_page079), [98](#_page098) – [100](#_page100), [137](#_page137), [144](#_page144), [290](#_page290), [363](#_page363), [430](#_page430), [431](#_page431)

«Газ I» и «Газ II» Г. Кайзера — [112](#_page112)

«Гамлет» В. Шекспира — [6](#_page006), [15](#_page015), [16](#_page016), [39](#_page039), [74](#_page074), [95](#_page095), [194](#_page194) – [196](#_page196), [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), [231](#_page231), [284](#_page284), [481](#_page481), [521](#_page521) – [523](#_page523), [540](#_page540)

«Георгий Гапон» Н. Н. Шаповаленко — [296](#_page296), [297](#_page297), [306](#_page306)

«Герой» («Ирландский герой») Дж. Синга — [151](#_page151), [556](#_page556)

«Герцог» А. В. Луначарского — [167](#_page167), [447](#_page447)

«Гет» Шолом-Алейхема — [168](#_page168)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — [478](#_page478), [479](#_page479)

«Голгофа» Д. Ф. Чижевского — [405](#_page405), [411](#_page411), [412](#_page412), [466](#_page466) – [468](#_page468), [470](#_page470)

«Голем» Б. М. Левина — [281](#_page281)

«Голос недр» В. Н. Билль-Белоцерковского — [567](#_page567)

«Голубой ковер» Л. Н. Столицы — [72](#_page072), [416](#_page416)

«Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера — [540](#_page540), [545](#_page545) – [550](#_page550), [564](#_page564)

«Горе-злосчастье» В. Александрова (В. А. Крылова) — [135](#_page135), [136](#_page136)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — [39](#_page039), [58](#_page058), [59](#_page059), [75](#_page075), [128](#_page128) (Тугоуховская), [224](#_page224) – [226](#_page226), [242](#_page242), [243](#_page243), [258](#_page258), [260](#_page260), [502](#_page502), [504](#_page504), [526](#_page526), [531](#_page531) – [534](#_page534), [574](#_page574), [585](#_page585), [587](#_page587)

«Город ветров» В. М. Киршона — [565](#_page565), [584](#_page584), [587](#_page587), [588](#_page588), [602](#_page602)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского — [304](#_page304)

«Горячее сердце» А. Н. Островского — [328](#_page328), [330](#_page330), [331](#_page331), [346](#_page346), [401](#_page401) (Хлынов), [447](#_page447)

«Граждане Кале» Г. Кайзера — [112](#_page112), [113](#_page113)

«Гражданская смерть» П. Джакометти — [13](#_page013), [14](#_page014)

«Грелка» А. Мельяка и Л. Галеви — [116](#_page116), [117](#_page117)

«Гроза» А. Н. Островского — [41](#_page041), [42](#_page042), [127](#_page127), [153](#_page153), [154](#_page154), [166](#_page166), [417](#_page417), [448](#_page448), [452](#_page452)

{625} «Дамская война» Э. Скриба — [148](#_page148), [149](#_page149)

«Два болтуна» М. Сервантеса — [20](#_page020)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира — [19](#_page019), [480](#_page480)

«Две сиротки» А. Деннери и Э. Кормона — [7](#_page007), [8](#_page008), [13](#_page013)

«200 000» по Шолом-Алейхему — [168](#_page168), [337](#_page337)

«Д. Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого — [172](#_page172), [175](#_page175), [180](#_page180), [245](#_page245), [454](#_page454)

«Дебют Венеры» Э. Гойера — [275](#_page275)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина — [217](#_page217), [218](#_page218), [257](#_page257), [383](#_page383) – [385](#_page385), [387](#_page387) – [393](#_page393), [450](#_page450) (Муромский), [481](#_page481), [522](#_page522) (Муромский)

«Деловой человек» («Компас», «Лучший человек») В. Газенклевера — [541](#_page541), [542](#_page542), [549](#_page549)

«День и ночь» Ш. Лекока — [482](#_page482), [484](#_page484)

«Десятая заповедь» по А. Гольдфадену — [337](#_page337)

«Джон Рид» по роману «Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида — [271](#_page271), [272](#_page272), [451](#_page451)

«Джума Машид» Г. С. Венецианова — [464](#_page464), [465](#_page465), [475](#_page475), [476](#_page476)

«Дикарь» по Вольтеру — [571](#_page571) – [574](#_page574), [584](#_page584) – [586](#_page586)

«Дикие лебеди» по Г.‑Х. Андерсену — [5](#_page005), [6](#_page006)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [401](#_page401), [450](#_page450)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера — [18](#_page018), [19](#_page019), [114](#_page114) (Филипп II), [166](#_page166), [429](#_page429)

«Доходное место» А. Н. Островского — [167](#_page167), [245](#_page245), [259](#_page259), [356](#_page356), [357](#_page357), [378](#_page378), [379](#_page379), [448](#_page448)

«Дочь Анго» Ш. Лекока — [252](#_page252)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио — [480](#_page480)

«Дочь палача» П. Мериме — [210](#_page210), [211](#_page211)

«Духов день в Толедо» М. А. Кузмина — [71](#_page071) (испанка)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского — [103](#_page103) – [106](#_page106), [423](#_page423)

«Евграф, искатель приключений» А. М. Файко — [375](#_page375) – [377](#_page377), [380](#_page380), [450](#_page450), [515](#_page515)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева — [71](#_page071)

«Елизавета Петровна» Д. П. Смолина — [280](#_page280)

«Еще о лошадях» М. М. Залки и Т. М. Морозова — [541](#_page541), [543](#_page543)

«Железная стена» Б. К. Рынды-Алексеева — [148](#_page148), [149](#_page149), [192](#_page192), [423](#_page423)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона — [71](#_page071), [113](#_page113)

«Жена» К. А. Тренева — [540](#_page540), [549](#_page549), [553](#_page553), [557](#_page557), [558](#_page558)

«Женитьба» Н. В. Гоголя — [152](#_page152), [277](#_page277) (Подколесин), [365](#_page365), [369](#_page369)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») П. Бомарше — [20](#_page020), [72](#_page072), [274](#_page274) (Сюзанна), [425](#_page425), [446](#_page446), [447](#_page447)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева — [148](#_page148), [149](#_page149)

«Женщина у трона» Э. Вайда — [297](#_page297), [298](#_page298), [306](#_page306)

«Женщины в народном собрании» Аристофана — [165](#_page165)

«Живой — мертвый» Ф. Филиппи — [165](#_page165)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [51](#_page051), [71](#_page071) (Маша), [538](#_page538)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — [252](#_page252), [482](#_page482), [484](#_page484)

«Забавный случай» К. Гольдони — [20](#_page020)

«Загмук» А. Г. Глебова — [334](#_page334) – [336](#_page336)

«Заговор дураков» А. Б. Мариенгофа — [182](#_page182)

«Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева — [262](#_page262), [263](#_page263), [272](#_page272), [273](#_page273), [279](#_page279), [280](#_page280), [306](#_page306), [321](#_page321), [331](#_page331), [332](#_page332)

«Заговор равных» М. Ю. Левидова — [405](#_page405)

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера — [266](#_page266) – [268](#_page268), [447](#_page447)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши — [568](#_page568), [570](#_page570), [581](#_page581), [582](#_page582), [587](#_page587)

«Заговорщики» П. Мериме — [54](#_page054) – [56](#_page056)

«Закат» И. Э. Бабеля — [512](#_page512), [513](#_page513)

{626} «За монастырской стеной» Л. Камолетти — [13](#_page013), [14](#_page014)

«Захолустье» В. Е. Ардова, В. З. Масса, Ю. Н. Юрьина — [190](#_page190), [191](#_page191), [212](#_page212)

«Зеленый попугай» А. Шницлера — [433](#_page433)

«Землетрясение» П. С. Романова — [168](#_page168), [213](#_page213)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по М. Мартине — [175](#_page175), [229](#_page229), [434](#_page434), [436](#_page436), [437](#_page437), [608](#_page608)

«Золотая осень» Ж. Кайяве и Р. Флерса

«Зори» Э. Верхарна — [238](#_page238), [433](#_page433), [434](#_page434), [437](#_page437), [454](#_page454), [525](#_page525), [608](#_page608)

«Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина — [226](#_page226), [227](#_page227), [253](#_page253), [255](#_page255), [260](#_page260), [446](#_page446)

«Игра с джокером» М. М. Багриновского — [503](#_page503), [508](#_page508)

«Игра судьбы» Л. Фульда — [20](#_page020)

«Идиот» по Ф. М. Достоевскому — [51](#_page051) – [54](#_page054), [65](#_page065) – [66](#_page066) (Фердыщенко), [202](#_page202) (Настасья Филипповна)

«Измена» А. И. Сумбатова (Южина) — [20](#_page020)

«Инга» А. Г. Глебова — [566](#_page566) – [568](#_page568), [583](#_page583), [584](#_page584)

«Инженер Мерц» Л. В. Никулина — [557](#_page557), [558](#_page558), [566](#_page566), [567](#_page567)

«Инженер Семптон» С. Л. Рошаль и В. П. Строевой — [164](#_page164), [264](#_page264)

«Инструктор красного Молодежа» Л. Н. Сейфуллиной — [215](#_page215)

«Испанцы» М. Ю. Лермонтова — [172](#_page172)

«Иуда» Э. Мюзама — [539](#_page539)

«Иудейская вдова» Г. Кайзера — [111](#_page111)

«Кадриль с ангелами» по А. Франсу — [205](#_page205), [212](#_page212), [245](#_page245)

«Каин» Дж.‑Г. Байрона — [422](#_page422)

«Калигула» А. Дюма-отца — [167](#_page167)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна — [479](#_page479)

«Карета святых даров» П. Мериме — [368](#_page368)

«Кармен» («Карменсита и солдат») Ж. Бизе — [172](#_page172) – [174](#_page174), [465](#_page465)

«Касатка» А. Н. Толстого — [375](#_page375), [416](#_page416), [511](#_page511)

«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца — [167](#_page167)

«Кинороман» Г. Кайзера — [347](#_page347), [350](#_page350), [396](#_page396), [493](#_page493)

«Клад» («Клад дворянина Собакина») Н. Архипова — [510](#_page510), [511](#_page511)

«Клоп» В. В. Маяковского — [568](#_page568), [569](#_page569)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера — [51](#_page051), [429](#_page429), [587](#_page587)

«Когда меняются местами» И.‑А. Грегори — [24](#_page024) – [26](#_page026)

«Когда поют петухи» Ю. Н. Юрьина — [500](#_page500) – [502](#_page502)

«Колдун» Дж. Уоллеса — [538](#_page538)

«Колдунья» по А. Гольдфадену — [337](#_page337)

«Колька Ступин» С. А. Ауслендера и А. А. Солодовникова — [164](#_page164), [216](#_page216)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского — [565](#_page565), [584](#_page584), [601](#_page601) – [611](#_page611)

«Комедия ошибок» В. Шекспира — [166](#_page166)

«Комик XVII столетия» А. Н. Островского — [106](#_page106), [107](#_page107), [491](#_page491)

«Конец — делу венец» В. Шекспира — [488](#_page488) – [490](#_page490), [492](#_page492), [493](#_page493), [527](#_page527), [528](#_page528)

«Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова — [349](#_page349)

«Константин Терехин» В. М. Киршона и А. В. Успенского — [451](#_page451), [587](#_page587)

«Коралл» Г. Кайзера — [112](#_page112)

«Король-Арлекин» («Шут на троне») Р. Лотара — [417](#_page417), [425](#_page425)

«Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева — [417](#_page417)

«Король Квадратной республики» Н. Н. Бромлей — [268](#_page268), [269](#_page269), [280](#_page280)

«Король Лир» В. Шекспира — [117](#_page117) – [121](#_page121), [151](#_page151), [170](#_page170)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила — [334](#_page334) – [336](#_page336), [353](#_page353), [357](#_page357)

«Кофейня» П. П. Муратова — [151](#_page151)

«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева — [317](#_page317)

{627} «Кукироль» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака — [336](#_page336), [337](#_page337)

«Кукольный дом» Г. Ибсена — [274](#_page274) (Нора)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского — [65](#_page065), [199](#_page199), [200](#_page200), [254](#_page254), [255](#_page255), [365](#_page365) – [367](#_page367), [370](#_page370), [371](#_page371), [395](#_page395), [448](#_page448)

«Лево руля» В. Н. Билль-Белоцерковского — [340](#_page340), [341](#_page341), [347](#_page347)

«Леда» А. В. Каменского — [418](#_page418)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера — [114](#_page114) – [115](#_page115) (Сганарель)

«Лес» А. Н. Островского — [143](#_page143), [144](#_page144), [155](#_page155) – [161](#_page161), [172](#_page172), [175](#_page175), [178](#_page178), [180](#_page180), [198](#_page198), [205](#_page205) – [207](#_page207), [211](#_page211), [229](#_page229), [262](#_page262), [269](#_page269), [276](#_page276), [283](#_page283), [289](#_page289), [313](#_page313), [329](#_page329), [370](#_page370), [434](#_page434), [436](#_page436), [446](#_page446), [609](#_page609)

«Лизистрата» Аристофана — [131](#_page131) – [134](#_page134), [137](#_page137), [152](#_page152)

«Лира напрокат» В. В. Шкваркина — [508](#_page508)

«Лоэнгрин» Р. Вагнера — [195](#_page195)

«Лулу» Ф. Ведекинда — [166](#_page166), [168](#_page168)

«Луна-парк» Н. М. Стрельникова — [551](#_page551)

«Луна слева» В. Н. Билль-Белоцерковского — [476](#_page476) – [478](#_page478), [514](#_page514), [515](#_page515)

«Любовь — все» Я. Седерберга — [275](#_page275)

«Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого — [151](#_page151), [209](#_page209), [481](#_page481)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила — [357](#_page357) – [359](#_page359), [377](#_page377), [378](#_page378), [400](#_page400), [452](#_page452)

«Любовь с превращениями» — [11](#_page011), [12](#_page012)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [400](#_page400), [401](#_page401), [443](#_page443), [451](#_page451)

«Мадам Сан-Жен» («Бой-баба») В. Сарду — [344](#_page344)

«Макбет» В. Шекспира — [74](#_page074), [76](#_page076)

«Маленькая женщина с большим характером» У.‑Дж. Локка — [46](#_page046) – [48](#_page048)

«Малиновое варенье» А. Н. Афиногенова — [611](#_page611)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана — [269](#_page269) – [271](#_page271), [278](#_page278), [284](#_page284) – [293](#_page293), [310](#_page310), [380](#_page380) (Гулячкин), [394](#_page394), [443](#_page443), [452](#_page452), [453](#_page453), [456](#_page456), [510](#_page510), [555](#_page555), [569](#_page569)

«Мандрагора» Н. Макиавелли — [28](#_page028)

«Манелик с гор» А. Химера — [220](#_page220), [221](#_page221), [254](#_page254), [315](#_page315), [327](#_page327)

«Марион Делорм» В. Гюго — [340](#_page340), [351](#_page351) – [353](#_page353), [355](#_page355), [365](#_page365), [366](#_page366), [369](#_page369) (Людовик XIII), [370](#_page370), [447](#_page447)

«Марица» И. Кальмана — [252](#_page252)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера — [74](#_page074) (Мортимер), [241](#_page241), [244](#_page244), [429](#_page429)

«Марьяна» А. С. Серафимовича — [444](#_page444)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова — [342](#_page342) – [344](#_page344), [346](#_page346), [355](#_page355), [417](#_page417), [446](#_page446)

«Материнское благословение, или Бедность и честь» А. Деннери и Г. Лемуана, пер. Перепельского (Н. А. Некрасова) — [13](#_page013), [14](#_page014)

«Маугли» по Р. Киплингу — [21](#_page021), [22](#_page022)

«Медвежья свадьба» А. В. Луначарского — [148](#_page148), [172](#_page172), [423](#_page423)

«Медея» В. П. Буренина и А. С. Суворина — [244](#_page244)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю — [265](#_page265), [266](#_page266), [282](#_page282), [283](#_page283), [291](#_page291)

«Метелица» по повести А. С. Яковлева «Повольники» — [344](#_page344), [345](#_page345), [348](#_page348)

«Милые призраки» Л. Н. Андреева — [26](#_page026)

«Мистер Бьюбль и Червяк» С. С. Заяицкого — [386](#_page386), [387](#_page387)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — [155](#_page155), [433](#_page433), [437](#_page437)

«Митькино царство» К. А. Ликсперова — [549](#_page549), [552](#_page552)

«Мишка, верти!» Д. Г. Гутмана и В. Я. Типота — [338](#_page338)

«Младость» Л. Н. Андреева — [26](#_page026) – [28](#_page028)

«Монте-Кристо» по А. Дюма-отцу — [429](#_page429)

«Москва с точки зрения» В. З. Масса, Н. Р. Эрдмана, В. Я. Типота, Д. Г. Гутмана — [189](#_page189), [190](#_page190), [212](#_page212), [213](#_page213), [221](#_page221), [506](#_page506)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина — [39](#_page039), [429](#_page429)

«Мы сами» Б. В. Папаригопуло и В. А. Голичникова — [271](#_page271), [272](#_page272), [451](#_page451)

{628} «Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова — [405](#_page405), [410](#_page410) – [412](#_page412), [462](#_page462), [470](#_page470)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — [163](#_page163), [444](#_page444)

«На земле» П. Низового — [315](#_page315), [316](#_page316), [333](#_page333)

«На крови» С. Д. Мстиславского — [540](#_page540), [541](#_page541), [544](#_page544), [545](#_page545)

«На полпути» А. Пинеро — [275](#_page275)

«Наследники Рабурдена» Э. Золя — [412](#_page412), [501](#_page501)

«Настанет время» Р. Роллана — [300](#_page300), [301](#_page301), [312](#_page312)

«Насчет любви» Д. Г. Гутмана и В. Я. Типота — [350](#_page350)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова — [551](#_page551)

«Нахлебник» И. С. Тургенева — [216](#_page216), [217](#_page217), [277](#_page277)

«Национализация женщин» Ю. Н. Юрьина — [212](#_page212), [213](#_page213)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского — [167](#_page167), [327](#_page327), [347](#_page347)

«Негр» Ю. О’Нила — [559](#_page559) – [562](#_page562), [568](#_page568), [569](#_page569)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина — [448](#_page448)

«Неизвестная» А. Биссона — [417](#_page417)

«Неугомонный моссельпромщик» Н. Я. Огнивцева — [177](#_page177)

«Нечаянная доблесть» Ю. Н. Юрьина — [148](#_page148), [149](#_page149)

«Нечистая сила» А. Н. Толстого — [375](#_page375), [511](#_page511)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля — [346](#_page346) (Николай I), [401](#_page401) (Николай I), [450](#_page450)

«Новоселье» — [263](#_page263) – [265](#_page265)

«Норд-ост» Д. А. Щеглова — [549](#_page549), [550](#_page550)

«Ночь на старом рынке» по И. Л. Перецу — [232](#_page232), [260](#_page260), [261](#_page261)

«Ночь перед рождеством» М. З. Масс и В. Я. Типота по Н. В. Гоголю — [508](#_page508)

«Нужная бумажка» С. И. Антимонова — [215](#_page215)

«Обмен» П. Клоделя — [73](#_page073), [425](#_page425)

«Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу — [168](#_page168)

«Обручение во сне» П. Г. Антокольского — [363](#_page363)

«Обыватели» В. А. Рышкова — [51](#_page051)

«Огненный мост» Б. С. Ромашова — [562](#_page562) – [564](#_page564), [566](#_page566), [567](#_page567)

«Озеро Люль» А. М. Файко — [155](#_page155) – [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [175](#_page175), [176](#_page176), [205](#_page205), [206](#_page206), [245](#_page245), [259](#_page259), [427](#_page427), [452](#_page452), [549](#_page549), [550](#_page550)

«Октябрьский день» Г. Кайзера — [537](#_page537)

«Ордер на освобождение» Стэкпуля — [252](#_page252)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера — [74](#_page074) (Дюнуа)

«Орфей» Х.‑В. Глюка — [343](#_page343), [446](#_page446)

«Освобожденный Дон Кихот» А. В. Луначарского — [168](#_page168)

«Отелло» В. Шекспира — [76](#_page076), [114](#_page114) (Яго), [519](#_page519), [520](#_page520), [527](#_page527)

«Отжитое время» («Свадьба Кречинского» и «Дело») А. В. Сухово-Кобылина — [217](#_page217) – [219](#_page219), [256](#_page256) – [259](#_page259), [265](#_page265)

«Оформление быта» К. С. Мазовского — [350](#_page350)

«Павел I» Д. С. Мережковского — [417](#_page417)

«Пан» Ш. Ван-Лерберга — [417](#_page417)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена — [71](#_page071) (Анитра)

«Петербург» А. Белого — [302](#_page302) – [304](#_page304), [310](#_page310) – [312](#_page312), [319](#_page319), [346](#_page346), [481](#_page481)

«Петровы потехи» С. И. Антимонова — [211](#_page211)

«Пионерия» С. С. Заяицкого — [341](#_page341), [342](#_page342)

«Пистолет присяжного поверенного» П. С. Сухотина — [323](#_page323), [324](#_page324)

«Пленница» Э. Бурде — [537](#_page537)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — [128](#_page128), [188](#_page188), [189](#_page189), [204](#_page204) – [206](#_page206), [391](#_page391)

«Поджигатели» А. В. Луначарского — [427](#_page427)

{629} «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донаньи — [71](#_page071), [72](#_page072)

«Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду — [43](#_page043) – [45](#_page045)

«Посадник» А. К. Толстого — [422](#_page422)

«Потоп» Г. Бергера — [38](#_page038), [97](#_page097), [363](#_page363), [396](#_page396), [397](#_page397), [479](#_page479)

«По ту сторону цели» А. Н. Афиногенова — [611](#_page611)

«Похождения Бальзаминова» А. Н. Островского — [378](#_page378) – [381](#_page381), [492](#_page492), [493](#_page493), [555](#_page555)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского — [127](#_page127), [365](#_page365), [367](#_page367), [370](#_page370), [371](#_page371)

«Праздник Йоргена» А.‑С. Бергстедта — [193](#_page193), [194](#_page194), [212](#_page212), [447](#_page447)

«Праздник мира» Г. Гауптмана — [37](#_page037), [97](#_page097), [479](#_page479)

«Предательство Дегаева» В. В. Шкваркина — [301](#_page301), [302](#_page302), [307](#_page307)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха — [309](#_page309)

«Прерванный пир» Л. Марсело — [22](#_page022) – [24](#_page024)

«Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому — [53](#_page053), [65](#_page065) (Порфирий Петрович), [66](#_page066) (Порфирий Петрович, Раскольников), [324](#_page324) – [325](#_page325) (Раскольников)

«Признания Теофиля» Л. Фульда — [252](#_page252)

«Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману — [62](#_page062), [353](#_page353), [425](#_page425), [446](#_page446)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [76](#_page076), [79](#_page079) – [85](#_page085), [98](#_page098) – [100](#_page100), [144](#_page144), [166](#_page166), [230](#_page230), [254](#_page254), [363](#_page363), [365](#_page365) – [367](#_page367), [369](#_page369) – [371](#_page371), [396](#_page396), [397](#_page397), [415](#_page415), [430](#_page430), [431](#_page431), [454](#_page454), [489](#_page489), [492](#_page492), [526](#_page526), [528](#_page528)

«Провинциалка» И. С. Тургенева — [38](#_page038)

«Продавец солнца» Рашильда — [24](#_page024) – [26](#_page026)

«Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа — [349](#_page349), [350](#_page350), [450](#_page450)

«Противогазы» С. М. Третьякова — [163](#_page163)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева — [51](#_page051), [66](#_page066) (Телемахов)

«Проходная комната» В. Пушмина — [485](#_page485) – [487](#_page487), [502](#_page502) – [504](#_page504), [514](#_page514)

«Псиша» Ю. Д. Беляева — [317](#_page317)

«Пугачев и Екатерина II» Д. П. Смолина — [319](#_page319), [320](#_page320)

«Пугачевщина» К. А. Тренева — [308](#_page308), [309](#_page309), [346](#_page346), [450](#_page450)

«Пурга» Д. А. Щеглова — [457](#_page457) – [459](#_page459), [550](#_page550), [551](#_page551)

«Разбойники» Ф. Шиллера — [114](#_page114) (Франц Моор), [267](#_page267), [597](#_page597) – [601](#_page601)

«Разлом» Б. А. Лавренева — [405](#_page405), [407](#_page407), [410](#_page410), [412](#_page412) – [415](#_page415), [471](#_page471), [472](#_page472), [524](#_page524), [525](#_page525)

«Расточитель» Н. С. Лескова — [151](#_page151), [209](#_page209), [481](#_page481)

«Ребенок» П. Д. Боборыкина — [244](#_page244)

«Ревизор» Н. В. Гоголя — [37](#_page037), [67](#_page067) (городничий), [128](#_page128) (Анна Андреевна), [196](#_page196) – [198](#_page198), [205](#_page205), [207](#_page207), [293](#_page293), [334](#_page334), [381](#_page381) – [383](#_page383), [391](#_page391), [422](#_page422), [423](#_page423), [446](#_page446) – [448](#_page448), [450](#_page450), [452](#_page452), [494](#_page494) – [500](#_page500), [551](#_page551), [574](#_page574), [585](#_page585)

«Ревность Барбулье» Ж.‑Б. Мольера — [10](#_page010), [491](#_page491), [585](#_page585)

«Реквием» Л. Н. Андреева — [166](#_page166), [416](#_page416)

«Рельсы гудят» В. М. Киршона — [502](#_page502), [503](#_page503), [517](#_page517), [587](#_page587)

«Ричард III» В. Шекспира — [76](#_page076)

«Робин Гуд» С. С. Заяицкого — [326](#_page326), [341](#_page341)

«Родина» (Катрин, дочь Гулкана) У.‑Б. Йитса — [24](#_page024) – [26](#_page026)

«Розита» А. П. Глобы — [351](#_page351), [353](#_page353), [355](#_page355), [446](#_page446), [447](#_page447)

«Роман» Э. Шелдона — [54](#_page054), [354](#_page354)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира — [73](#_page073)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена — [97](#_page097)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова — [328](#_page328) – [331](#_page331), [346](#_page346), [452](#_page452)

«Рюи Блаз» В. Гюго — [74](#_page074)

«Сакунтала» Калидасы — [73](#_page073)

«Саломея» О. Уайльда — [15](#_page015), [73](#_page073), [74](#_page074), [417](#_page417)

«Самое главное» Н. Н. Евреинова — [30](#_page030) – [33](#_page033)

{630} «Самолет» Б. С. Никифорова — [216](#_page216)

«Самсон и Далила» С. Ланге — [6](#_page006), [7](#_page007)

«Свадьба» А. П. Чехова — [98](#_page098), [364](#_page364)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина — [65](#_page065) – [67](#_page067) (Расплюев), [217](#_page217), [218](#_page218), [257](#_page257), [277](#_page277) (Расплюев), [384](#_page384) – [386](#_page386), [388](#_page388)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу — [37](#_page037), [152](#_page152), [479](#_page479)

«Святая Иоанна» Б. Шоу — [207](#_page207) – [209](#_page209), [452](#_page452)

«Семь лет без взаимности» А. М. Арго, Н. А. Адуева, Д. Г. Гутмана, В. Я. Типота — [266](#_page266)

«Сердце не камень» А. Н. Островского — [148](#_page148) – [150](#_page150)

«Сигнал» С. Поливанова — [566](#_page566), [567](#_page567)

«Синяя птица» М. Метерлинка — [70](#_page070) – [72](#_page072) (Митиль), [83](#_page083)

«Сирокко» Л. А. Половинкина — [482](#_page482) – [485](#_page485), [509](#_page509)

«Сказка об Иване-дураке» по Л. Н. Толстому — [56](#_page056) – [58](#_page058)

«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — [15](#_page015), [425](#_page425), [429](#_page429)

«Скверный анекдот» по Ф. М. Достоевскому — [141](#_page141), [142](#_page142), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Слуга двух господ» К. Гольдони — [114](#_page114) – [115](#_page115) (Труффальдино), [117](#_page117)

«Слышишь, Москва?» С. М. Третьякова — [163](#_page163)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — [397](#_page397) – [399](#_page399), [405](#_page405), [481](#_page481), [526](#_page526)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина — [186](#_page186) – [188](#_page188), [201](#_page201), [202](#_page202)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина — [218](#_page218), [350](#_page350), [384](#_page384) – [386](#_page386), [437](#_page437)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка — [102](#_page102)

«Смерч» Б. Б. Бера — [405](#_page405)

«Смешные жеманницы» Ж.‑Б. Мольера — [114](#_page114) (Маскариль), [115](#_page115) – [117](#_page117)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева — [32](#_page032), [429](#_page429)

«Собор Парижской богоматери» по В. Гюго — [339](#_page339), [340](#_page340), [346](#_page346) (Людовик XI), [351](#_page351) – [353](#_page353)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша — [20](#_page020)

«Сон в летнюю ночь» В. Шекспира — [488](#_page488) – [490](#_page490), [527](#_page527), [528](#_page528)

«Сорок палок» А. П. Глобы — [280](#_page280)

«Сочувствующий» И. М. Саркизова-Серазини — [293](#_page293), [294](#_page294)

«Спартак» В. М. Волькенштейна — [129](#_page129) – [131](#_page131), [161](#_page161), [170](#_page170)

«Спасенный Алкивиад» Г. Кайзера — [111](#_page111)

«Спокойно — снимаю» — А. М. Арго, Д. Г. Гутмана, В. Я. Типота — [221](#_page221), [222](#_page222), [255](#_page255)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [72](#_page072), [161](#_page161), [162](#_page162), [170](#_page170), [433](#_page433)

«114 статья» В. Е. Ардова и Л. В. Никулина — [350](#_page350)

«Судебная ошибка» А. Деннери и Э. Кормона — [167](#_page167)

«С утра до полуночи» Г. Кайзера — [112](#_page112)

«Сэди» С. Моэма — [344](#_page344), [345](#_page345), [354](#_page354), [446](#_page446)

«Тайна замка Кенильворт» («Эмми Робсар») по В. Гюго — [339](#_page339), [351](#_page351), [352](#_page352), [360](#_page360)

«Тайна Нельской башни» А. Дюма-отца — [429](#_page429)

«Таракановщина» В. Е. Ардова и Л. В. Никулина — [541](#_page541), [543](#_page543)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера — [187](#_page187), [359](#_page359), [378](#_page378)

«Театр Клары Газуль» П. Мериме — [167](#_page167), [211](#_page211)

«Текущие дела» В. Я. Типота — [214](#_page214), [215](#_page215), [255](#_page255)

«Тень осла» Л. Фульда — [295](#_page295), [296](#_page296), [309](#_page309)

«Теруань де Мерикур» П. Эрвье — [433](#_page433)

«Ткачи» Г. Гауптмана — [234](#_page234)

«Товарищ Семивзводный» В. А. Голичникова — [271](#_page271), [272](#_page272), [451](#_page451)

«Товарищ Хлестаков» Д. П. Смолина — [449](#_page449)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева — [51](#_page051)

«Три еврейские изюминки» И. Добрушина и Н. Ойслендера — [168](#_page168)

«Три сестры» А. П. Чехова — [540](#_page540)

{631} «Трумф» И. А. Крылова — [28](#_page028), [29](#_page029)

«1881 год» Н. Н. Шаповаленко — [219](#_page219), [220](#_page220), [256](#_page256), [257](#_page257)

«1917 год» Н. Н. Суханова и И. С. Платона — [405](#_page405), [406](#_page406), [460](#_page460), [461](#_page461), [467](#_page467), [470](#_page470)

«Ужовка» М. В. Шимкевича — [304](#_page304), [305](#_page305), [313](#_page313)

«Узор из роз» по Ф. К. Сологубу — [8](#_page008) – [10](#_page010)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира — [45](#_page045), [46](#_page046), [118](#_page118), [151](#_page151), [244](#_page244), [481](#_page481)

«Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева — [362](#_page362)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [227](#_page227) – [229](#_page229), [260](#_page260), [261](#_page261), [269](#_page269), [289](#_page289), [370](#_page370), [437](#_page437), [447](#_page447), [495](#_page495), [549](#_page549) – [551](#_page551)

«Фабрика молодости» А. Н. Толстого — [473](#_page473) – [475](#_page475), [512](#_page512), [514](#_page514)

«Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского — [416](#_page416)

«Фауст» И.‑В. Гете — [95](#_page095)

«Федра» Ж. Расина — [74](#_page074), [77](#_page077) – [79](#_page079), [102](#_page102), [137](#_page137), [138](#_page138), [144](#_page144), [154](#_page154), [429](#_page429)

«Федька-есаул» Б. С. Ромашова — [229](#_page229), [230](#_page230), [258](#_page258), [259](#_page259), [449](#_page449)

«Фельдмаршал Пруссии» С. Д. Разумовского — [417](#_page417)

«Фленго» В. Н. Цыбина — [405](#_page405)

«Флорентийская трагедия» О. Уайльда — [20](#_page020)

«Фру-Фру» («Ветерок») А. Мельяка и Л. Галеви — [127](#_page127)

«Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега — [74](#_page074) (Лауренсия), [234](#_page234)

«Холопы» П. П. Гнедича — [20](#_page020), [276](#_page276)

«Хоровод» А. Шницлера — [418](#_page418)

«Царевич Алексей» Д. С. Мережковского — [114](#_page114), [115](#_page115) (сын Петра), [116](#_page116), [117](#_page117)

«Царь Иудейский» К. Р. (К. К. Романова) — [417](#_page417)

«Царь Максимилиан», народная драма — [198](#_page198), [199](#_page199)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — [39](#_page039) (Федор), [202](#_page202), [324](#_page324), [540](#_page540)

«Цемент» по Ф. В. Гладкову — [372](#_page372) – [375](#_page375)

«Цемент» Ф. В. Гладкова и К. М. Бабанина — [405](#_page405), [462](#_page462), [469](#_page469), [471](#_page471), [503](#_page503)

«Чан Гай-танг» («Меловой круг») Клабунда — [338](#_page338), [339](#_page339), [344](#_page344), [345](#_page345), [351](#_page351), [353](#_page353), [355](#_page355), [446](#_page446)

«Человек, который был Четвергом», по Г. Честертону — [153](#_page153), [154](#_page154), [164](#_page164), [176](#_page176), [427](#_page427), [452](#_page452)

«Человек, который смеется» по В. Гюго — [568](#_page568)

«Человек с портфелем» А. М. Файко — [515](#_page515), [516](#_page516), [558](#_page558), [566](#_page566)

«Черная пантера» В. К. Винниченко — [121](#_page121) – [125](#_page125), [417](#_page417)

«Черный амулет» Н. М. Стрельникова — [508](#_page508), [509](#_page509)

«Чудак» А. Н. Афиногенова — [611](#_page611) – [613](#_page613)

«Чудеса в решете» А. Н. Толстого — [375](#_page375), [473](#_page473), [475](#_page475)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка — [38](#_page038), [98](#_page098), [99](#_page099), [101](#_page101) – [103](#_page103), [362](#_page362) – [367](#_page367), [369](#_page369), [415](#_page415), [430](#_page430), [451](#_page451)

«Чужая голова» С. И. Антимонова — [309](#_page309)

«Шарманка сатаны» Тэффи — [32](#_page032)

«Шахтеры» В. Н. Билль-Белоцерковского — [540](#_page540)

«Шпиль им шлосс» Ф. Мольнара — [535](#_page535)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского — [316](#_page316), [317](#_page317), [321](#_page321), [332](#_page332), [341](#_page341), [375](#_page375), [401](#_page401), [412](#_page412), [443](#_page443), [451](#_page451), [456](#_page456), [601](#_page601)

«Шулер» В. В. Шкваркина — [554](#_page554) – [557](#_page557), [568](#_page568)

«Шутники» А. Н. Островского — [125](#_page125), [274](#_page274)

«Эдип» («Царь Эдип») Софокла — [11](#_page011), [16](#_page016) – [18](#_page018), [41](#_page041)

{632} «Электра» Софокла — [416](#_page416)

«Эрик XIV» А. Стриндберга — [37](#_page037), [98](#_page098), [195](#_page195), [430](#_page430), [431](#_page431), [450](#_page450), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Эсмеральда» Ц. Пуни — [351](#_page351)

«Эуген Несчастный» Э. Толлера — [223](#_page223), [224](#_page224), [256](#_page256), [259](#_page259)

«Эхо» В. Н. Билль-Белоцерковского — [205](#_page205), [206](#_page206), [212](#_page212), [214](#_page214), [245](#_page245), [316](#_page316)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира — [148](#_page148)

«Яд» А. В. Луначарского — [313](#_page313), [314](#_page314), [339](#_page339), [346](#_page346), [350](#_page350)

«Ящик с игрушками» К. Дебюсси — [72](#_page072) (кукла)

1. А. А. Левшина. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. В. Быков. [↑](#footnote-ref-3)
3. В. Волькенштейн, Станиславский, М., 1922, Вал. Смышляев. Техника обработки сценического зрелища. М., 1922. [↑](#footnote-ref-4)
4. Fundamentum divisionis *(латин.)* — основа разделения. [↑](#footnote-ref-5)
5. От анализа «Бронепоезда» в МХАТ я принужден воздержаться в силу моего близкого участия в работе театра в качестве заведующего литературной частью и одного из инициаторов постановки «Бронепоезда». [↑](#footnote-ref-6)