**В.Э.Мейерхольд**

**ЛЕКЦИИ. 1918-1919**

**Тексты подготовлены**

**Н.Н.Панфиловой,Е.П.Перегудовой, З.П.Удальцовой, О.М.Фельдманом. М.: ОГИ, 2001. - 280 с., обл.**

**В книгу вошли записи лекций, прочитанных В.Э.Мейерхольдом в 1918-1919 гг. в учебных заведениях, созданных им в Петрограде. Эти тексты, за единичным исключением прежде не публиковавшиеся, дают изложение позиций, которые с середины 1910-х гг. определяли направленность студийных исканий Мейерхольда и его педагогику. Принцип гротескного театра условных упрощённых форм Мейерхольд обосновывал перед слушателями как практический и теоретический вывод из всей прошлой истории мирового театра и как прямое следствие новейших открытий современной режиссуры.**

**ISBN 5-900241-10-1**

**Первое издание лекций Мейерхольда, прочитанных в переломный период его жизни, когда он ставил "Мистерию-Буфф" Маяковского, заявляя новую театральную эстетику. Но Мейерхольд был еще и человеком Серебряного века - поэтому революционную условность своего нового театра он в лекциях объясняет через культурную рефлексию, со ссылками на театр Японии и Китая, на испанский народный театр и режиссуру Гордона Крэга. В книгу вошли лекции, прочитанные на летних Инструкторских курсах 1918 г., на курсах мастерства сценических постановок и школе актерского мастерства. Все лекции - с ориентацией на спектакль как событие, организованное режиссером, а не драматургом. Публикуются планы лекций, написанные самим Мейерхольдом, а также конспекты двух слушателей. Еще одно достоинство книги - внятные предисловия Бориса Зингермана и составителя, подробные примечания, многочисленные картинки и разнообразные документы того времени, относящиеся к такому понятию, как "Театр Мейерхольда".**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Б.Зингерман. Введение в театр**

**От составителя**

**I**

**Сценоведение и режиссура**

**Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок**

**Петроград. 1918, июнь—август**

**Лекция № 1. Введение в сценоведение. 26 июня 1918**

**1. План**

**2. Стенографическая запись, выправленная**

**3. Конспект слушателя**

**Лекция № 2. Введение в сценоведение (продолжение). 28 июня 1918**

**1. Подготовительные**

**2. Конспект слушателя**

**3. Стенографическая запись**

**Лекция № 3. Старинные сцены. 1 июля 1918**

**1. Подготовительные записи**

**2. Конспект слушателя**

**3. Стенографическая запись**

**Лекция № 4. Работа режиссёра. Методика режиссуры. 3 июля 1918**

**1. Подготовительные записи**

**2. Стенографическая запись**

**3. Конспект слушателя**

**Лекция № 5. Работа режиссёра и художника-декоратора. 10 июля 1918**

**1. Стенографическая запись**

**2. Конспект слушателя**

**Лекция № 6. Работа над экземплярами пьес. 15 июля 1918**

**1. Подготовительные записи**

**2. Стенографическая запись**

**3. Конспект слушателя**

**Лекция № 7. Работа режиссёра. 17 июля 1918**

**1. Стенографическая запись**

**2. Конспект слушателя**

**3. Живая запись**

**Лекция № 8. Сценоведение. 19 июля 1918**

**1. Стенографическая запись**

**2. Живая запись**

**Лекция № 9. Сценоведение. 24 июля 1918**

**1. Стенографическая запись**

**2. Конспект слушателя**

**Лекция № 10. О мастерстве актёра. 25 июля 1918**

**1. Конспект слушателя**

**Лекция № 11. Сценоведение. 5 августа 1918**

**1. Стенографическая запись**

**2. Конспект слушателя**

**Лекция № 12. Сценоведение. 12 августа 1918**

**1. Стенографическая запись**

**Лекция № 13. Сценоведение. 23 августа 1918**

**1. Стенографическая запись**

**II**

**Лекции и беседы на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп)**

**Общий и специальный семестры**

**Петроград. 1918, октябрь — 1919, март**

**III**

**Беседы об упрощённых постановках в Школе актёрского мастерства (ШАМ)**

**Петроград. 1919, март**

**Первая беседа. Режиссура. Походный театр. 6 марта 1919. Стенограмма**

**Вторая беседа. Походный театр. 20 марта 1919. Стенограмма**

**Третья беседа. Упрощённые постановки. 27 марта 1919. Стенограмма**

**ЛЕКЦИЯ № 1.**

**ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ**

**26 июня 1918 г.**

1. План

У режиссера в его распоряжении в качестве сырого материала

результаты организационного творчества драматурга и композитора, а также

потенциальное истолкование творчества актера, певца, музыканта, декоратора.

Сведение к одному органическому целому всех искусств, причастных

к сфере театра.

Изобретатель (сочинитель). Воображение и вкус.

Работа с художником обязывает знать, что такое композиция, понятие

о рисунке, красках.

Работа с актерами обязывает знать, в чем состоит творчество актера

(искусство слова, звука, жеста).

На что опирается сочинительство режиссера: сценическая площадка,

история театра, организация театрального дела.

Истолковательное творчество.

Театр (поэзия, музыка, пластика) — [искусство] динамическое (в

противоположность скульптуре).

Театральное творчество. Сценическое творчество.

Режиссеру надо знать искусство актера, чтобы корректировать его игру

в ходе репетиций. Режиссер, прошедший школу актера; режиссер, не бывший

актером. Знание техники сценирования. Знание техники суфлирования.

Всегда держать себя в плане [нрзб.].

2. Стенографическая запись,

выправленная Мейерхольдом

От всех других искусств искусство сцены отличается прежде всего тем,

что его коллективно творят несколько мастеров: актер, режиссер,

художник-декоратор, бутафор, машинист-механик, электротехник.

**(315)**

Что же такое искусство сцены? Прежде чем ответить на этот вопрос,

посмотрим, как принято группировать искусства.

Мы знаем искусства статические и динамические. Статические

искусства: архитектура, скульптура, живопись. Динамические искусства:

музыка и поэзия. Музыка бывает инструментальной формы и вокальной формы.

Поэзия различает три формы: стихотворную, прозаическую и

драматическую. Каждое искусство имеет своего творца. Творцом архитектуры

является зодчий. В отдельных отраслях живописи творцами являются:

живописец, рисовальщик, гравер. В инструментальной музыке мы имеем творцов

в лице композитора, исполнителя-солиста, исполнителя-дирижера,

музыканта-импровизатора. В вокальной музыке творцами являются:

композитор, исполнитель-певец, исполнитель-регент, певец-импровизатор.

Творцы стихотворной формы: поэт, декламатор, поэт-импровизатор;

прозаической — прозаик, чтец, оратор-импровизатор; [творцы] драматической

[формы]: драматург, режиссер, актер и актер-импровизатор. Как в статических

искусствах в результате проявленного творчества зодчий дает здание,

ваятель статую, живописец картину, так и в динамических искусствах

результатом творчества является то или иное произведение. Так, в

драматической форме драматург создает драматическое произведение, режиссер

творит театральную постановку драматического произведения, а актеру

принадлежит публичная передача роли.

Если бы мы занялись характеристикой художественного творчества

[в театре], то мы увидели бы, что искусство драматурга состоит в

организации слова, задача режиссера состоит в искусстве истолкования

организационной деятельности драматурга при помощи организации истолковательной

деятельности актеров. Искусство актера — это искусство публичного,

преимущественно коллективного истолкования организационной

деятельности драматурга и режиссера. Сравнивая искусство актера и искусство

режиссера, следует отметить, что искусство режиссера — театральное

искусство, искусство актера — сценическое искусство.

Ввиду употребительности этих двух терминов остановимся на

рассмотрении разницы, существующей между соответствующими [театральным

и сценическим] искусствами. Театр состоит из двух частей: из

зрительного зала и сценической площадки со всем, что на ней находится.

Театральное искусство шире сценического в количественном отношении, так как

объединяемые режиссером творческие силы очень разнообразны; в

качественном же отношении театральное искусство уступает сценическому.

Актер более свободен в своем творчестве, и творчество его, протекая на

глазах у зрителя, в процессе и в результате — неразрывно.

Условимся говорить сначала о театре, о театральном искусстве вообще.

В театре сведены к одному органическому целому ряд других искусств.

Хотя театр — искусство вполне самостоятельное, в то же время он

316

является как бы конгломератом других искусств. Поэтому прежде всего следует

отметить, что театральное искусство более сложно, чем всякое другое

искусство. Что же в искусстве театра слито? Искусство драматурга

(искусство слова), искусство режиссера, искусство музыканта, искусство актера.

Перед нами в театре искусство слова, искусство звука, искусство пластики.

Элемент пластики входит сюда вместе с искусством

художника-декоратора. Актер дает сцене не только звук человеческого голоса, но еще и

искусство жеста. Целью и задачей театра является свести к органически целому

все эти элементы.

Нужно заметить, что эти элементы других искусств входят в театр

несколько видоизменяясь. Например, музыка (она имеет в театре иное

назначение, чем в симфоническом зале — там это чистая музыка, а здесь она

играет как бы некую служебную роль) и живопись (задачи станковой

живописи и живописи в театре различны; кажется, будто живописец в театре

делает то же, что у себя в мастерской, работая над картиной, — нет, в театре

у него иной подход к темам).

Происходит своеобразное приспособление творцов к требованиям

сценической площадки. Оно замечается не только у музыкантов и живописцев,

но и у актеров. Актер, выступающий на эстраде и читающий стихи, творит

иначе, чем тогда, когда он выступает на сцене. Часто наблюдается такое

явление: школы, в которых хорошо учат декламировать, выпускают

учеников, которые, выступая на сцене, оказываются плохими актерами.

Живописец в театре пишет не маленькие холсты, вставляемые в рамки, а огромные,

причем холсты эти вовсе не являются увеличенными картинами с тою

лишь разницей, что здесь рамой стало то окно, в которое смотрят зрители.

Так и актер, прошедший курс декламации, не может считать себя мастером

сцены, так как на сцене ему придется не декламировать, как на эстраде,

а по-особенному, по-театральному произносить речи, причем ему все

время придется помнить, что все его речи перебиваются особыми действиями.

Мы видим, таким образом, что каждый из творцов театрального искусства

работает в театре, руководствуясь особыми законами.

Что же это за законы, управляющие жизнью театра?

Живопись имеет дело только с пространством, музыка существует

только во времени. Элементы же театра всегда мыслятся и в пространстве

и во времени. И нужно сказать, что именно это совмещение элементов

пространства и времени составляет самое трудное в построении существа

театра. В театральном искусстве приходится принимать в расчет как условия

пространства, так и условия времени. (Вопрос о том, в каком

взаимодействии находятся вообще пространство и время — это вопрос, который с

особенным вниманием рассматривается именно современной наукой. Прежде

думали, что пространство и время — это две совершенно различные

сущности, которые можно рассматривать отдельно и независимо друг от дру-

317

га. Но новая теория относительности заявляет, что все эти взгляды

совершенно ложны и что, стало быть, мы должны от них совершенно отречься.)

Так как театр — искусство, которое (совсем не как в других искусствах)

происходит одновременно и в пространстве и во времени, [то] мы должны

отметить, что переворот, совершенный в науке физико-математиками,

ставит театр в особые условия.

Было бы явлением антихудожественным, если бы артист, выступающий

на сцене, старался быть неподвижным. В таком положении, переставая

быть актером, он становится элементом живой картины, манекеном

панорамы. Живая картина — не кажется ли вам она художественным абсурдом?

Нелепо само сочетание двух слов «живая картина». Картине незачем быть

живой. Живому же незачем быть картиной, живое должно быть в

состоянии движения. Тело артиста как явление движущееся, чтобы стать

объектом искусства, не может двигаться по сценической площадке произвольно.

Тело артиста должно быть подчинено законам движения на сцене. Этим

и занята современная наука о театральном искусстве, задачей которой

является оформить искусство актера.

В искусстве вообще все сводится к построению формы. Скульптура

дает форму мрамору, глине, бронзе; архитектура располагает по

определенному плану материальные тяжести. Музыка отыскивает форму в сочетании

звуков. Когда П.О.Морозов будет перед вами развертывать историю

театра1, вы увидите, что там, где царит искусство, там главенствует движимая

особыми законами воля художника. Об этом обстоятельстве поступающие на сцену

обыкновенно не думают. На сцену приходят люди безработные2. Не зная,

куда себя деть, идут в театр. Пойти куда-нибудь в другое место, например,

в слесарную мастерскую или электротехническое заведение, многим

кажется трудной задачей, ибо здесь надо уже кое-что знать. На сцену же идут

просто и не размышляя, так как считают, что здесь ничего знать не надо.

Всем кажется, что здесь нет никаких признаков мастерства, никаких

законов. Между тем именно театр есть искусство особенно сложное. И раньше,

чем посвятить себя театру, нужно много и долго учиться.

В дальнейшем я буду подробно говорить вам, что это за искусство.

О различных мастерствах, связанных с этим искусством, расскажут вам

другие лекторы. Мне же лично придется говорить об актерах, о режиссуре,

о драматургии.

(В будущем можно добиться того, чтобы здесь непременно были

открыты курсы драматургии, чтобы вы могли более углубиться в понимание

театрального искусства, чем это осуществимо здесь, на этих

кратковременных курсах. Теперь же мне хочется набросать план нашей дальнейшей

работы. Очевидно, что подробно останавливаться на нашем предмете мы в

течение 2-х месяцев не можем, — нам придется всячески сократить,

экономить время)3.

318

Я уже говорил вам, что театр имеет дело с творчеством коллективным,

в то время как в других искусствах художники творят каждый сам за себя.

Для того чтобы создался спектакль в театре, нужен союз партнеров.

Одиночка может читать здесь монолог, но монолог еще не составляет спектакля

(так в цирке: соло-клоун забавляет публику лишь некоторое время, но

скоро призывает себе в помощь или второго клоуна, или строит диалог с

шталмейстером).

Ввиду того, что театр творится коллективно, прежде чем вы изберете

себе ту или иную специальность, постарайтесь присмотреться к театру,

охватить его с высоты птичьего полета. Если перед вами два аппарата:

микроскоп и телескоп, возьмите в руки последний, то есть телескоп. Изучайте

сначала весь театр в целом, вы изберете вашу специальность потом. Это как

на медицинском факультете сначала изучаете целый ряд естественных

наук, потом только принимаетесь за болезни. Сначала общее изучение, а потом

специализация, не наоборот.

Бывает, например, так, что актер считает, что ему совсем не надо знать

анатомии, а надо лишь знать психологию. Но с моей точки зрения, если он не

знает анатомии, то его не спасет никакое углубление в психологию, ибо ему

легко вывернуть себе руку или ногу. И это потому, что выступление его на

сцене сводится прежде всего к телодвижениям. В японском или китайском

театре считается, например, что тот не актер, кто не прошел акробатические

курсы. Сара Бернар изучала искусство падать на сцене у известного клоуна4.

Что каждому из вас надо, вы узнаете после того, как в самых общих

чертах ознакомитесь с существом театра. Машинист и осветитель ознакомят

в общих чертах с театральной механикой. Художник-декоратор в самых

общих чертах вас познакомит с техникой декорационного дела. Таким

образом у вас сложится общее представление о театре, сначала довольно

схематичное и бледное. Но вы углубитесь в эту картину, в ее детали

постепенно. Сегодня я только слегка коснусь вопроса о роли режиссера в театре.

Мастерство сценической постановки должно сосредоточиться в одних

руках, в театре должна быть одна воля — иначе может получиться

какофония. До сих пор нет театра, где бы руководительство сценической

постановкой сосредоточивалось в одном лице. У англичан художник Гордон

Крэг, у нас художник А. Н.Бенуа совмещают в себе режиссера и

художника. Но тот и другой, являясь практиками в области декорационной

живописи, в области режиссуры скорее должны считаться теоретиками, причем

Г.Крэг, поскольку он еще и актер, может однако считаться подлинным

мастером сценических постановок, действительно совмещающим и

художника, и режиссера. В большинстве случаев так не бывает. Обыкновенно

сговариваются для совместной работы два лица — один специалист по

живописи, а другой по режиссуре. Мастерство сценических постановок является,

319

таким образом, коллективным творчеством художника и режиссера. Какая

[же] в творчестве этом должна быть достигнута гармония, чтобы сила

единой воли была сохранена? Об этом — в дальнейшем изложении.

То обстоятельство, что у нас краткий курс, даже хорошо в наших целях,

ибо, ограниченные временем, мы вынуждены не специализироваться,

а именно изучать общее. Настоящий курс, как обзор предмета с птичьего

полета, будет именно тем хорош, что он сделает из вас мастеров сценических

постановок в этом идеальном смысле слова.

В искусстве театра чаще всего требуются для своих целей средства

поэзии и музыки. Средства других искусств не все в одинаковой мере служат

целям театра. О скульптуре, например, можно сказать, что она в сфере

театра бессильна.

Произведение скульптуры в его чистом виде на сцене теряется, ибо

зрителю приходится смотреть на сцену все время с одной определенной

точки. Может быть, когда-нибудь создастся театр наподобие цирка, с

движущимися площадками для зрителей. В этом театре будущего

скульптурные произведения, может быть, и найдут применение. Но пока нам не

стоит останавливаться на такой утопии. Имея дело с нынешним

театром, мы видим, что здесь роль скульптуры сводится к нулю. Был один

художник, мечтавший о замене живописных полотен скульптурными

изображениями, но он, автор этой идеи, умер, не осуществив своей мысли

(Boccioni)5.

Когда говорят об архитектуре, что она бессильна в театре, то это

неверно. На современной сцене архитектору широкое поле для работы. Конечно,

в большинстве случаев дело обстоит так, что мы принимаем архитектуру

театра готовой. Но передний план, например, сценической площадки, ее

так называемую авансцену нам приходится вместе с порталом

перестраивать. И даже такие замечательные творения, как архитектура россиевского

Александрийского театра, нисколько от этого не страдают, напротив,

можно еще больше подчеркнуть ту или иную прелесть зрительного зала, связав

чрез просцениум эти два напрасно отторгнутые друг от друга царства —

сцену и зрительный зал. Архитектору есть многое что сделать, если он

примется за эту театральную деку — подмостки. Прошу вспомнить

постановку на сцене Александринского театра «Дон Жуана» — разве режиссер не

взял на себя роль архитектора, когда он снял рампу и выдвинул сцену

вперед, закрыв место оркестра особыми щитами.

Так называемая вертящаяся сцена — это то, с чем современный театр

борется, ибо вертящаяся сцена мешает в любом [нужном] месте ломать сцену.

А как делать всю нужную ломку? Разбить ли сцену на ряд квадратов,

чтобы помост мог по желанию нашему то подняться, то опуститься? Не

сделать ли какое-то подобие движущихся тротуаров? и т.д., и т.д. Это изобре-

320

сти, это распланировать, это построить, — кто должен, как не архитектор

или режиссер-архитектор, или художник-декоратор-режиссер, словом,

новый мастер сценических постановок?

Театр — искусство которого творится и во времени и в пространстве —

для последнего [то есть пространства] выдвигает на большую высоту

значение для сцены пластики рядом со словом и звуком, царящим во времени.

И выдвигается для режиссера новая забота — быть и балетмейстером и

музыкантом. Можно не играть [на музыкальном инструменте] самому, но нужно

быть музыкальным, восприимчивым к музыке. Нужно стремиться поднять

в себе общую музыкальность.

Режиссер — это глава театра, инспиратор его. К нему первому

поступает манускрипт, и от него зависит организация игры. Являя собою единую

волю, он здесь то же, что дирижер в оркестре. Как дирижер волен так или

иначе влиять на музыкантов с целью добиться гармонического исполнения, так

должен работать в отношении театра и режиссер. Некоторая общая

музыкальность нужна, по-видимому, и в других искусствах. Вы знаете, [как]

часто говорят о музыкальной живописи, о ритме архитектуры. С законами

ритма режиссеру приходится иметь дело на каждом шагу. Может ли он не быть

музыкантом?

Еще нужно упомянуть об одной стороне дела — о стиле. Режиссер

должен иметь ясное и отчетливое понятие о стиле. Понятие о стиле должно

быть вам известно не только то, которое легко почерпнуть в учебниках, вам

надо знать несколько значений этого термина и различные подходы к его

толкованию. Художники, работающие в театре, подошли к созданию

особого стиля, нового стиля, стиля театрального.

Далее вам нужно иметь понятие о том, что бывают различные подходы

к пьесам. (Под подходом к вещи мы понимаем некоторую тревогу,

некоторую изломанность, некоторую чертовщину, ищущую воплощения...

Подходы могут быть разные.)6 Вам известен подход натуралистический,

выработанный школой натуралистов, которые стремились перенести на сцену все

то, что видится в действительности. За натуралистами явились реалисты

(Московский Художественный театр). Далее появляется школа декадентов

и стилизаторов, порывающая с реализмом. Затем (в реакции на условность

декаданса)7 появляются неореалисты, которые стремятся вновь вернуть

театр к реальному. Они сумели взять кое-что от неореалистической школы

[в живописи], но держатся некоторой специальной трактовки. Наконец,

появляется театр футуристов, о котором нам придется поговорить особо.

Таким образом, вы должны знать, что целый ряд театров, берясь за

постановку одной и той же пьесы, могут различием трактовок явить целый ряд не

похожих друг на друга спектаклей. Однако то, что составляет сущность

театра — настоящий театральный бацилл — остается во все времена одним

и тем же.

321

Чтобы познать эту постоянную сущность, этот неизменный корень его,

вы должны изучить историю театра. Например, если с одной стороны

можно, говоря о мимике как о неизменной гримасе, сказать, что ей не место на

сцене8, то, с другой стороны, приходится констатировать, что мимика

выражает различные — в зависимости от различного положения — гримасы.

И, таким образом, качаясь от натурализма к условности, от условности

к натурализму, театр в своем целом совершает сложную эволюцию, которую

необходимо знать для того, чтобы судить о театре.

В заключение надо сказать, что мастер сценических постановок

является не только исполнителем чужой воли, но и сочинителем, так как в его

распоряжение материал поступает все-таки лишь в сыром виде. В

произведениях лучших драматургов, например, почти совершенно нет ремарок или

их очень мало. Все это предоставляется здесь на усмотрение мастера

постановки и актеров — их художественному воображению.

Нужно заметить, что наиболее свободным творцом в театре

является все же актер. Драматург, например, тратит на свои творения годы.

Так же бывает и с отдельными постановками. Но актер, как бы долго он

ни готовился, все же в каждом спектакле отдается чарам своей

импровизации, именно актер может считаться творцом данного мига. И на

ограничении, которым обставлена работа актера, опирающаяся на канву

драматурга и на канву режиссера, все же процветает свободное

мастерство актера.

Образцовым мастером, умеющим творить свободно в круге

ограничений, можно назвать Шаляпина. Он работает в тесных рамках, как и всякий

другой артист. Все для него предписано, кажется, до мельчайших деталей.

Но, тем не менее, Шаляпин выступает в своей роли как свободный творец,

ибо он дает в своей роли всегда нечто только ему свойственное, только ему

одному доступное.

Этого свободного творчества, доступного артисту на сцене, не понимают

только современные невежественные журналисты, пишущие о несвободе

артиста ввиду засилья режиссера.

Тот, кто хочет посвятить себя режиссерской деятельности, должен

поэтому пройти некоторый актерский курс. Как он это сделает — это дело его.

Это так же необходимо режиссеру, как необходимо дирижеру быть

немного музыкантом [-исполнителем]. Мы знаем дирижеров, которые играли на

контрабасе, на флейте, ибо совсем не иметь отношения к музыке [т.е. к ее

исполнению], не знать ни одного инструмента дирижеру нельзя. В данном

случае — мастер сценических постановок должен знать законы, которым

подвержено творчество артиста.

Например, он должен знать, каким образом актеру надлежит читать

монолог. Ему, именно ему приходится указывать актеру, как играть. Он

должен указывать ему строго время, в рамках которого ему [актеру] приходит-

322

ся творить. Актер, особенно тот, роль которого занимает всего одно

явление, стремится задержаться на сцене возможно дольше, а режиссер, зная,

как во времени распределены все части текущего спектакля, должен

наложить veto в отношении зарвавшегося в своей игре актера. Смотрите

суфлерский экземпляр данного спектакля. На полях его перед каждым актом

вы найдете отметку о длительности каждого акта. И если какой-нибудь акт

в тот или иной день шел дольше, режиссер уже должен быть в тревоге.

Не исключая возможности импровизации — напротив, желая ее, — тем не

менее установленные для данной пьесы рамки времени суть часовые

ограничения, стоящие на страже обязательного в театральном представлении

закона об особенностях архитектонической незыблемости цельной драматической

формы. (Актер говорит, например, семь минут, и вместо того, чтобы

сократить время до шести с половиной минут, легко доведет его до двенадцати

минут. Ничего нет опаснее такого нарушения времени. Пространственная

погрешность не так чревата последствиями, как погрешность во времени.

К тому же в отношении пространства нас выручает привычка.

Благополучие в отношении времени исполнения также достигается привычкою,

но это возможно лишь [там], где одна [и] та же вещь исполняется десятки

раз, так что артисты успевают навыкать.)

Наконец несколько слов об импровизации актеров. Актер — это

единственный творец, работа которого всецело протекает на глазах у публики.

Тут замечается, что он может — если это настоящий мастер своего

искусства — вольно парить на сцене, давать новые варианты. Если он настоящий

художник, то он при этом никогда не нарушит общей работы: не помешает

своим партнерам по сцене, не изменяет замысла автора. О таком актере

говорят, что он выполняет свою роль лучше, чем она была задумана и

драматургом и режиссером. В связи с импровизацией можно заметить, что играть

можно не только в театре. В этом отношении артисты-творцы совершенно

свободны. Они могут играть где угодно, например, на улице, не

приспособленной к театральным выступлениям, на городских площадях, в

специальных тупиках под открытым небом и т.д.

3. Конспект слушателя

Искусства делятся на два рода: статические и динамические.

К искусствам статическим принадлежат: архитектура, творец которой

архитектор; скульптура, творец которой ваятель; живопись, творец

которой живописец, рисовальщик, гравер.

Искусства динамические. Музыка: инструментальная — композитор,

дирижер, солист в оркестре, импровизатор; вокальная — композитор,

певец, певец-импровизатор.

323

Поэзия. Поэзия разделяется на лирику, эпос и драму.

Творцами драмы и ее исполнения являются: драматург — дает

произведение; режиссер — сценическую постановку; актер — исполнение;

импровизатор — произведение и исполнение. Театр есть то, что сводит к одному

органическому целому все роды искусства, которые имеют причастность

к его сфере. С драматургом приходит искусство слова; с режиссером —

[искусство] музыканта и художника ([искусство] звука и пластики); с актером —

искусство голоса и жеста. Все искусства, попадающие в театр, имеют иное

значение, чем они имели в своем чистом виде. Все искусства в театре

одеваются в особые наряды. Например, звук у композитора служит для того,

чтобы различными комбинациями звуковых отношений создать

самодовлеющее музыкальное произведение. Но тот же музыкальный звук в театре

служит исключительно для иллюстрационных целей. Станковая живопись,

имеющая своим творцом художника, задается своими вполне

определенными целями; — живопись же декоративная играет в театре иную, служебную,

роль и соответственно этому ее творец называется

художником-декоратором. Точно так же человек, исполняющий какое-либо произведение с

эстрады, называется декламатором, — но он же, перенесенный на подмостки

и поставленный в ряду других элементов театрального действа,

превращается в актера. Следовательно, все в театре подчинено каким-то особым

театральным законам, выяснить которые мы и постараемся...

Уже говорилось о том, что театр сводит к одному органическому

целому многие искусства. Из этой формулы вытекает очень важное следствие,

что театр —это коллектив. Его творчество коллективно. Но искусства,

входящие элементами в сферу театра, действуют, одни (скульптура, живопись)

в пространстве, другие (музыка) во времени, — театр, сочетающий в себе

эти искусства, следовательно, мыслит свои элементы и во времени и в

пространстве. Самое трудное в режиссерской работе — сочетать время и

пространство таким образом, чтобы одно не первенствовало над другим.

Например: было бы явлением антиэстетическим, если бы актер решил

превратиться в неподвижное существо. Так называемые «живые картины»

представляют собою абсурд. Если это картина — то она не должна иметь

место на сцене; если она «живая», то не должна быть картиной (аналогия:

красные чернила)...

Всякое искусство из хаоса делает что-то. Например скульптор,

преодолевая некоторые препятствия природы, лепит из бесформенного куска

глины — полные жизни изображения. Архитектор различными комбинациями

из строительных материалов воздвигает красивые здания и т.д. Античный

театр знал те препятствия, которые будут ему встречаться при постановке

какой-нибудь пьесы — он знал также, как их побеждать — и поэтому театр

Эллады, да и ее искусство, поражает нас своею размеренностью,

равновесием всех частей. Современный театр лишился этого уменья.

324

...Мы с вами не будем пока специализироваться, посмотрим на театр

сначала в подзорную трубу, окинем его всего своим взглядом и лишь затем

сядем за микроскоп. Весь недостаток наших актерских школ состоит в том,

что с самого начала вас усаживают там за микроскоп. Хорошим же актером

можно быть лишь после долгого и внимательного изучения всего театра.

(Этого мало! например в Китае и Японии актером может быть только тот,

кто прошел акробатическое искусство!)

Режиссер, который представляет собою Единую Волю Театра и «задает

тон» всему спектаклю, — точно так же должен совмещать в себе и

художника, и музыканта, и актера, и т. д.

Посмотрим теперь, насколько искусства служат целям театра.

Во-первых, больше всего, — поэзия и иллюстративная музыка. Скульптура (не

пластика динамическая!) в современном театре бессильна. (Правда,

итальянский футурист Боччони предлагал выбросить из театра живопись и

живописные декорации заменить скульптурой — но он умер, не оставив по

этому вопросу никаких трудов.)

Архитектору есть много места на сцене (иногда им бывает режиссер; см.

например, мою постановку «Дон Жуана» с новым для Александринского

театра просцениумом). Кроме того архитектор стоит перед задачей,

во-первых: ломки театрального пола, а во-вторых: перед задачей реформы

зрительного зала и сцены.

Динамическая пластика имеет в театре громадное значение...

Театральных школ или систем появилось порядочное количество

особенно, конечно, в последнее время. Таковые: 1) Школа натуралистическая.

Копирование природы. Мейнингенцы. 2) Школа реалистическая.

Подражание природе. МХТ. 3) Школа условного театра. Стилизация. 4) Школа

неореалистическая (попытка сочетания первой и второй). 5) Школа

футуристическая. Окончательно не оформилась. Со всеми этими школами

необходимо ознакомиться работнику театра.

Режиссеру же кроме того надо знать (собственно говоря, это

необходимо и артисту) историю искусства и историю литературы. Необходимо

хорошо знать стили искусства, — чтобы уметь постоянно перенестись,

например, во Флоренцию XIV века или во францию Людовика XIV.

Некоторые современные режиссеры работают над созданием особого

«театрального стиля» — таким образом ни Флоренции, ни XIV века на

сцене не будет (чувствуется, что не без того — а между тем ни того, ни

другого нет).

Под конец скажу об актере. Актер при кажущейся стесненности

по-настоящему свободен больше всех. Не буду ходить далеко за примерами.

Возьмем хотя бы Шаляпина. Он играет, предположим, Бориса Годунова.

Как оперный певец он стеснен тысячами вещей. Во-первых, определенным

тактом, который ему задает партитура. Она же диктует ему все паузы, по-

325

вышения и понижения, она указывает ему тончайшие нюансы; мало того,

примечания вроде amoroso показывают даже тона, в каких надо вести ту

или иную сцену. И все-таки Шаляпин в Борисе играет, и играет много

больше, чем ему предписывает партитура. Возьмите игру другого актера

в этой же роли. И здесь и там будет Мусоргский, но здесь кроме того

будет еще Борис Годунов, а там нет. Почему же это происходит? А потому,

что Шаляпин знает тайну специфического творчества актера...

Никогда не следует в актере гасить его стремления к импровизации.

Я сам часто радовался, когда актер — не нарушая ни общего плана

постановки, ни ломая mise en scene — каждый спектакль вносил в свою игру

что-то новое, которое с каждым разом было все лучше и лучше

предыдущего.

На этом я, не желая утомлять вас, и кончаю свою первую лекцию.

Примечания и дополнения

1. Не вспоминая долго, могу сразу назвать Гордона Крэга и нашего

Александра Бенуа — эти режиссеры совмещают в себе и художников.

Каждый режиссер обязан быть актером, как каждый дирижер обязан

играть на каком-нибудь инструменте — помимо изучения теории

музыки, разных контрапунктов и прочей прелести. Так, дирижер Кусевиц-

кий играет на контрабасе; Коутс — на рояле. Режиссер должен

вырабатывать ритм пьесы и отсюда выводить среднее число длины спектакля,

но для этого надо сначала научиться читать пьесу по-режиссерски

(лучше употреблять не слово «пьеса», а «экземпляр драматурга»). На

генеральной репетиции суфлер обязан записывать длину акта, затем во

время спектаклей режиссер всегда может видеть, какой артист замедлил

или скомкал акт.

2. Интересно отметить, что у гениальных писателей-драматургов почти

нет авторских ремарок. У Шекспира они чрезвычайно редки. Бедны ими

Лопе де Вега, Мольер, Кальдерон и Пушкин.

3. Помимо изучения различных стилей режиссер должен хорошо знать

все изломы стиля гротеск, завоевывающего себе все большее и большее

место в театре (см. мои постановки «Смерть Тарелкина», «Шлюк и Яу»9).

Гротеск. 1) Мотив орнамента из причудливых сочетаний форм и

цветов, растений, ваз и утвари, зверей, чудовищ, человеческих фигур, лент

и т. д. Применяемый в римском декоративном искусстве, главным образом

на сводах подземных переходов, был разработан в высоком совершенстве

Рафаэлем и его школой (Ватиканские ложи). 2) Все странное, но забавное,

произведение беснующейся фантазии, преднамеренно противоречащее

порядку и правилам. 3) В гимнастике и наездничестве: особенно трудные

и поражающие зрителей опасностью упражнения («Русская

Энциклопедия», т. VI)10.

326

ЛЕКЦИЯ №2. ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ

(продолжение)

28 июня 1918 г.

1. Подготовительные записи

Театр почти во все времена почти у всех народов испытывал на себе

давление двух сил драматургии: литературной и театральной. Преобладание

в драме элементов от литературы всплывало на поверхность сцены всегда,

когда театр, переставая быть целью, становился средством. Кафедра, с

которой удобно что-то проповедовать, вот чем был театр для Белинского, таким

использовали театр многие русские драматурги конца XIX века. Мастера

диалогов в романе и повести идут в театр и там, оторвавшись на время от

романа и повести, вяжут тонкое кружево диалогов. Потом на этой ниве

произрастает драма-переделка, основой которой станет роман. В этих недрах

зарождается противный духу театральности тенденциозный театр и

разговорный театр, в которых авторы пользуются сценой, чтобы высказать целый

ряд взглядов по вопросам социологии, взаимоотношения полов и даже

медицины. В России, франции, Англии, Италии, Швеции, Норвегии конца

XIX века мы наблюдаем одни и те же явления — театр стремятся завоевать

драматурги из публицистов, романистов и просто коммерческих людей.

Два течения — литературное и театральное — нелегко мирились друг

с другом, они всегда боролись. И победа театрального над литературным

всегда отмечала освобождение театра для его прямого и единственного

назначения — быть самодовлеющей ценностью — и для того, чтобы не

отрываться от почвы, питающей театр, от резервуара насыщающего.

В XVIII веке в Венеции разгорается спор между Гольдони и Гоцци по

вопросу о том, каковым должен быть театр: следует ли ему идти по пути

писанной комедии или не порывать связи с импровизационной комедией

масок. Проследить все перипетии борьбы этих двух драматургов — значит

уяснить себе, чем отличны друг от друга эти два направления —

литературное и театральное, — вечно борющиеся за право властвования. О

комедии масок, о Гольдони и Гоцци прошу вас прочесть главы из книги Вернон

Ли «Италия»1. У меня нет достаточно времени, чтобы подробно

остановиться на этом периоде, столь показательном в отношении борьбы театра

в защиту специфически театральных законов.

Гольдони изгнал со сцены романтизм и специфически театральную

буффонаду. Реальные люди в комедии Гольдони вытеснили маски comme-

dia dell'arte. Гольдони старался рисовать жизнь, как ее видим, проявляя

интерес лишь к правдивости выводимых характеров и верно подслушанным

словам. Из элементов commedia dell'arte Гольдони взял и развил лишь

комическое и реалистическое, оставив совершенно в тени, а иногда и совсем

327

изгоняя импровизованные шутки, которые так любили итальянские актеры

XVI и XVII веков, и все фантастическое, что составляло одну из

сущностей комедии масок.

Хотя комедия Гольдони как отпрыск комедии масок и имела свой

корень в самом сердце народа (особенно в начале драматической

деятельности Гольдони), все же его комедия, стремившаяся заменить традиционные

сценические фигуры ярмарочных театров и придорожных таверн лицами,

взятыми из реальной жизни и жизненно индивидуализированными, и

принявшаяся сокращать импровизации масок, — должна считаться явлением,

начавшим новый ход драматургии, направленный на создание

антитеатрального течения. С появлением писанных ролей для немаскированных

сценических фигур актеры комедии масок запротестовали, что их шутки

теперь отодвинуты на задний план2.

Таким образом, они были первыми борцами в деле защиты театральных

начал в театре от вторжения начал литературных. Но самую отчаянную

борьбу с литературным направлением в театре повел Карло Гоцци. Он

стремился сохранить театру мир чудес, вернуть ему его традиционные

маски, актерам шутки, свойственные театру, и всю ту фантастику, которую

Гольдони променял на игру слов и характеров. Действенный театр

fiabesque заявил себя антиподом театра Гольдони и одержал

блистательную победу над театром литературным. Когда вы будете ближе

знакомиться с этой театральной эпохой, обратите особое внимание на тот период,

когда Гольдони в семнадцатой своей комедии «Il Teatro comico»3 отвечал

своим обвинителям, в которой он стремился доказать ненадобность

маскированных фигур для создания драматического интереса. Это тот период,

когда Гольдони решительно отвлекается от commedia dell'arte и с упоением

следует в своем творчестве французским образцам.

Реалистическая комедия Гольдони и фантастическая комедия Карло

Гоцци — вот два явления, определивших два полюса драматургии. Мы

знаем, что расцвет commedia dell'arte совпадает с упадком литературы. Так

было всегда и во все времена. Эти два направления, литературное и

театральное, две чаши весов.

2. Конспект слушателя

Перед нами встает несколько важных вопросов, в которых нам

необходимо разобраться.

Дело в том, что театр в разные эпохи находился под двумя влияниями:

то литературного, то специфически театрального. Литература стремилась

превратить театр в кафедру, своего рода школу. Писались пьесы, годные

скорее для чтения, чем для разыгрывания. В XVIII веке между

представителями этих двух направлений, между итальянцами Гольдони и графом

328

Карло Гоцци загорелся по этому поводу спор. С одной стороны,

стремление чисто литературное, с другой — чисто театральное. Изучая театр Голь-

дони, нетрудно узнать в нем прародителя натуралистов. Гольдони больше

всего заботился о психологии действующих лиц. Все их поступки строго

обоснованы и подготавляются автором настолько, что зритель в третьем

акте уже знает, как поступит герой пьесы в пятом. Здесь употреблялись

чисто беллетристические приемы писателя романов и повестей.

Наоборот, театральная точка зрения, в лице Гоцци, говорит, что на

сцене все возможно. «Шутки, свойственные театру» — вот та формула,

которой Гоцци определил характер театрального представления. Каждый вновь

возникший момент может преподнести зрителю новый сюрприз. В конце

концов спор кончился для Гольдони неудачей. В короткое время Гоцци

написал ряд драматических произведений, основываясь на своей теории

театра. Представленные во многих городах Италии, они получили

грандиозный успех. Если мы оглянемся на историю театра, то увидим там лишний

раз подтверждение теории Гоцци. Театр зародился не в недрах

литературы, а в балагане.

Я не буду рассматривать историю происхождения античного театра —

ограничусь замечанием, что в его первых дионисиях имеются налицо все

признаки, так сказать, народных гульбищ. Рассмотрим время более близкое

к нам. Целый ряд авторов подсмотрел свои чудесные сюжеты в балаганах.

Например, Мольер — он видал интересные спектакли бродячих

комедиантов Сен-Жерменской и Лаврентьевской ярмарок. Шекспир, бравший,

правда, свои сюжеты из различных сборников новелл и старинных хроник, —

придавал им такую броскость, такое стремительное и пышное действие,

какие он мог подсмотреть только в балагане. Два мировые сюжета — об

испанском обольстителе Дон Жуане и о чернокнижнике фаусте — больше

всего разрабатывались на балаганных и кукольных сценах. Если

резюмировать сказанное, то можно следующим образом передать мою основную

мысль: в литературной обработке больше от ума — «поосмысленней», в

театральной — больше от чувства и глаза, «почуднее».

В этом споре необходимо разобраться. Например, что может быть

театральнее Шекспира? И между тем были эпохи, когда Шекспир казался

скучным — это случалось потому, что и режиссеры, и актеры, и публика того

времени не могли уловить в пьесах Шекспира чисто театрального элемента.

Особенно в этом отношении погрешила Германия и ее актеры. Монолог «Быть

или не быть» читался после многолетней подготовки, актер расставлял все

знаменитые паузы, подчеркивал те или иные слова, читал монолог так

долго, — что публика начинала зевать, спектакль затягивался до пяти часов утра

и режиссер выпускал последнюю великолепную сцену прихода фортинбраса.

У нас в России долгое время царило увлечение водевилями. Это

увлечение оставило след и повлияло на многих писателей — сообщив им ряд ин-

329

тереснейших секретов занимательности театра. Гоголь может считаться

образцом специфически театрального писателя. Если мы будем

рассматривать его «Ревизора» исключительно как схему, отбросив в сторону

характеристики действующих лиц, ее сатирическое, философское и мистическое

значения, мы увидим, насколько эта комедия полна чистыми «шутками,

свойственными театру», — испуг чиновников, поведение Бобчинского

и Добчинского, наконец, сама развязка комедии. В «Женитьбе» опять — это

бегство Подколесина через окно. Весь Гоголь сделан из таких «шуток».

Такими же штучками пользовались и другие писатели: Пушкин («Каменный

гость»), Тик («Кот в сапогах»), Блок («Балаганчик»). В 60-х годах в pendant

к этому появилась пылкая статья критика Анненкова4 — прямо

призывавшая господ драматургов идти учиться в балаган.

Весь балаган полон своеобразными ритуалами. Уже за несколько улиц

вы видите его плакаты, он пестрит стягами и украшениями — форма здесь

все. Точно так же и в театре форма имеет колоссальное значение.

Балаганных дел мастера великолепно знали и понимали театральную

форму. В театре commedia dell'arte знали, что без «штучек» театр не

интересен.

В Японии для углубления впечатления от действия заставляют

статистов — в момент напряженных сцен — выносить ковры яркого цвета для

того, чтобы дразнить публику, как в Испании дразнят быков в corrida'x.

В Китае при каждом театре существует особый оркестр, дубасящий в

барабаны и стучащий в гонги. Это все приводит вас в такой раж, что вам

кажется, что: «черт возьми, а ведь на сцене все правдоподобно!»

Гоцци для своих fiabae брал вполне знакомые сюжеты из народных

сказок (точно так же и у Тика: ходит там какой-то кот в сапогах — и уж никто

не ошибется, что это такое) — типы выводились тоже общеизвестные —

поэтому зрителю не приходилось над этим задумываться и он следил

исключительно за сценой, за тем, что на ней происходит. Театр немыслим без

шуток, ему свойственных. Театр немыслим, если сценарий не знает этих

шуток. Мольер и Шекспир подлинно театральные авторы — потому что

они их знали.

В 1913 г. Гордон Крэг основал во Флоренции школу5. Эта школа

разделена на два отделения. В первом отделении под его непосредственным

руководством работают — моделировщики, резчики, рисовальщики, бутафор-

щики и т.д. Во втором отделении преподаются: гимнастика, музыка, пение,

фехтование, импровизация, грим, декламация, мимика, пластика, танцы.

И каждый ученик этой школы для того, чтобы получить диплом, обязан

пройти оба отделения. Потому что если актер не может сделать

какой-либо бутафорской вещи, — он не сможет держать ее в руках.

В одном романе Киплинга рассказывается, как несколько рыбаков

случайно попали на званый обед у миллионера, хозяина рыбных промыс-

330

лов, — но эти рыбаки поразили всех присутствовавших аристократов

своим умением обращаться с рыбой, поданной на стол. А это произошло

потому, что рыбаки знали строение рыбы — они привыкли держать ее

в руках6.

У Глинки в опере «Жизнь за царя» есть вальс, вычеркнутый

Направником, потому что между тонкой партитурой вальса и тем, что происходило

на сцене, была глубокая пропасть7. Оркестровая партитура — это тот ковёр,

на котором стелят актеры свое искусство.

Всегда в театре есть разговор о какой-то вещи, именуемой талантом, —

почему об этом так много говорят? Вопрос о таланте и вдохновении

должен быть забыт. Если мы будем рассчитывать на талант, то из нас ничего

не выйдет; год тому назад американец Бланшар изобрел думающую

машину — таким образом, даже здесь вопрос о таланте постепенно отходит на

второй план...

Никакого театра импровизаций нет. А если он и есть, то это сплошное

жульничество. Импровизация всегда строится на особой схеме. И лучшим

импровизатором будет тот, кто лучше знает эту схему...

Нужно заботиться не о таланте. Если он у вас есть — то он и останется.

Нам надо непременно говорить о воображении. Воображение есть у

каждого. Необходимо только научиться его тренировать — поэтому надо знать

способы тренировки.

1) Особое чтение особых романов, останавливающихся на интересных

театральных моментах. Гофман, По, Достоевский — они окрыляют

воображение. «Братья Карамазовы» представляют большое поле, чтобы мыслить

образами. Водопад фактов в «Преступлении и наказании» — чисто

фантастичен. Прочитав такое произведение, надо мысленно повторять всю его

mise en scene. Я прочел Киплинга, — и если ко мне теперь придет актер

и спросит, как ему играть рыбака, я скажу: наденьте синюю рубаху, боты,

шаровары, — но манеры у вас должны быть джентльменские. Почему-то

у нас принято играть рыбака с черными руками, точно он копается в какой-

то саже.

2) Нужно приучить себя к восприятию всяких родов искусства, прямо

не относящихся к сфере театра. Нужно посещать музеи и галереи — для

того, чтобы приучить глаз к гармонии линий, красок и т.д. Надо приучить

глаз чувствовать, что это здание поет, а это ничего не говорит моему

сердцу. Вот почему важны путешествия. К тренированию воображения сюда же

присоединяется привычка оценки размещения линий...

Нельзя смотреть на поэзию исключительно как на стремление что-то

сказать. «А что там сказано?» — «Ничего там не сказано!» Читайте стихи

и наслаждайтесь ритмом из-за размещения ударных и неударных слогов,

воспринимайте поэзию не с точки зрения содержания, а с точки зрения

331

формы. И в своей работе мы будем искать совершеннейшую форму, через

которую мы можем передать на сцене то или иное произведение.

В следующий раз я уже, так сказать, возьму быка за рога и перейду

прямо к практическим приемам режиссуры.

3. Стенографическая запись

Первую часть сегодняшней лекции я посвящу опять нашему общему

вопросу, относящемуся к введению в сценоведение, а во второй части

перейду к рассмотрению мастерства, именуемого режиссурой.

Общий вопрос, которого я хочу коснуться, это вот какой.

Театр в своей эволюции находится все время под двумя влияниями,

влиянием, во-первых, литературным и, во-вторых, специфически театральным.

Под влиянием этих двух борющихся друг с другом течений всегда

изменяет свою форму то, что относится к сцене. В первом случае мы видим, что

литература властно стремится использовать сцену в своих целях. Здесь это

тот театр, о котором пишут публицисты, — театр, который

рассматривается как кафедра, удобная для проповедования интересных новых идей. И

такое отношение к театру создает специальную литературу, которую нельзя

назвать литературой театральной, ибо все специфически театральные

задачи находятся здесь далеко на заднем плане8. Мы не будем вдаваться здесь

в детальную оценку того, насколько это литературное направление

является нужным и необходимым в истории театра. В данном случае нам

достаточно установить факт существования этого направления. Мы только

констатируем здесь существование такого театра, в котором преобладают

чисто литературные задания и тенденции.

В противоположность этому театру существует театр иного рода. В

истории театра были и такие эпохи, когда драматурги в своих

произведениях преследовали не литературные, а специфически сценические задачи.

И эти специфически сценические задачи не имеют ничего общего с

задачами литературными.

В конце XVIII века в Венеции разгорелся известный спор между Голь-

дони и Гоцци. Изучить историю этого периода значит изучить

столкновение и борьбу (здесь, в области театра) этих двух течений — литературного

и собственно театрального. Избегая подробностей, я пока только называю

вам эти два имени. Ближе вы познакомитесь с этой борьбой обоих течений,

когда будете знакомиться с историей. Я добавлю здесь только следующее.

Гольдони как типический представитель литературного течения мог

писать и так и так, помимо литературных пьес у него есть и пьесы

специально театральные. Говоря же о Гольдони, я говорю о таких его пьесах, где

он больше заботится о развитии литературной тенденции, например,

332

о психологии действующих лиц и прочее, что вообще более уместно в

романе или повести, чем на сцене. (У нас в России типическим

представителем такого течения был Тургенев. Как литератору, автору множества

романов и повестей, ему было нетрудно написать и пьесу, излагая то, что он

излагает в романе, в несколько измененной форме применительно к технике

театра. Но все-таки, когда такую пьесу выносят на сцену, мы не можем не

констатировать оторванность ее от сцены.) Против Гольдони граф Карло

Гоцци говорил так: «Все, что вы пишете не во имя театра, а во имя других

тенденций, должно быть изгнано со сцены». И в короткое время Гоцци

написал целый ряд сцен, которые имели колоссальный успех в Венеции,

надолго вытесняя там то, что исходило от Гольдони.

Вообще я должен вам заявить, что без рассмотрения такого рода

отношения между литературной и театральной тенденциями трудно разбираться

в театральной проблеме как таковой. Особенно важно сознавать это

различие, этот антагонизм указанных двух тенденций, при анализе

драматических произведений. Всякий театральный деятель как таковой должен знать

и различать, что в данной пьесе относится к литературе и что к театру.

К чему же сводится в пьесах это специально литературное? В пьесах,

которые мы называем литературными, характерно то, что здесь всегда

преобладают всякого рода тонкости психологии. Поступки людей

оцениваются здесь больше по их внутренним психологическим мотивам, чем по

внешним признакам, доступным непосредственному наблюдению. Пьесы,

которые вытекают из литературы, отличаются тем, что действие здесь

сводится к простому диалогу. Вместо настоящих действий нам дается ряд

разговоров, [из] которых мы должны заключить о действиях. В отношении же

театра как такового мы должны заметить, что он требует прежде всего действия.

И мы видим, что настоящий театр возник не в недрах литературы.

Настоящий театр возник в другом месте, он возник в балагане.

Я не буду вам говорить об античном театре, это вы услышите [на

лекциях] от историка9. Вы увидите, что там были свои особые законы развития,

своя особая почва, а именно религиозная. Однако помимо этого и там

решающим элементом был элемент гульбищ, элемент ярмарок. И сказанное о

происхождении настоящего нелитературного театра можно проследить и там.

История театра вся свидетельствует о том, что лучшие, известнейшие

драматурги всегда опирались в своих творениях на то, что первоначально

было дано в балагане. Взять, например, Мольера. Как писатель он в высшей

степени литературен, но как драматический писатель он замечателен

именно тем, что черпал свои сюжеты из балаганов, ярмарок и тому подобных

зрелищ своего времени. Например, своего «Дон Жуана» он не вычитал из

книг, не взял он его также из жизни. Сюжет этот мог захватить и завоевать

его нигде в другом месте, как в каком-нибудь балагане того времени. Затем

Шекспир. Откуда у него такое обилие сюжетов? Опять-таки приходится

333

констатировать, что не из книг черпал он все это. Он мог получить это

только от странствующих балаганных актеров. Вся история театра

свидетельствует о том, что как в зарождении театра, так и в нововведениях его

решающую роль сыграл именно балаган. И только твердо установив этот

факт, мы поймем разницу между литературной и театральной обработкой

пьес. Мы увидим, что обработка литературная больше отправляется от ума,

обработка же театральная как таковая идет от сердца, диктуется законами

самого театрального искусства.

Все это я говорю не для того, чтобы осуждать литературное

направление в театре, наложить запрет на это направление. Может быть, завтра вы

захотите поставить здесь на сцене литературное произведение. Поставьте

его. Но мне важно то, чтобы вы все-таки знали это различие. Ибо в том

случае, если вы будете настоящими мастерами театра, вы всегда станете

спасать театральную сторону пьесы от литературной стороны ее и во всяком

случае не впадете здесь [в] излишества и крайности, свойственные

литературным пьесам. Литературная пьеса, поставленная режиссером, который

сумел вытянуть из пьесы крупицы театральности, спасает пьесу.

Кажется, например, что может быть театральнее Шекспира?! Но были

эпохи, [а] именно в Германии, когда Шекспир не имел успеха. Чем это

объясняется? Тем, что были не только режиссеры, но и труппы и актеры того

времени, [которые] рассматривали творения Шекспира так, как

рассматривают произведения литературные. Они не смогли найти в творениях

Шекспира присущего им специфически театрального элемента, выявляя на

место его элемент, противоположный театральному — литературный. И это

неумение ориентироваться в обеих тенденциях шекспировских творений

именно и губило эти творения при появлении их на сцене. Ученые

рассуждения о «Гамлете», столь характерные для известных периодов, действуют

заразительным образом и на актеров. Начитавшись всей этой мудрости,

актер начинает так пыжиться и так долго произносить известный монолог

«Быть или не быть», что публика не испытывает от этого выступления его

ничего, кроме скуки. На этом пути здесь достигли только того, что

буквально выпотрошили Шекспира, удалили из его произведений

действительно сценическое и подчеркнули в них одну только литературу10.

Что касается русского театра, то здесь, кроме указанных двух

типических течений, были еще некоторые другие. А именно, кроме специально

балаганного течения были еще [и] примыкающие к нему течения. В свое

время у нас были, например, в большой моде французские водевили,

разыгрывание их на русской сцене оказало на эту последнюю очень большое

влияние. Ибо были здесь различные трюки, имеющие специфически

театральное значение.

Писатели, опирающиеся в своем творчестве на такие свойства

французского водевиля, французского театра, являются поэтому у нас особен-

334

но театральными. Ярким примером такого писателя, усвоившего

французские театральные трюки, французские театральные штучки, может

служить Гоголь. В «Ревизоре» (в акте, в котором происходит встреча

городничего с Хлестаковым) есть, например, характерный случай: падение вместе

с дверью Бобчинского и Добчинского, которые стояли за нею,

подслушивая11. Или взять другой пример того же театрального свойства: Подколе-

син [в «Женитьбе»], который долго томит вас на сцене своей

нерешительностью, в один прекрасный момент выпрыгивает в окно! Можно сказать,

что весь Гоголь сделан из таких специальных театральных штучек12.

Точно такими же специально театральными штучками обладает Тик

в Германии. Его пьеса «Кот в сапогах» отличается обилием чисто

балаганных приемов, — приемов, которые ни в каком случае не могли быть

непосредственно заимствованы из жизни (ибо здесь таких приемов не

встречается). Наконец, у Пушкина «Каменный гость» и другие сценические

произведения также изобилуют этими балаганными формами.

По этому поводу Анненков в свое время писал, что пора, наконец,

понять, что единственная форма, которой можно подправить вкус театра, это

балаган. И это было призывом возвращения театра к его первоисточнику,

каким является балаган.

Присматриваясь к сущности балагана, увидим, что все здесь происходит

как-то особенно чудесно, не как в натуре, в сфере обыкновенной жизни.

Например, в балагане костюм играет совсем другую роль, чем та, которую

он же играет в обыкновенном театре. Вхождение в балаган обставлено здесь

особым ритуалом, особым парадом. И самая внешность балагана, вход в

него привлекает ваше внимание своим необыкновенным видом.

Здесь перед поднятием занавесей вы услышите пролог. Далее

по-особенному раздвигается занавес. По-особенному выходят актеры. Костюмы

носятся здесь не такие и носятся они по-особенному своеобразно. Даже краска,

цветистость костюмов играет в балагане совершенно особенную роль.

Назначение ее — как бы опьянять нас. Здесь преобладает, например, красный цвет,

кумач, им пользуются в самых трепетных моментах драмы. И все это

делается не напрасно, не бесцельно. Балаганные мастера знают, что такое

специальная театральная форма. В своих специально театральных целях они

подчеркивают все это особенно, чтобы выявить эти формы в сознании зрителя.

Нужно вам сказать, что без этих специальных театральных форм,

без этих театральных шуток, театр как таковой просто перестанет быть

любопытным. И это справедливо не только в отношении нашего театра,

это справедливо в отношении театра вообще. Где-нибудь в другом месте

мы увидим то же самое, что здесь в случае нашего европейского театра.

Например, в Японии в некоторые моменты статисты выносят к зрителям

какие-то ковры с необычайно яркими цветами. Оказывается, это для того,

чтобы дразнить публику в зрительном зале. Делается это здесь так же, как

335

делается в Испании, когда во время боя быков тореадоры дразнят их

красной материей. В китайском театре выступает специальный оркестр,

назначение которого дубасить на барабанах и стучать на гонгах для того, чтобы

раздражать вас как зрителя так, чтобы после этого все происходящее на

сцене казалось вам естественным и прекрасным, а все самые невероятные

чудеса театра считались вами вполне правдоподобными.

К такого рода чисто театральным приемам воздействия на зрителя

относится и то весьма обычное в театре явление, когда вытаскивают на сцену

какую-нибудь всем известную сказку, но разрабатывают ее так, чтобы

заинтересовать публику не голым сюжетом, к которому успели привыкнуть,

а различного рода театральными фигурами и трюками, различными

отсебятинами и злободневностями. Захватывая таким образом внимание

публики, по-новому заставляют ее смотреть на старое. В русском балагане этот

прием как нельзя более характерно выступает на роли Петрушки, который,

несмотря на то, что все наперед знают, что это за фигура, все-таки вновь

и вновь привлекает внимание публики.

Современный театр начинает делать такие же попытки. Недавно я был

в «Буффе» и смотрел оперетку «Нитуш»13. Там есть действие, которое

называется [пропуск в тексте]. Какая-то ерунда происходит там на сцене, но все

это уснащено всякого рода злободневностями. И взятое вместе, все это

выходит там очень любопытно. В современном цирке клоуны, исполняя свои

традиционные номера, точно так же возбуждают внимание к ним со

стороны публики разного рода отсебятиной, различного рода импровизацией.

Вообще театр как таковой немыслим без шуток. Он немыслим без

импровизации. И если драматург не знает прелести трюков (применяемых,

например, Гоголем), то сцены, создаваемые им, будут не для театра. Такие сцены

могут иметь только литературное значение, служа материалом для чтения.

Шекспир, освобожденный от учености, — вот то, чем мы должны

руководствоваться в театре.

Сделав такой легкий подход, я могу теперь решиться перейти к

режиссуре.

Но, приступая к этому, мне хочется еще раз обратить ваше внимание на

самих себя. Мне хочется просить вас удержаться от всякого

преждевременного специализирования. Вы должны смотреть на театр пока именно так,

как я сказал вам в прошлый раз, — стараться смотреть с птичъего полета.

Но такой взгляд ваш с птичьего полета не должен быть взглядом

поверхностным, как ошибочно было сказано в прошлой лекции, — я вижу это по

сделанной [стенографистом] записи. Я должен внести поправку сюда и

сказать, что взгляд этот должен быть не поверхностным, а, напротив, он

должен быть очень острым и точным. Мы должны изучить предмет со всею

глубиною, несмотря на всю стремительность, на желание сделать в два

месяца все, что здесь намечено.

336

Желая удержать вас и далее на этой точке зрения «птичьего полета», я

обращаю ваше внимание на то, что такой способ преподавания был уже

применен Гордоном Крэгом. Школа разделялась у него на два отделения.

В первом отделении работали у него преподаватели различных отраслей

театрального мастерства: резчики и прочие техники. Во втором отделении

преподавалось: гимнастика, музыка, пение, декламаторское искусство,

фехтование, импровизация, проходилась история театра и театральная

архитектура. При этом любопытно, что лица, которые обучались в первом

отделении, — они же являлись учителями во втором, какой-нибудь столяр из

первого отделения обучал во втором отделении актера. И т.д.

Киплинг в одном из своих романов описывает, как простые рыбаки,

попавшие на рождественский обед к хозяину крупного океанского парохода,

поразили этого негоцианта своей необыкновенной ловкостью при

обращении с инструментами, когда подали рыбу. Они так искусно ели рыбу,

делали это с такой величавой торжественностью, как какой-нибудь англичанин.

Рыбаки эти проявляли здесь так много искусства именно потому, что они

владели в совершенстве соответствующим материалом, что они, как никто

другой из сидевших за обеденным столом, знали строение рыбы! И вот я

говорю теперь, что актер на сцене должен быть в таких же условиях по

отношению к строению театра, в каких эти рыбаки были по отношению к

рыбе. Он только тогда будет с должным искусством выступать на сцене и

царствовать на ней, когда будет в совершенстве знать строение сцены, строение

предметов и материалов, из которых состоит сцена.

Вот почему так нужно и так важно, чтобы каждый из вас изучал

именно все касающееся сцены. Для того чтобы быть хорошим актером,

недостаточно быть только актером, надо быть и хорошим бутафором, хорошим

механиком, электротехником и т.д. И со своей стороны, хорошему бутафору

недостаточно знать бутафорию, он должен знать и предметы других

специалистов, — он должен знать театр в его целом и также быть артистом.

Исходя из случая, описанного Киплингом, я буду, например,

удивляться, если у китайского бутафора [в работах] не будет легкости бамбука или

если на его мастерстве не сказалось влияния материала его творчества —

шелка. В зависимости от особенностей этих материалов и конструкция

[бутафорских] предметов должна быть иная, чем та, которая наблюдается у

наших бутафоров. Вообще свойство материала не может не сказаться на

сцене. И с этим свойством материала мы должны быть хорошо ознакомлены.

Многим из вас все это может казаться слишком мелким и не стоящим

внимания. Но на самом деле это здесь, в театре, великая вещь. И чтобы

постигнуть ее, вам нужно пройти особый курс театральных материалов. Ведь

двигаться по сцене в театральной парче нужно иначе, чем будучи в легкой

шелковой одежде. В опере Глинки «Жизнь за царя» есть вальс, который

стали зачеркивать именно потому, что здесь в этом отношении, в отношении

337

оценки материалов, происходит удивительная профанация. Между тонкой

оркестровкой музыки и тем, что в то же время показывается на сцене,

наблюдается ужасающее противоречие, которого нельзя было смотреть

и нельзя было терпеть14. Слушая тонкую музыку, нам нужно, чтобы нечто

соответствующее ей видел и глаз. Нужно, чтобы, удовлетворяя ухо, мы не

нарушали того, что требует глаз. Чтобы не было противоречия между

восприятиями того и другого органа.

Я глубоко убежден в том, что на этих курсах вы начинаете новую эру

театрального искусства. Ибо вы здесь начинаете обучаться театральному

искусству по некоторому совершенно новому методу. До сих пор все

обучались вразброд — каждый художник лишь своему специальному делу.

Но впредь не должно быть такой изолированности. Каждому деятелю

сцены нужно знать всю сцену, ибо только тогда он будет на высоте своего

призвания. И вот когда в вашем лице это станет фактом, тогда театр заживет

новой, еще не виданной жизнью.

Я перейду теперь к методике режиссуры.

От всякого другого мастерства театральное мастерство обыкновенно

отличают тем, что всегда здесь есть разговор о некотором особом предмете —

разговор о таланте! В слесарной мастерской о таланте не говорят. Во

всяком случае, этими разговорами там никто не интересуется, ибо появись

среди тысячи бездарных слесарей один гениальный слесарь, это нисколько

не изменило бы слесарного дела, нисколько бы не изменило занятий в

слесарной мастерской. Откуда же, спрашивается, здесь, в театре, эти

разговоры, эти заботы о таланте?

Часто приходится слышать суждения такого рода, что здесь, в театре,

ничему нельзя научиться, так как все здесь зависит не столько от знания,

сколько от таланта. Если есть талант, то будешь актером. А нет таланта,

не будешь им, и никакая наука не позволит тебе сделаться им. Так

принято судить о театральном мастерстве. Но ведь для того, чтобы забивать

гвозди в стену, тоже нужно уметь делать это с некоторым талантом. Здесь

требуется, например, чтобы гвоздь не загибался. Можно быть уверенным

в том, что у абсолютно бездарного и здесь ничего не выходит. Ему не

вколотить гвоздя. Разницы, по крайней мере принципиальной разницы, здесь

нет никакой. Я хотел бы поэтому, чтобы здесь [на курсах] при изучении

театрального мастерства были забыты эти разговоры о таланте. Ведь талант

и необходимость его предполагаются, [это] подразумевается само собой.

Приступая же к мастерству как таковому, мы должны сказать себе, что

талант талантом, но для выучки делу нужно вот то и другое, подразумевая

при этом определенные приемы и способы мастерства.

Недавно один американец [Бланшар] изобрел любопытный аппарат —

машину для мышления! А это показывает, что даже здесь, в отношении ра-

338

боты мозга, талант отступает на некоторый задний план. Я прочту вам

соответствующую газетную вырезку. Итак, данное изобретение есть не что

иное, как калейдоскоп наводящих слов, слов, способных побудить

воображение к созданию несложных фабул. Нечто совершенно аналогичное хочу

я сказать вам в отношении театра.

Театра импровизации нет. Он существует, но это простое жульничество.

А то, что действительно существует на сцене, — это специальные схемы,

специальные трюки. Замечательным импровизатором будет здесь, в области

театра [тот], кто знает большое число комбинаций этих специальных схем

и трюков. Ибо по этим раз намеченным контурам происходит здесь все.

Итальянские труппы имели в своем распоряжении concetto15, по

которым актеры импровизировали и в которых своеобразные нити интриги

давали актерам тысячу возможностей, способных позабавить публику. О

машине мышления я заговорил потому, что она открывает нам секреты

подобных схем. Я хочу подчеркнуть теперь, что дело сводится здесь только и

исключительно к определенным комбинациям, дающим толчок мышлению.

Тот, кто посвятил себя искусству, заметит, что у него скоро появляется

привычка очень рассеянно читать чужие произведения. Первая страница

читается обыкновенно весьма внимательно, но далее на второй, на третьей

и четвертой странице наблюдается наводнение воображения собственными

образами, которые отвлекают внимание. В результате часто бывает так, что

приходится прекратить чтение чужого произведения уже на какой-нибудь

пятой странице для того, чтобы писать собственное сочинение.

Художественно мыслящий читатель получил здесь ряд толчков, наводящих его на

собственное творчество. Поэтому в данном случае не о таланте вам приходится

заботиться — он, если у вас есть, у вас же и останется — вам необходимо

заботиться о фантазии. Вот об этом мы должны говорить и говорить много.

О технике режиссуры, о мастерстве как таковом мы можем говорить

значительно короче, в каких-нибудь двух словах. Но кроме техники есть в этом

деле элемент сочинителъства, и именно этот момент является здесь

решающим. Говоря о сочинительстве, говорим о воображении. Мы говорим здесь не

о таланте, а о том, что такое воображение и как его нужно тренировать. Я

убежден, что у каждого из вас есть воображение, так же как я убежден, что

каждый из вас обладает некоторой музыкальностью, что у каждого из вас

душа поет. Придумать шутку, сочинить некоторую выдумку — это

составляет уже проявление вашей изобретательности, вашей способности

воображать. И именно эту способность, эту силу воображать, а не талант, надо

в себе развивать, всячески его тренировать и культивировать.

Тренировка воображения сводится к тому же, к чему сводится

сочинительство в случае применения машины мышления. Просто мы должны

научиться здесь свободно комбинировать те элементы, к которым сводится

наше воображение. А как помочь этой тренировке, это я скажу вам здесь по

339

опыту. Я рекомендую вам здесь, во-первых, особое чтение особых ролей16,

тех, которые особенно останавливаются на элементе театральном. Это,

например, работы фантаста Гофмана, Эдгара По и Достоевского. Ибо эти и

подобные произведения дают возможность делать воображение крылатым.

Возьмите, например, «Преступление и наказание». Намеренно

оставьте в стороне, что относится к литературе или может заинтересовать

какое-нибудь философское общество. Выделите себе из этого произведения

только все то, что относится к мышлению не идеями, а образами, что

относится к искусству и способно заставить вас и самих строить ваш

фантастический мир. С первого взгляда кажется, например, что в поведении

Раскольникова все реально. Так все здесь подробно и детально

представлено автором.

Но когда вы отрешитесь от всех этих подробностей, когда вы их

забудете и представите себе всю картину, созданную автором в целом, то вы

увидите, что в общем и в конце концов все нагромождение фактов

все-таки совершенно не похоже на действительность. Вы увидите тогда, что это

здесь не просто описание некоторого уголовного дела, что здесь перед

вами имеется некоторое чудо, некоторый продукт воображения, который

заставляет волноваться по-особенному.

Прочитавши такое произведение и стараясь восстановить его в вашем

воображении, вы не должны повторять мыслей автора так и в таком

порядке, как они изложены. Ибо дело здесь не в подробном восстановлении

деталей. Дело здесь в том, чтобы, забыв все подробности, стараться

представить себе общее расположение и течение действия, то, что называется mise

en scene. Надо стараться представить себе лишь общее расположение сцен,

инсценировку всего сценического материала. И нужно приучить себя ясно

представлять себе это расположение, выхватывая из изложения только

самое интересное, только самое существенное лично для вас.

Я, например, читал Киплинга. Все забыл. Но запомнил одно

чрезвычайно важное для меня обстоятельство — то, как рыбаки изящно,

по-королевски ели рыбу. И я теперь всегда нахожусь под влиянием этой сто

двадцатой страницы некоторого рассказа! Как кто будет эксплуатировать

литературное произведение для своих режиссерских надобностей — это дело

личного усмотрения. У всех это выйдет по-разному. В воображении одного

остается одно, в воображении другого — другое. Каждый должен работать

здесь свободно и строго индивидуально. Каждый должен работать здесь

только для себя.

Кроме этого режиссеру нужно приучить себя к восприятию всякого

искусства, хотя бы и не имеющего непосредственного отношения к театру.

Нужно приучить себя к посещению музеев без всякой предвзятой мысли,

без всякого определенного намерения приложить виденное к делу — в

данном случае к театру. А просто нужно делать это для того, чтобы набраться

340

художественных впечатлений и чтобы научить глаз примечать гармонию

линий и красок. Я уже сказал, что во всех искусствах мы имеем дело с

организацией материальных элементов. Посещение музеев, площадей, чужих

стран, замечательных городов, например, Венеции и т.д., принесет вам

огромную пользу в том отношении, что глаз ваш невольно наметается здесь

на понимание того, что уходит от вашего внимания при обыденной

обстановке, живя в одном месте. Таким образом, вы легко открываете для себя

новые области искусства, — вы начнете, например, понимать прелесть

произведений архитектуры. Останавливая ваш взор свободно и

самостоятельно, без всяких бедекеров, без всякой чужой указки на предметах искусства,

вы просто-напросто отличаете, что вот это здание поет, а это вот ничего не

говорит моему глазу, моему воображению.

Если бы какую-нибудь маленькую девочку захотели научить музыке,

навязывая ей с самого начала ноты, написанные на пяти линейках при помощи

сложных непонятных знаков со всеми относящимися к ним подробностями,

то этим мы просто сбили бы с толку эту девочку. Для того чтобы

действительно познакомить ее с музыкой, ей достаточно дать в руки инструмент.

Пусть она нажмет первый попавшийся ей клавиш. Далее ее уже потянет

играть все больше. И в данном случае нужно, чтобы вы также совершенно

свободно и непринужденно отдались этой естественной тяге к изучению

искусства.

Живя в Петербурге, большинство Петербурга обыкновенно не знает.

Это потому, что мы все слишком привыкли к нему. К тому же мы все

чрезвычайно торопимся. Ходим мимо зданий, занятые чем угодно, только не

интересом к искусству. Между тем если вы приучите себя останавливаться

и просто свободно смотреть на то, что вам представляется, то с вами

произойдет то же, что происходит с девочкой, когда она впервые ударит на

клавишу рояля: вы увидите и испытаете то новое и чудесное в искусстве,

чего раньше никогда не замечали.

Все это будет содействовать и способствовать тренированию вашего

воображения. Поступая так, вы само собой придете к пониманию и оценке

художественной формы. Вы получите то, чего не получите ни из какой

книги. Вы, например, постигнете, что такое красочное пятно. Вам станет

доступна та своеобразная музыка, которую вызывает в нашем воображении

красочное пятно, и вы поймете, для чего все это нужно нам.

Люди, невежественные в поэзии, спрашивают обыкновенно: что в

стихотворении сказано? Ничего в нем не сказано! Ибо стихотворение просто

существует так, как оно существует без отношения к своему содержанию,

в силу присущей ему художественной формы.

Также и с театром. В пьесе, которая идет в театре, ничего не сказано,

так как театр служит не для выражения тех или иных мыслей, которые с

таким же успехом могли бы быть выражены словами. У театра, у сцены име-

341

ются свои особые цели, свои особые задачи, и все, что мы видим здесь,

сводится к особому чередованию, особому ритму, который производит в

нашей душе особую музыку, доступную лишь тому, кто испытал ее

непосредственно. Можно наслаждаться красотою стихотворения, не понимая его

содержания, его словесного смысла, вникая лишь во внешнюю форму его,

прислушиваясь к соответствующим звукам и интонациям.

Современные футуристы стали понимать это. Они стали понимать, что

не с точки зрения содержания, а именно с точки зрения формы следует

рассматривать стихи. Они стали понимать, что взятые сами по себе стихи

являются одинаково прекрасными, написаны ли они на нашем родном языке

или на каком-нибудь чужом языке, которого мы не понимаем.

ЛЕКЦИЯ № 3. СТАРИННЫЕ СЦЕНЫ

1 июля 1918 г.

1. Подготовительные записи

Сцена будущего театра возьмет от прежних времен и прелесть

примитивных строений и некоторые элементы сложнейших театральных

сооружений.

Простые сцены. Античные театры. Глобус-театр. Испанский уличный

театр. Японский. Китайский.

Сложные сцены. XVIII в.

Авансцена, просцениум.

2. Конспект слушателя

В уверенности, что будущие театры возьмут от старинных сцен

прелести их примитивности, я бы хотел рассказать вам о старинных сценах.

Их основной признак — это театральная условность. Она

воспринималась как особая прелесть и особое достоинство театра — ею дорожили и ее

любили. Моя лекция будет очень коротка и представит только первое

знакомство со старинными сценами. О многих важных изменениях, вариациях

и т.д. вы узнаете в подробностях у лектора по истории театра.

Начнем с античного театра (с эллинского). Вот его разрез:

Затем, минуя римскую и староитальянскую сцены (о них мы будем

говорить подробно впоследствии), я попрошу мысленно перенестись вас

в английский театр конца XVI и начала XVII века:

Старояпонские и старокитайские театры (вид сверху):

В старояпонском театре на сцене постоянно находились особые

помощники, не только ставившие боковые пратикабли, но и вслух

подсказывавшие роли артистам. Если на сцене изображалась ночь, то есть тушился свет,

то такой помощник помещался у ног актера и освещал его лицо фонариком.

Если на сцене кого-нибудь убивали, то помощники набрасывали на

убитого черный плащ и под прикрытием этого плаща убитый актер убегал.

Перед произнесением какого-нибудь знаменитого монолога не

считалось зазорным со стороны актера прервать свою игру и попросить себе

чашечку чая. Он выпивал чай — и затем продолжал играть дальше.

Кроме этого нам следует познакомиться и с передвижными сценами.

Они были распространены всюду. Это были платформы, поставленные на

колеса. Обыкновенно спектакли давались у подножия холма — на котором

размещалась публика. Часто такая платформа устраивалась на площадях —

тогда ее подымали еще выше. Например, известно, что в Испании XIV —

XV вв. были случаи, когда платформу с игравшими на ней актерами

восемь — двенадцать человек держали на своих плечах.

Декорации во всех этих театрах были очень примитивны.

Древнегреческий театр иногда открывал заднюю стену с видом на следовавшую за

театром местность. На староанглийской сцене декорации отсутствовали.

Японская сцена обходилась главным образом пратикаблями.

343

Занавеса ни в античном, ни в староанглийском театрах не было. В

старояпонском был шелковый или циновковый — невысокий, раздвигавшийся

на обе стороны.

Кончаю свою лекцию уверенностью, что будущий театр воспользуется

богатым наследством старинного театра.

Примечания и дополнения. В японском театре существовал своего рода

конферансье, который, поместившись на мостках, объяснял зрителям

значение происходивших сцен. Сбоку, на самом краешке сцены помещался

иногда театральный помощник. Когда надо было изобразить

приближающиеся шаги какого-нибудь лица — он стучал особыми деревяшками по

полу. В его заведывании находилась также и бабочка, если она была нужна по

ходу действия, прикрепленная к удочке.

3. Стенографическая запись

Сцены современного театра обыкновенно отличаются большой

сложностью. Но современный театр возник из старинного театра, сцены же этого

последнего, наоборот, обладали прелестью примитива. Имея это в виду, я

хотел, чтобы, осматривая современные сцены вроде Мариинского театра,

где мы были сегодня, вы не принимали эту усложненную сцену за какое-то

достижение веков1. Я хотел бы, чтобы вы приписали бы ему, самое большее,

значение некоторого исторического этапа. С этой целью я хочу обратить

ваше внимание на построение примитивной сцены, существовавшей до

появления этой современной усложненной сцены. При этом я не буду

останавливаться ни на каких излишних подробностях, а лишь нарисую вам

соответствующее явление в общих чертах.

Я перенесу здесь взгляд ваш из одной страны в другую для того, чтобы

подчеркнуть вам те величайшие упрощенности, которые здесь когда-то

существовали. Существование их имело, конечно, различные причины.

Иногда они соответствовали упрощенности самой культуры, иногда же к ним

стремились сознательно как к некоторой цели.

Возьмем античный театр. Разрез его представляется в схематическом

виде так:

Возвышенная площадка, некоторое углубление и гора.

Сцена, на которой действовали актеры, на возвышении. В углублении,

называемом орхестра, помещались хоры. Зрители же занимали места на

горе для того, чтобы каждый из них мог ясно видеть как то, что происходило

344

на сцене, так и то, что происходило на орхестре. Я не буду

останавливаться на разновидностях этой схемы. Например, на расположении выходов.

Все это не имеет пока значения. Я перейду к другому театру.

Во время Шекспира в английском театре сцена была устроена таким

образом. Беру в плане:

Если смотреть сверху, то видно, что от сцены идут дорожки. Две по

бокам, а одна посередине. Клетки — это ложи, в которых сидят зрители.

Причем сидят они здесь как бы в яме, в то время как сцена находится на одном

уровне с землей. С обоих боков публика располагается так же, как в

старинном английском театре. Что касается декораций, то они здесь просто

выносятся на сцену, но не падают сверху. Дорожки, заштрихованные на

чертеже, это места, по которым актеры ходят. Такие же дорожки, или тротуары,

бывали иногда также и сбоку.

Сравнивая теперь все эти старинные театры — античный, английский,

японский и китайский — видим, что у каждого из них имеются свои

особенности, свои детали, но принцип у них все один и тот же. Например, все

эти сцены со всех сторон открытые, — сцены, к которым можно подойти

не только спереди, но и с боков. Как в японском театре, так и в античном

театре декораций, в сущности, нет никаких. Декорации рассчитаны здесь

только на то, что можно поместить сзади. Разделение театра на сцену,

кулисы и тому подобные разделения, — все это возникло позднее.

345

Это площадка, приподнятая над землей. Здесь происходят представления

актеров. Зрители сидят здесь как в цирке. Так устроен был знаменитый

Глобус-театр. Театр этот совмещал в себе и то, что в античном театре называлось

сценой и орхестрой (ибо часть текста [в античном театре] произносилась

актерами, а часть хором, который в то же время вел хороводы; в игре

различались, таким образом, два чередующихся элемента: строфа и антистрофа).

Кроме того здесь выступали и шуты. Они как бы перебрасывали мост между

действиями актеров и публикой. Но на этом не стоит пока останавливаться.

Забудем теперь сходство между античным театром и этим старинным

английским театром. Посмотрим, какое устройство имел старинный театр

в Японии и Китае (я беру опять только типические сцены):

К примитивным театрам можно отнести еще те театры, которые

передвигались, переезжали с места на место. С ними также нужно считаться,

ибо это были как раз те театры, в отношении устройства которых

приходилось особенно стремиться к упрощениям. Переезжать с места на место

было удобно, очевидно, только очень несложному театру. Естественно,

основанием передвижного театра является обыкновенная телега. На телеге

устраивалась площадка, на которой выступали сначала один человек, а потом

и несколько. Приехав куда-нибудь, телега обыкновенно останавливалась на

возвышенном месте. Бывало и так, что площадку где-нибудь поднимали.

Есть, например, случай, когда сценическую площадку держали восемь

человек на своих руках. Бывало и так, что выкатывались бочки, на них

раскладывали доски, составлявшие сцену. Обыкновенно на задней,

противоположной стороне сцены ставили фон, на котором отчетливее выделялись

фигуры актеров. А за фоном устраивалось место для переодевания. И т.д.

В Китае все эти театры строились по типу наших ярмарочных сцен.

Поднимали на площади шест, на нем укрепляли балдахин, под которым

затем и устраивалась сцена.

Самое главное, что нужно отметить здесь, это то, что на старинной

сцене нельзя отличить сцены от современной нам авансцены. Дело в том, что

на примитивной сцене авансцена была главным местом игры. Ибо здесь не

считалось грехом делать всю вспомогательную работу при публике. В

китайском и японском театре служителям и убиральщикам позволялось

прийти на сцену во время действия, например, для того, чтобы тушить свечу,

освещать лицо актера во время чтения важного монолога и т.д. Во время

пауз актрисы нередко пьют здесь же при публике чай, подкрепляя себя таким

образом раньше, чем приступить к монологу. Вообще все передышки

делаются здесь актерами открыто на глазах у публики. Если, например, актер,

действующий на сцене, изображает мертвого, то чтобы убрать его со

сцены, приходят служители, накладывают на «мертвое» тело плащ и уходят

вместе с прикрытым таким образом мертвецом... Все это принимается здесь

как вполне допустимое и законное2.

По существу дела, мы и в современном театре присутствуем при такой

же вспомогательной работе. Мы видим, например, что во время перерыва

происходит на сцене работа, и [не] придаем этой работе никакого значения,

не включаем ее [в] течение самой пьесы. Мы понимаем, что работа [эта]

вспомогательная, не относящаяся к самому представлению.

Но тот театр, который вы осматривали сегодня, театр современный,

запрещает все такого рода условности. Ибо во время игры вторжение всего,

не относящегося к течению пьесы, испытывается здесь нами как помеха.

И какое-нибудь малейшее нарушение получает здесь значение

нежелательного инцидента, способного испортить впечатление. Зависит это от того,

что изменился взгляд на театр. Условность примитивного театра следует

346

приписать именно этому, а не тому, что техника в то время была очень

несовершенна. В то время просто любили эти условности театра и терпели

их. В современном театре господствует другой, противоположный взгляд.

Театр этот поставил себе целью приблизиться к действительности и в

соответствии с этим стремлением всякое отклонение от действительности

считается грехом, недопустимым нарушением игры.

В заключение несколько слов о театральных занавесах.

В античном театре занавесов не было. Также не было их и в

Глобус-театре. Но в японском и китайском театре занавесы были позади и впереди

сцены. Занавесы висели здесь на особых проволоках, отодвигаемых вбок.

Отводили занавес просто рукою. При этом задний занавес был такой, что

служил фоном для действия. Были занавесы и другого значения. Иногда

они ходили по проволоке, а иногда поднимались и опускались, вроде

соломенных штор. Висели занавесы, вроде декораций, и сбоку.

В японском театре по дорожкам обыкновенно выходили актеры,

произнося объяснительный текст. Это наподобие хора в античном театре,

который делал то же.

Из этого обзора вы видите, что помимо современного чрезвычайно

усложненного театра существует возможность другого театра,

отличающегося чрезвычайной упрощенностью.

Эволюция же театра в будущем должна устремиться в сторону не

усложнения, а упрощения. Утверждаю это по крайней мере я. Будущий театр

должен возвратиться к примитиву. Усложнение должно уступить здесь

место упрощению.

Ввиду этого нельзя не сосредоточить нашего внимания на старинном

театре, являющемся образцом упрощенности, образцом примитивности.

Стремясь к упрощению, нам придется руководствоваться старинным

театром. Ибо только в этом направлении приходится искать возможностей

усовершенствования театра.

ЛЕКЦИЯ №4. РАБОТА РЕЖИССЕРА.

МЕТОДИКА РЕЖИССУРЫ

3 июля 1918 г.

1. Подготовительные записи

Mise en scene, геометризация.

Натурализм и условность (археологич[еские постановки], по

материалам иконописи и проч.). У японцев нет живых зверей на сцене.

Перевоплощение. Игра. Движения, гримасы, кривляния, позы

марионеткам считаются идеалом хорошего лицедейства в Японии. Пантомима

347

как тренировка. Не разговаривать, но много говорить; не говорить, а

произносить.

Что такое режиссер-мастер. [Процитировать] из документа Ц.М.С.П.

[Цеха мастеров сценических постановок], см. [пункты] 1, 2, 6.

«Конфликт» на сцене (как рассказал [П.ф.]Шарову).

Монтировка как ключ к пониманию произведения. Предметы.

Не сразу приступать к работе. Перерывы для обдумывания.

1) Не по написанному манускрипту ставить (в голове); 2) рефлективная

запись (не могут быть напечатаны вследствие господства в них действия).

Костюмы на репетициях [нрзб.].

2. Стенографическая запись

Для того чтобы быстрее передать вам, что такое работа мастера сцениче-

ских постановок, я прочту вам определение, которое сделал Цех мастеров

сценических постановок.

Цех этот образовался очень недавно. До сих пор не удалось еще

осуществить съезда деятелей по режиссуре, разбросанных по различным уголкам

России, но в Москве было в прошлом году частное совещание и подобное же

совещание происходило затем и в Петербурге. Действовавшая здесь

инициативная группа разрабатывала различные вопросы, касающиеся

режиссерской деятельности. Между прочим, группа эта останавливалась довольно

долго на вопросе об авторском праве мастеров сценических постановок1.

Цех этот назвал режиссеров — мастеров сценических постановок —

сочинителями сценических композиций. Деятельность режиссера

объединяет здесь деятельность всех творцов сцены: актеров, драматурга,

художника-декоратора и пр. для воплощения единой художественной идеи.

В моих предыдущих лекциях я уже сказал, что деятельность режиссера

происходит рука об руку с деятельностью художника-декоратора, с

которым он сговаривается. Но теперь я умышленно отстраняю роль этого

последнего и рассматриваю деятельность режиссера в собственном смысле

слова.

Я делаю это здесь особенно потому, что в деятельности режиссера есть

еще нечто такое, что предшествует приходу художника. Это нечто

составляет здесь собственную организаторскую работу режиссера. Он должен

выработать план, объединяющий работу всех без исключения деятелей

сцены. Он должен выработать те условия, при которых координировалась

бы деятельность всех элементов сцены. Именно в этой объединяющей

работе заключается творчество режиссера как такового.

Режиссер избирает себе ближайшего своего сотрудника,

художника-декоратора не иначе, как руководствуясь своей творческой идеей. Так же

348

приглашает он и композитора, способного воплотить музыкальную

сторону разрабатываемой им пьесы.

Дело в том, что говоря о работе режиссера в период, предшествующий

сговору его с художником, мне приходится сказать, что режиссер и

художник-декоратор не выступают в своем содружестве просто по-семейному.

Они не потому работают вместе, что находятся в дружбе. Нет! По самой

задаче своей режиссер может избрать себе в сотрудники только такого

художника-декоратора, который по особенностям своего таланта подходит

к его художественному замыслу. Поэтому очень может случиться, что,

меняя свои темы, режиссеру придется менять и своих сотрудников в лице

художников-декораторов и делать это именно столько раз, сколько раз

меняются его замыслы.

Может, конечно, случиться и так, что режиссер проведет ряд

постановок, не меняя своего сотрудника-художника, — это зависит от способности

этого художника применяться к задачам этого режиссера.

Далее, режиссер предписывает актерам мелодию их речи, намечает

такты, паузы. Вообще, он устанавливает весь строй спектакля, его

акцентировку. Отмечает, где должны быть повышенности, где заглушенности.

Все это составляет сущность работы режиссера.

Режиссер излагает другим деятелям сцены трактовку пьесы так, как он

ее понимает. Рассматривает ее с точки зрения литературы, стиля и т.д.

И вся эта работа по трактовке пьесы составляет то, что называется

экспозицией пьесы.

Выступая перед аудиторией своих сотрудников по спектаклю,

режиссер передает этой аудитории свое понимание пьесы, излагает ей своего

рода введение в пьесу. Режиссер может записать эту свою работу. И тогда это

называется режиссерским экземпляром. В режиссерском экземпляре

заключаются ремарки режиссера, сделанные в согласии с автором, но творчески

самостоятельно. Ибо пьеса данного автора является здесь для режиссера,

собственно, только мотивом. И дело режиссера развивать те

немногочисленные ремарки, которые даны автором. Его задачей является внести сюда

все отсутствующие ремарки. Имеющиеся же намеки он развивает,

детализирует, распространяет.

Помимо же ремарок, так или иначе указанных автором, режиссер

вправе внести какие угодно новые ремарки, которые являются результатом

надстройки, возведенной над пьесой самим режиссером, — все то, что

вызывается той или иной трактовкой пьесы со стороны режиссера. Ибо в этом

отношении он пользуется здесь полной свободой творчества.

Режиссер может набросать свою работу также при помощи ряда

чертежей и рисунков. Но рисунки и чертежи эти будут резко отличаться от

того, что дает художник, когда перерабатывает их. Ибо режиссер дает только

планировку схем, эскизы, предварительные наброски, подобно тем, кото-

349

рые делают художники перед сложными композициями. Это эскизы,

подготовляющие к картине, подобные тем, которые вы видели в музеях, где

они как творческий материал обыкновенно выставляются рядом с

соответствующей законченной работой.

Режиссер является здесь, в сфере постановки, таким же автором, каким

является драматург в своей сфере — в сфере сочинения фабулы. Режиссер

истолковывает и разрабатывает данную пьесу с театральной точки зрения.

Драматург всегда сидит как бы между сценой и литературой. Местами

он забывает, что пишет не для читателей, а для театра. И, забывая это, он

часто увлекается литературой. Например, вместо двадцатиминутного

монолога он пишет более длинный, тридцатипятиминутный, увлекаясь здесь

каким-нибудь описанием. И это обстоятельство, это вечное качание

драматурга между литературой и театром делает его произведение

двойственным. Задачей режиссера является здесь исправление пьесы в смысле

выявления в ней именно элемента театрального.

Режиссер является таким образом вольным переводчиком книжного текста

на живой язык сценического рассказа.

Далее, режиссер берет на себя ответственность за распределение ролей.

Он распределяет актеров по имеющимся ролям. Актер — это самый

значительный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от

спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от

одного спектакля до другого изменяет свою работу, сочиняет ее вновь. И

делая это, он может углубить свою роль, усовершенствовать свою работу.

Но он может ее также и испортить. Поэтому при избрании актера на

данную роль нужно быть очень осмотрительным. Здесь нужно найти для

каждой роли именно подходящее лицо, то, которое понимало бы идею данной

роли в надлежащем смысле. И это также является здесь задачей режиссера.

Кроме настоящего режиссера выступает в театре еще так называемый

режиссер-копиист. Этот режиссер-копиист исполняет готовые сценические

композиции. И такой режиссер считается мастером только условно. Он не

ведет своей работы самостоятельно, а, покупая готовый режиссерский

экземпляр, просто повторяет его. Деятельность его не содержит в себе

ничего творческого.

И так как вполне точно записанных экземпляров почти нет и, во всяком

случае, их очень мало, потому что не придумано надлежащего способа обозна-

чения про-странственно-временных отношений сцены, того, что мы вообще

называем здесь словами mise en scene, то такой режиссер-копиист может

только в таком случае донести до зрителей замысел режиссера-автора,

когда обладает способностью угадывать его замыслы в отношении планировки,

стиля, пауз и других условий постановки. В противном случае, действуя

только по шаблону, он легко может испортить работу первого режиссера-

350

сочинителя. Режиссер-копиист работает хорошо только в том случае, когда

имеется налицо подробный режиссерский экземпляр. Режиссер-копиист

обыкновенно начинает с того, что сидит на представлении и делает

отметки. И большинство наших режиссеров являются именно такими

копиистами. Настоящих режиссеров, режиссеров-авторов, у нас очень немного.

Режиссеры-копиисты принимаются в цех режиссеров-мастеров сцены

лишь условно. На них смотрят здесь как на зло, с которым приходится

бороться и которое, в лучшем случае, можно лишь терпеть. Если режиссер-

мастер изучает технику сцены для того, чтобы сочинять свое, то

режиссеры-копиисты знакомятся с нею только для того, чтобы работать по

готовому. В большинстве случаев это люди, бедные фантазией. Это люди, у

которых нет собственного воображения. Они могут работать только под чужим

руководством. Будучи же предоставлены сами себе, они могут принести

большой вред делу, за которое они взялись. Беря, например, какой-нибудь

трюк, понравившийся им на сцене, они внедряют этот трюк в другие

сцены, где он является неуместным, создавая таким образом безвкусицы и

бессмыслицы в высшей степени вредные для театрального дела.

Например, некоторые мои замыслы, будучи перенесены таким образом

на различные маленькие сцены, где не заботились о связи данной

постановки с архитектурой театра и т.д., просто были испорчены. Особенно не

повезло в этом отношении знаменитому английскому режиссеру Гордону

Крэгу. Некоторые из изобретений этого режиссера, будучи перенесены на

русскую сцену, подвергались здесь такому искажению, что не имели

ничего общего с постановками самого Гордона Крэга. Между тем театральная

критика, осуждая эти постановки, возлагала всю вину на автора...

Кроме такого режиссера-копииста есть еще в театрах так называемый

очередной режиссер. В качестве очередного режиссера обыкновенно

выступают первые актеры, заменяющие режиссера. И их, пока они не проявили

себя в самостоятельном творчестве, тоже нельзя считать

режиссерами-мастерами. Очередной режиссер обыкновенно выступает в экстраординарном

случае, например, когда настоящий режиссер, работающий в театре,

заболел. Тогда выходит, чтобы выручить труппу, опытный актер. Ссылаясь на

то, что он знает данную постановку, потому что много раз играл здесь, он

становится режиссером.

В старинном театре роль режиссера обыкновенно играл один из

актеров. Так, например, Мольер был не только драматургом и не только одним

из главных актеров, но и режиссером. Лопе де Руеда тоже был актером и

режиссером одновременно. Он придумывал различные аксессуары сцены,

сочинял также пьесы и т.д. В XVI и XVII веках в Италии тоже было так.

Странствующие труппы состояли тогда из восьми, максимум двенадцати

человек. И здесь главный исполнитель, ведший основную тему, также

являлся и режиссером. Но здесь это более чем понятно. Ибо актер, ведущий

351

такой театр, является импровизатором, который придумывает весь

спектакль, то есть выполняет именно то, что мы называем работой режиссера —

мастера сцены. Очевидно, что очередной режиссер в современном смысле

с таким актером ничего общего не имеет. Ибо здесь, у очередного

режиссера, нет никакого момента импровизации. Выполняет он здесь чужое

произведение, а не свое собственное, как в том случае. Знание режиссерского

дела сводится здесь только к тому, что он неоднократно видел эту сцену в

постановке другого режиссера и играл в этой постановке сам в качестве

актера. И, следовательно, для того, чтобы признать такого очередного

режиссера настоящим режиссером-мастером, нужно, чтобы он прошел здесь в

области режиссуры некоторый самостоятельный курс, некоторый стаж.

Теперь остается сказать несколько слов о совмещении в одном лице

режиссера-мастера, администратора и предпринимателя. Если Шекспир был

представителем особого товарищества актеров, то он не был

предпринимателем в качестве эксплуататора театра. Притом же он был автором пьесы

и учителем сцены. Вообще же нет никакой опасности для дела в том, если

режиссер — мастер сцены — совмещает в себе и предпринимателя. Таким

режиссером был, например, Мольер. Но, конечно, когда появляется в деле

элемент эксплуатации, то к этому нужно относиться с некоторым подозрением.

Кроме обыкновенного режиссера различают еще

режиссера-администратора. Это обыкновенно то, что называют инспектором сцены. Такой

инспектор сцены руководит сценой только в смысле ее организации — в

смысле чисто административном, наблюдая за внешним порядком и т.д.

Режиссером-администратором является в несколько другом смысле еще

помощник режиссера. Имея в своих руках экземпляр с пометами

режиссера, такой помощник режиссера является весьма важным лицом. Он может

легко повредить театру, если не будет подлинным режиссером. Помощник

режиссера, правящий режиссурой, должен быть абсолютно освобожден от

всякой другой административной деятельности. Такой помощник есть,

собственно говоря, дирижер. Ход спектакля определяется не только тем,

что делается на сцене, но и тем, что делается за кулисами. Ибо если в

театре все должно быть рассчитано по условиям пространства и времени, то не

безразлично, в какое время выходят из-за кулис партнеры. Выпускает же их

на сцену помощник режиссера. Поэтому, если помощник режиссера не

понимает ритма пьесы, то он легко может опрокинуть все то, что делается на

сцене. Я на себе испытал ряд провалов, виновниками которых были

помощники, которые не схватывали замысла и темпа моих сочинений.

До сих пор я говорил о механической стороне работы режиссера.

Теперь дальше я буду говорить также о механической стороне работы

режиссера совместно с художником-декоратором. Чтобы говорить деловито, я

сразу переведу вопрос в плоскость спора об авторском праве режиссера —

352

из выяснения этого вопроса выяснится до известной степени роль

режиссера и отношение его к художнику-декоратору.

По вопросу об авторском праве режиссера составились два мнения. Оба

они разработаны у немецких авторов. По первому из них, мнению Дерн-

бурга, режиссер как автор имеет право на то, что относится к определению

mise en scene. По второму мнению, поддержанному Колером, авторское

право режиссера на свое произведение отвергается вообще. Ибо названный

автор не находит здесь никакого творчества, считая все то, что дает

режиссер, просто заимствованием из натуры.

Прошлым летом мне приходилось выступать с изложением этих двух

противоположных мнений на съезде режиссеров. Присутствовавшие там,

в большинстве представители левого течения в режиссерском искусстве,

решительно запротестовали против второго мнения — мнения Колера, находя,

что это мнение основано на недоразумении, именно на предположении, что

театральные постановки могут быть [только] натуралистического характера.

Действительно, в отношении типических натуралистических

постановок нет и не может быть творчества в настоящем смысле этого слова. Ибо

это здесь только простое копирование натуры и перенесение ее на сцену.

Творчества как такового здесь нет. Но левые художники доказывали

неопровержимо, что задачи театра не ограничиваются натуралистическими

постановками и что вне натуралистических постановок театр нуждается

в некотором специфическом, которое есть творчество режиссера как

сочинителя представления. И за этим творчеством они признали авторское

право, право на защиту соответствующего творения перед законом.

При ближайшем определении этого права возник, однако, вопрос: как

разобраться в том, что в случае защиты авторского права на театральную

постановку относится к творчеству режиссера и что к творчеству

декоратора-художника? Очень мудрое отношение к этому вопросу проявил

бывший министр юстиции. Он предложил расчленить этот вопрос на два

момента, признавая, что, во-первых, существует право на эскиз декорации,

а во-вторых — право на художественную постановку, создаваемую по

этому эскизу. Иначе говоря, было предложено различить право режиссера на

эскиз и право художника-декоратора на выполнение его.

При этом вопрос о праве на эскиз был расчленен таким образом, что

различалось еще особое право на эскиз распланировки, того, что мы

называем mise en scene. Было указано на то, что в этом mise en scene есть

элемент, соприкасающийся с пантомимой и хореографией, которые также

рассматриваются как объекты авторского права.

Вы видите, таким образом, что эти чисто деловые разговоры об

авторском праве привели здесь к расчленению сферы деятельности режиссера

и художника. Здесь пришли к признанию особого авторского права для

режиссера и особого для художника. Пришли к отдельному рассмотрению

353

права на театральную постановку и отдельному рассмотрению права на

эскиз постановки.

Но так как практически то режиссер вторгается в область художника,

то художник в область режиссера — то цех решил, что не следует

рассматривать права на постановку и права на эскиз отдельно.

Постановление это изложено так (читает)2.

Таким образом, отсюда, из трудности разграничить эти два момента на

практике, и вытекает необходимость записывания особого режиссерского

экземпляра. Только тогда, когда станет возможным точно записать то, что

относится здесь к творчеству режиссера, станет возможна вполне определенная

охрана права режиссера без отношения к охране права художника-декоратора.

А в этом отношении весь вопрос сводится к тому, чтобы преодолеть

трудности техники такого записывания.

До сих пор все в этой области делалось случайно. Все было случайно:

и произведение режиссера, и произведение художника, и произведение

актера. Например, в отношении совместного творчества режиссера и

художника вопрос этот будет решен тогда, когда мы будем точно знать, в чем

состоит творчество актера. И сейчас мы находимся накануне этого момента.

Мы приходим к тому моменту в истории театра, когда начинает

выясняться, наконец, самая техника театрального дела.

С этой целью в настоящее время приступают к подробному

записыванию движений, к составлению подробных ремарок. Здесь будут особые

музыкальные записи, будут особые световые записи. И все это вместе взятое

станет элементом режиссерского экземпляра. Что касается мелодии

актерской речи, то ее будут записывать при помощи особых нотных знаков,

над изобретением которых уже работает М.Гнесин.

Для чего все это? Для того, чтобы точно указать и определить все то,

что ставится на сцене.

Но, — спросите вы, — что станет тогда с импровизацией?

Ей останется место. Вы знаете, что для нее нашлось место в опере, где все

регламентировано. Остается ей место и здесь, в драме, несмотря на

сказанное точное предопределение схемы, по которой должна выполняться роль.

В заключение я остановлюсь на первом периоде деятельности

режиссера, то есть на том периоде, когда режиссер не идет еще к художнику.

В продолжение всего этого периода режиссер является в своей области

свободным творцом и сочинителем. И я назвал бы его здесь не только

сочинителем, но и изобретателем. Это в том смысле, что он не только

пользуется данной сценой такой, какая она есть, но и ломает, видоизменяет ее по-

своему.

В Полтаве, например, в Театре имени Гоголя, где партер можно под-

354

нять до уровня сцены, где оркестр так устроен, что может быть закрыт

особым щитом, режиссер имел возможность так изменить площадку, что она

соединилась со зрительным залом. Он мог выступить здесь в роли

архитектора, изобретая совершенно новую форму сцены. И это видоизменение

театра он мог произвести здесь до своего сговора с художником.

Что же касается самой пьесы, то режиссеру приходится иметь дело

с различными видами их: историческими и бытовыми, относящимися

к различным эпохам и различным трактовкам сюжета. Постановка каждой

такой пьесы — инициатива этой постановки — всецело зависит от

режиссера. Например, при постановке «Юлия Цезаря» Шекспира в Московском

Художественном театре режиссер подошел к задаче археологически. Он

пытался найти все материалы, которые относятся к этой эпохе, и таким

образом дать исторически точную картину.

Но есть пьесы, где нет указания на определенную эпоху, пьесы, которые

можно представить в обстановке любой эпохи или представить без

отношения к определенному времени и пространству, рассматривая действие как

происходящее где-то на изолированном острове. Такие пьесы сочиняют

просто из головы, независимо от какого бы то ни было конкретного материала.

Может быть так, что режиссер соблюдает при постановке некоторый

особенный стиль, заимствованный из какой-нибудь области искусства.

Например, вроде того, как в живописи некоторые русские художники

стараются подражать иконописи в смысле употребления здесь особого цвета,

особых линий, особого построения перспективы и т.д. Режиссер может

попытаться перенести подобные особенности письма на сцену.

Но, как уже сказано было раньше, режиссер может преследовать в

театре задачи специфически театральные. Он может поставить своей целью

выработку особого театрального стиля — стиля, обусловленного сущностью

театра. Каждый из нас отличает, например, оперу от драмы, ибо той и

другой присущ свой особенный стиль. Родоначальником этого особенного

театрального стиля можно считать Гордона Крэга, ибо он его первый

культивировал и построил по этому поводу целую теорию.

Подчеркивая различие между постановками археологическими и

постановками, сочиненными свободно, где режиссер подчиняется только законам

найденного им особого театрального стиля, я заканчиваю эту сегодняшнюю

лекцию.

3. Конспект слушателя

Сначала постараемся определить, что такое режиссер (определения

«Цеха мастеров сценических постановок», лето 1917 г.).

1) Режиссер — мастер сценических постановок — сочинитель

сценических ком-позиций.

355

Режиссер-мастер объединяет коллектив всех сценических творцов,

участвующих в спектакле (актер, драматург, декоратор, техник и т.д.), — ради

проведения одной художественной идеи.

Режиссер-мастер строит форму сценической площадки, фигурации

и позиции действующих лиц. Он выбирает себе ближайших сотрудников

— художника и музыканта (если музыка входит по замыслу режиссера в

постановку). Режиссер выбирает себе художника, который бы своими

данными, своей принадлежностью к какой-нибудь художественной школе вполне

отвечал его замыслам.

Режиссер предлагает актеру мелодию речи, интонации, паузы и т.д. —

он заведует «акцентировкой» спектакля.

Режиссер может письменно изложить свою работу. Он может, например,

опубликовать свою трактовку пьесы — как он понимает ее с литературной

и театральной точек зрения и т. д. — это называется «экспозицией пьесы».

Режиссерский экземпляр заключает в себе ремарки, построенные на

ремарках автора, но разработанные и расширенные — «транскрипции».

Режиссер может записать постановку в виде чертежей, эскизов,

планировочных схем и т.д. — которые во время репетиций могут изменяться

соответственно условиям света, места и т.д. Режиссер-мастер такой же автор

спектакля, как драматург автор пьесы. Режиссер свободен в толковании

замысла автора. Режиссер является вольным переводчиком книжного языка

на язык сценического сказа.

2) Кроме режиссера-мастера есть режиссер-копиист. Он имеет право

с разрешения режиссера-мастера скопировать постановку.

Режиссер-копиист может быть мастером в том смысле, когда он пополняет режиссерский

экземпляр, написанный очень примитивно. Режиссер-копиист — это

человек, лишенный фантазии. Для театра это очень вредная вещь. От копиистов

особенно не повезло Г.Крэгу — они извратили совершенно его изобретение

сукон, кубов и т. д. — преподнося публике какую-то жалкую безвкусицу.

А все удары приходятся по Г.Крэгу. 3) Очередной режиссер —

обыкновенно первый артист в театре, много раз видавший или игравший в

какой-нибудь постановке и по памяти воспроизводящий фигурацию и планировку.

Если режиссер-мастер, участвующий в представлении, совмещает в

себе и актера, то в этом ничего страшного нет. Таковы были: Мольер

(драматург, актер, режиссер), Лопе де Руеда (драматург, актер, режиссер),

Шекспир, режиссеры итальянского театра масок и т.д.

4) Режиссер-администратор, руководитель спектакля в смысле течения

его в плане чисто административном.

Помощник режиссера, «правящий сценой», должен быть освобожден от

административной должности. Если помощник режиссера не усвоил ритма

спектакля, он может провалить его.

356

Об авторском праве режиссера:

Дернбург и Опет — признают авторское право режиссера как автора

mise en scene.

Колер говорит, что режиссер, заимствуя у природы сценические

постановки, лишается авторского права.

Мнение Колера основано исключительно на опыте натуралистических

постановок и потому лишено абсолютного значения.

Так как мастерство сценических постановок представляет собою

особый вид творчества — поэтому необходимо признать за ним авторское

право. Режиссер является не только сочинителем, но и изобретателем.

Теперь приступаю к определению различных школ сценических

постановок, но сегодня буду иметь возможность только перечислить различные

случаи.

«Юлий Цезарь» в Художественном театре — археологический подход.

«Смерть Тентажиля» не имеет указания ни места, ни времени. Поэтому

и необходимо ставить и вне времени и вне пространства.

Можно усвоить себе какой-нибудь стиль. Например, Стеллецкий

пишет в духе иконописи и замышлял поставить так «федора Иоанновича».

Наконец, могут быть специально театральные постановки (театральный

стиль — родоначальником его может считаться Г.Крэг).

Примечания и дополнения. Актер — это самый значительный элемент

спектакля. Его эмоция протекает во все время спектаклей данной пьесы. Всякий

спектакль ценен в том смысле, что в нем проводится одна художественная

идея. В настоящее время композитор Гнесин изобретает нотную систему

для записи мелодии актерской речи в драме.

ЛЕКЦИЯ №5. РАБОТА РЕЖИССЕРА

И ХУДОЖНИКА-ДЕКОРАТОРА

10 июля 1918 г.

1. Стенографическая запись

Каждый из вас должен теперь наметить себе какую-нибудь

практическую работу. И вы должны приступить к ней немедленно. До сих пор мы

еще не распределили слушателей на группы, но это распределение

произойдет теперь естественно при переходе к практическим работам.

Каждый из вас наметит себе пьесу и разработает ее с угодной ему

точки зрения. Те, которые чувствуют, что могут справиться с режиссерской

задачей, пусть поставят себе эту задачу. Имеющие интерес к декоративной

357

части пусть испробуют свои силы в этой области. То же относится к

механической части, электротехнике и т.д.

Не беда, что вы не познакомились еще как следует со всеми этими

областями. Вы подойдете к своей задаче только с общей точки зрения. Вы как

бы выразите свои пожелания здесь, оставляя в стороне самый вопрос о

чисто технической стороне этих пожеланий. От вас требуется здесь пока

некоторая кабинетная работа. К практической работе мы придем потом, в

будущем. Сегодня мы наметили для работы три пьесы для того, чтобы показать

вам, как подойти к задаче. Это: 1) Пушкин, «Борис Годунов» в связи с

либретто Мусоргского; 2) Островский, «Гроза» и 3) Д'Аннунцио, «Джиокон-

да». Каждый из вас должен анализировать пьесу с его собственной точки

зрения, должен подойти к ней по-своему.

Но наш подход будет здесь подходом с точки зрения сцены и только

сцены. Мы возьмем из каждой пьесы только то, что пригодно для сцены,

оставляя неиспользованным все то, что для сцены непригодно.

В отношении первой пьесы — «Бориса Годунова» — в нашем

распоряжении имеются два текста. Один из них написан самим Пушкиным, а

другой — либретто — написан Мусоргским. Представим себе, что в одном

театре данную пьесу требуется поставить с драматическими артистами,

а в другом театре с оперными артистами. Наше отношение к задаче будет

тогда различное. Оно будет именно такое, какое наблюдается между

названными двумя текстами «Бориса Годунова».

Мусоргский на своем тексте «Бориса Годунова» пишет: «Составлено

по Пушкину и Карамзину». В отношении же Пушкина известно, что и он

писал по Карамзину. Отсюда казалось бы, что работа обоих должна быть

совершенно одинакова. Этого, однако, не наблюдается. В отношении

Пушкина оказывается, что он, хотя и пользовался Карамзиным, но делал

это более или [менее] произвольно, рисуя картину по-своему. Можно

доказать документально, что, сочиняя то или иное место «Бориса Годунова»,

Пушкин пользовался многими другими источниками и данными, кроме

Карамзина. Таким образом оказывается, что пользоваться историей

можно вообще совершенно свободно. Можно более или менее произвольно

распоряжаться тем материалом, который доставлен историей, взять из

этого материала одно, устраняя другое и заслоняя его продуктами

воображения.

Можно трактовать одну и ту же вещь по-разному в зависимости от

индивидуального отношения к ней. И если такая свобода трактовки является

допустимой для Пушкина, то также может быть она допущена и нами при

использовании данного литературного произведения. Мы можем

трактовать тот сценический материал, который находим в данном произведении,

совершенно свободно, располагая его так, как нам угодно.

358

Эту свободу трактовки мы видим и у художника. Он может, например,

выбрать такой угол зрения, глядя из которого вещь будет представлена

совершенно особенным образом, так, как [не] видели ее раньше другие люди.

Он может даже выкинуть из своей картины целые здания, существующие

в натуре, как это показал нам в своей лекции М.П.Зандин1.

Такая свобода трактовки является для нас, работающих в области

искусства, совершенно обязательной. Единственно обязательной для

художника является именно свобода трактовки. Ибо без свободы не может быть

никакого творчества. Поэтому никогда не приступайте к фактической

отделке сценической вещи раньше, чем постигнете трактовку всего

материала, всей вещи в ее общем виде, ибо в этом последнем, а не в фактической

отделке, заключается сущность работы художника.

У Мусоргского, например, девять — одиннадцать картин, у Пушкина

же двадцать пять сцен2. Как бы ни были коротки сцены у Мусоргского, они

занимают больше времени, чем у Пушкина. И это потому, что текст у

Мусоргского рассчитан по музыке, а музыка занимает больше времени, чем

декламация.

При постановке драмы мы можем устанавливать акценты совершенно

произвольно там, где захотим. Следовательно, мы должны прежде, чем

приступим к работе, произвести общую планировку, общее расчленение

материала, общее деление его по времени. И это есть та работа, которую

режиссер должен произвести до сговора с художником. Подобно тому,

как драматург распорядился материалом для своих надобностей, должен

и режиссер делать это сообразно своей цели. Произведение, данное

драматургом, рассматривается им [режиссером] вторично в качестве

материала для сценической постановки. И он свободен распределить этот

материал по своему усмотрению совершенно независимо от автора.

В отношении распределения антрактов режиссер должен

руководствоваться только одним законом, относящимся к психологии зрителей. Дело

в том, что публика, которая пришла в театр, может сидеть в начале

представления сравнительно долго. Сообразно с этим первый антракт может

последовать даже через такой большой срок, как полтора часа после начала

представления. Бывали случаи, когда удавалось держать публику на месте

даже около двух часов. Удерживая таким образом публику в начале

представления возможно дольше на своих местах, режиссер должен

позаботиться о том, чтобы потом в дальнейшем, под конец пьесы, как можно скорее

выпустить ее из театра.

Этим чисто психологическим законом — сначала длинное, а потом

короткие действия — вы должны руководствоваться при постановке

всякого произведения. В отношении первых картин вы должны знать, что их

нужно сыграть без антракта. То есть вы можете и тут делать антракты,

359

но только в смысле так называемой чистой перемены. При этом надо

знать, что и чистая перемена должна иметь границы. (Чистую перемену

следует устроить либо так, чтобы сразу все переменить на сцене, или же

устроить антракт без выпуска публики из зрительного зала. Технически

это производится так, что на короткое время опускается антрактовая

занавесь.)

Что касается длительности антракта вообще, то они должны быть

назначены соразмерно с временем представления. Нельзя при сравнительно

коротких действиях устраивать сравнительно длительные антракты.

Если, например, картина идет семь минут, а антракт длится пять минут,

то это будет считаться явлением бестактным. В театре нельзя

заинтриговывать зрителей бесцельно, и потому нельзя без надобности устраивать

таких больших антрактов, где зрителю приходится в продолжение пяти

минут сидеть перед опущенным занавесом для того, чтобы иметь

возможность видеть затем в продолжение семи минут картину. Сокращение

антрактов вообще, их числа и длительности, следует признать здесь такой

важной задачей, за разрешение которой не мешало бы объявить о выдаче

крупных премий тем режиссерам и художникам, которые ее решат.

Но возвратимся к Пушкину. Пушкин писал «Бориса Годунова» в то

время, когда еще ценили театральное искусство, когда к театру относились

с точки зрения некоторой упрощенности. Мусоргский же написал свое

либретто позднее, в 60-80-х годах, во время падения театральной техники3.

Во время Пушкина наивные приемы театра считались еще весьма

уместными. В одной из своих заметок о театре он пишет (не имею под рукой

текста, но смысл таков): правдоподобия на сцене быть не может, как можно

драму называть отображением жизни и действительности, когда это просто

есть театральный фантом и чепуха!

И здесь я опять прошу вас обратить внимание на [пропуск в записи]4.

В противоположность Пушкину вы увидите здесь, как нетеатральные

люди разбираются в вопросах театра. Сам Пушкин назвал свое произведение

трагедией, но названный автор хочет нам доказать, что Пушкин причислил

свою драму к трагедии потому, что не имел для данного вида

произведения готового термина, что, не имея такого термина, он просто видоизменил

понятие. Я прочту вам это место5.

Это неправда! Романтическую трагедию свою Пушкин назвал

трагедией потому, что она есть не что иное, как романтическая трагедия. Ибо это

здесь именно романтизм, а не реализм. Самое течение здесь двадцати пяти

картин есть выражение романтики. И если бы Пушкин следовал здесь

рецепту [Л.И.Поливанова], то он должен был бы написать произведение

реалистическое. Мы имеем здесь на каждом шагу одни лишь

неправдоподобности. Но в то же время все это похоже на действительность. Ибо именно

360

в этой неправде есть своя убедительность, та правда, без которой

немыслимо художественное произведение.

Я должен сказать здесь мимоходом, что то же относится к футуризму.

Приемы футуризма профанируются бездарностями. Но гениальные люди

способны создать здесь то, что невозможно создать никаким другим образом.

Приступая к нашей режиссерской работе, мы должны прежде всего

найти ось этой работы, создать общий план ее. Здесь у драматурга действует

такой закон. На первом плане в пьесе должно стоять введение. Первый акт

должен дать публике ориентировку. Во втором акте начинается завязка,

в третьем представление достигает наивысшего напряжения, а в

четвертом, наконец, дается развязка. Мы, режиссеры, должны тоже найти эту ось,

этот план нашей работы. В данном случае мы должны найти его в согласии

с Пушкиным. А чтобы найти его, мы должны держать в голове

произведение Пушкина в его целом.

Каждый режиссер должен развивать у себя способность художественно

мыслить, способность удерживать в голове лишь главное, не запоминая

ничего частного. Нужно, следовательно, прочесть «Бориса Годунова» так,

чтобы я мог знать, что эти двадцать пять картин даны здесь

приблизительно в такой последовательности. То есть я должен заметить здесь развитие

и скрещивание отдельных действий, их завязку, развязку и т.д. Имея такое

общее представление о произведении, я могу надеяться, что у меня

сложится представление о тех самых необходимых средствах, которые нужны

для инсценирования этого произведения.

Объясняя вам это, я, например, в данном случае совершенно не

пользовался графическим методом. Я ничего не зарисовывал, а просто

рассказывал вам мои мысли. Следовательно, и те из вас, которые не владеют

карандашом, могут просто рассказать тот результат, к которому они придут при

решении поставленной задачи. Особенной верности Пушкину и

историческим данным здесь не требуется, особенно что касается частностей. Важно

лишь общее и самое характерное. Здесь достаточно знать некоторые

банальные отношения. Например, довольно трафаретный образ Шуйского-

хитреца — это будет здесь своего рода сценическим штампом. На сцене

должны быть как порядочные люди, так и мерзавцы; очень умные люди

и ловкачи, которые просто обжуливают других (это здесь так же

необходимо, как на рисунке свет и тень), авантюристы, наемные убийцы вроде Ма-

люты Скуратова.

Постановка должна быть такая, чтобы вся она двигалась быстро и

чтобы эпоха при этом все-таки была выявлена. На сцене некогда

останавливаться на всем. И слишком это было бы дорого. Здесь приходится

действовать больше намеками. И всячески стремиться к упрощениям, ибо здесь

единственное спасение не только для идейной, но и для материальной

стороны постановки.

361

Когда я первый раз разрабатывал пьесу, то директор сказал мне, что

больше он ставить ее не может, потому что постановка обходится

слишком дорого и смета уже исчерпана. Я был очень удручен этим. Придя

домой, я придумал новую, более упрощенную постановку. И с этим

проектом я обратился к директору вторично. Говорю, что пьеса теперь

обходится значительно дешевле. И меня стали слушать. Итак, если вам

скажут, что ваша обстановка обходится дорого, то вы должны стараться

сделать ее дешевле.

Теперь работа. У Мусоргского вы возьмете из [первого] действия

следующие четыре картины. Я их вам прочту: картина первая, вторая, третья

(«Ночь»), четвертая («Корчма на Литовской границе»). Над этими

четырьмя картинами вам придется подумать.

После перерыва М.П.Зандин поговорит об этом с чисто

художественной точки зрения. Он вам расскажет то, что здесь, в отношении данной

пьесы, было сделано Головиным, и вообще направит вас в смысле

художественной трактовки ее. Предложенную работу вы разработаете в виде

ряда намеков. Как уже сказано, вы можете либо нарисовать придуманное

вами, либо рассказать это словами. И желательно, чтобы работа эта была

выполнена к пятнице на будущей неделе6.

2. Конспект слушателя

Мы можем изучать исторические источники, например,

иконографические материалы — и в смысле планировки толковать их вполне

самостоятельно.

Нельзя приступать к трактовке определенных сцен, не познав

архитектоники всей пьесы целиком.

Мусоргский при своих девяти картинах дает возможность делать

антракты. У Пушкина при двадцати пяти картинах антракты должны быть

минимальными. Публика, приходящая в театр, может в начале сидеть

долго — первых полтора, даже два акта — не волнуясь, что ее утомляют. Затем

ее надо как можно меньше держать.

Считалось бы идеальным, если бы у Мусоргского пролог и первое

действие шли без антрактов или с антрактом в две минуты максимум. Если

картина идет семь минут, а антракт пять минут — то это будет считаться

бестактностью, это ерунда и несообразность. Зритель вправе кричать:

«Зачем вы меня держите в темноте? Что мне делать? Есть конфекты?

Разговаривать? Пустите меня!»

Приступить к режиссерской работе — это значит найти сначала ось

пьесы. У режиссера должна быть способность удерживать в голове все главное

и не запоминать мелочей.

362

ЛЕКЦИЯ №6. РАБОТА НАД ЭКЗЕМПЛЯРАМИ ПЬЕС

5 июля 1918 г.

1. Подготовительные записи

[1]

Задача: составить монтировки.

«Борис Годунов». Пушкин — Мусоргский, Юон — Головин и

иконографический материал1.

«Гроза» — этнография? Нет.

«Джиоконда» (чтение ремарок).

XIX в., школы.

[2]

«Гроза», «Борис Годунов», «Джиоконда».

NB. Морозов: «Не что, а как» (говоря об античном театре)2.

NB. Античный театр, условные элементы — в масках и котурнах.

NB. Макет прежде и макет теперь (Татлин)3.

2. Стенографическая запись

В прошлый раз, когда мы рассматривали «Бориса Годунова», то мы

отметили — я и художник, — что при постановке такой вещи, сюжетом

которой является история, вы должны изучить соответствующий

исторический материал, а затем стараться создать свою собственную картину,

пользуясь этим материалом. Но может случиться и так, что в вашем

распоряжении имеется только литературный материал. Может быть, вам не

удастся достать иконографического материала. В таком случае вы будете

находиться в затруднительном положении, ибо вам придется тогда все

сочинять от себя.

Когда же вы имеете в своем распоряжении иконографический материал,

то он может быть у вас двух сортов:

1) Такой материал, который не считается вполне художественным даже

с обывательской точки зрения. Например, некоторые виды лубка, не

имеющие никакой художественной ценности. Или какой-нибудь чертеж,

который дает кое-какие указания, но который не оценивается как

художественное произведение.

2) Такой материал, на котором лежит отпечаток некоторого более или

менее крупного художника или художественной школы.

Сообразно этому имеются и два сорта постановок. Одна постановка

носит на себе отпечаток какой-нибудь школы и какого-нибудь художника.

Например, Гофман, фантаст, написал целый ряд рассказов, о которых

можно сказать, что все они построены в духе художника Калло.

363

Так же может случиться и с режиссером. Может случиться, например,

что какой-нибудь станковый живописец трактует определенным образом

исторические сюжеты, и вы захотите подражать ему в театре при

изобретении декораций. Какой-нибудь известный художник пробует трактовать

сюжет так, как трактовался он в некоторых определенных школах.

Например, Стеллецкому поручили постановку «Царя федора Иоанновича».

Перед тем он увлекался иконописью и пытается теперь трактовать с этой

специальной точки зрения декорации. Мы должны констатировать здесь,

что на сцене поступают так очень часто. И поступают так вполне законно,

стремясь вполне утилизовать для сцены имеющийся художественный

материал.

Но когда материал, имеющийся у режиссера, не имеет художественной

ценности, тогда ему приходится творить от себя. Он уже не может

трактовать вещь в чужой манере. Он должен ее сам создать, выступая с вполне

самостоятельным творчеством. Так бывает, когда пьеса касается

исторической темы.

Если же пьеса не трактует историческую тему, но действие происходит

в определенном географическом месте, например, в России, на берегу

Волги, то обыкновенно берут в расчет эпоху, в которую жил автор пьесы.

Очевидно, что, имея указание, что данное действие происходит в

определенном месте, где-то на Волге, и приблизительно в то время, когда жил автор

пьесы, мы можем трактовать ее гораздо свободнее, чем какую-нибудь

историческую пьесу, где эти указания места и времени даны более точно.

Но мы не можем трактовать ее совершенно свободно, ибо мы все-таки

связаны с этими определениями, особенно же с определением места.

И здесь могут быть у режиссера и художника-декоратора известные

затруднения. Представьте себе, что я никогда не был на Волге, а действие

относится именно к этой местности. Тогда, чтобы не ехать на Волгу, я

отправляюсь в картинную галерею, где имеются виды Волги. И здесь мы

можем опять подпасть под влияние художника. У нас опять может

получиться два случая: 1) некоторая зависимость и 2) полная самостоятельность

трактовки. И это может относиться как к работе режиссера, так и к работе

художника-декоратора. Мы можем творить при изображении Волги вполне

самостоятельно в том смысле, что можем представить ее фантастигески на

основании личной выдумки, не опираясь ни на какую картину,

соответствующую действительности. Конечно, нам приходится врать здесь,

уподобляясь Хлестакову, который сам верил в действительность выдуманного им

описания. Мы можем, таким образом, и не бывая на Волге и не видя ее на

картине или на фотографии, все-таки сочинить постановку. Мы можем

исходить здесь из тех впечатлений, которые создались у нас под влиянием

чтения и т.д. И в таком случае мы будем трактовать тему реки, как будто

мы жили в данной местности.

364

Придумывая пьесу, мы должны планировать ее двояко. Мы должны

иметь о ней представление как о некотором зрительном образе, а затем как

о некотором слуховом образе. Мы должны ее видеть и слышать.

Видеть мы должны пьесу прежде всего в условиях перспективы. И

только тогда приступить к планировке. Нужно, чтобы у нас раньше было общее

представление. Ибо только тогда мы можем перейти к установлению

деталей. В этом отношении очень важно, чтобы вы не сразу приступили к

детальной работе и чтобы здесь у вас были перерывы.

Так как режиссер является сочинителем и творцом, а не простым

ремесленником, исполнителем предначертаний автора, то ему следует не очень

много читать пьесу, чтобы [не] сделаться зависимым от автора, чтобы не

терять своей свободы. Достаточно один раз прочесть пьесу и наметить

последовательность событий, стараясь представить то, что следует надсочинитъ

над пьесою. Вы должны не столько работать внешне при помощи

карандаша, сколько внутренне, в уме, при помощи воображения. Следует

воздерживаться от всякого поспешного записывания. Побольше думать, пока

мысль не выработается достаточно. Мне, например, приходилось говорить

с Чеховым и спросить его, сколько времени писал он «Вишневый сад». Он

сказал: «Написал я его в неделю, но придумывал в год». И объяснил, что

вопрос о том, во сколько времени вещь пишется, есть просто вопрос

технического навыка. Обдумывание же и вынашивание вещи проходит в скрытом

виде незаметно, особенно для посторонних. И я думаю, что есть закон,

который является одинаково действительным для всех, занимающихся

творчеством. Практически это сводится к правилу, что нужно держать вещь как

можно дольше в голове, как можно дольше не приступать к осуществлению.

Ибо только тогда она выйдет на свет в вполне зрелом и внутренне

законченном виде.

И так как до прихода художника режиссер должен знать структуру

данного произведения, то он должен уяснить это себе мысленно, не прибегая

вначале ни к какому записыванию, ни к каким изобразительным знакам.

Читая пьесу, вам нужно знать кроме соответствующих исторических

и бытовых материалов еще и то, как проверил эту пьесу зрительный зал в том

случае, если она уже была когда-нибудь поставлена. Ибо это тоже может

служить для того, чтобы вполне понять и постичь пьесу4. С «Грозой»

Островского был, например, такой случай, что в первый раз, когда ее

поставили, очень большой успех имела первая часть пьесы, в конце же пьесы

публика начала остывать и не проявила достаточного внимания до конца

пьесы. Пугаться таким неуспехом первого представления не следует. Но к

таким отрицательным случаям нужно присматриваться, ибо они дают ключ

к пониманию того, как должна быть поставлена данная пьеса для того,

чтобы она имела успех. Мы должны поэтому разузнать, в чем там было дело.

Но как разузнать? Мы можем это сделать по рецензиям. Зная, что пьеса

365

шла в таком-то году, мы просматриваем в Публичной библиотеке все

выходившие в то время газеты. Мы прочитываем эти рецензии и выписываем

их. Мы получаем таким образом ряд конкретных указаний. Мы узнаем,

например, что, по мнению такого-то рецензента, исполнение было

вульгарное. Что роль Кудряша была сыграна очень размашисто, что актер здесь

больше держался жанра, чем это допускает пьеса Островского, и т.д. Далее

узнаем, что исполнителем Кудряша был Горбунов. Подход у Островского

или романтический, или гротесковый. Зная Горбунова по его рассказам,

нам может казаться, что и у него подход тоже гротесковый5.

Но оказывается, что не то. Рассматривая дело ближе, увидите здесь

скорее элементы шаржа, чем гротеска. (Тему о различии между шаржем и

гротеском мы попытаемся выяснить вам вместе с М.П.Зандиным. Я дам вам

литературное толкование этих двух терминов, а он объяснит вам это с

точки зрения живописи.) Теперь же вы должны мне просто поверить на слово.

И вот. Раз Горбунов так смотрит, так подходит к теме в своих

сочинениях, то он проявляет эту относительную поверхностность свою и в игре.

Действительно, Аполлон Григорьев пишет целые статьи о том, как ужасно

обращаются на сцене с Островским6. Он указывает, что Островский вовсе

не жанрист, во что его превратили его современники на сцене. Он

отмечает, что пьесы Островского играются фальшиво. Что артисты здесь говорят

не тем языком, на котором написаны пьесы.

Прочитав таким образом все рецензии и зная, кто что писал, я имею

перед собой некоторый ребус, решение которого даст мне возможность

разгадать причины неудачи с пьесой. В данном случае я убеждаюсь в том, что

актеры того времени преподносили публике пьесу как жанровую, а не как

гротесковую7. И вот я нахожу ключ. Я обращаю внимание на эту картину

и стараюсь разгадать, если это модуляция, то от чего к чему служит она.

И вижу, что высшее напряжение следует искать не в этой картине, а в

следующей, к которой она служит переходом. И тогда уже я начинаю понимать,

я постигаю, почему пьеса написана не в четырех, а в пяти актах. Так как

пьеса состоит из пяти актов, то я заключаю, что высшее напряжение игры

не может быть в третьем акте, а должно быть в четвертом акте. И я

убеждаюсь в том, что там [при первой постановке «Грозы»] актеры, играя третий

акт с высшим напряжением, этим самым переменили центр тяжести пьесы

и опрокинули впечатление. При правильной игре они должны были бы

сосредоточить все свои усилия на четвертом акте.

Это я вам рассказал для того, чтобы вы понимали, чем должно

руководствоваться, когда вам нужно разгадать замысел автора.

В обыкновенном нормальном случае пьеса, написанная применительно

к театральной технике, состоит из четырех актов: первый — завязка,

второй — начало напряжения, третий — окончательное развитие напряжения,

четвертый — разряжение напряжения, развязка. При такой конструкции

366

пьесы получается некоторая симметрия: в первом акте — завязка, в

последнем — развязка, а посередине некоторое состояние равновесия, покоя.

Обстоятельство это дает нам возможность изобразить конструкцию

пьесы графически в виде схемы. Такое изображение очень полезно, так как

обладает наглядностью и точностью, свойственной математическим

способам представления. Как мы начертим подобную схему, это в данном случае

безразлично.

Вот, например, схема пятиактной пьесы:

Напряжение игры можно при этом передать примерно так:

Применяя такие схемы, вы освободитесь прежде всего от

литературщины. Вы получите возможность наглядного представления пьесы. Будете

правильно мыслить ее в условиях пространства и времени. И в результате

вам будет легче оперировать с пьесой. Я должен еще заметить, что в

последнем случае предполагается, что пьеса будет играться как бы совсем без

антракта. Но в идеальном случае это так и должно быть. Ибо антракт — это

лишь неизбежное зло, дань вялости зрительного зала и только, сам по себе

он для игры значения не имеет.

Сказанное о симметрии и асимметрии общей архитектуры пьесы

относится также и к так называемой mise en scene — распланировке

действующих лиц8. Здесь является вопрос о симметрии и асимметрии расположения

фигур. На сцене может быть, например, одна, две, три или более фигур.

367

Говоря с актерами, я показываю им подобную схему и не даю им играть

в третьем акте с высшим подъемом.

У Лермонтова техника драматического произведения слабее, чем

у Пушкина. Например, пьеса «Маскарад» написана в десяти картинах,

причем семь первых картин — это сплошное нарастание. Но дальше до конца

идет развязка. Таким образом, между седьмой и восьмой картинами

образуется граница, и актеры должны здесь постепенно заглушать свою игру.

И тогда возникает вопрос о том, как их расположить. С точки зрения

математики вопрос этот будет разрешаться различно в зависимости от того,

имеем ли мы четное или нечетное число фигур. И здесь мы находимся в

зависимости от данных самой пьесы. (Вообще режиссер должен знать все то,

что относится к деятельности драматурга. Плохо или хорошо, но режиссер

должен уметь написать пьесу. Он должен сделать хотя бы некоторый опыт

в этом направлении. Иначе он не поймет как следует техники и

конструкции произведения.)

Теперь, что такое mise en scene? Это распланировка. Она может

получиться только после того, когда определена в общих чертах концепция

пьесы, ибо здесь то же, что жест у актера — нечто дополняющее и

подчеркивающее. У актера жест — это отблеск движения. Когда идет пароход, то

кроме волн, которые поднимает он, получаются и небольшие удары о берег,

и этот удар есть здесь не что иное, как отражение движения парохода. У

актера правильный жест есть такое же отражение верного помещения тела.

И таким же правильным отражением действия, происходящего на сцене,

должно быть и то, что мы называем mise en scene.

А потому, если действие на сцене не будет правильно построено, то

будет неверным и запутанным и расположение фигур на сцене. Иначе mise en

scene будет построена неправильно, и режиссеру придется переделать все

расположение заново. Когда же все будет сделано в согласии с основным

замыслом драматурга, то можно быть покойным, что работа по

определению mise en scene окажется самым простым делом.

Вы должны поэтому радоваться, когда, приступая к разработке mise en

scene, увидите, что работа эта удается вам. Это будет свидетельствовать

о том, что предыдущая работа была выполнена верно. И ваша удача при

построении mise en scene должна рассматриваться тогда как отдых после

предварительной весьма трудной работы.

Изучая режиссерскую работу, вам не мешает познакомиться и с такими

вещами, как записки Дельсарта, который очень подробно говорит о

положении человеческого тела в пространстве и во времени, объясняя, как все

это влияет на жесты. К сожалению, Дельсарта принято трактовать

несколько односторонне и неверно. Взять хотя бы суждение по этому поводу

Сергея Волконского9. Я его уважаю. Он несомненно любит предмет, но он

вносит в него слишком много учености. Трактуя Дельсарта, он пускается

в слишком большое мудрствование. Поэтому лучше читать записки самого

Дельсарта, изучить первоисточник без помощи толкователей, которые

легко могут запутать читателя.

Когда вы обдумываете mise en scene, то не спешите записывать его

тотчас же. Это ввиду того, что актеры, с которыми вам придется иметь дело,

могут предложить свои варианты. Чтобы вы могли воспользоваться этими

вариантами, не спешите с первого же момента зафиксировать то, что вам

368

удалось создать. Иначе вам придется переделывать эту вашу работу по

записыванию mise en scene по многу раз.

Mise en scene — это определенное течение, вытекающее само собою из

сущности того, что представляется. Как в живописи отдельные формы и

краски связываются определенным образом, так и расположение фигур

подчиняется здесь определенным законам и принципам. Словом, это получится

здесь в конце концов само собою без особенной с вашей стороны заботы.

Но вы должны проверить, все ли в таком порядке, [и убедиться], что

может образоваться правильное расположение фигур, правильные mise en

scene. С этой целью вы можете изобразить отдельные движения сцены в

виде графических схем. Если вы таким образом получите довольно стройные

графики для всех более или менее сложных моментов, то это будет

свидетельствовать о том, что все у вас в порядке. При этом вы должны добиться

того, чтобы схемы эти были не просто правильно [начерчены], но чтобы

они имели определенный графический стиль, наподобие того, какой вы

видите на китайской рукописи, где даны не просто какие-то произвольные

черточки, а где все расположено своеобразно — сообразно некоторому

внутреннему закону. Схемы ваши должны также иметь свой внутренний

порядок, свою внутреннюю логику. Говоря фигурально, нужно, чтобы вы здесь

«никому не наступали на ногу».

Я возьму «Грозу». Явление пятое, шестое и седьмое [пятого действия].

Кулигин вбегает на сцену и за ним Кабанова и Кабанов10.

Вот как это планируется у художника Головина.

Через какие-то пять строк есть новая ремарка: «С разных сторон

собирается народ с фонарями». Далее: «Голос за сценой кричит: "Лодку!"»

Затем [К у л и г и н (с берега). Кто кричит? Кто там?]. После этого действие

развивается, так сказать, по принципу вестников: издали выкрикивается

различными голосами то, что происходит за кулисами. Немного спустя

приносят на сцену труп Катерины. Имея на сцене много действующих лиц,

мы должны разместить их, не добиваясь красивости расположения — этого

на сцене никогда не следует делать, — а так, чтобы можно было выразить

369

настроение пьесы согласно схеме. И, следовательно, если я в первом

действии ввожу определенную линию движения, делаю определенную

группировку, обладающую некоторой ленивой тягучестью, то я должен соблюсти

это и в дальнейшем расположении. Бессмысленно и бесцельно было бы

руководствоваться здесь такими побочными соображениями, как вопросы

о том, видно ли с такого [-то] места лицо актера и слышен ли его голос.

Когда я выпускаю на сцену Кулигина, Кабанова и Кабанову, то я

должен отдать себе правильный отчет в главном, а именно в том, какое место

служит мне резервуаром, подающим этот живой сценический материал,

кипящий здесь на сцене вроде некоторой лавины. Ибо я должен знать,

по какому направлению можно ее [эту лавину] скорее, кратчайшим путем,

вывести на сцену в том случае, когда это нужно. На сцене я эксплуатирую,

таким образом, не только пространство, но и время. Затем приходят лица

с фонарями и говорят: [«Что, нашли? — То-то, что нет. Точно провалилась

куда. — Эка притча! Вот оказия-то! И куда б ей деться?»]. А теперь

оттуда [из-за сцены] голос: «Эй, лодку!» и еще голос: «Женщина в воду

бросилась!» Здесь написано только три строки. Но так как публика обладает

большой чуткостью по отношению к условиям времени и пространства,

то для верного впечатления требуется здесь особенно точно рассчитать

эти условия.

Для большей рельефности нужно также, чтобы кроме этих голосов,

указанных у автора, были на сцене и другие голоса, служащие для них как бы

фоном. Для меня тема Кулигина является, следовательно, только темою.

На место того, что здесь указано более или менее схематически, я должен

поставить нечто значительно более конкретное. Мне приходится сочинить

здесь промежуточные фразы, которые не даны у автора, но которые

необходимы для верной передачи публике того, что намечено автором после

этого: «Женщина в воду бросилась!». Когда эти фразы долетают до

зрителя, то Кулигин убегает и после того кричит: «Женщина в воду бросилась!»

Вообще сцены следует развивать не на словопроизношении и не на

бессмысленной толкотне, а на стройном, рассчитанном движении всех фигур.

И все нужно сделать для того, чтобы выработать здесь систему движения,

наиболее соответствующую замыслу автора.

Здесь нужно вносить поправки, которые укажут актеры, и т.д. Можно

выработать не один, а несколько вариантов движения. Заключительные

сцены нужно построить так, чтобы настроение получилось здесь наиболее

сосредоточенное и тихое. Кулигин имеет уже фразу укоризны.

Говоря вам о подходах к пьесе, я сделал некоторые пробелы, которые

теперь хочу восполнить. С момента, когда режиссер договорился с

художником, художник отправляется в мастерскую, а режиссер отправляется к

актерам. Он устраивает беседу с актерами, чтобы посвятить их в ту работу, ко-

370

торую они решили производить в союзе с художником. Он показывает им

эскизы художника, рисунки грима. Рассказывает им, какая должна быть

музыка, указывая моменты напряжения. Все это он должен сказать в этой

первой беседе. Он должен добиться того, чтобы структура произведения

сделалась ясна актерам с точки зрения их ролей. Он должен поспорить

с ними и идти на сцену только тогда, когда с ним согласились актеры.

А затем костюмы. Их мало иметь в рисунке. Их надо сейчас же дать

актерам. Это предлагает Гордон Крэг.

Но это предложение еще нигде не принято. Это произойдет тогда,

когда произойдет настоящая революция театра, а ее еще нет. На первой

репетиции должны быть розданы все костюмы. Вот правило, которое должно

быть принято и проведено в жизнь. Чтобы костюмы не износились уже во

время репетиций, которые, может быть, придется производить несколько

десятков раз, можно устроить так, что некоторые репетиции будут

производиться в костюмах, а некоторые в обыкновенной одежде. Но,

спрашивается, для чего это? Это нужно не только актерам, но и режиссерам. Им

нужно видеть не только отдельные костюмы порознь, как они нарисованы на

картине. Им нужно взять все это вместе. Нужно видеть, какую это дает

общую картину, какая здесь возникает гармония красок, их гамма. Пока

этого нет, и мы живем в условиях варваризма. Но я желаю вам как можно

скорее сплотиться, чтобы добиться этого. Вы должны произвести революцию

на сцене, должны опрокинуть это ужасное явление, когда костюмы

приносят вам за три дня до спектакля.

3. Конспект слушателя

Можно иметь случай, когда в постановке отразится какая-нибудь

художественная школа или какой-нибудь индивидуальный художник. (Стел-

лецкий — иконопись. Можно поставить «Романтиков» Ростана в манере

Грёза, Ватто.)

В постановке «Грозы» можно не воспроизвести Волгу, а выдумать ее.

Воспроизвести не то, что видел, а то, что чувствуешь. Таким образом,

в данном случае может возникнуть задача — придумать Волгу,

приволжский городок 50-60-х годов.

При придумывании mise en scene не надо сразу прибегать к

размещению на плане. Надо сначала увидеть все в перспективе. Кроме того, важно

не очень много читать пьесу, чтобы быть, так сказать, не стесненным

мелочами. Вы должны держать содержание пьесы в голове и, имея достаточные

перерывы для обдумывания, записывать и зарисовывать картину.

Перед постановкой какой-нибудь пьесы надо просматривать рецензии

об ее предыдущих спектаклях.

371

Островский вовсе не жанрист. Он не то, во что превратили его эпигоны

Потехин, Григорович и другие11. Островский подходит к разрешению

своих пьес или романтически или гротескно.

Графическое изображение действия:

(в «Грозе») (в «Маскараде»)

Таким образом, сцена в овраге — модуляция, и никоим образом она не

должна выдвигаться вперед, как это было на первом представлении

«Грозы» 2 декабря 1859 г.

Mise en scene пьесы должна строиться после того, когда все здание

воздвигнуто.

План декорации и mise en scene последних явлений «Грозы» (5-е

действие, 5, 6, 7 явления):

Режиссеру необходимо хорошо знать все законы драматургии.

Каждый режиссер должен уметь написать пьесу.

Жест — это маленькая прибрежная волна от большого идущего

парохода — человеческого тела и его позы.

Актеру очень просто и легко сделать жест, если его тело помещено

правильно.

Если актер хорошо постиг ваше задание, то он всегда может

предложить иную mise en scene и может быть, лучшую, чем ваша12.

Задано для домашней работы:

1) Выдумать способ постановки первых 4-х картин оперы Мусоргского

«Борис Годунов» — так, чтобы антракты в общей сложности не превышали

двух минут.

372

2) Выдумать планировку 25-ти картин пушкинского «Бориса Годунова».

Примегания и дополнения. Однажды я спросил у Чехова — во сколько

времени написал он «Вишневый сад». «Я его написал в одну неделю, но

обдумывал целый год», — ответил мне А.П.

ЛЕКЦИЯ №7. РАБОТА РЕЖИССЕРА

7 июля 1918 г.

1. Стенографическая запись

Имея дело с аудиторией современной, мы должны считаться с этим при

нашей режиссерской работе. Пишущий может иметь в виду не только

современников, он может писать в том предположении, что его будут читать

и через сто или двести лет. Но мы, творцы театра, я говорю о режиссерах

и актерах, работаем для сегодняшнего дня. Творя для современников, мы

должны приноравливаться и к пониманию современников. И если мы

сделаем здесь что-нибудь не вполне соответствующее этому правилу, то

сделанное нами может быть интересно для будущего, [но] работа эта может

оказаться неприемлемой для современной публики и может в этом

отношении как бы повиснуть в воздухе.

Вот почему мне придется указывать вам не только на то, что

любопытно в жизни театра прошлого, но и на то, что относится к театру

современному. Мне придется рассказывать вам о том, что делалось,

например, в Мейнингенском театре, что делалось в Московском

Художественном театре и в театрах более позднего происхождения. Но, приступая

к этому, мне все-таки хотелось бы, чтобы вы проверили себя на

старинных школах.

Мейнингенцы давали свои представления в 80-х и 90-х годах, причем —

хотя у них и была определенная база, свой собственный театр — они

выступали главным образом в качестве гастролеров, считая, что

гастролировать удобно тем, [что] можно ставить одну и ту же [пьесу] подряд многое

множество раз. С 1874 по 1890 год они посетили таким образом тридцать

восемь городов. Они побывали в Австрии, в России, в Швеции, в

Норвегии. При этом следует отметить то явление, что везде они имели очень

большой успех. Их боялись критиковать. И только в Брюсселе критика

обрушилась на них, высказывая более или менее резкие суждения. А именно

было указано, что декорации их очень темны и что костюмы актеров мало

театральны. И это был единственный город, где выступление мейнинген-

цев разрядилось некоторым скандалом. Впрочем, вслед за тем в России

373

был поднят целый поход против мейнингенцев. Что же играли они?

Преимущественно Шиллера, Шекспира, Мольера и Ибсена. Как они играли?

Во-первых, они стремились к тому, чтобы как можно острее выделить

характеры. Во-вторых, к тому, чтобы ансамбль был стройнее, то есть чтобы

действующие лица игру свою сводили к некоторому единству, чтобы они

держали курс к основной идее режиссера. В-третьих, они стремились

к картинности. В-четвертых, гвоздем спектакля у них были массовые

сцены. Выбирались не интимные пьесы, действующими лицами которых

являются герои, а пьесы, в которых действие исходит из толпы. Когда мы

говорим, что в какой-нибудь пьесе у мейнингенцев очень остро

акцентируются характеры, то это совсем не то, чего добились в этом отношении

современные футуристы. Дело в том, что у мейнингенцев выявление

характеров сводилось к требованию, чтобы на сцене было все точно так, как

бывает в жизни. Какой-нибудь купец или кучер должен был выглядеть на

сцене совершенно так же, как в действительности. Применяя грим или

костюм какой-нибудь определенной эпохи, они точно знали, где именно

такие гримы и костюмы находятся. Они ходили туда с тем, чтобы точно их

скопировать. Например, они посылали своих делегатов с этой целью в

Венецию, Стокгольм, Париж и т.д. Там эти господа вместе с художниками

их зарисовывали. И гордостью их было сказать, что «у нас действительно

все костюмы представлены так, как они были в XVI веке». Если

какой-нибудь актер собирался выступить в роли Гамлета, то он старался разыскать

все исторические данные.

Все сводилось здесь к реставрированию данной эпохи. И в результате

между театром и каким-нибудь музеем не было никакой разницы. Для

того чтобы получить сценическую обстановку и костюм, достаточно было

идти в музей и там их точно скопировать, снять фотографии. Любой акт

этого театра — это простая копия из музея культуры. Никакого творчества

в собственно театральном смысле слова здесь не было.

Что касается массовых сцен, то здесь существовал такой принцип.

Толпа понималась в смысле суммы единиц, например, 100 человек. Каждое

лицо в толпе должно было изображать какую-нибудь единицу данной эпохи.

Сама же толпа как целое их не интересовала вовсе. Они были уверены, что

в театре будут рассматривать каждого человека из толпы отдельно.

Поэтому они наряжали их так же тщательно, как наряжают первого артиста. И,

ссылаясь на это, они говорили, что у них нет статистов. У них даже

существовало такое правило, что сегодняшнего первого артиста могли завтра

потребовать на выход в качестве простого элемента толпы. Вот как они

относились к массовым сценам.

Самое течение на сцене массы понималось здесь как движение

отдельных фигур. Общей живописной, ритмической и гармонической точки

зрения на этот предмет не существовало. Ибо опять-таки каждый элемент тол-

374

пы должен был делать свое, стремясь индивидуализировать каждую

деталь. Например, на балконе кто-нибудь из действующих лиц машет рукой,

а внизу в это время другое лицо спотыкается... И таким образом усердно

занявшись с каждым отдельно, мейнингенцы рассматривали каждую даже

самую второстепенную роль так же, как рассматривают роль Юлия Цезаря.

Сцену они делили на клетки, как шахматную доску. Места

занумеровывали. И артисты должны были бегать с одного определенного места на

другое. Таков приблизительно был здесь принцип движения на сцене.

Очевидно, что эти принципы сцены являются совершенно ложными

и не выдерживающими критики. Движение массы — это не такой грубый

механизм, как здесь рассчитанный. Кроме того, представляется

совершенно невероятным, чтобы кто-нибудь из зрителей стал рассматривать на

сцене с одинаковой внимательностью каждое отдельное лицо. А если бы и

стали рассматривать отдельные лица, то [не] это составило бы задачу театра.

Ведь в театре важна только иллюзия движения. А иллюзию можно дать

куда более простыми средствами.

Я принес вам несколько рисунков Гордона Крэга, принципы которого

прямо противоположны принципам мейнингенцев. Толпа на сцене — это

у него элемент движения. Он показал, как эксплуатировать в целях

изображения толпы пятнадцать статистов. Всматриваясь в его рисунки, вы

увидите, что вся эта экономия в средствах достигается здесь особенным

расположением линий, особенной расстановкой фигур. Движение

пятнадцати статистов производит благодаря этому впечатление движения

целого войска.

Между этой школой и школой мейнингенцев существует здесь целая

пропасть. Индивид в мейнингенской толпе движется независимо от

соседа. Здесь же нет отдельных индивидов, и каждый из участников толпы

должен непременно попадать в общий ритм, держаться в рамках общей

картины, двигаясь по общей линии. При несоблюдении этого здесь

нарушается все. Словом, здесь приняты в расчет совсем другие инстинкты театра.

В отношении костюмов мейнингенцы также действовали

противоположно тому, чему учит нас Гордон Крэг. Вот здесь костюмы, сделанные

герцогом Мейнингенским. А вот костюмы, сделанные Гордоном Крэгом.

В первом случае вы чувствуете, что все здесь калькировано, что все это

лишь копия с музейных костюмов — все представлено чрезвычайно точно.

Для Гордона Крэга это совершенно неважно — точно или неточно

нарисован костюм в смысле исторических данных. Ему важно другое — ему

важна театральность костюмов.

О декорациях можно сказать то же самое. Они рисовались самим

герцогом и исполнялись у Брукнера в Кобурге. При этом отмечалось, что

фигуры разработаны изумительно точно. На сцене обстановка была точно такая,

какая бывает в натуре. Это были здесь различного рода комнаты — сель-

375

ские и дворцовые. И если вы просмотрите тридцать таких спектаклей,

то увидите картины из действительной жизни различных стран. (Когда на

сцене был, скажем, сосновый лес, то для достижения полного натурализма

душили в зрительном зале сосной. В случае панихиды они обязательно

душили бы ладаном. Рассказывали по этому поводу такой анекдот, что перед

отравлением ядовитым веществом кто-то из зрителей говорил другому:

пойдем, брат, вон, а то и нас задушат!)

Из изобретений мейнингенской школы можно упомянуть об изогнутом

пейзажном фоне. Это наш круглый горизонт. Мебель они иногда ставили

спинкой к публике. Это, объясняли они, должно служить для изображения

четвертой стены, которая отсутствует на сцене... Полная иллюзия дождя,

ветра, прибоя волн — все это их изобретение. Они придумывали для этой

цели особые машины. Московский Художественный театр в первых своих

выступлениях старался проводить на сцене принципы Мейнингенского

театра. В первые годы поставлено все то, чем гордился этот последний.

Станиславский не скрывал, что в то время он был под впечатлением мейнин-

генцев и учился у них. Впоследствии Станиславский пытается отделаться

от этого влияния. Это в то время, когда к нему попадает экземпляр

чеховской «Чайки». Но отделывается он от влияния мейнингенцев только слегка.

Оставляя теперь эту тему, я перейду в дальнейшем изложении к тому,

что сделано Гордоном Крэгом.

2. Конспект слушателя

Труппа герцога Мейнингенского работала в 80-х и 90-х годах прошлого

столетия. Они очень много гастролировали и посетили в своих поездках

Австрию, Россию, Голландию, Бельгию, Швейцарию, Англию и

Скандинавские страны. Большой успех они имели в России, особенно в Киеве

и Одессе. Единственным критиковавшим их был город Брюссель, где в

одной газете было замечено: «Их [мейнингенцев] декорации темны, а

костюмы мало театральны».

Репертуар мейнингенцев состоял из пьес Шиллера, Грильпарцера,

Клейста, Шекспира, Мольера и Ибсена.

Они старались: 1) как можно сильнее акцентировать в спектакле

характерность, вернее, точность передачи натуры; 2) спаять как можно более

стройный ансамбль; 3) дать историческую реставрацию на сцене.

Старались, чтобы все на сцене было как в жизни.

Гвоздем их спектаклей были массовые сцены. Они рассматривали толпу

на сцене не как какое-то аморфное существо, а как собрание индивидуумов —

и поэтому каждый их артист, игравший в толпе, делал свое определенное

дело. Один только и знал, что махал платком, другой бегал, третий падал

376

и т.д. Каждого из толпы старательно гримировали и наряжали. Иногда

было так, что актер, вчера игравший главную роль, сегодня находился в толпе.

Сцена была разграфлена на квадраты с нумерацией, и каждый статист

в толпе бегал по отведенным ему клеточкам.

Костюмы делались фабрикой Брукнера, которая «в совершенстве

исполняла костюмы для Мейнингена и Байрейта». Такой театр очень удобен для

путешествия. Просмотрев там тридцать спектаклей и затем попав в

местности, которые вы видали изображенными на сцене, вы не заблудились бы

и знали, где какая дверь отворяется. Иногда в зрительном зале душили

духами (например, когда изображали сосновый лес). Рассказывают такой

анекдот: один крестьянин и крестьянка попали к мейнингенцам на

спектакль. Представлялась пьеса, где всех находившихся на сцене душили

какими-то ядовитыми парами. Этих ядовитых паров набралось столько в

зрительном зале, что крестьянка сказала своему спутнику — «уйдем, а то и нас

здесь задушат».

Мейнингенцы первые выдумали круглый горизонт; изобрели

постановку мебели, напоминавшую зрителю о существовании четвертой стены.

МХТ в первом периоде своей деятельности старался проводить

принципы мейнингенцев. Станиславский сам не скрывал, что был под сильным

впечатлением их спектаклей. Уже при постановке «Чайки» они слегка

пытались отделаться от принципов Мейнингена. Хотя, например, обои в

комнате были настоящие, а не нарисованные. Исполнитель роли Треплева во

время самоубийства за кулисами падал сам.

3. Живая запись

Если в натуралистическом спектакле остро акцентировали в тоне

характерное, то теперь футуристы тоже остро акцентируют характерное.

Но у мейнингенцев совсем другое. Дело в том, что мейнингенцы старались,

чтобы все было так, как в жизни. Если актер играл купца, то [нрзб.], ища

грим, костюм эпохи, они точно знали, какая эпоха, и искали по музеям.

Гордостью постановки считалась полная схожесть с действительностью —

исторической или настоящей.

Для «Гамлета» даже искали материал. Считали, что «Ромео и

Джульетта» — действительный факт. Постановку считали картинной, если сцена

представляла «реставрацию» и терялась разница между музеем и театром.

Они старались воспроизвести все детали. Любой акт мейнингенской

труппы — угол музея культуры. Что касается массовых сцен, то был такой

принцип: если на сцену выходят человек сто, то они точно знали, что такое

толпа. Толпа — сумма единиц, и каждое лицо в толпе должно быть. Их не

интересовала толпа как целое. Каждого гримировали, наряжали как первого

377

актера. У нас, де, нет статистов. И даже было у них условие: сегодня актер

играет Юлия Цезаря, но завтра играет просто выходную роль. Когда

[ставились] массовые сцены [нрзб.], то также подробно и расставлялись

фигуры, но не по степени зрительной гармонии или ритма, а старались

индивидуализировать каждый образ в толпе. Например, на балконе человек

машет, а внизу идет кто-то и спотыкается, третий бежит. Занявшись каждым

отдельно, как с исполнителем главной роли, для них не было вообще толпы

и фигуры, но ряд лиц строго определенных по костюму, гриму. Чтобы не

терять в толпе лицо (например, бегущего), они заставляли его бегать по

определенным путям, поэтому им пришлось разграфить сцену как

шахматную доску с нумерацией. В моей постановке «Грозы» были элементы

формы и движения, а здесь лишь сухая нелепость предположения, что зритель

будет рассматривать отдельное лицо. И для Шекспира толпа была фоном,

фантомами. Гордон Крэг пользуется массами совсем иначе, чем мейнинген-

цы. Толпа — элемент движения. Ему не важно, что делает отдельный

статист, а задание толпы осуществляется просто координацией. Актер должен

иметь тренированное тело, быть музыкантом, акробатом, чтобы попасть

в ритм, если пику не будет держать прямо до известного такта. Сравни

костюмы, сделанные герцогом Мейнингенским и Гордоном Крэгом. Один

калькировал просто с увража. Для Гордона Крэга это совершенно неважно,

он творит костюм. Мейнингенцы не допускали ошибок против истории.

Эскизы декораций делал герцог Мейнингенский, а исполнялись они

у Брукнера, с отделкой первый сорт, герцог оставался доволен. Что это

была за декорация? Просто комнаты. Для путешественников такой театр

очень [полезен]. Иногда душили зрительный зал — если сосновый лес,

то душили сосной. «Мнимый больной» — тут мебель, звонки, занавесы,

чашечки, даже клистир были сделаны в стиле Людовика XIV Мейнингенцы

первые попытались сделать круглый пейзажный фон и изобретают

четвертую стену. По части звуковых эффектов — грома, дождя, ветра и пр. —

воспроизводили изумительно (в XVIII веке считалось шиком — гром при

помощи жестяного листа). Московский Художественный театр в первом

своем периоде старался проводить на русской сцене принципы мейнинген-

ских постановок; Станиславский не скрывает, что он был под

впечатлением мейнингенской труппы. Затем Станиславский, когда попал к нему

экземпляр «Чайки», старается отделаться от мейнингенцев, но не очень —

[нрзб.], обои, дождь; нота романтическая уже звучит в «Чайке» и будет

в Художественном театре расти. Кронек в отношении актеров занимался

[нрзб.] муштрою. Если один заболевал, то другого заставляли подражать

ему, начиная с голоса. И в МХТ этим занимались.

Я отвлеку ваше внимание в сторону Гордона Крэга.

Говоря о Гордоне Крэге, самое опасное, чтобы не сбиться на

безвкусицу немецкой интерпретации Гордона Крэга.

378

ЛЕКЦИЯ №8. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

9 июля 1918 г.

1. Стенографическая запись

Говоря в прошлый раз о мейнингенцах, я мог ввести вас в заблуждение.

Вы могли подумать, что я этот прием до известной степени рекомендую. Я

должен сказать сегодня, что, указывая на противоположное течение —

работы Гордона Крэга, — я в достаточной мере подчеркнул ту мысль, что

считаю подход мейнингенцев подходом неверным.

Конечно, у мейнингенцев есть целый ряд заслуг. Каких? Они,

например, создали то, что можно назвать дисциплиной в театре. Это заслуга

огромная. Далее, у них изумительно разработана система сигналов.

Например, система сигналов, идущих от помощника режиссера ко всем частям

сцены, является вещью очень и очень полезной. Все это чрезвычайно

облегчает движение спектакля. Помощник режиссера имеет здесь возможность

не сходить с одного места. Он выбирает определенное место на сцене,

устраивает там специальный аппарат, от которого идут нити по всем нужным

местам театра. Этим же аппаратом пользуются для того, чтобы выпускать

артистов на сцену. Прежде режиссер сам метался по сцене, что было,

конечно, весьма неудобно, особенно в случае сложной сценарии, например, в

случаях, когда одновременно из десяти — пятнадцати мест выходят

действующие лица. Теперь это делается по определенной системе.

Мейнингенцам принадлежит еще одна заслуга — изобретение

различных шумовых эффектов. Изобретение это было также определенным этапом

в технике театра. Впоследствии появляются футуристы, которые

применяют это изобретение не в духе натурализма. Словом, у мейнингенцев есть

целый ряд таких заслуг, которых никто не отрицает. Но мейнингенцы были

натуралисты. Они отвергали в театре все условное, и это было их ошибкой.

Вопрос о несостоятельности в театре натурализма можно показать на

одном простом примере. Часто приходится выводить на сцену зверей.

Например, выводят лошадей. Существуют для этой цели дрессированные

лошади. Их можно взять из цирка. Но дирекция обычно не выпускает из

цирка хороших лошадей. Ибо лошади эти дороги и переводить их из одного

помещения в другое все-таки опасно. Поэтому для надобностей театра

обыкновенно дадут клячу. Что с ней сделать? Актер сядет на нее, чтобы

выехать на определенное место в определенное время, но лошадь может

закапризничать и не пойти на сцену. Бывали случаи, когда лошади

опрокидывали актеров. Бывали катастрофы с актерами. Когда мы выводим на

сцену зверя, то мы уже подчиняемся этому зверю. Захочет он выйти на сцену —

выйдет, а не захочет — не выйдет. В старом японском театре просто

говорили, что зверю не полагается быть на сцене потому, что он не может быть

379

актером. Зверя нужно поэтому заменить, его нужно представить иначе,

представить условно. Если нужно, чтобы кто-нибудь выехал на лошади,

то лошадь изображается двумя статистами. И такую лошадь можно

нарядить и гримировать, как угодно. Натуралистическая школа не допустила

бы этого. Например, у статистов ноги были бы видны из-под попоны. Это

не удовлетворило бы натуралиста. Мейнингенцы бы были против этого.

Японцы же считают это вполне возможным и допустимым в театре.

Желая подчеркнуть преимущество условного театра перед театром

натуралистическим, я остановлюсь сегодня более подробно на Гордоне Крэге.

Московский Художественный театр существовал до 1905 г.

приблизительно семь сезонов. В первом периоде своего существования он

стремился подражать мейнингенцам. Тут был один случай, который несколько

сбил их с толку. Это «Чайка» Чехова. Сбил их с толку сам Чехов. Когда он

был на одной репетиции, то он высказал целый ряд возмущений по поводу

того, что в театре стремятся [дать] все настоящее. И многие при этом не

понимали, о чем он, собственно, говорит1.

Чехов считал, что в театре должна существовать условность. И вот

отчасти под влиянием бесед с Чеховым, отчасти же под влиянием того, что

происходило за границей, где в 1904 г. Гордон Крэг уже приступил [к] револю-

ционированию театра, Станиславский задумывает создать театр опытов

в Студии. Таким образом, выясняются два пути: во-первых, по дороге,

проложенной мейнингенцами и ведущей к натурализму, и, во-вторых,

инсценировка пьес в приемах какого-то нового театра — театра условного. Были

сделаны попытки поставить Метерлинка не так, как он ставился на Западе.

Художники подходили здесь к разрешению задачи иначе, чем мейнингенцы.

Об этих попытках свидетельствуют имена Сапунова, Судейкина, Денисова

и других — имена, которые много говорят театральному человеку]2.

М.П.Зандин, говоря о Мамонтовском театре, упомянул о художниках

Врубеле, Коровине, которые там работали3. И вы понимаете, конечно, что

Врубель, когда он стал работать в театре, не мог подходить к задаче так, как

подходили к ней мейнингенцы. Ибо ему не могло быть интереса к

чему-нибудь музейному, и не стал бы он искать чего-либо в библиотеках. Он мог

опереться только на свою фантазию, на то чувство формы, которым он

обладал как художник. Поэтому то, что делал Врубель, определило собою

лицо Мамонтовского театра.

Когда же пришли сюда Сапунов и Судейкин, то они также не могли

относиться к задаче иначе. Они создали ту красочность, которой так

любовались в театре Мамонтова. Это была эпоха, когда сцена засветилась ярким

светом. Это был настоящий праздник красок.

Станиславский же в противоположность Мамонтову старался не

пускать в театр художника. Он боялся красок. Вы помните суждение брюс-

сельцев по поводу мейнингенского театра: декорации очень темны и кос-

380

тюмы мало театральны. Суждение это относится и к театру

Станиславского. Там работал только один художник, это Симов. Художников же,

работавших в Мамонтовском театре, в Московский Художественный театр не

пускали. На них смотрели здесь просто как на чудаков. В конце концов

Московский Художественный театр остался колеблющимся между двумя

течениями: мейнингенского театра и того, что получило себе выражение

в театре Мамонтова. А в дальнейшем определяются у нас два типических

течения — московское и петербургское. Дело в том, что Петербург вступил

на путь решительного разрыва с традициями мейнингенского театра.

Московский Художественный театр стал тогда леветь. Он стал получать

декорации от художников, группировавшихся около «Мира искусства»:

Кустодиева, Бенуа и других. Он пытался выступать и в Петербурге, но успеха не

имел, потому что здесь проявилось уже совершенно другое течение.

Теперь я в самых общих чертах расскажу вам о Гордоне Крэге, который

заставил Головина заботиться не только о красках, но и о композиции для

сцены.

Гордон Крэг писал как теоретик, во-первых, что театру как искусству

до сих пор вообще не хватает формы; во-вторых, что человек на сцене и его

движения должны рассматриваться как движение человеческих форм; затем, в-

третьих, что массы должны трактоваться именно как массы и, в-четвертых,

что актер, который сегодня олицетворяет и истолковывает, должен завтра

представлять. Еще он заявлял, что на сцене не нужно ни автора, ни

музыкантов, ни живописцев, а нужны артисты. Артист должен быть артистом и

ничем другим. Актеры должны быть настоящими театральных дел мастерами,

и только. Для того чтобы создать пьесу, нужны не слова, не тоны, не

краски, а именно представление.

Параллельно с этим на русской почве натурализм сменился

импрессионизмом. А затем возникает неореализм в лице представителей «Мира

искусства». И в это же время создается условный театр.

На Западе имелись работы Рейнгардта, Аппиа и фукса. Здесь мы

также видим влияние Гордона Крэга. Но настоящий подход к условному

театру все-таки принадлежит русским. Здесь стараются принять учение

Крэга, проверив его на старинном театре. И здесь находят интересные

поправки к этой теории. Возникновение в Петербурге Старинного театра было не

случайностью, а необходимостью. Это было необходимо именно для

проверки крэговской системы.

И [в] результате этого мы стоим здесь перед началом создания нового

русского театра. Здесь, в области театра, должны прийти теперь новые

люди, которые скажут новое слово. Сапунов наметил это новое слово. Это

манера гротеск. Это новая отрава, отсутствующая во всех других театрах.

Гротеск должен преодолеть этот элемент модернизма, который имеется

381

в опытах Гордона Крэга. Здесь нет больше места импрессионизму, а

должна выступить особая доктрина.

В начале моего курса я сказал вам, что театр есть особое искусство,

куда входят как элементы все другие искусства. Театр есть синтез всех этих

искусств не в смысле Вагнера, а в некотором совершенно особом смысле.

Об этом я поговорю с вами в следующий раз.

2. Живая запись

Говоря о мейнингенцах, я как бы рекомендовал эти приемы, но,

указывая на работы Гордона Крэга, мне кажется, я указал, что подход мейнин-

генцев неверен. Заслуги мейнингенцев — в области дисциплины.

Разработана система сигнализации: система сигнализации от помощника

режиссера ко всем частям сцены — вещь любопытная. В Александринском театре

[Н.В.]Петров устроил аппарат, который надо изучить: помощник

режиссера имеет возможность не сходить с места, где установлен сигнальный

аппарат, откуда и сообщается с разными местами сцены4. Прежде, бывало,

помощник режиссера метался по сцене как угорелый.

Мейнингенцы еще изобрели много эффектов шумовых. Футуристы

могут изобрести оркестр шумов.

Относительно вопроса о натурализме. Часто на сцену приходится

выводить зверей — например, верхом на лошади. Но хорошо, если в городе есть

цирк, да и оттуда могут не дать [лошади]. Актер должен выехать в

определенный момент и по определенному месту — это неосуществимо и нелепо.

Японцы старого театра решили этот вопрос просто: зверю не полагается

быть на сцене, он не артист, их надо заменять чем-нибудь, статистами,

и этого зверя можно загримировать, нарядить и т.д. Натуралистическая

школа не могла бы допустить такого балагана. Итак, о натуралистическом

театре я больше не скажу ничего.

Остановимся на Гордоне Крэге.

[Изменения] происходили в русском [театре] с 1905 года. Московский

Художественный театр просуществовал уже семь сезонов; в первом своем

периоде — мейнингенство; «Чайка» Чехова сбила их с толку — стиль,

главным образом, сам Чехов. Он в разговоре с актерами высказал ряд

возмущений, что стремятся [решать спектакль] натуралистично. Это как-то запало

в душу руководителей Художественного театра. «Если портрет нарисован,

то ненормально вырвать нос и заставить выставить настоящий нос». Есть

какая-то условность. Чехов часто делал замечания, он искал какой-то

условной сценической простоты, но не принимал какого-то бытового элемента.

В 1905 году, когда Станиславский [нрзб.]. В 1900 году Крэг уже сделал свои

опыты. До 1905 года его имя еще не упоминалось, но с Запада шли слухи.

1905 год. Станиславский хочет основать студию, театр опытов. Сперва хо-

382

тел филиальное отделение, но потом, благодаря подбору лиц, театр этот

[оказался] сделан [иначе]. МХТ идет с этого времени по двум путям — мей-

нингенство и инсценирование как-то по-новому. В Театре-студии были

попытки поставить не так, как в Художественном театре, и художники этого

театра подходят как-то иначе (Сапунов, Судейкин, Денисов). Легче всего

говорить о театре и упомянутых художниках. Мамонтовский театр —

работы Врубеля и Коровина. Врубель не мог так работать, как мейнингенцы.

Ему и в голову не пришло бы разыскивать снимки и рыться в увражах. Он

опирался на фантазию и чувство формы.

Все эти работы Врубеля и определили лицо Мамонтовского театра.

Сапунов и Судейкин также не подходили так, как мейнингенцы. Они были

учениками Врубеля. Сапунов и Судейкин сделали в студии попытку дать

красочность, которую облюбовал Мамонтов. Был момент праздника красок.

Сцена засветилась. Такова мамонтовская эпоха. Московский

Художественный театр не очень впускал к себе настоящих художников и был против

Врубеля и Коровина, и боялся красок. «Костюмы малотеатральны, а

декорации темны». Вспомните только знаменитый врубелевский занавес, размеры

необычайны были его, Врубель решил заполнить снизу доверху без

арлекинов и так расположил линии краски, что обыватель не мог всего

охватывать, слишком непривычно. Размах театра сказался в этом занавесе.

В МХТ работал Симов. Театр-студия выдвинул новых художников.

Революция 1905 года не дала возможности оформиться этому театру, и он остался

студией. МХТ остался между мейнингенцами и отравой Врубеля.

Определились как бы два течения — московское и петербургское. Петербург, когда

организовался театр Комиссаржевской, пошел по пути резкого разрыва с мей-

нингенством. МХТ полевел, и левел он, обращаясь к представителям «Мира

искусства», поручая [спектакли] Добужинскому, Кустодиеву и Бенуа.

Художники «Мира искусства» появляются и здесь, в Петербурге.

Петербургские левые течения. Комиссаржевская — Сапунов, Судейкин, Денисов.

Государственные театры в Москве Коровин наводнил богатством красок. И

Головин в Петербурге. Чем остается Коровин? Головин развил свою работу на

фоне здешних театров, а Коровин остается самостоятельным и продолжает.

Начинают говорить о Гордоне Крэге. Что же явилось отравой? Москва

успокоилась на красочной гамме, а Головина заставили заботиться о

композиции на сцене, а не только красках. Гордон Крэг заставил [нрзб.].

Чего не хватает искусству театра — это формы. [Крэг утверждает, что]

человек на сцене и движение — это движение человеческих форм; на сцене

массы должны трактоваться как массы (вспомним мейнингенцев, с

разбивкой толпы на единицы); теперь актеры олицетворяют и истолковывают,

завтра они должны представлять; на сцене не нужен ни автор, ни музыкант,

ни живописец, [но нужен артист]; будь у меня свой театр, я не зарисовывал

бы постановок, а прямо ставил их на сцене.

383

Таким образом, на русской почве натурализм сменяется

импрессионизмом, уступая ему место. Сапунов и Судейкин в противоположность

Коровину — композицию и рисунок. Крымов, Арапов.

В это же время созидается и условный театр. На Западе в этом ряду

Рейнгардт, художник Аппиа, фукс и Крэг. Под влиянием Гордона Крэга.

Настаиваю, что настоящий подход к условному театру только на русской

почве. Крэговщина в Германии дала [нрзб.], в России ее проверяют на

старинных театрах. Вот поправки, которые внесли русские работники в крэ-

говщину. Испания XVII века, тех[ника] времен commedia dell'arte.

Старинный театр в Петербурге не случайность, чтобы практически поверить

особенности крэговской системы.

С 1905 почва разрыхлялась и разрыхлена. Сапунов в «Доме интермедий»

заставил задуматься над необходимой манерой — гротеск. Это отсутствует

у Гордона Крэга, но он [гротеск] преодолевает элементы модернизма,

которые чувствуются у Гордона Крэга.

Когда в Театре-студии стали делать макеты, Судейкин запротестовал,

и я тогда писал, что надо с макетами порвать. Татлин выставляет рельефы,

и ему на сцене не только надо макет, но и сделать всю бутафорию.

Заявление Гордона Крэга о форме на русской почве создает татлинизм.

И это тут не импрессионизм, а особая идея, которая будет развиваться.

Для русского театра Гордон Крэг уже отошел в историю. Краски

получили иное значение и будут [нрзб.]. Мы подошли и к новой

классификации. Не искусства — живопись, скульптура, театр, а искусства (живопись,

скульптура, архитектура) — и театр, где театр как синтез целого ряда

искусств, не в смысле Вагнера, а в смысле особом.

ЛЕКЦИЯ №9. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

4 июля 1918 г.

1. Стенографическая запись

Я еще много должен сказать вам. Но недостаток времени заставляет

меня делать это разбросанно. Я надеюсь, однако, что вам легко удастся все

это собрать.

Сегодня я хочу сказать вам несколько слов о стилизации, уяснить вам

сущность стиля.

Самое легкое, это найти манеру в творчестве. Второе, более трудное, —

это обрести художественное лицо. Оно возникает тогда, когда творец

недоволен исполнением и когда он стремится преодолеть манеру. В его

процессе творчества скажется тогда необходимость слиться с жизнью. Но это

обыкновенно не имеет здесь ничего общего с натурализмом.

384

Легче всего объяснить это на примере живописи. Если я говорю о

художественном лице Сезанна, обретшего необычайное слияние с природой,

то это не значит, что художник дал в своей картине раскрашенную

фотографию. Сливаясь с природой, Сезанн постиг самую душу природы. Если

он смотрит на дерево, то дерево это мыслится им как форма, разложенная

на соответствующие части. И глядя на какую-нибудь картину его, вы

чувствуете это насыщение формой.

Тот, кто от манеры не умеет отречься, будет обладать тем, что можно

назвать маньеризмом. Искание художественного лица становится для иных

натур необходимостью порвать с искусством. Увлечение найти свое лицо

заставляет иногда удалиться от искусства. Таковым был, например,

Врубель. Этот художник как бы порвал с искусством ради каких-то

безоблачных далей, каких-то трансцендентных целей.

Искать лицо — занятие очень хорошее, но и очень опасное. Хорошо,

если художник найдет спасение в стиле. Стиль — это та объективная форма,

которая противополагается субъективной форме — манере.

Чтобы найти лицо, надо пожертвовать манерой. Чтобы найти стиль,

надо отказаться от лица. Тот же, кто, стремясь от манеры перейти к стилю,

не создаст себе лица, придет только к стилизации.

К стилю художник может прийти только путем самоотрицания. В

стилизации же самоотрицания нет. Это все тот же маньеризм. Не нашедший

стиля застревает на стилизации — слабом и отдаленном подобии стиля.

Часто употребляется слово большой стиль. Этот большой стиль требует

уже абсолютной жертвы личности. Тут нужно всецело отдаться началу

объективности, началу вселенскому. Примером могут служить здесь, во-

первых, Данте, во-вторых, Пушкин. Это образчики большого стиля. Здесь

достигается величайшая объективизация. Индивидуальность преодолена

совершенно.

Вячеслав Иванов сказал так: «Нельзя согласиться с правом

субъективной лирики искажать данность до неузнаваемости или так поглощать ее,

что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар.

Нельзя принять изнасилования данности лирическим субъективизмом»1.

Что это значит?

Здесь мы подходим к вопросу о натуре. Совершенно отрицать природу —

значит создавать несвязный кошмар. Новые поколения говорят: долой

натуру! Но вещества мы не отрицаем. Мы его преображаем. Мы берем

натуру, мы ее организуем.

И тем прекраснее наше создание, чем больше видна рука организатора.

Чем больше я замечаю, что вот эти слова организовал Пушкин, тем больше

я ими наслаждаюсь. Творение тем выше, чем больше бросается в глаза

организация и чем меньше заметна данность. Брать данность, не

преобразовывая ее, значит здесь брать сырой материал. У мейнингенцев и в Москов-

385

ском Художественном театре жизнь отражалась пассивно. Там брали

данность и обезьянили ее. Но художник не обезьяна. Суждение это

определяет все наше отношение к такого рода работе.

Игнорирование природы и нелюбовь к вещи — этого нам в театре не

нужно. И так же относимся мы отрицательно и к тому, когда относятся

пассивно к данности. Миметизм — это не искусство.

Теперь я перейду к той подготовительной ступени, которую

необходимо знать, чтобы завтра в практическом классе подойти к вам так, как

подошел бы к труппе.

Есть такой период, который называется монтировкой. Это писание

манускрипта. Я вам покажу здесь монтировку пьесы «Борис Годунов» 1908

года2. Вы ее посмотрите в перерыве и увидите, как она пишется.

В настоящее время монтировка пишется несколько раз.

Монтировка № 1. Она должна быть написана тогда, когда еще нет

вашего сочинения. Эта монтировка содержит в себе все. Материал здесь

извлекается не только из ремарок. Например, при словах: «Не хочешъ ли

покурить?» — следует искать предметы и записать их — портсигар и папиросы.

«Сел» — записать табурет, «убил человека» — револьвер или шпагу. И т.д.

Для каждого рода предметов заводится определенная графа. Здесь имеем,

например, следующие: [пропуск в стенограмме]3. Новейшие режиссеры

считают, что мебель должна писаться в отдельную графу. Это потому, что

иногда мебель может определить собою всю структуру декораций.

Например, большой круглый стол, за которым играют в карты, может служить

опорой при определении всей остальной декорации. Реквизит также

нужно написать отдельно. Это вещи текущие: графин, наполненный водой,

которую пьют на сцене, или табак, который курят. Прежде все действующие

лица писались в одной графе. Теперь актеры и актрисы пишутся отдельно.

Это потому, что по фамилиям часто бывает трудно ориентироваться,

требуется ли мужской или женский костюм.

Но что такое монтировка № 2? Она возникает после первой беседы

с художником. Появляются новые предметы. Был, скажем, только стол,

но теперь появился фонарь над столом и т.д.

Монтировка № 3. Эта монтировка возникает после того, когда художник

напишет эскиз. Здесь обыкновенно появляются еще новые предметы,

специально в видах художественной трактовки. Например, художник мог

нарисовать кроме шпаги еще маленький кинжал. Его нужно тоже записать. Таким

образом, вы получите последнюю монтировку, в которую будет занесено все.

Когда начнется работа с актерами, то тоже могут произойти изменения.

Например, какая-нибудь площадка с тремя ступенями. Мы репетируем бег

на три ступени. У актера это не выходит. Ему нужен разбег в четыре

ступени. Или ступени нужны несколько иные. Тогда приходится дополни-

386

тельно снестись с художником. Он скажет, может он изменить это или нет.

И тогда сообразно с этим или перепланируют сцену или оставляют ее.

Режиссер является здесь, таким образом, все время связующим звеном.

Ему приходится все время быть в контакте с мастерами. Бутафор,

например, может вместо легонького знамени для актрисы сделать знаменище,

которое она не в состоянии держать. При начале репетиции режиссер

должен точно знать все расстояния сцены, разметить и учесть их. Иначе

будут промахи. Весьма важно, чтобы при названии отдельных предметов

употреблялись те же самые термины, которые употреблялись в истории

и упомянуты в культурной истории. Приступая к работе, вы должны

иметь макет. Макет удобен для актеров. Они иногда не умеют читать

эскиз художника.

Что касается репетиций, то все они располагаются по периодам:

1) Беседа, проверка ролей и читка. Сговор с актерами. Актеры смотрят

на эскиз, макет. Изучают произведение.

2) Репетиции. Начало планировки.

3) «Акт залажен». Для режиссера наступает отдых, а для актера трудная

работа.

Когда у актеров готово и кажется, что все налажено, режиссер говорит:

теперь у меня первая репетиция! Он начинает наводить лоск, проверять

игру актеров.

Теперь я привожу вам закон из опыта. Количество репетиций, нужных

для последних актов, бывает втрое меньше, чем для первых актов.

Последние акты обыкновенно довершаются очень легко.

Обстановочные репетиции:

1) Репетиция художника-декоратора и машинного механика; 2)

специальная репетиция для режиссера с актерами, актеры не одеваются в

специальные костюмы; 3) актеры в костюмах и гримах; 4) генеральная репетиция,

их может быть сколько угодно, обыкновенно их бывает только две, но

опасно на этом экономить.

Отношение режиссера к актерам. Это проблема о том, переживает ли

актер или не переживает то, что играет. Этот вопрос я отложу для следующей

лекции — перед началом практических занятий (в четверг)4.

2. Конспект слушателя

1) Самое легкое достижение — это найти манеру.

2) Труднее обрести художественное лицо.

Стиль — это та объективная сила, которая противоположна

субъективной манере.

387

Тот, кто переходит от манеры прямо к стилю, создает стилизацию.

Пушкин и Данте дали произведения, в которых виден большой стиль.

Мы берем натуру, и мы ее организуем. Мейнингенцы и МХТ отражали

жизнь пассивно.

Монтировка — это систематизированная запись всех вещей, нужных

для данной постановки. Пишется несколько монтировок:

№ 1. Когда еще нет вашего сочинения (т. е. туда вносится все то, что

предусмотрено в ремарках и в тексте автора). Для реквизита, бутафории

и мебели надо делать отдельные графы. Необходимо ввести графу ковров.

Список актеров и актрис делать отдельно.

№ 2. Возникает после беседы с художником, т. е. тогда, когда уже

возникает режиссерский замысел.

№ 3. После того, когда художник напишет эскизы костюмов и

декораций. Хорошо иметь для каждой графы особые тетрадочки.

Содержание монтировочного листа:

декорации, мебель, бутафория, реквизит, ковры, список актеров, список

актрис, костюмы, обувь, [нрзб.], извлечения из костюмов.

Помощник режиссера точно так же должен иметь свой монтировочный

экземпляр.

Первый период репетиций: беседа, проверка ролей, считка.

Второй — начало планировки.

Третий — акт залажен. (Количество репетиций, надобное для первых

актов, — для последнего сокращается минимум вдвое. Это скачок от

хорошего трамплина).

Четвертый период репетиций — обстановочные репетиции: а)

обстановочные репетиции без исполнителей, б) обстановочные репетиции с

исполнителями.

Пятый — ряд генеральных репетиций.

Идеал — проводить все репетиции в костюмах.

**ЛЕКЦИЯ № 10. О МАСТЕРСТВЕ АКТЕРА**

25 июля 1918 г.

1. Конспект слушателя

С актерами надо обращаться как с большими детьми.

Первый тип актеров — тот, который закапывается с первого раза в

психологию и всякий поступок героя мотивирует известными

психологическими условиями.

388

Второй тип актера — это тот, который прежде всего любит действовать.

Для него театр — это здание, где собраны все прелести, о которых он знал,

скакал в детском возрасте на палочке «как Наполеон» и надевал на голову

колпак с перьями «как Петр Великий» или «как Суворов».

У актера на сцене должна быть исключительная ясность глаз; они

должны быть наиболее спокойными.

Должен быть бодрый неутомленный рот.

Вы не имеете права поступать на сцену, если у вас не сильные руки и ноги.

**ЛЕКЦИЯ № 11. СЦЕНОВЕДЕНИЕ**

5 августа 1918 г.

1. Стенографическая запись

Мне остается теперь сказать вам в этот короткий период времени о

гротеске. Но прежде мне хочется подробнее остановиться на пантомиме1.

Я сделаю беглый обзор литературного течения XIX века. Я сразу

обращу ваше внимание на центральные моменты в этом веке2. Это те моменты,

когда особенно прогремели имена Лермонтова, Пушкина и Гоголя,

которых сразу не считали драматургами. Из них Гоголь сразу заявил себя

драматургом, но при жизни с ним не особенно церемонились, что объясняется

как придирчивостью цензуры, так и непониманием со стороны актеров.

Затем Островский. Это фигура, определившая собою главное

театральное течение всего века. До Пушкина, и до Лермонтова, и до Гоголя русский

театр был главным образом под влиянием французского. Все, что играли

у нас в начале XIX века, было или переводы водевилей или комедий

французских, или французские феерии, или французская мелодрама. И так как

здесь все сводится к изобретению сюжета, то и в игре актеров обращалось

внимание главным образом на то, как двигаются эти сюжеты.

Если это движение развивалось остро, со смелыми углами, то и игра

требовала смелой техники. Актер должен был уметь тогда быстро двигаться.

Он должен был уметь выйти на сцену и уметь выбежать со сцены. Актеры

того времени умели прыгать на сцене, прятаться, вовремя залезть под стол,

выпрыгнуть из окна и т.д. Все это требовало ловкости, акробатичности.

Одновременно с этим наблюдается большое увлечение балетом.

В Александринском театре исполняется не только драма, но и балет3.

И благодаря этому актеры имеют возможность проверять себя на своих со-

389

братьях по искусству — на играющих в балете. Они заряжаются ловкостью

этих последних.

Параллельно с этим обращалось большое внимание на костюмы.

Вообще, 30-е и 40-е годы можно назвать годами наиболее пышными.

Учитывая все это, мы получим возможность несколько иначе подойти к

пьесам Пушкина, Лермонтова и Гоголя, чем это делается обыкновенно. Мы

сумеем открыть в них то, что не сумели открыть предыдущие поколения.

С Белинским приходит стремление к раскрыванию в пьесах

психологического элемента и вместе с тем в театр вливается элемент

гражданственности. Внешняя сторона начинает считаться чем-то второстепенным,

способным засорять внутреннюю сторону пьесы, ее содержание. Получается

углубление, которого не было прежде.

Блестящий Гоголь, давший такую пьесу, как «Ревизор», потерпел

фиаско потому, что актеры играли эту пьесу так, как привыкли играть водевиль.

С нынешней точки зрения это не худо. Но от актера того времени

требовалось иное. Требовалось, чтобы театр был кафедрой.

30-е и 40-е годы принесли в театр еще что-то такое, что не сразу было

разгадано. Гоголь с ужасом замечает, что над пьесой его только смеются.

Он хотел бы, чтобы там зазвучала еще какая-то другая нота. Но этой-то

ноты не было.

Тогда в большой моде был Кальдерон — «Кровавая рука»4. В этот же

период появляются переводы из Гофмана, и князь Одоевский пишет целый

ряд вещей в подражание Гофману.

Словом, эта середина века была как бы губкой, которая вбирала в себя

все те прелести, о которых открыто заговорили только теперь. А в то время

задачи эти были не по плечу актерам. Актеры не в состоянии были

справиться с задачами, которые ставили им авторы.

Островский был всецело под обаянием предшествующей эпохи —

драмы 30-х годов. Островский поставил себе задачей создать драматическую

поэзию в духе «Бориса Годунова». Но это подражание Пушкину было

ошибкою. Подражание это ему не удается. Но работая в другом

направлении — в направлении Гоголя, — ему удается очень многое.

Театр же Гоголя обрывается на том, что он дает нам Сухово-Кобылина.

Гоголь был недоволен тем, что публика только смеется. Но то, что он дал,

был гротеск, водевиль. Водевиль есть вещь, а все остальное гиль, сказал

кто-то5. Водевиль был тем любопытен, что представлял собою прекрасную

в педагогическом отношении фикцию. Вообще же высшей точкой в

комедии является то, что дано Сухово-Кобылиным. Далее начинается полоса

Виктора Крылова, — наводнение театра его пьесами.

Вот обзор главных этапов XIX века. Мы имеем здесь в центре

Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Островского и Сухово-Кобылина. А затем срыв,

то есть наводнение театра комедией в стиле поверхностного водевиля.

390

Далее из этого хаоса вырастает вот что. Когда Островский дал

изумительные образчики диалога, когда особенности его языка, воспетые

Аполлоном Григорьевым, действовали заразительно как образчики подлинного

русского языка, то многие стали увлекаться драматической формой. И вот

Тургенев, который особенно любил русский язык, тоже берется за пьесы.

Но при всех достоинствах языка Тургенева пьесы его все-таки нельзя

назвать театральными. Они совершенно оторваны от тех театральных

традиций, на которые опирались Пушкин, Лермонтов и Гоголь. В Тургеневе

сказался беллетрист, который берется за писание пьес только потому, что ему

нравится диалогическая форма.

После Островского яркой фигурой выступает Л.Н.Толстой. Пьесы его

можно назвать театральными. Ибо хотя и он интересуется диалогом,

языком, но его интересует также и фабула, трагическая завязка и комическая

буффонада, которая может быть исполнена как гротеск. Например, «Плоды

просвещения» можно сыграть как чистый гротеск. Во «Власти тьмы»

имеются все элементы мелодрамы. Недаром за эту пьесу берутся итальянцы,

мастера мимики6. Это лучший показатель того, что пьесу эту можно

считать подлинной театральной пьесой. Но все-таки я считаю и Толстого

и Тургенева находящимися вне линии Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Су-

хово-Кобылина. На этой линии они все-таки не укладываются. Между

ними существует весьма существенная разница в смысле манеры.

Островский, когда он написал свою пьесу «Гроза», вынес громадные

нападки. Защитником его явился Аполлон Григорьев. Но он главным образом

защищал язык Островского, показывая, что язык его противников

является квазинародным. Защиту же Островского как драматурга взял на себя

Анненков7. Анненков стал кричать неистово, что русский театр начинает

идти по наклонной плоскости вниз. Что нужно вернуть русский театр к его

первоисточнику — балагану. Он стал утверждать, что именно в балагане

заключается основа театра. Он говорил не о тех балаганах, где показывают

дрессированных собак или каких-нибудь уродов. Он говорил о балагане-

пантомиме с клоунами, зазывающими публику. Он указывал еще, что

сюжеты, которые трактуются в балагане, это подлинные театральные сюжеты.

В Пушкине он отмечает «Каменного гостя» в качестве подлинного

балаганного сюжета. А относительно Мольера и Шекспира он указывает, что их

театры прямо выросли из балагана.

Это обстоятельство заставляет нас теперь осмотрительно относиться

к пьесам, которые публика 60-70-х годов считала нетеатральными. И

можно сказать, что теперь ни одно явление в театре не может быть проверено

и оценено нами иначе как через балаган.

В XIX веке появились писатели, которые, с одной стороны, продолжали

линию, идущую от Тургенева, а с другой — линию, идущую от Сухово-Ко-

былина. От Тургенева вырос чеховский театр. И потому было бы ошибоч-

391

но считать Чехова родоначальником того театра, расцвет которого

совпадает с расцветом Московского Художественного театра. Чехов дал только

великолепное осуществление театра Тургенева. Затем, как в эпоху

Островского за Островским плелся хвост его подражателей, так за Чеховым

появилась целая группа, которая его дискредитирует и обесценивает. Но это

имело и свою хорошую сторону. Когда дискредитировали Островского,

то появился Анненков для того, чтобы напомнить нам о связи театра с

балаганом. Точно так же после Чехова начались знаменитые диспуты о

сущности театра, диспуты, которые привели к утверждению того положения,

что тургеневский и чеховский театр, собственно, не есть театр.

Рядом с чеховским театром стоит особая группа, которая для своего

времени была достаточно футуристичной. Это группа, которая выросла из

журнала «Весы» и из «Скорпиона»8. Это Бальмонт, Валерий Брюсов,

Зинаида Гиппиус, Георгий Чулков. Эти авторы пытались писать для театра не

в традициях Чехова — Тургенева, а вели свою работу в духе своеобразного

театрального декаданса. И нужно было появление трудов этих авторов

и Андрея Белого для того, чтобы [осознать, что] на таком спокойном

течении театрального диалога оставаться очень опасно.

Появляется в Москве театр Вашкевича — первый театр, который можно

считать пионером подлинного футуристического театра9. Это был театр,

где зачем-то раздавали зрителям цветы, где действующие лица являлись

закутанными в какие-то вуали. Это был театр какой-то сценической

неразберихи. Но эта неразбериха отвлекала нас от сонного и неподвижного

состояния чеховского театра.

После этого приходит некоторое отрезвление. Это когда около

Вячеслава Иванова создалась группа, пришедшая к нему учиться. Он обратил

их внимание на преимущества старинного театра, на значение античного

театра. Тут появляется новая группа. Алексей Ремизов пишет пьесы,

опираясь на русскую мифологию. Сологуб делает то же самое, опираясь на

элементы испанского театра. А.Блок пишет «Балаганчик», опираясь на

немецкий театр. Все это знаменует собою возвращение к подлинно

театральным традициям. И происходит все это в момент реакции со стороны

скорпионовцев.

Вот общая схема того, как тек театр, русский театр XIX века.

Углубиться в это вам придется самим. Вы должны, например, обязательно прочесть

Аполлона Григорьева, который теперь переиздан. Что же касается Виктора

Крылова, то с ним знакомиться вам вовсе не нужно. Достаточно

справиться о нем по альманаху Вольфа10. Но, конечно, вы перечитайте Тургенева,

Чехова и Островского. Вы пересмотрите также и Пушкина, Лермонтова.

Те, которые будут работать в театре, следующие поколения, особенно

у нас в России, должны быть названы счастливыми. Ибо теперь мы как раз

392

подошли к моменту расцвета театра. Сейчас, когда вся Россия

перестраивается сверху донизу, конечно, трудно воспользоваться всеми

представляющимися здесь возможностями, но все-таки много можно сделать уже и

теперь. Театр прошел теперь ряд интересных этапов. В середине XIX века

театр вобрал в себя как губка все подлинно театральные элементы. Но

ввиду невыгодных внешних условий — гнет цензуры, неподготовленность

актеров и т.д. — он не мог реализовать эти элементы на сцене. Современный

театр будет здесь в более выгодных условиях. И он должен справиться

с поставленными ему задачами.

О чем же нужно заботиться здесь? Прежде всего нужно создать

специальную школу. С этого мы уже начали. А более [всего] нам нужно создать

новое поколение актеров. Люди искусства должны позаботиться об этом.

Когда вы сделаетесь инструкторами, то должны будете пропагандировать

эту идею. Нужно создать особые актерские школы грамоты. В

предстоящем учебном году мы обсудим этот вопрос. Здесь же как режиссер я

считаю себя обязанным заявить о необходимости такой реформы театра. Если

мы этим займемся, если мы сумеем поставить вопрос об искусстве театра на

почву вопроса о науке театра, то новый период будет именно таким, каким

он должен быть.

Я уже говорил, что современный театр должен вобрать в себя все

специфически театральные элементы. Какие же это элементы? Это: во-первых,

элемент пантомимы; во-вторых, элемент импровизации; в-третьих,

техника владения просцениумом; в-четвертых, техника владения маской в

широком смысле слова (вам говорили уже о гриме как о маске). Современный

театр должен вобрать в себя все эти элементы. Я перечислил здесь не все,

а лишь самые главные из них. Я умышленно оставляю в стороне все

второстепенное.

Мне остается теперь сказать вам несколько слов о пантомиме11.

В Риме жест был отделен от декламации. Два актера совместно

передавали игру: один выражал жестом то, что другой в то же время

передавал речью12. На этом примере мы видим, что всякая драма существует

как бы в двух планах. Каждая сцена, если ее анализировать,

представляется сложенной из плана слова и из плана движения. Во время Шекспира

странствующие труппы — так это было и в Испании — прежде, чем

сыграть какой-нибудь сюжет, представляли его до игры в сжатом виде как

пантомиму. Прежде чем играть пьесу, произносился текст, а в это время

в пантомиме разыгрывался скелет данного драматического отрывка.

Каждое драматическое произведение состоит, таким образом, из двух

элементов: некоторого скелета, имеющего характер бессловесный, и

наложенного на этот скелет слоя словесного текста. Мы должны это хорошо

запомнить.

393

Если данная пьеса не является пьесой чисто литературной, то можно

с уверенностью сказать, что она может быть проверена на пантомиме.

Проверив пьесу на пантомиме, мы увидим, имеется ли в ней [на]лицо то, что

можно было бы назвать скрытой театральной энергией13. Если имеется,

то тогда мы можем с уверенностью сказать, что пьеса эта может быть

сыграна не только без слов, но и со словами. В свое время я брал «Каменного

гостя» Пушкина и пробовал играть эту пьесу без слов14. Оказалось, что

в пантомиме она производит такое же впечатление, какое производит при

игре со словами. И это будет наблюдаться в отношении всех подлинно

театральных пьес.

Другое дело, если возьмем пьесы литературные. Будучи принаряжена

словами, такая пьеса непременно окажется слабой. Ибо как бы ни был

прекрасен словесный наряд, но он не в состоянии прикрыть немощный, вялый

скелет драмы. Такие пьесы не выдерживают испытания на пантомиму.

Окажется, что без слов их играть нельзя.

Греческий танцовщик Телест один, без помощи декламатора, исполнил

«Семеро против фив», не пропустив ни одной детали15. Таким образом,

можно совершенно не пользоваться словесным нарядом, а одним действием

представить все. В переводе на русский язык пантомима значит все

изобразить16. И пантомима действительно изображает все, не пользуясь никакими

объяснениями, никакими либретто, никакими афишами. Она изображает

все без слов.

Я сделаю еще одну историческую справку. Цицерон однажды

предложил состязание своему другу, знаменитому актеру Росцию. Они должны

были передавать один и тот же текст: Цицерон словами, а актер Росций —

жестами. И каждый раз, когда Цицерон менял риторическую фигуру,

Росций должен был менять пластику выражения17. Что же здесь в этой

справке интересного для нас? А то, что в пантомиму, как искусство все

изобразить [без слов], непременно должен войти элемент ритма. Можно было бы

подумать, [что] изображать можно какими угодно средствами. Но

оказывается, что нет. Мы видим, что искусство все изобразить не опирается

только на голое передразнивание, а что здесь есть своеобразное как.

Мы знаем, что пантомиме предшествует еще одно искусство — танец.

Пантомима выросла из недр пляски. Я не буду здесь углубляться в

историю пантомимы. Взамен этого я рекомендую вам прочесть все, что

написано о пантомиме.

О темпераменте, о таланте и вообще об эмоциях я никогда не хочу

говорить. Ибо это все вещи, без которых не может существовать художник.

Говорить же об этом бесполезно, пока у нас нет элементарной техники.

А без нее провалится все. Темперамент не может проявиться иначе, как при

условии существования специфичной техники. Эмоция и задор — это

только созвучие содержания с формой. Чревовещатель поворачивает куклу с та-

394

ким техническим совершенством, что заставляет вас сомневаться [в том],

что кукла эта является мертвой. Вам покажется, что эта мертвая кукла

живет и действует. А это значит, что вам показывают здесь с помощью

техники темперамент этой куклы. Я прошу вас посмотреть на работу такого

чревовещателя и сравнить эту работу со спектаклем какого-нибудь [пропуск

в стенограмме], где целый ряд забавных речей представляется со сцены

с полной беспомощностью.

2. Конспект слушателя

Современный театр должен вобрать в себя все специфические

театральные приемы: пантомимы, импровизации, пользования просцениумом,

пользования маской.

Пьесу истинно театральную можно сыграть пантомимой. Греческий

танцовщик Телест исполнял один «Семеро против фив» Эсхила — и, по

свидетельству, не пропустил ни одной строчки.

Задача пантомимы: изобразить все, не пользуясь словами. Состязание

Цицерона и [актера Росция]. Когда Цицерон менял риторическую фигуру,

Росций должен был изменить пластическое выражение.

Искусство пантомимы не опиралось на элементы случайные, но

опиралось на своеобразное [нрзб.]. Пантомима выросла не из стремленья

подражать, а из элементов пляски.

Назвать греческий театр театром первичной эмоции — неправильно.

Греческий театр был театром изысканного притворства. См. статью:

[ЮЛ.]Слонимская. О пантомиме. Аполлон, 1914 г., [№ 9]18.

Слова Энгра: «Если бы я вас сделал музыкантами, вы бы выиграли как

живописцы».

**ЛЕКЦИЯ №12. СЦЕНОВЕДЕНИЕ**

2 августа 1918 г.

1. Стенографическая запись

Я буду теперь продолжать о том, что относится к пантомиме. А потом

перейду к изучению гротеска.

Я остановлюсь на том, что считать элементами танца и что считать

элементами пантомимы. Я беру работу одного балетмейстера, профессора 60-х

годов1. Он написал примитивную и безграмотную книжку. Но эта

безграмотность здесь очень интересна. Здесь нет никакой философии, и

рассуждения автора о предмете читаются не без усмешки. Но там имеется ряд

395

очень дельных заметок, касающихся танца и пантомимы. Балетмейстер

этот считает элементами танца: позицию, па, позы и группы, а элементами

пантомимы: «физиономии, жесты, тоже позы и картины». Он делает

любопытные попытки проводить аналогии с другими искусствами. И этот

подход к вещи здесь очень важно отметить. Он рассматривает танец и

пантомиму не иначе, как в связи с другими искусствами: живописью, поэзией,

музыкой и т.д.

Ключевский считает, что мы не можем говорить о человеческой жизни,

о человеческой культуре, не говоря об окружающей [человека] природе. Он

полагает, что все это нужно рассматривать вместе, что оторвать человека от

природы нельзя2. Также и в театре. Здесь нельзя рассматривать живопись

отдельно, декламацию отдельно и т.д. Все, что есть в театре, нужно

рассматривать как единое целое.

Балетмейстер, о котором я говорю, поступил в этом отношении

правильно. Говоря о сцене, он всегда говорит и о пантомиме. Это здесь не

какой-то отдельный предмет, отдельно стоящий от остальных. Это скелет

театра — как идеал. И мы можем выделить его из театра только мысленно.

Говоря о том, что входит в состав танца, балетмейстер этот упоминает,

между прочим, и о геометрии3. И вы должны знать, что принцип mise en scene

есть, действительно, не что иное, как принцип геометрии.

Когда вы приступите к какой-нибудь пьесе, то прежде всего бойтесь

слов! Слова — это нечто такое, что может быть на время вынуто из пьесы,

и пьеса от этого не пострадает. Например, «Каменный гость» Пушкина

может быть сыгран как пантомима. В этом отношении слова представляют

собою очень удобный элемент в ваших руках. Вы не разрушите

драматического произведения, если будете не очень нянчиться с словами. Но если вы

затронете скелет драмы, выраженный в mise en scene, то ваше произведение

рухнет. Так в хирургии: вы можете удалить кусок мяса, но, удаляя кость,

легко сделаете вашего пациента калекой. В отношении скелета пьесы вы

должны быть, следовательно, очень осторожны. Отнюдь, конечно, не

следует, что вы можете нетребовательно относиться к словам. Слова требуют

также внимания. Но они все-таки не столь существенный элемент, как те

представления, те движения, которые лежат в основе произведения.

Прежде всего вы должны стараться увидеть в драматическом

произведении скелет и работать над этим скелетом, а не над словами. Вы должны

сообразоваться не столько с прекрасными словами автора, сколько с

макетом [скелетом] данной пьесы. В качестве режиссера вас должно

интересовать не строение слов, а строение самой пьесы, ее скелета в смысле

пантомимы. Вы должны стараться так построить картину, чтобы ее можно было

понять и без слов. Вы должны построить пьесу в пантомиме. На первой же

репетиции вы выработайте все, что касается mise en scene, — то, как актеры

стоят друг около друга.

396

Но, может быть, вы подумаете, что это только я пришел к

признанию такого значения за пантомимой. Я позволю себе сделать поэтому

еще одну последнюю ссылку на историю. Ибо мы должны взять из

прошедшего хорошее, отбрасывая все дурное. В царствование Анны Иоан-

новны была труппа итальянских комедиантов. Труппа эта показывала

пантомимы театра commedia dell'arte. Тредиаковскому было поручено

перевести их на русский язык и раздать их в виде программы русской

публике. Это были [нрзб.] настоящие мастера театра, мастера,

забросившие яд в русский театр. При Анне Иоанновне был обер-гофмаршал

граф Левенвольде, страстный любитель пантомимы. Он добился того,

что заинтересовал пантомимой весь двор. Тогда Бирон, ведший борьбу

с Левенвольде, пригласил немецкую труппу, чтобы отвлечь внимание

от пантомимы4.

[Парижский] «Театр четырех су» собирал в себе самую дешевую,

демократическую публику5. И в то же время были здесь налицо и

представители других слоев населения. Пантомима объединяла здесь всех и

каждого. И этот театр представлял собою нечто такое, с чем считались как с

серьезным конкурентом. Гаспар Дебюро родился в Богемии в семье

странствующего цыгана. Он странствовал по различным ярмаркам. Ему

предлагали давать различные представления. Но он стремился к другому. Он

ухитрился, например, попасть в гарем султана. Его интересовала всякая

театральщина. Он, например, стремился увидеть Наполеона. Это

типичный искатель приключений, представитель таланта, на котором

основывается пантомима6.

Я нарочно рассказал вам все это, чтобы установить эту связь между

театром и балаганом, между искусством сцены и искусством акробатизма, —

чтобы показать вам, что существенные нити театра ведут к commedia

dell'arte.

Когда мы устроили наши курсы, то стали над нами иронизировать.

Говорили, что мы хотим создать здесь каких-то всезнаек. История

свидетельствует нам, что настоящий мастер сцены должен знать все специальности

театра. Настоящие мастера сцены не только сами сочиняли пьесы и играли

в качестве актеров, но и были парикмахерами и даже кассирами.

Возьмем хотя бы Волкова. Это сын купца. Он кончает свою жизнь тем,

что ставит в Москве «Торжествующую Минерву», в которой участвуют

тысячные толпы. Все это в такой степени грандиозно, что он должен был

действительно знать все мастерства. И он был здесь типическим всезнайкой.

Все это вы должны намотать на ус. И если у некоторых из вас будет

потребность пройти класс актеров, то это потребность очень и очень

почтенная. Именно то, что здесь присутствуют все специалисты, но отсутствуют

актеры, составляет недостаток наших курсов. Я считаю, что и актеру надо

проходить этот же курс7.

397

**ЛЕКЦИЯ №13. СЦЕНОВЕДЕНИЕ**

23 августа 1918 г.

1. Стенографическая запись

Во всяком энциклопедическом словаре вы найдете объяснение того, что

такое гротеск. Но везде, во всех словарях указывается только на самое

зарождение гротеска. И это хорошо, что никто не заинтересовался там этим

явлением подробнее: мы избавлены таким образом от целого ряда

ненужных, дилетантских рассуждений, по поводу которых часто приходится

выступать с опровержениями. В данном случае словари ограничиваются

указанием на орнаментации на доисторических предметах в смысле

стилизованных фигур различных животных, растений и орудий1. Подобные же

изображения встречаются на миниатюрах XIV и XV веков.

Я снял здесь в увеличенном виде рисунки, которые воспроизводят

рисунки миниатюр XIV и XV веков2. Рассматривая их, вы поймете, о чем

именно идет речь, когда в энциклопедических словарях говорится о

сплетениях человеческих фигур с фигурами животных и растений. Это

составляет, так сказать, зародыш гротеска. В пояснениях эти рисунки не

нуждаются.

Теперь я верну вас на одну минуту к тому, что я говорил о пантомимах.

Я сознательно не буду вести вас по пути развития гротеска в плане

историческом. У меня нет для этого времени. И я не сделаю этого здесь

потому, что собираюсь заняться этим вопросом в будущем.

Я постараюсь просто ответить на вопрос, что такое гротеск. Говоря

о стиле, я объяснял вам, как сначала появляется манера, потом стилизация,

а затем появляется стиль. Исходя из этого, легко понять и сущность

гротеска. Я прочту вам здесь одно место3 из [статьи Ю.Л.Слонимской]:

«Лафито в своем исследовании о нравах дикарей рассказывает о

ирокезах, которые "пляскою передают подвиги" своего вождя "с такою

живостью, как будто сами присутствовали при совершении их, передают без

подготовки и не сговариваясь между собою". Это после того, как они только

что выслушали рассказы своего вождя о совершенном им походе, набегах

и стычках».

Другое сообщение:

«На севере Камчатки, в Южной Америке, у Ледовитого океана, всюду

первичной формой театра является пантомима.

Томас Гог, путешественник, рассказывает: "Индейцы Новой Испании

часто исполняют пляску, которая изображает охоту на животных. Под

музыку своеобразного инструмента тепанабаз, сделанного из выдолбленного

куска дерева, по которому ритмично ударяют двумя обтянутыми кожей

палками, индейцы передают движением столкновения человека со зверем.

398

В шкурах, раскрашенных наподобие львиных, тигровых и волчьих, или в

головных уборах в виде звериных и птичьих голов, они изображают

преследуемых животных и птиц. Другие же с палками наподобие копий, дротиков

и топоров изображают охотников. Иногда, напротив, звери преследуют

человека, как бы застигнутого в пустыне и пытающегося спастись бегством.

Камчадалы изображают волков, передавая нежность волчицы к своим

детенышам и страх волков, застигнутых в своем логовище. С такою же

яркостью жители Африки передают вкрадчивые движения боа, а негры Ile-de-

France, надев оперения тропических птиц, подражают их поступи и

движениям. У Ледовитого океана алеуты предаются пляскам, которые рисуют

войну, охоту, плавное движение лодок. В таких же плясках раскрывается

душа дикаря Южной Америки...

Путешественник Хорис описывает пантомиму, виденную им у алеутов.

Вооруженный луком, охотник видит красивую птицу [и после некоторого

колебания решается убить ее. Птица шатается и падает], а стрелок пляской

выражает свою бурную радость. Но мало-помалу им овладевает раскаяние,

и он горестно оплакивает свою жертву. Слезы воскрешают птицу; она

превращается в прекрасную женщину и отвечает на любовь охотника».

Вы видите здесь, что в моменты зарождения театра наблюдается

стремление поставить человека рядом с животным и не делать различия между

ними. Человеку хочется подражать прекрасным движениям животных и,

преобразившись, пережить соответствующие эмоции. Ему хочется здесь

быть непохожим на самого себя, как бы надеть на себя некоторую маску,

сбросить с себя человеческое. Как видим, здесь имеется много сходства

с тем, что изображено на этих трех рисунках, которые я вам показал.

Рисунки Калло и других художников иллюстрируют ту же мысль. Вы

можете проследить это более подробно в Публичной библиотеке.

Опираясь на эти факты, легко уяснить себе, что такое гротеск.

Когда впервые в России появился интерес к пантомиме, то художники

с стремлением в сторону гротеска стали придавать костюмам такой

характер, что зритель тотчас же вспоминал какого-нибудь зверя или птицу.

Сапунов, например, дал фигуру человека, который напоминал попугая. И

добился он этого не тем, что нарядил артиста в птичий костюм, а тем, что

слегка, но характерным образом изменил покрой фрака и так заставил

двигаться артиста, что все это вместе сделалось источником смеха: до того все

это напоминало зрителям попугая.

Невольно вспоминаю при этом случае Гофмана. Вот автор, о котором

хочется поговорить особо для того, чтобы дать понять, что такое гротеск.

Гофман в предисловии к «фантастическим очеркам в манере Калло» пишет

следующее:

«Ведь даже в рисунках, взятых из жизни, в его шествиях, войнах и т.д.

есть совершенно своеобразная полная жизни физиономия, придающая его

399

фигурам и группам, так сказать, нечто знакомо-чуждое. Даже обыденней-

шие вещи из повседневной жизни, как, например, танец крестьян, где

музыканты играют, сидя на деревьях как птицы, — являются в свете особого

оригинального романтизма, который удивительно много говорит душе,

склонной ко всему фантастическому.

Ирония, осмеивающая человека с его жалкими деяниями, ставя его

в конфликт с зверями, может быть свойственна только глубокому уму. Так

и смешные образы Калло, созданные из людей и животных, открывают

серьезному и глубокому наблюдателю все таинственные намеки, скрытые

под покровом комизма. Как великолепен в этом отношении черт, у

которого во время искушения св. Антония вырастает на месте носа ружье,

которым он беспрестанно целится в божьего человека. Веселый черт, фейервер-

кер, кларнетист (который употребляет какой-то особый орган для того,

чтобы хорошенько дуть в свой инструмент) также восхитительны и

помещены на том же листе. Разве поэт или прозаик, у которого все образы

обыденной жизни проходят через внутренний романтический мир духов так,

что он рисует их только в том свете, в котором они являются там, как бы

одевая их в какой-то чудный незнакомый наряд, — не найдет себе

оправдания, говоря, что он хотел работать в манере Калло»4.

Гофман подсказал Сапунову его манеру изображения. Вообще в 30-х и 40-х

годах [XIX века] Гофман имел громадное влияние на целый ряд русских

писателей. Несомненно, например, что влияние это сказалось на Гоголе

и Достоевском, — в этом легко убедиться, просматривая старые журналы.

Калло влияет на Гофмана, Гофман на Гоголя, а Гоголь на Сапунова.

Таким образом создалась здесь в области искусства цепь преемственной

необходимости. А далее, ведя борьбу с элементами натурализма, эти элементы

гротеска идут все дальше и дальше. Окончательные победы этой

тенденции находятся, однако, впереди.

Мы утверждаем здесь в области гротеска, что нужна условность. Еще

Пушкин заметил, что театр не должен стремиться к созданию иллюзии, что

он должен идти к своей цели прямее, — он должен быть условным. И вот

когда мы восторгаемся многими вещами из Пушкина, например, «Сценами

из рыцарских времен», то мы должны знать, что мы не имели бы их, если бы

Пушкин не был под влиянием Гофмана и Калло, которые интересовались

гротеском. Между тем «Сцены из рыцарских времен» не ставятся на сцене

потому, что до сих пор не было средства устроить на сцене выступление

зверей. Я утверждаю, что «Сцены из рыцарских времен» могут быть только

тогда поставлены, когда будет не только окончательно введен условный

театр, будет введен гротеск как особый стиль. Вот текст [ремарки Пушкина]:

«Лошади — падают». Где у нас средства изобразить это? Эти средства

может дать, очевидно, только гротеск.

400

Когда мы утверждаем, что Пушкин должен считаться родоначальником

русского театра вместе с Гоголем, Лермонтовым и Островским, то мы не

ошибемся, если скажем, что они начали театр, который до сих пор не

получил еще осуществления, окончательного претворения в жизнь. Вспоминая

неудачу первого представления «Ревизора» Гоголя, мы утверждаем, что не

нашлось еще настоящих художников сцены, которые могли бы все эти

вещи поставить.

На пантомимах вам придется тренировать ваши таланты. И когда вы

будете это делать, то заметите, что легко можно осуществить на сцене

шарж. Но чтобы отношение зрителя к сцене осталось серьезным и

вдумчивым, как это требуется гротеском, требуется нечто большее.

Для того чтобы почувствовать себя по-настоящему и заиграть в духе

гротеска, нужно почувствовать стиль гротеска. Нужно, чтобы актеры не

только внешним образом походили на зверя или птицу, а чтобы они

задурили, чтобы зажили так, как соответствует этим нечеловеческим

существам. Гофман пишет, что здесь есть какое-то родство между человеком

и царством зверей.

Говоря о гротеске, обыкновенно подразумевают смешное, забывая

о трагическом. Но существует и трагический гротеск. Чтобы понять это,

достаточно взгляда на рисунки [Гойи] и литографии [Домье].

Когда я говорю вам о пантомиме и о необходимости тренироваться

в ней, то я не подразумеваю, что здесь требуется непременно иметь сюжет.

Сюжет у пантомимы появился в позднейшее время. Вообще же удобства

пантомимы заключаются в том, что, не имея сюжета, вы исключительно

развиваете у себя чувство сценической формы. Так как у вас здесь отнято

слово, то вам, чтобы выразить вашу мысль, придется как бы отказаться от

человеческого способа изложения и поступить как бы по-звериному,

по первобытному способу.

[Бодлер] рассказывает нам об английских [эксцентриках]:

«Английский Пьеро — это не тот персонаж бледный как луна,

мистический "как молчание", гибкий и немой как змея, прямой и длинный как

виселица, к которому нас приучил Дебюро. Английский Пьеро появляется

как буря, падает как пакет, а когда смеется, то весь зал содрогается. Его

смех походит на какой-то радостный гром»5.

Вы видите, что рассказать — это значит провести аналогию с

движениями животных и предметов. И вам станет ясным тот способ, применяя

который придется работать здесь, в области гротеска. Это не те приемы,

которые применяются в обыкновенном языке, а приемы более

непосредственные, относящиеся к более первобытному времени. Штаны в гротесковом

изображении выйдут, может быть, в виде каких-то пьедесталов, цилиндр —

вроде какого-то футляра от часов и т.д.

401

Когда вы будете по книгам изучать существо гротеска, то здесь вы легко

можете быть введены в заблуждение. Просматривая книги, трактующие

о гротеске, я убеждался в этом неоднократно. Возьмем для примера рисунки.

Рисунки Буше порою гротесковые, порою нет. У Калло же все гротесковое.

А Ропс (из [нрзб.])? Можно ли причислить его к гротеску? У него

видна аллегория. Сразу бросается в глаза идея. Например, он дает

изображение ужаса. Тенденция здесь выступает на первый план. Но кое-что у него

действительно может быть отнесено к области гротеска.

Говоря о различных проявлениях гротеска, нужно вспомнить и

современных эксцентриков. Их с уверенностью можно причислить к

представителям гротескового искусства. Морда у эксцентрика раскрашена

обыкновенно самым радикальным образом. Он готов принести здесь все жертвы.

Нужно, например, отрезать ухо, он его отрежет!

Я буду просить вас посмотреть еще у Брейгеля «Шествие слепых»,

элемент гротеска здесь налицо. Посмотрите еще карикатуры Леонардо да

Винчи, это также типический гротеск. Гольбейн Младший, «Танец

смерти». У Калло особенно обратите внимание на серию танцев.

Подробнее обо всем этом мы поговорим в будущем.

БЕСЕДЫ ОБ УПРОЩЕННЫХ ПОСТАНОВКАХ

в Школе актерского мастерства (ШАМ)

Петроград. 1919, март

**ПЕРВАЯ БЕСЕДА**

**В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

Режиссура. Походный театр

6 марта 1919 г.

Насколько я знаю, некоторые из вас захотят быть режиссерами, а

некоторые готовятся к актерской деятельности. Мне хотелось бы выяснить, кто

из вас желает быть актерами, прошу поднять руку. Большинство. А

режиссерами? По-видимому, меньшинство.

Хотя по повестке обозначено, что я буду говорить о режиссуре, тем не

менее я хочу вас предупредить, чтобы вы не думали, что я буду читать

о режиссуре, в своей беседе я хочу коснуться вопроса о походном театре.

Эта тема нуждается в большей разработке, чем вопрос о режиссуре.

Дело в том, что за последнее время реформа театра шла именно в

сторону освобождения театрального искусства из пут театральных

условностей, какие были, так примерно, в те времена, когда театр перешел в так

называемую театральную коробку. Вы, быть может, замечали, что театр так

устроен, что зрительный зал театра отделен от сцены рампой, и по ту

сторону рампы находится такое помещение, которое очень напоминает

коробку, если ее взять со всех сторон заклеить и затем вырезать в ней маленькое

окошечко, причем фигуры, которые мы там разместим, можно вырезать из

картона или бумаги, и если мы будем смотреть в это окошечко, то такая

коробочка создаст иллюзию сцены. Реформа театральная шла именно в том

направлении, чтобы эту коробку заменить чем-то другим, когда стали

вспоминать, что прежний театр не был таким. Действительно, древний

греческий театр был так устроен, что он не производил впечатления

коробки. Обыкновенно это была площадка, причем купол небесный

образовывал покрышку, ту покрышку, которую у нас представляет верхняя часть

коробки. Затем театр испанский устраивался таким образом, что просто

ставили две-три бочки, на них набрасывали доски и на этих досках распо-

403

лагались актеры, или просто вывозили на площадь телегу, и на этой

телеге шло действие.

Таким образом, разница большая между театрами, которые

устраивались на открытом воздухе, и тем театром, который устраивается в этой

коробке. И вот, мне думается, что то, что прежде давалось так туго, то есть

реформа сцены, теперь будет даваться легко именно благодаря тому, что

условия жизни таковы, что теперь как-то не тянет людей в закрытые

помещения, даже несмотря на холод, даже в такой стране, как Россия, где,

собственно говоря, климат не позволяет устраивать спектакли на открытом

воздухе, все-таки нас тянет в такие помещения, где бы нам не приходилось

тратить время на то, чтобы снимать галоши, шапку, пальто, отдавать все

это под номер и идти в зрительный зал. Мы предпочитаем, чтобы театр

был устроен так, чтобы я мог войти туда, не снимая шубы и шапки, побыть

час и уйти. Следовательно, как будто посетители зрительного зала сами

требуют, чтобы было произведено какое-то изменение в условном

посещении спектакля. Например, в цирк пойти проще, чем в театр, я беру билет

и вхожу в самый цирк, для этого даже не приходится подниматься по

каким-нибудь лестницам. Так вот, как видите, сама жизненная

необходимость подсказывает устраивать театр так, чтобы он был ближе к тому

театру, который устраивался на открытом воздухе.

Что касается способа ведения моих лекций, то я должен сказать, что мне

желательно вести их не в форме сообщения, не в форме навязывания вам

определенных сценических площадок, которые бы я мог вам рассказать,

мне хотелось бы идти иным путем, потому что я думаю, что я меньше знаю,

чем мы все вместе, поэтому я предложил бы такой способ: обратить наши

лекции в такие собеседования, где бы мы обратились в самих строителей

такого театра. Поэтому-то я и разделил вас своим вопросом на две части,

на часть актерскую и режиссерскую, потому что мне хотелось бы, так

сказать, чтобы мы построили такой театр. Как же мы его построим? Я думаю,

что в этой строительной работе должны принять участие как актеры, так

и режиссеры. В Китае, например, делают так: составляется определенная

группа, компонуется в такие артели, и эти артели артистические строят

театр из того материала, который они легко могут в каждом месте найти,

например, бамбук, в каждом месте могут найти веревки, затем большие

парусиновые холсты, и их связывая, они могут так их расположить, что они

образуют нужную обстановку.

И обыкновенно даже бывает так, что когда в Китае какая-нибудь

труппа попадает в какое-нибудь селение, то, в сущности, даже не актеры и не

режиссеры принимают участие в постройке такой сцены, а в ней

принимают участие все жители данной местности, потому что самая постройка

такого театра столь примитивна, столь проста, что построить его может, соб-

404

ственно, не только режиссер, но всякий житель данной местности.

Мы должны прежде всего разобрать не материал, из которого нам

нужно строить театр, а нам нужно вот о чем договориться. Мы должны всегда

точно знать, в какой местности должно протекать представление. Ошибку

делают те, кто начинает строить театр, не сообразуясь с условиями данной

местности. Дело-то в том, что всякий театр выстраивается не в

зависимости от выдумки архитектора, а непременно в зависимости от той местности,

где проектируют строить театр.

И когда мы спросим, почему древнегреческий театр именно имел

такую форму, то на это получим ответ такого рода: очень просто, потому что

нужно было так расположить зрителей, чтобы все они видели эту круглую

площадку, которая находится внизу. Для того чтобы так было, нужно

было искать непременно холм, нужно было найти холм и на этом холме

расположить публику амфитеатром или расположить так, как мы видим

в цирке, это, собственно говоря, есть повторение расположения природы:

если на какой-нибудь холм посадить зрителя, то образуется такой

амфитеатр, то есть мы посадим сначала нижний ряд, потом выше, потом еще

выше и так далее, и так как холм имеет покатость, то и образуется такого

рода амфитеатр. Это очень показательно: именно, что это образовалось не

выдумкой архитектора, а это подсказано самой природой. Или возьмите

испанский театр, который втискивался в тупик. На Загородном проспекте

[в Петрограде] есть подобный тупик, там легко можно было бы построить

такой театр, потому что всегда боковые стены и одна задняя стена не

дают возможности зрителю влезать так, чтобы видели спину [актеров], и

затем для того, чтобы публика, которая будет стоять внизу на улице, чтобы

она видела, как будет течь действие, нужно площадку поднять. В

Испании, в которой практиковалось втискивать представления в такие тупики,

вытаскивались для этой цели бочки, на них клались доски, и зритель мог

следить за представлением. Таким образом, вы видите, что и в данном

случае устройство придумано не архитектором, не его выдумкой, а

подсказано природой. Улица так расположена, что зрителя нельзя поднять,

и здесь происходит как раз обратное тому, что было в греческом театре.

Там зритель наверху, а тут зритель внизу, условия подсказаны

расположением данной местности. В Англии дело обстояло так: был найден круглый

сарай, и для того, чтобы в этом круглом сарае разместить публику, нужно

было убрать крышу (потому что вентиляции еще в то время не знали),

знали, что нужно много воздуха, и вот в этом круглом помещении

разместили сценическую площадку. Опять сценическая площадка явилась

результатом круглого помещения, которое случайно было найдено. И вот в этом

круглом помещении зрители располагались в определенных этажах,

и нужно было выдвинуть площадку так, чтобы не занять лишнего места.

405

Располагалась публика почти так же, как в цирке, во всех местах этого

круглого здания, а для того, чтобы все видели, нужно сценическую

площадку выдвинуть вперед. Так как там сидели высоко, то не нужно было

строить никакого потолка, а декорации нужно было ставить так, чтобы

и верхний зритель мог видеть, чтобы они не мешали. Все декорации не

подвешивали, а ставили и располагали надписи, пратикабли или сзади

вешали ковер, который закрывал какое-нибудь определенное действие. Мы

видим, что здесь сценическая площадка явилась именно такою в

зависимости от данной местности, от данных условий, ведь нужно было построить,

применяясь к этому месту. Я ставлю это коренным вопросом для

дальнейшего разговора. Вместе со мною я попрошу вас решить вопрос, о каком

походном театре мы говорим? Я случайно узнал о том, что [В.Н.]Соловьев

вел с вами беседу об устройстве театра, скажем, на фронте. Мы знаем, что

фронт фронту рознь: фронт может быть в горах и может быть на

плоскости, на какой-нибудь местности не холмистой, на ровной поверхности, и я

думаю, если тут говорить о спектаклях на фронте, то нужно не просто

определять фронт, а нужно говорить, в какой местности будут устраивать

театр.

Что касается до самой сцены, то опять-таки нам не нужно думать, что

для устройства сцены нужны доски, материал, мы должны просто

поставить себе за правило: сцена должна быть устроена так, чтобы она могла

возникнуть при всяких условиях. Попал, скажем, я в местность, где нет леса,

или попал в местность, где не могу найти холста, я все равно должен

приспособиться. Нет такой местности, где бы не мог возникнуть театр, и

система упрощенных постановок разрешается просто. Поставим так вопрос:

могу ли я устроить театр в этом помещении? Вы можете снять свои

шинели, а я их могу так связать, что они образуют живописную декорацию.

Если мы еще возьмем этот ковер, то на фоне его можно поставить самую из

трудных пьес. Если у нас есть, скажем, какие-нибудь оглобли, то это уже

очень много, потому что оглобли мы можем связывать веревкой так, что

они могут дать изумительнейшую комбинацию сценических пратикаблей,

то есть таких частей, которые могут образовать то забор, то ворота, то

окно и т.д. и т.д. На открытом воздухе представления непременно должны

приспособляться к какому-нибудь живописному расположению данной

местности, иначе: выбор места, где должно протекать представление,

подсказывает ваш вкус.

Этот вкус в выборе местности есть просто умение воспринимать

природу. И если из тех, кто готовится быть режиссером, меня сейчас спросят:

а как научиться выбору местности для представлений, я скажу, что

техника эта очень простая. Я предлагаю вам всякий роман, всякий рассказ,

всякую повесть, которые вы читаете, читать непременно с карандашом в ру-

406

ках, и тогда сделать следующее: когда какой-нибудь автор начинает

описывать природу, то он старается описать ее театрально, и только то, что

описано со вкусом драматурга, то, что описано так, что автор как бы смакует

данную местность и старается показать ее читателю наиболее

привлекательной, это есть, собственно говоря, то, что делает драматург. Теперь для

того, чтобы такую природу полюбить, как любит ее описывающий ее

писатель, для этого нужно себя на этом натренировать. Обыкновенно мы

равнодушны к природе, и очень немногие из нас умеют природу воспринимать

так, чтобы мог каждый момент об этой природе рассказать, ее описать, так

восстановить ее, воспроизвести. И система такого описания, как я уже

сказал, есть система драматурга, который готовит себе планировку, в которой

потом разыгрывается какое-нибудь действие.

Не правда ли, когда вы читаете, вы чувствуете, что если бы этого

описания не было, то не было бы места тем действующим лицам, так сказать,

о которых повествователь хочет рассказать, он непременно сначала нас

приводит в какую-нибудь изумительно красивую местность, он начинает

описывать какой-нибудь овраг, какие-нибудь тропинки, ведущие в этот

овраг, и затем, когда он уже достаточно уготовал эту декорацию, он

выпускает тех своих героев, которые на этом фоне уже возникают как

определенные сценические образы. Чем лучше беллетрист, тем он больше

драматург. Например, Достоевский. Ему даже не нужно было писать драмы,

потому что вся система, весь метод его письма таковы, что все, о чем бы он

ни писал, он описывает совсем так, как делалось в театре; он, так сказать,

строит обстановку, и строит так увлекательно, что когда в этой

обстановке начинают действовать фигуры, то мы представляем их живыми только

потому, что в авторе сидит театральный драматург, что до такой степени

написано по-театральному, а мы воспринимаем только театральное,

потому что система игры — это та система, на которой мы воспитаны. «Вся

жизнь — игра» — как говорят различные философы и беллетристы. Тогда

нужно такое изображение природы, и это действительно так. Если мы

посмотрим, из чего возникает актерская игра, то мы с уверенностью можем

сказать, что она зарождается в детской, в самом раннем детстве мы только

и делаем, что мы переряживаемся, что мы валяем дурака, что мы

составляли такие комбинации, в которых, собственно говоря, есть элемент

театрального искусства. И вот этот самый драматург так искусно

подготовляет декорацию и затем в этой декорации заставляет действовать своих

действующих лиц. Мы воспринимаем это с большим волнением, образы

возникают пред нами как живые, и воспринимаем так опять не потому

только, что драматург так талантлив, что он по-театральному поставил свой

роман, повесть или рассказ, но еще и потому, что в нас заложен этот

инстинкт к театральному искусству, потому что с детства мы привыкли к иг-

407

ре, и там, где есть элемент переживания, есть элемент игры, когда одно

действующее лицо устремляется к другому действующему лицу, как в

повести или романе, они передвигаются, ходят, жестикулируют,

обнимаются, любят и т.д., все это есть не что иное, как повторение драматического

искусства.

Так вот почему я сказал: берите карандаш и так читайте повесть,

рассказ или роман. Делайте это для того, чтобы тот инстинкт, который в вас

вложен и который спит, пробудить, а пробудить его легче всего в

театральной такой обстановке. Отмечено, что мы не очень-то любим

описания, когда мы читаем какой-нибудь роман или повесть. Вы можете

сказать: «Вы противоречите себе, раз вы заметили, что мы не очень-то

любим читать, вы заставляете брать карандаш». Очень-то интересно читать

места, которые всегда казались скучными. Я сам лично знаю, я сам

помню, когда я был в шестом классе гимназии, меня гораздо больше

интересовало, что говорит действующее лицо, а вовсе не то, как описана

природа. Надо сказать, что если мы этого описания природы, которая

описывается каким-нибудь романистом, не читаем, то это значит, что он

плохой драматург. Я с уверенностью скажу, что описания Тургенева

самые скучные, какие мы только знаем. Недавно, в связи с той темой,

которой я коснулся, взял целый ряд его романов и стал заниматься, чтобы

проверить себя, эту форму, которую я вам предлагаю. Я стал сравнивать,

как делают беллетристы и как мне хотелось строить походный театр, мне

хотелось себя проверить. Я взял Тургенева и ничего не мог отметить, все

так безжизненно, несмотря на красивость описания. Безусловно,

описания его необыкновенно красивы, необыкновенно литературны, но до

такой степени это равнодушно описано, до такой степени автор

недостаточно трепещет, когда описывает природу, что я понял, что здесь нам

делать нечего.

Но есть целый ряд писателей, которые до такой степени волнующе

описывают отдельные места, театральные постановки [обстановки?], что

просто ничего не остается, как это воспроизвести. Таким я называю

Достоевского. Например, таков его Раскольников, который после убийства

приходит в свою комнату и начинает замывать окровавленные части своего

костюма. Так описаны волнующие подробности, так сценически верно

создано, так это схвачено, что я могу сказать, что как только я прочитал, я мог

воспроизвести. Раз это читал актер, он немедленно может воспроизвести,

если читал режиссер, то это описание так врезывается в память, что,

например, лично я могу через десять лет, если мне нужно нечто подобное

поставить на сцене, я поставлю так, как описано у Достоевского, я это могу

с точностью воспроизвести помимо моей воли, воспроизведу так, как

написано у Достоевского.

408

Таким образом, отмечая карандашом такое место, мы, так сказать,

натаскиваем наш вкус, нашу способность, которая вложена в каждом человеке,

на природу смотреть несколько иначе, чем смотрит обыкновенный

смертный. Выхожу я, скажем, в деревне на какую-нибудь полянку. Я вижу —

слева березовая роща, а справа долина, которая расплывается на горизонте.

И вот если я хочу их проэксплуатировать, взять, так сказать, их в полон, я

могу себя так настроить, что если я захочу разделать какое-нибудь

действие, то сразу увижу, что эту березовую рощу должен представить себе как

фон, на котором можно построить действие. Я думаю, что лучше всего мы

возьмем какую-нибудь трагедию, когда мы будем заниматься в

дальнейшем, возьмем какую-нибудь трагедию или драму, ну хотя бы того же Каль-

дерона, и мы будем вместе с вами стараться эту пьесу планировать не на

театральной коробке, которую мы должны отвергать, она противна нашему

существу, а мы будем стараться эту пьесу распланировать где угодно, где

попало, и вот я беру хотя бы такую березовую рощу, о которой я говорил,

и беру текст этой драмы «Стойкий принц». Там действие происходит на

берегу моря. Я вас спрошу: что, могу я на фоне березовой рощи играть это

действие? Нет, не могу. Мне тогда нужно повернуть спину к березовой

роще и смотреть на ту поляну, которая расплывается в горизонте, и я с

уверенностью могу сказать, что фигуры, поставленные на фоне такого

горизонта и поляны, которая в горизонт уходит, это будет нечто такое, в

особенности если это действие происходит в Уфимской или Саратовской

губернии1, что может создать полную иллюзию моря. Так, скажем, когда

колышется рожь, рожь, которой засеяно большое поле, то на фоне этой

колосящейся ржи можно поставить фигуры так, что вы создадите полную

иллюзию моря, и там как раз в этой пьесе нужно, чтобы фигуры изображались

выходящими из моря. Вот вам, как видите, не нужно никаких декораций.

Теперь, если нужно, чтобы действие шло в саду, — как раз в этой драме

есть сцена, которая происходит в саду, — вы можете фигуры поставить на

фоне березовой рощи.

Таким образом, то, что я сейчас даю, ваше внимание обращаю на

природу, это есть то самое, что делают беллетристы, когда они пишут

романы, повести или рассказы, они природу для себя приспособляют. И вот

в этом искусстве — приспособлять для себя природу — можно дойти до

своеобразного сумасшествия. Пример такого своеобразного сумасшествия

мы находим в романе Стриндберга «В шхерах», в котором есть одно

действующее лицо, которое, будучи влюбленным в одну особу, хочет создать

для своей возлюбленной иллюзию античной природы на севере. И что же

он делает? В один прекрасный день он отправляется на остров, на котором

камни так расположены, что при определенном освещении, скажем, когда

восходит луна, тени так бросаются, так располагаются отдельные части

409

природы, что стоит только немножко этой природой заняться, чтобы

создать иллюзию какого-нибудь острова в Эгейском море; и когда он стал

себя проверять, когда стал приезжать в определенные часы, он увидел, что

не хватает чего-то такого, что нужно еще изменить. Тогда он берет кирку,

берет молоток, словом, все те инструменты, которыми при такой работе

пользуются, и начинает тесать камни, отрывать те из частей, которые ему

мешают, то есть которые наиболее ему напоминают северную природу.

Значит, в расположении камней севера есть что-то такое, что отличает их

от расположения камней южных. И вот он этим упорно занимается.

Но этого мало, он видит, что хотя луна и проливает хорошо свет на эти

камни, они все-таки напоминают север, потому что тени на севере не

совсем такие, как тени на юге. Тогда он берет краску и начинает эти камни

в тех местах, где на них ложится тень, окрашивать, и когда он добивается

полной иллюзии, он привозит свою возлюбленную в определенный час

и показывает ей кусок античной природы. Вы понимаете меня? В

сущности говоря, это то, что проделал этот молодой человек, он проделал все то,

что надлежит сделать нам, когда мы решили разыграть наше

представление в природе.

Туда не надо натаскивать. Ведь я знаю, как строятся упрощенные

постановки. Это строят люди кабинетные. Эти походные сцены строят

люди, которые не понимают значения природы как таковой, они

придумывают — вот можно так построить, можно так приладить. Это ни к чему,

потому что это, построенное где-то независимо от природы, ни в какой мере

не может сочетаться с природой. Это можно сравнить с грузовым

автомобилем. Да, его безусловно можно приспособить к сцене, но где?

Представьте себе грузовой автомобиль на фоне великолепной природы. Все,

что можно с ним сделать, это въехать во двор, потому что действительно

условия городского двора таковы, что это просто колодец, и в этом

колодце такой грузовой автомобиль будет согласовываться с условиями этой

площади. Но как раздражает, как волнует вид застрявшего автомобиля

где-нибудь на поляне, засеянной рожью, часто на таких дорогах

приходится видеть сломанный автомобиль, нам смешно его видеть в подобной

обстановке, застрявшим в деревенской природе, или когда мы видим

аэроплан, упавший на гряды с картофелем. Он кажется смешным, потому что

вся культура деревенская с культурой городской не сочетается, потому

что условия городской культуры совсем иные, чем условия культуры

деревенской. Условия городской культуры таковы, что здесь железо и

камень устроили соревнование. Как раз в деревне нет ни железа, ни камня,

там совсем другой материал. И вот в силу этого обстоятельства я

настаиваю, что построить походный спектакль, это значит прежде всего изучить

природу. В этой природе можно построить только такой театр, которого

требует данная природа, естественные условия, естественные взаимоотно-

410

шения, данные повороты какой-нибудь Уфимской, Саратовской или

Выборгской губернии.

Все эти условия изучить — значит уже знать, как построить театр,

потому что всякому актеру, всякому режиссеру, который говорит себе, что

ему нужно построить походный спектакль, ему нужно быть легким, как

каждый человек должен быть готов для похода, он должен знать, что у

него должен быть минимум приспособлений, потому что все

приспособления театральные уже даны. Достоевскому не нужно было строить какого-

нибудь особого места, куда ему нужно действующие лица привести. Он

знал, что ему стоит только с большим искусством описать петроградские

улицы для того, чтобы заставить Раскольникова по этим местам ходить,

и трагедия возникнет сама собою. Взаимоотношение фигуры

Раскольникова и того, что он выбрал именно Петроград, петроградскую природу,

петроградские архитектурные условия города, всю культуру данного

города, его ночи, его туманы, все это таково, что это и есть та самая

обстановка, в которой Раскольников производит свое преступление и понесет

свое наказание. Вот, так сказать, условия, о которых я говорю и которые я

особенно подчеркиваю: человек прежде всего должен говорить о себе, он

должен говорить о воле моей, и потом вообще о свободной природе,

которая со мною вместе будет сочетаться. Я буду ее ломать и приспособлять

для себя, и нет такого места, где не мог бы возникнуть театр с теми

условиями, которые уже даны, и с теми элементами, которые уже за данной

природой имеются.

Я мое введение сделал слишком длинным. Мне хотелось бы в

следующий раз наши занятия обратить в беседы, и притом беседы такого

свойства: я задам определенную тему. Тема простая — каждый из вас

обязан описать ту природу, которую он наиболее близко знает.

Например, уроженец Пензенской губернии (кстати, он будет моим земляком)

расскажет мне ту природу, которую он хорошо знает, в которой он

родился, и, рассказывая эту природу, он будет подчеркивать места,

наиболее удобные для постановки данных спектаклей. Причем он должен

сказать — почему они удобные и почему неудобные. Затем новый вопрос:

какие элементы нужны для того, чтобы устроить декорации, то есть

каковы эти элементы.

Я могу показать это вам на опыте. Мы пойдем в любой зал, в любое

помещение, зайдем в какую-нибудь кладовую и вытащим те предметы из

кладовой, которые нам нужны для спектакля, потому что нет такого места, нет

такого угла, где бы не было элементов для того, чтобы спектакль состоялся.

И вот таким образом беседуя, мы попробуем, так сказать, записать целый

ряд декораций, которые, в сущности говоря, уже существуют, но которые

только не существуют потому, что на них никто не обращал внимания.

Разрешите на этом закончить сегодняшнюю лекцию.

411

**ВТОРАЯ БЕСЕДА**

**В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

Походный театр

20 марта 1919 г.

Мейерхольд. Товарищи, подумали ли вы относительно той темы,

которую я вам предложил в прошлый раз?

Г о л о с . У меня ничего не вышло: ничего не мог придумать.

Тов. Гребешер. Я, например, представил себе такую картину:

солнечное утро на берегу реки Волги. С одной стороны раскинулся Нижний

Новгород, освещенный лучами солнца. Отблеск воды и тихое движение

пароходов. Просыпается народ, высыпает на улицу по делам. Другая

сторона: берег реки Волги, лес, окутанный зеленью кругом. В некоторых местах

реки, также тихо колыхаясь, по воде плывут рыбаки. Далее, я вижу,

подходит пароход, тихо, плавно, к пристани. С парохода выходят постепенно

пассажиры, которые спешат по своим делам, кто на вокзал и т.п.

Мейерхольд. Картина, которую нарисовал сейчас пред нами наш

товарищ, сделается нам понятной с точки зрения нашего задания, если бы

мы сейчас, например, имели возможность взять в руки «Грозу»

Островского и открыть первый акт. Когда мы читаем ремарку автора, то там как раз

нужно воспроизвести на сцене такое место реки Волги, которое бы

служило интересным фоном для той драмы, которая на этом фоне будет

разыгрываться. В сущности говоря, то, что рассказал нам товарищ, есть

описание той самой декорации, которая нужна для первого акта «Грозы». В его

рассказе только есть некоторые детали, которые относятся к

современности, так, например, те пароходы, которые он себе представляет, есть

современное явление, действие же в «Грозе» происходит приблизительно

в 40-50-е годы XIX века. Хотя в «Грозе» упоминается определенный

город, но для нас не обязательно именно воспроизводить его, потому что тут

дело вовсе не в том городе, который указывается, а дело в тех нравах,

которые царили в городе на берегу реки Волги. То место вашего рассказа,

где вы смотрите на город, а также описание леса, находящегося по ту

сторону реки, есть как раз то место бульвара, который нужен в «Грозе». Так

что подход товарища к манере описания, по-моему, сделан совершенно

правильно. Значит, остается только взять в руки карандаш и попробовать

эту постановку заносить на бумагу в виде ли определенного эскиза,

определенного рисунка или определенного чертежа, на котором будет уже

селиться действие.

Нет ли еще среди вас, товарищи, лиц, которые пожелали бы поделиться

своими впечатлениями? Может быть, кто-нибудь из вас написал? (Молча-

ние.) В чем же дело?

Голос. Нам было некогда, мы были заняты постановкой своей пьесы.

412

М е й е р х о л ь д. Ах да, верно. Я слышал, что спектакль ваш удался.

Голос. Да, сравнительно хорошо прошел.

Мейерхольд. Когда вы будете ставить этот спектакль

Театральному отделу?

Голос. Вероятно, в ближайшее воскресенье часов в семь вечера.

Мейерхольд. Ну, тогда я еще немножко побеседую на эту тему.

В прошлый раз я говорил, что, в сущности, походный театр для меня

не существует в том смысле, как это принято называть, то есть для меня

нет этой обязательной тяжеловесной постройки, постройки, специально

для театра приспособленной, для меня также не существует специальной

телеги или тележек, нагроможденных большим запасом аксессуаров,

большим запасом разных тяжеловесных предметов, разных частей, которые

при помощи крюков собирают, и т.д. Я уже вам говорил, что я лично

мыслю театр как природу, приспособленную для сценической площадки.

Значит, любое место природы — будь то деревня, будь то берег моря, будь то

северный фиорд, будь то озеро, будь то городская площадка, улица,

бульвар и т.д., — все эти места, с моей точки зрения, могут быть

приспособлены для спектакля.

В прошлый раз, ссылаясь на историю, я вам говорил, что лучшие

театры возникали именно благодаря тому, что они опирались на определенные

данные, которые природа подсказывала. И вот эти данные умели хорошо

приспособлять для указанной цели, и возникали такие сценические

площадки, такие места, которые были подсказаны особенностями природы.

И не только умели пользоваться для этих целей природой, но и в городах,

как я вам опять-таки уже говорил, умели пользоваться тупиками, в

которых строили действие. Должен сказать (хотя об этом вам уже говорили

в классе истории театра или в классе истории сценических представлений,

а если не говорили, то будут говорить), что иногда спектакли

устраивались даже на паперти церковной. Такое, на первый взгляд,

неприспособленное здание, оно оказывается иногда весьма подходяще. Представьте

себе, что в Петрограде нет более удобного места, как площадка впереди

Казанского собора. Я думаю, на всем земном шаре не найти более лучшего

места для такой цели, как именно площадка Казанского собора, которую

можно изумительно использовать для представления. Во-первых, тут

особо замкнутые колоннады, которые двумя крыльями оцепляют среднюю

площадку. Затем, большая глубина между колоннами дает возможность

прятаться фигурам до выхода. Словом, если вы призадумаетесь над этим

зданием, вы увидите, как изумительно это здание могло быть

использовано для представления.

И вот такие места, следуя влажной английской природе, засевают

коврами зелени, устраивают извилистые дорожки, напоминающие дорожки садов

Версаля, безусловно, эстетически они весьма приятны, они составляют кра-

413

сивую обстановку, но, в сущности, когда городом будут пользоваться для

целей более возвышенной культуры, тогда, я думаю, будут предпочитать

оставлять гладкие поверхности для того, чтобы человеческие фигуры могли

здесь развернуться в большем просторе, или если, например, будут

устраиваться бега, своеобразное бросание мяча вверх или метание диска и т.п.

В этом отношении, пожалуй, Петроград остается самым интересным

городом, подсказывающим нам, какие города будут впоследствии. Если мы

посмотрим на так называемые пустые места, которые мы часто находим

в античной культуре, например, в Афинах, которые нас так поражают и так

особенно восхищают, то мы подобные пустые места найдем и в

Петербурге, взять хотя бы то же Марсово поле. Сейчас оно будет изменено

благодаря памятнику, который ставится посредине его, но все же особенность

Марсова поля была именно в том, что это была гладкая поверхность,

другим не занятая. Это была гладкая поверхность, на которой отдыхал глаз,

и действительно представляла собою площадку, которая могла быть

использована для своеобразных олимпиад, для своеобразных народных

увеселений, и правда, тут, мы знаем, периодически устраивались балаганы,

которые, конечно, теперь уже на этом месте устроить не удастся в силу тех

причин, о которых я вам говорил. Таким образом, я соскальзываю к другой

теме, которую я непосредственно связываю с той темой, которой я

коснулся в первой беседе с вами.

Вторая тема состоит в том, что когда я говорил относительно

походного театра или вообще относительно театра, что его, в сущности говоря,

нет в том смысле, как я вам говорил, то мне хочется особенно поддержать

мое утверждение тем, что я обращаю особое внимание на тело

человеческое и говорю, что театр есть взаимоотношение между природой, которая

приспособляет человека для представления, и между его телом, которое

он вкомпоновывает в удачно выбранное место. Когда товарищ описывал

нам реку Волгу, то мы видели, что это место как бы ждет прихода

человека. Он описывал нам берег, освещенный лучами солнца, и лесок, который

расположился по ту сторону реки Волги, говорил о блеске воды на

солнце, о лодках рыбаков, и чем же он закончил свое описание? Свое описание

он закончил тем, что пришел пароход и с парохода стали выходить

фигуры пассажиров, и там где-то он отмечает рыбацкие лодки и рыбаков,

присутствие которых он чувствует на фоне этой природы. Я считаю, его

сообщение значительно тем, что оно замечательно совпало с той темой,

которой я хочу коснуться. Я именно утверждаю, что когда мы говорим о

театре, о том, как его соорудить, то мы все это делаем в ожидании, что все

это уготавливается для того, чтобы человек мог здесь проявить свое

искусство, и основное наше внимание, когда мы говорим о театре, центр

тяжести его не в декорациях, не в сценической площадке, не в этой области

должно находиться, а в актере или, правильнее сказать, в теле человечес-

414

ком, которое в этом уготованном пространстве должно действовать.

Поэтому если меня спросят, что такое театр намечаемый, то я скажу, что это

человек, человек или целая группа людей, которые хотят показать нам

свое искусство.

В чем это искусство? Разве в том это искусство, чтобы только

нарядиться, разве это искусство только в том, чтобы устроить какие-то

подвесы, какие-то декорации, поставить какую-то мебель и т.д.? Чтобы

разряженная кукла в этой украшенной обстановке что-то говорила? Нет, мы

прежде всего должны иметь такую обстановку, чтобы тело человеческое

с его движениями, с его эмоциональными, как принято теперь говорить,

движениями, действительно нас волновало как таковое, то есть чтобы мы

чувствовали, что природа — не только эти прекрасные деревья, это

превосходное солнце, эти скалы, это море, но что помимо этого она дала еще

и зверя и человека.

И вот сейчас я умышленно в свою беседу втиснул новую тему, тему

о звере, сделал я это недаром, потому что зверь так оклеветан... Когда нам

говорят, что «человек как зверь», это говорят для того, чтобы показать

отрицательное в человеке, между тем это неверно, потому что нет зверя

злого, хищнического, нет такового. В сущности говоря, если мы вглядимся

в психологию любого животного, то увидим, что это животное абсолютно

не хищническое и превосходно настроено. Такой опыт произвел Павел

Трубецкой, наш соотечественник, который большею частью жил в Париже

и Италии, он скульптор. Он брал глину или мрамор и из этого материала

создавал произведения искусства, он привык любить форму. И вот

благодаря этой особенности — любить форму — он и животный мир

воспринимал только с точки зрения любви к форме, и он утверждал, что волк,

которого человек так боится, может быть человеком приручен совершенно так

же, как собака, кошка, лошадь и т.п. И его слова были не только пустое

фразерство, он это показал на деле. Однажды в Стокгольме он приехал в

зоологический сад во время кормления зверей, и когда к волку вошел человек,

который кормил этого волка, — он вошел в клетку с какой-то железной

рогаткой и осторожничал, приготовляя клетку, — то Трубецкой попросил его

впустить, разрешить войти вместе с ним в клетку. Надсмотрщик был

изумлен подобного рода просьбой и говорил, что Трубецкой весьма рискует,

потому что волк очень злой и с ним должно быть очень осторожным.

Кроме того, он указывал, что к нему волк до известной степени привык, и

показал на железную палку, которой он укрощал зверя. Трубецкой сказал:

«Однако же я попробую». И вот когда он вошел в клетку, то волк

моментально попятился в угол, для того чтобы произвести на него прыжок,

оскалил зубы... Трубецкой пошел ему навстречу, то есть он уловил ту секунду,

когда зверь должен был на него броситься, и сам двинулся на него

совершенно спокойно и затем, засучив рукав и сжав крепко кулак, он совершен-

415

но спокойно, не волнуясь, подставил свой кулак под его раскрытую пасть.

Спокойствие Трубецкого в этот момент было поразительное. Волк

бросился и отскочил, как от гуттаперчи, потому что его зубы встретились с

твердым предметом, если бы встретилась мягкая часть и показалась кровь,

конечно, картина получилась бы совершенно иная, здесь именно встретился

крепко сжатый кулак, столкнулись две силы, которые друг друга

уничтожили в какую-то секунду и — волк попятился назад, посмотрел на него

с изумлением и дальнейшей борьбы с ним не повел.

Мне самому пришлось встречаться с П.Трубецким и довелось видеть

такое явление, которым я был сильно изумлен после того, как мне

рассказали об этом, настолько глаз не привык к тому явлению, о котором я хочу

теперь рассказать. Дело было в Петербурге, я встретил П.Трубецкого

в одном кружке, который он посетил в один из своих приездов в этот

город. Он вошел в комнату, ведя на цепочке собаку, я был убежден, что это

собака, но потом мне сказали, что это не собака, а волк. Я стал

рассматривать, действительно, оказывается — волк. Он просто-напросто водил на

цепочке с собою волка, и не то чтобы все время держал на цепочке, нет,

пришедши, он его отвязал и пустил, и он тут же бегал. Но долгое время те,

кто не знали, принимали его за собаку. Мало ли какие породы бывают

собак, похожих на волка, взять хотя бы ту же самую овчарку, которая имеет

вид волка.

Я рассказываю это вам для того, чтобы сказать, что я лично эти два

мира не различаю, я их не разделяю на два какие-то различных полюса,

для меня они равны, потому что я теперь, когда имею дело с актерами,

когда я режиссирую, мне удалось с ними договориться, и мне удается в тех

пьесах, которые я ставлю, мне многое удается потому, что эти два мира

для меня нераздельны. Когда я говорю актеру: «Я вас прошу в роли Отел-

ло, когда вы набрасываетесь на Яго, чтобы его задушить, я вас прошу —

забудьте на секунду, что вы человек, и действуйте, как тигр». И, конечно,

благодаря тому, что актер на миг забывает, что он человек, он делает

великолепный прыжок. При этом он вспоминает мир животных, вспоминает,

что, в сущности говоря, наши повадки, несмотря на наши пиджаки,

сапоги и шляпы, которые нас как бы отличают, все наши движения в

сущности совершенно такие же, как у зверей, и не в дурном смысле я говорю,

а именно в смысле прекрасном.

Если мы теперь вернулись опять к ритмической гимнастике, ибо

таковая была в античной культуре, если мы заговорили о ритме, который

стоит в центре всякого сценического действия, то мы заговорили именно

потому, что в нас, в человеке, забыто это, в то время как в звере всегда

присутствует. Если вы присмотритесь к зверям даже в зоологическом

саду, где зверь, так сказать, скован клеткой, где зверь, так сказать,

выдернут из тех условий, среди которых он должен находиться, где у него от-

416

нята свобода, даже если мы там будем наблюдать за ним, то увидим, что

все их движения построены на законах ритма. Вас всегда поражает,

например, лев, ходящий по клетке, и если поставить аппарат, который

отмечает время, так называемый метроном, то можно видеть, что он свое

хождение вмещает в какое-то определенное время и его лапа как будто

ищет стать на то же самое место, на котором эта лапа была. И эта повтор-

ность не есть повторность тупости, не есть повторность организма,

истощенного умом, нет, это постоянное тяготение к существованию во

времени ритмически.

И вот когда я говорю о ритме, говорю это актерам, то я настаиваю,

чтобы вы себя осознали родственными с тем миром, который этот мир не

перестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию

своего тела, требованию, внушенному не потому, что это модно («ах,

модно делать гимнастику» или, как говорят: «в здоровом теле — здоровый дух»,

тут как будто интересы физиологии диктуют, чтобы мы делали

гимнастику и холодные обтирания), нет, это все делается для того, чтобы закалить

себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя и находятся

в постоянном общении с природой звери.

Вот это-то обстоятельство и заставляет нас обращаться и к изучению

музыки, и к изучению законов ритма, фехтования и гимнастики для

того, чтобы раскрепостить себя, для того, чтобы не сидеть в клетке,

потому что, в сущности говоря, мы гораздо консервативнее зверей. Зверь, он

даже сидя в клетке проделывает все то, что он проделывал, находясь на

свободе, среди природы, возьмите льва, ходящего по клетке, или

медведя, бросающегося в бассейн с водой, и т.д. Несмотря на то, что они

скованы, они все-таки заботятся о том, чтобы в них не заснуло то

прекрасное, что они знали и любили, когда были на свободе. Человек же, стоит

ему только попасть в клетку, то есть в каменные мешки-дома, как он

сейчас же как будто отрывает себя от этого мира животных, как будто

разрывает связь с природой и начинает походить на отвратительнейшее

грязное и абсолютно антииндивидуальное существо, которое я тогда

начинаю уважать меньше, чем кошку, которая смотрит, не открыта ли

форточка для того, чтобы вылезти ей на крышу, или собаку, которая

старается проскользнуть в щелку открытой двери для того, чтобы связать себя

с природой.

Актера, о котором мы будем говорить, актера, для которого мы хотим

построить эту сценическую площадку, его мы будем называть «прекрасный

зверь», который хочет показывать свое искусство звериное, показывать

свои движения прекрасные, показывать свою ловкость, показывать свою

красоту, блеск поворотов головы или блестящий жест, или блестящий

прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то

движении. Вот, собственно говоря, задача и искусство актера.

417

И вот для того, чтобы он эту ловкость, эту свою улыбку, эти

прекрасные сверкающие или плачущие глаза мог показать тогда, когда все эти

пыльные кулисы, сценическая площадка, рампа, которая стеклянные

лампочки выставила, как гвозди какие-то на заборе, когда все это будет

уничтожено, ибо ему нужна такая громадная площадка, такой высоты, такой

окружности, которая действительно бы не мешала ему показать и свою

улыбку, и свой взгляд, и свою ловкость, и прекрасный жест, все что

угодно, каким угодно термином назовите, я говорю, что новый театр, который

я лично мыслю и осуществление которого я жду из вашей среды и среды

пролеткультовцев, с которыми я не раз говорил через руководителей на

эту тему, я утверждаю, что тот театр, о котором мы говорим, которого мы

ждем и который нам нужен и который единственно может возникнуть

в нашей культуре, которая пришла вместе с необычайной смелостью,

вместе с тем «звериным», о котором так кричат буржуа, когда говорят, что

«они действуют, как звери», именно в этой культуре и произойдет это

звериное, прекрасное, потому что ему единственному дан ход и ему

единственному есть оправдание.

Потому что теперь такова культура, что обязательно должен погибнуть

всякий слабый и останется только сильный, и нас радует, когда

определенные лица с определенным именем говорят: «Пусть погибнут 75%, но зато те

25%, которые останутся, создадут такую культуру, которая заставит нас

забыть о погибших 75%, потому что тут восхождение вперед не на одну

ступень, а сразу на двадцать ступеней вверх». И вот возвращаясь опять к моей

теме, я говорю: новый театр, в чаянии которого мы живем, есть

взаимоотношение природы и тела человеческого, то есть слияние человека с миром

животных. Вот таким показательным местом, где слилась эта культура с миром

животных, и служит показательная встреча человека-скульптора с волком.

**ТРЕТЬЯ БЕСЕДА**

**В ШКОЛЕ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

Упрощенные постановки

27 марта 1919 г.

Та упрощенность, о которой мы так немножко поговорили в первые два

часа, она вызвана не только современными условиями, но насколько я

наблюдал историческое течение театра современности, к этой упрощенности

подошли не только классы, которые теперь овладевают театром, но и те

классы, в руках которых этот театр был прежде.

418

Надо заметить, что к упрощенности пришли те теоретики театра,

которые проводили в нем свои теоретические лозунги, которые пытались свои

лозунги проводить в жизнь.

Целый ряд режиссеров стал работать над вопросом о простоте в театре,

и я бы сказал, подошли к этому естественным путем.

Нужно вам сказать, что упрощенность, за которую стал бороться целый

ряд режиссеров, явилась результатом определенного течения, которое

обозначилось работами очень известной в Германии труппы, труппы мейнин-

генцев. Вам о ней, вероятно, уже сообщали на других лекциях, но мне

хотелось бы на ней остановиться ввиду того, что мы как раз наметили

определенные контуры возможности сочетания человека с природой, и здесь,

в этом месте, мы можем подойти к разрешению той задачи об упрощенном

театре, которую мы себе наметили.

Мейнингенская труппа начала свои работы в Германии в 70-е годы

прошлого столетия, и основной задачей этой труппы было желание во что бы

то ни стало воспроизвести на сцене жизнь как она есть, то есть

постараться спектакль ставить таким образом, чтобы зритель, приходящий в зал,

получал от сцены такое впечатление, как [его] человек может получить,

скажем, от посещения этнографического музея.

Мы знаем, что существуют музеи, устройство которых таково, что

каждая комната носит определенное отражение определенной эпохи,

определенной культуры со всеми ее особенностями. Так, в одной из комнат

может быть собрана обстановка английского быта XVI века, в другой

комнате — средних веков Германии, в третьей комнате представлена Голландия

и т.д. Так, скажемте, вы можете поехать в Петергоф, войти во дворец

Монплезир и там вы входите в определенную комнату, о которой гид вам

скажет: «Вот кухня Петра Великого». И вы действительно там видите

определенную обстановку, свойственную жилищу голландцев, эта кухня

есть действительно уголок этнографического музея. И вот если бы в

какой-нибудь пьесе вам понадобилось на сцене воспроизвести кухню Петра

Великого, то вы для того, чтобы она была воспроизведена возможно ближе

к действительности, отправитесь в этот дворец с фотографическим

аппаратом и снимете с определенных точек эту кухню, а потом, придя в театр,

закажете в мастерской воспроизвести из папье-маше или из какого-нибудь

другого материала точь-в-точь эту кухню, со всеми ее деталями, и потом

уже по этому образцу будете ставить на сцене, и мы увидим, что на сцене

воспроизведена будет кухня из Монплезира. Я потому упомянул об

этнографическом музее, что каждое подобное воспроизведение будет уголок

этнографического музея, потому что в этнографическом музее, как

в Монплезире, находится настоящая кухня Петра Великого, так и там

собраны предметы, которые изображают, повторяю, ту или другую эпоху

быта той или другой народности.

419

Но естественно, если у нас в Петрограде будет в этнографическом

музее представлена эпоха германского средневековья, то не могут же для этой

цели перевезти из Германии все нужные для этого предметы, а потому

нужно сделать снимки с тех предметов, которые находятся на местах, и

потом их скопировать из папье-маше или из другого ему подобного

материала, и таким образом получится уголок этнографического музея,

изображающий средневековую эпоху в Германии. Подобно этому и мейнингенцы

при постановке таких пьес, как «Юлий Цезарь», или «Шейлок», или «Ури-

эль Акоста», они прежде всего старались задать себе вопрос: в какую эпоху,

в каком месте, при какой культуре данное действие развертывается? И вот

когда они себе это выясняли, они отправлялись в этнографический музей,

находили определенные увражи (объемистые книги), в которых все это

воспроизведено, имелись, может быть, снимки, описания культуры, сделанные

учеными-археологами, людьми, которые занимаются изучением

определенной эпохи, определенной страны в определенном веке, и изучив таким

образом эту эпоху, они старались воспроизвести ее на сцене. И вот хотя здесь

и отсутствует фотографический аппарат, но, в сущности говоря, здесь

происходит то же, что делает фотографический аппарат. Та культура, которую

можем найти в книгах, наконец, в мелких предметах, разбросанных по

музею, ну, например, если ставим античную пьесу, то пряжку, которой

скалывался какой-нибудь плащ, подобная пряжка находится в этнографическом

музее, я ее зарисовываю и так поступаю и в отношении других предметов,

которые нужны по ходу пьесы. Все добытые материалы передаются

режиссерам, они садятся за стол и начинают по мелочам восстанавливать ту

картину, которая, по их мнению, нужна для постановки «Юлия Цезаря».

Благодаря музейным предметам мы имеем возможность воспроизвести на

сцене именно так, как это было во времена Юлия Цезаря. Мейнингенцы

занимались подобной работой, и действительно, когда открывался занавес,

то зрителей поражало точное воспроизведение жизни на сцене, постановка

захватывала зрительный зал, и труппа очень долгое время имела большой

успех.

Зададим теперь себе такого рода вопрос: в чем же кроется этот успех,

который они стяжали, и есть ли этот успех театрального порядка или

какого-либо иного? И вот на этот вопрос теперь только с уверенностью можно

сказать, что этот успех ничего общего с успехом театрального порядка не

имеет. Потому что действительно, если, предположим, мы ухитримся так

сделать, что на сцене появится настоящий аэроплан, который сможет

вращаться в этом маленьком пространстве, вертеться, подниматься и снова

опускаться, допустим, что кто-то воспроизведет такой аппарат для сцены,

то, безусловно, мы все тотчас же зааплодируем, потому что для нас будет

изумительно, как такой аэроплан появился в театре и по-настоящему в

него кто-то сел и поднялся, это же успех, поразительный успех, так и тут нас

420

поражает воспроизведение какой-нибудь улицы, о которой мы читали в

исторической книге, нас поражает вовсе не театр, а то, что как это вдруг то,

что читали в книге, сделалось возможным на сцене.

Будет непонятным, почему с нашей точки зрения это считается

отрицательным? Очень просто. Провалы их обозначились в том месте, когда

пришлось пьесы, предназначавшиеся специально для сцены, купировать,

то есть вычеркивать из них целые сцены для того, чтобы дать

возможность воспроизвести остальное. Например, у Шекспира есть такие сцены,

которые идут, скажем, минут семь — девять, но для того, чтобы поставить

такое место, скажем, поставить на сцене улицу, нужен антракт в двадцать

— двадцать пять минут. А при таких условиях ставить «Гамлета»

Шекспира, который имеет около двадцати картин, или пьесу Кальдерона,

имеющую около шестнадцати картин, невозможно, потому что пришлось бы

держать зрителя часов семь — восемь, а между тем как нормально

спектакль должен протекать не более как три — два с половиной часа. Им

потребовалось все пьесы изменять, а мы видим, что драматурги, которые

писали пьесы для театра, очень часто совмещали в своем лице и

режиссера, и актера, и драматурга, таков был Шекспир, Мольер, Еврипид и т.п.,

и, таким образом, пьесы писались мастерами сцены, которые понимали,

что такое театр, они писали недаром и недаром ставили на вид

количество картин и обозначали время каждой картины. И вдруг благодаря такой

постановке приходилось эти пьесы переделывать, потому что в конце

концов это были пьесы не Шекспира, а сочинение труппы мейнингенцев

и им подобных, и они так эти пьесы изменили, что, наверное, Шекспир

в гробу перевернулся.

Первый, кто поднял бунт против подобных постановок, был некий

Гордон Крэг, английский режиссер. Он написал против них целую книгу, в

которой он (так как он был англичанин, то заступился за [пьесы] Шекспира)

говорит, что так обращаться с Шекспиром нельзя, что они требуют

другого исполнения.

И действительно, пьесы Шекспира исполнялись на особой сцене, где

декоративная сторона представляет только фон, а основное внимание

направлено на актера, на его движения на сценической площадке, на его

наряд. Эта сценическая площадка была устроена так, что нужно было иметь

какой-нибудь занавес или часть декораций, а иногда бывал момент, когда

просто выносили какую-нибудь палку с надписью: «лес», «поле», «комната».

Со временем представилась возможность использовать сценическую

площадку — благодаря устройству английского театра — таким образом, что

когда вешали на сцену ковер, можно было устраивать особую комнату над

ковром, над которым были особые балкончики, так что, например, для того

чтобы поместить Юлию на балконе, достаточно было, чтобы она вышла на

этот балкончик. Затем, когда действие кончалось, был момент, когда рас-

421

крывается занавес, была устроена ниша, в которой можно было устроить

склеп, где Ромео находил похороненной Юлию, и т.д. Такова была

упрощенная постановка в английском театре в XVI веке.

Гордон Крэг обратил внимание на эту упрощенность, сознавая, что

только такая упрощенная постановка дает возможность представлять

Шекспира, не купируя его пьес и ставя их так, как мечтал об этом

драматург.

Итак, я пред вами обозначил два совершенно противоположных

течения. Если вы мне зададите вопрос: «Неужели в том секрет, что мы

должны были встать на защиту драматурга?» Я отвечу: нет, тут более

важный вопрос, который с вашей стороны ко мне поступит и на который

я дам определенный ответ. Я скажу: не в том дело, конечно, что нужно

было защищать драматурга, потому что его кромсали, нет, важен тут

самый подход.

Если я говорю, что сцена — сама жизнь, то я вас спрошу, почему мы

употребляем термин «играть на сцене»? Потом я вас спрошу, почему театр

требует сценического наряда? Почему, когда мы говорим «играть на сцене»,

нас тянет прежде всего преобразиться? Разве когда мы стремимся

преобразиться и когда мы стремимся играть, разве у нас в голове может хотя на

одну минуту явиться вопрос — так же точно воспроизвести, как в жизни?

Если я готовлюсь к какому-нибудь маскараду и хочу представить

какого-нибудь шута горохового или какого-нибудь пшюта, фата, вообще

какое-нибудь человеческое явление, представителя какого-нибудь класса

или моего знакомого, разве я буду прежде всего подсматривать, какой он

носит пиджак, какой жилет, какая на нем шляпа? Нет, я прежде всего в

игре высмею, я захочу его представить не только как он есть, но

подчеркнуть в нем то отрицательное или положительное, что я в нем подмечаю.

Поэтому, когда мы хотим подобное изобразить, мы отдаемся интуиции,

то есть мы как бы бултыхаемся в воду вниз головой, мы говорим — «все

равно», я выворачиваю наизнанку шубу, нахлобучиваю шапку, и у меня

получается медведеобразная фигура, потом я схватываю первый попавшийся

цилиндр и напяливаю его, все равно, или вставляю в глаз монокль, будет ли

он настоящий монокль или я возьму у жены шпильку, сделаю из нее

кружок, привяжу нитку или бечевочку, если жилет не дает нужного цвета, я

его выверну наизнанку.

Иначе говоря, между маскарадом и театром есть что-то общее. И на

маскараде, если я изображаю Маргариту или Мефистофеля, или служанку,

или повара, я их изображаю по памяти. Для того чтобы изобразить повара,

мне не нужно бежать в кухню, мне не нужно стараться непременно достичь

сходства с ним, достаточно, если я возьму самое характерное, скажем, у

него страшные брови, я беру уголь и черчу себе страшные брови, я

подчеркиваю этим самое характерное, что есть в его физиономии. Вообще здесь дей-

422

ствует не фотографический аппарат, а та система игры, которую мы

наблюдаем в детской, когда ребенок, желая что-либо изобразить, не

останавливается перед вопросом, из чего это сделать, ему все равно. Если по ходу

действия ему нужно изобразить слона, то просто две фигуры становятся друг

за другом, один из них кладет руки на спину другого, третий же берет

простыню, несмотря на то, что слоны имеют другой цвет, просовывают палку,

и одна из фигур, стоящих впереди, будет шевелить этой палкой как

хоботом, получается иллюзия слона: торчат из-под груды белого четыре ноги

и хобот, вот вам и слон.

Значит, не обязательно надо придать ту же самую форму, а нужно дать

основное, контуры, дать характерное, ну, что, скажем, характерно для

слона? Четыре тумбы-ноги, что-то торчит длинное спереди и что-то

коротенькое торчит сзади. Следовательно, маскарадность и система игры в детской,

вот, собственно, те элементы, которые отличают театр от того театра,

который называется театром, но который с нашей точки зрения не есть театр.

Агитация Гордона Крэга имела успех, и с этого момента в истории

театра обозначился резкий поворот в сторону упрощенности, проповедником

которой, собственно, Гордон Крэг и являлся.

Может, в силу того, что он напоминал об устройстве английской

сцены, мы увидели, что если бороться с воспроизведением жизни на сцене,

то нужно обратиться к таким театрам, где была эта упрощенность,

которая давала бы возможность это осуществить. И мы увидели, что главный

недостаток театра мейнингенцев состоял именно в той коробке, о которой

я вам уже говорил, и потом в рампе, которая усиливала впечатление этой

коробки, это было самое большое зло, и для того чтобы с ним бороться,

нужно выкинуть сценическую площадку вперед, то есть сделать сцену

подобной той, какая была в Англии и в античном театре. И не только

выкинуть эту площадку, но нужно было выкинуть еще и ступени, и вот

когда мы провели ступени в партер, мы сроднили себя с японским и

китайским театрами, где актеры считают возможным выходить не только из-за

кулис, с самой сцены, на эту выкинутую вперед сценическую площадку,

но и выходить еще со средины театра, и в этом отношении Россия смело

пошла вперед, и постановки Гордона Крэга имели особый успех именно

в России.

Целый ряд режиссеров стали пытаться проводить эту систему в жизнь,

но как вообще все новое встречает на пути своем массу препятствий, так

и эта идея встретила протест со стороны тех лиц, которые хотели из

театра сделать уголок этнографического музея.

Мы сначала испугались, думали: да, действительно, мы еще не

победили, что нужно еще какую-то эпоху пережить, чтобы это было

осуществлено, но в настоящую пору можно спокойно думать, что это случится само

собой, раз за театр принялись вы и ваши соседи пролеткультовцы1, можно на-

423

деяться, что это будет та самая группа, которая сможет эту упрощенную

постановку осуществить уже в силу чисто внешних обстоятельств. Вы не

можете делать той постановки, какую делали мейнингенцы, потому что

материал так дорог, что для того, чтобы осуществить нечто подобное, нужно

затратить громадные средства, нам просто с этим не совладать. Все равно,

какую бы пьесу вы ни задумали поставить, вы сломаете голову, например,

вам нужны двери — для этого придется снять с петель настоящие двери,

что навряд ли вам разрешат. Вы встретите на своем пути массу

препятствий, если задумаете осуществлять в духе мейнингенцев, и вы силою вещей

придете к упрощенной постановке.

Таким образом, я вам наметил только контуры той постановки, которая

связывает человека с природой. Должен заметить, что подходы могут быть

разные, смотря по тому, в каком помещении вы находитесь, нужно уметь

использовать условия данного помещения. Входите вы, например, в это

помещение: потолок его сводообразный, и поэтому требуется особый подход.

Если вы входите в какое-нибудь помещение, которое построено как

колодец, там опять-таки другой подход и т.д. Но то, о чем я говорю, можно

понять только опытным путем, если вы постараетесь целый ряд постановок

осуществить в самых разнообразных помещениях.

Однако я думаю, что некоторые пути к тому, как устроить такой

спектакль, мы можем найти в тех сведениях, которые имеем. Например, в

японском театре часто декорации не только свешиваются откуда-то сверху,

но и прямо приносятся. Это делается так: берут две бамбуковые палки

и на них подвязывают занавес. Когда надобность проходит, этот занавес

на палках свертывается и получается переносной занавес. Чтобы держать

подобный занавес, достаточно двух фигур, и, конечно, я нисколько не

устану держать этот занавес в течение каких-нибудь семи минут, тем более

что статисту иногда приходится по ходу действия быть на сцене час —

полтора. Такие занавесы могут служить не только фоном, но и занавесом,

закрывающим какое-нибудь действие. Положим, вам нужно, чтобы какое-

нибудь лицо, убитое на сцене и умершее, покинуло сцену, то ведь было бы

неудобно, если бы это лицо на глазах у публики встало и ушло. Для этого

вы можете опустить подобный занавес пред зрителем на секунду и дать

возможность актеру уйти со сцены, и потом занавес можете уносить.

Таким образом, есть способ, который при отсутствии декораций дает

возможность маскировать действие так, что иллюзия не будет разбиваться.

Впрочем, китайцы не останавливаются ни перед чем. Например, так:

когда действующее лицо убито или должна начаться следующая картина,

то просто-напросто прибегают два служителя, которые обслуживают

сцену, как в цирке, набрасывают на этого актера вроде скатерти или

покрывала, фигура приподымается и уходит. У зрителя создается впечатление, что

разыгрывается какая-то интермедия, что это что-то другое, у него остает-

424

ся иллюзия от предыдущей сцены. Затем японцы и китайцы делают так:

нужно, например, представить, что я уезжаю со сцены на лодке, между тем

лодки на сцене нет. Я подхожу к определенному месту на сцене,

перешагиваю через что-то (то есть делаю вид, что перешагиваю), заношу одну

ногу, потом другую, беру весло, которого не вижу, но делаю такое движение,

что сразу создается иллюзия человека, берущего в руки весло, затем делаю

движение, которое свойственно человеку, отталкивающемуся от берега.

Есть особенности в наших движениях, по которым видно, что человек что-

то делает, так и тут, я делаю такие характерные движения, благодаря

которым получается иллюзия, что я уезжаю в лодке со сцены. Для китайца,

для японца этого достаточно, он видит: какой-то человек сел в лодку и

уехал со сцены.

Но это, конечно, крайности, в них нет необходимости. Но я говорю об

этом приеме, потому что он открывает возможности с самыми

примитивными предметами, которые находятся в вашем распоряжении, устроить

сцену. Так, если по ходу пьесы вам нужно создать холм, вы нагромоздите

стол на стол, и у вас получится нужное впечатление. Или нужно

изобразить стену, с которой человек должен спрыгнуть, для этого берете ширму

и ставите с одной стороны ее стремянку. Человек вскарабкивается по

этой стремянке и затем спрыгивает вниз (с двухаршинной высоты

сделать это не так трудно), создается полная иллюзия прыжка со стены. Что

касается испанского театра, то в тексте мы находим такую ремарку:

входит на сцену человек, будто бы перешагнувший через забор. Значит,

забора на сцене нет, он только предполагается, есть указание — «будто бы

перешагнул через забор». Опять он делает такое движение, которое

свойственно человеку, перешагнувшему через забор. Эти движения мы

немножко знаем, и весь вопрос только в том, чтобы натаскивать свою

наблюдательность так, чтобы подмечать самое характерное в этих движениях.

И затем, имея запас таких движений, мы можем на сцене проделать все

это, имея минимум аксессуаров. Например, скажемте, нам нужно

подбросить мяч. Достаточно взять в руки шар, сделать такое движение

{показывает), встать, раскачать и подбросить вверх и снова поймать, и получится

полная иллюзия, что вверх был подброшен мяч. Все это я говорю не для

того, чтобы возобновить беспредметность на сцене, но я говорю, что

можно без предметов сделать спектакль удовлетворительным. Можно сделать

такой опыт: у меня нет ничего, кроме двух стульев, а мне нужно

изобразить кофейню на сцене, нужно, чтобы пришли в эту кофейню два

человека, сели на эти два стула, а стола нет. Но я могу, сев на этот стул,

облокотиться на отсутствующий стол. Затем третий актер приносит якобы

поднос, которого на самом деле нет, ставит с подноса одну чашку, потом

другую. Я принимаю чашку, мешаю ложкой, делаю вид, что пью кофе, — и мы

видим, что это дает полную иллюзию того, что даже при отсутствии

425

предметности мы можем заставить жить как нужно. Следовательно, мы не

должны стараться, чтобы были непременно предметы данной эпохи. Если

есть у нас чашка, а нам нужен какой-нибудь кубок XVI века, мы эту

чашку закрываем своеобразным куском картона, как бы загримировываем ее

в кубок. Весь вопрос в тех своеобразных движениях, с какими мы к тому

подходим.

Перерыв

Товарищи, кто из вас предпринимает какие-нибудь работы на местах?

Или вы только те лица, которые пришли сюда, чтобы, так сказать,

подготовиться и потом уже работать на местах?

Голоса. Большинство.

Мейерхольд. Значит, большинство в таком положении. Может

быть, те, которые работают сейчас на местах, расскажут нам, как обстоит

дело у них на местах? В смысле устройства самой сцены, какие они имеют

достоинства и какие недостатки, с которыми им приходится бороться?

Прошу, товарищи, высказаться.

Тов. Кениг. У нас есть клуб, построена сцена, которую мы почти

сами строили.

Мейерхольд. А какого она образца?

Т о в. К е н и г. Образца почти театрального. О походном театре в то

время мы понятия не имели, не мечтали и не думали, сейчас мы видим, что

это гораздо лучше, лучше, чем тот, где есть несколько декораций, которые

приходится применять для различных спектаклей.

Мейерхольд. Скажем, там есть лесная декорация, потом павильон,

и вам их придется довольно часто применять, приходится ли играть

Шекспира или действие происходит где-нибудь на Волге, декорации одни и те же?

Кениг. Да, и если придется ставить зимнее действие, то приходится

иметь дело все с теми же летними декорациями.

Мейерхольд. Затем рампа, потом падуги, софиты. Ваше личное

мнение каково, это не очень удобно?

Т о в. К е н и г. Безусловно, после того, что я теперь услыхал, было бы

лучше ставить без этих приспособлений. Я думаю, что если по окончании

курсов пошлют меня обратно, то придется устроить сцену так, это будет

и удобнее и скорее. Сколько у нас, например, ломки при каждом спектакле.

Мейерхольд. А вы лично считаете, что такое устройство сцены, как

у вас, не очень подвижно, дает слишком ограниченный круг возможностей?

Т о в. К е н и г. Например, у нас перестановка действия занимает чуть

ли не полчаса времени.

Мейерхольд. Недопустимая вещь.

426

Тов. Кениг. И надо заметить, что есть специальные люди, два

декоратора, которые постоянно работают.

Мейерхольд. Это недопустимая вещь на сцене. Так, если действие

идет двадцать минут, то антракт должен занимать не более двух-трех

минут, если какая-нибудь картина идет семь минут, то антракт должен быть

полминуты, такая пропорция должна существовать. Естественно, что я,

зритель, я смотрю на сцену, меня захватило действие первой картины, я

смотрю на сцену. И вдруг после первой картины антракт в двадцать

минут. Я просто могу забыть, что там было. Важно сохранить в зрителе то

напряжение, с каким я смотрю, скажем, первое действие. Самую пьесу мне

сразу трудно усвоить, я только знакомлюсь, какие фигуры на сцене, и вот

вдруг перерыв.

Ведь всякая пьеса строится таким образом, что самая суть дела бывает

в третьем акте, значит, мне нужно с экспозицией скорее разделаться,

потому что я пришел не ради введения на сцене, а скорее давайте тот

катастрофический момент, когда действие достигает величайшего напряжения. Так

что даже у лиц, которые отстаивают упрощенные постановки,

выработалось правило, что нужно как можно скорее играть первую треть спектакля,

то есть именно его введение, нужно дать возможность человеку освоиться

с самим началом действия и потом можно немножко замедлить самую игру,

вы у меня в руках, я вас, так сказать, из своих лап не выпущу. Вначале

приходится как можно более напрягаться; если, например, действие пьесы

разделено на 10 картин, то постарайтесь сыграть большую часть картин

вначале, учитывая то обстоятельство, что внимание зрителя вначале гораздо

более сосредоточено, более напряжено, а потом его внимание постепенно

утомляется, так что нужно воспользоваться его восприятием и наиграть

возможно больше картин, а затем, когда внимание утомлено, давать больше

передышек. Например, если пьеса в двенадцать картин, то сразу сыграть

пять-шесть картин, а потом можно сделать первый антракт после восьмой

картины. Значит, здесь большинство лиц, которым еще только предстоит

дело с упрощенными постановками, а нет ли среди вас таких, которые уже

имели дело с подобной сценой?

Голос. Мне приходилось работать во время войны, и у нас бывал

почти такого типа театр. Так, занавес приходилось делать из палаток,

декорацию устраивали из елок, из щитов и т.п.

Мейерхольд. Самое идеальное — иметь дело просто с

каким-нибудь возвышением {рисует). Вот как здесь. Желательно, чтобы был такой

выступ, если же его нет, то все же хорошо было бы иметь ступени вниз.

Кроме того, желательно иметь такие своеобразные покатости и с боков,

по которым бы человек мог подниматься вверх. Затем хорошо иметь такие

ширмы (рисует). Причем желательно, чтобы они имели так называемые

оборотные петли, с помощью которых они могут вращаться в ту и другую сто-

427

рону. Имея такие ширмы, вы можете ставить их в различных

направлениях. Их можно иметь не только в три створки, но и больше. Если у вас есть

запас этих ширм, вы можете их поставить таким образом (рисует). Так они

могут служить воротами, уже поставить — будут служить в качестве двери

и т.д. Затем можно еще иметь и детали, которые легко найти, так, если вам

неприятна эта форма (показывает), вы можете ее изменить, вставив в нее

такую деталь (рисует). Сцена не терпит гвоздей. Стук гвоздей производит

страшно неприятное впечатление на зрителя. Лучше всего иметь для этой

цели штопор (рисует), и в любом месте такой штопор может пронзить

ковер. Ведь сценический ковер не обязательно жалеть, если штопор и сделает

в нем дыру, не жалко. Это я сказал относительно более твердого материала,

и главное удобство его в том, что он может служить как для комнаты, так

и для стены, когда снаружи действие происходит.

Что касается занавеса, то если мы имеем сценическую площадку,

просто-напросто два актера выносят две палки, предпочтительнее, конечно,

бамбуковые, которые легки и крепки, но теперь бамбук достать трудно,

а потому нужно сделать деревянные, как делаются для парусных лодок,

и затем здесь прикрепляется (рисует) крашеный холст и получается таким

образом вот что (рисует), т.е. специальные слуги держат этот занавес, и вы

за этим занавесом можете произвести какую угодно вам перемену.

Относительно ширм могу еще сказать, что вы для удобства можете сделать их

из каркаса, а потом натягивать на них холст, что займет немного времени

пред спектаклем. Чтобы концы холста не задирались, можно их обшить,

как это делают портные, и прикреплять этот холст своеобразными

кнопками. Я говорю, эту тяжеловесность можно сделать еще более упрощенной.

Так как теперь трудно достать оборотные петли, то можно покамест

обойтись ширмами в две створки, я даже видел такие ширмы, я не знаю, как это

делается (рисует), так что и это очень удобная система. Тогда можете

иметь отдельные створки, створку к створке просто-напросто накинуть, я

не знаю, сможет ли она поворачиваться в обе стороны, это для меня вопрос.

(Голос: Сможет.)

Что касается остальных деталей, которые вы должны иметь в запасе,

то тут система подвесная, ну хотя бы деревьев, нужно иметь целую

систему веревок, заставить кого-то где-то эти декорации передвигать и т.д.,

здесь же, наоборот, строится не сверху, а снизу вверх, все прикрепляется

к полу. Вот, например, здесь можно иметь дерево (рисует). Такие запасы

очень легко сохраняются. Самое важное, чтобы поделка была легкая.

Японцы и китайцы это учитывают, а мы, русские, с этим считаемся мало, мы все

делаем страшно прочно и не жалеем дерева. Отчасти это объясняется тем,

что у нас обилие леса, если мы соорудим дерево, то такое, что его три

плотника должны нести. А японцы и китайцы делают из очень легкого

материала, они говорят: прочный материал не обязательно тяжелый. Поэтому их

428

поделки страшно легки, так что ребенок легко может перенести с места на

место. Это нужно иметь в виду и подбирать материал очень прочный

и очень легкий. Вот приблизительно те возможности, которые

открываются через эту упрощенную постановку, и сделать этот ассортимент — значит

сделать все для сцены. В следующий раз я принесу снимки с постановок

Гордона Крэга, и вы по ним увидите, что эта система открывает массу

возможностей. Эти постановки одинаково удобны как для исполнения

русских пьес, так и античных, одинаково удобны.

Голос. Нам показывали постановку в кубах — «Романтики».

Мейерхольд. «На полпути». Это, так сказать, по системе Гордона

Крэга. Изобретателем в этой области считается Гордон Крэг, я только

осуществил эту идею в применении к современной пьесе2.

Голос. Очень интересно.

Мейерхольд. Так как имелось в виду, что эти декорации

постоянно останутся в Александринском театре, был сделан деревянный каркас

и на него натягивался чехлом миткаль, причем было устроено так, что одна

сторона его белая, а другая желтая, [в] пролеты вешался гладкий фон и на

этом фоне ставилась мебель. Надо сказать, что в кубах очень легко

поставить современную комнату — поставьте любой венский стул, и у вас

впечатление комнаты, поставьте тумбу с какой-нибудь вазой — это даст вам

впечатление античной обстановки и т.д. Вам нужно дать сцену, когда

Отелло приходит душить Дездемону, когда он приходит в спальню, где

спит Дездемона, для этого вы можете открыть такой полог, который будет

свешиваться, и у вас получится такой вид (рисует). У вас получится

впечатление ниши, в которой разыгрывается действие. Пред нами открываются

бесконечные возможности, и, конечно, заслуга Гордона Крэга в этой

области велика. Я принесу рисунки, которые показывают, какие возможности

дала такая постановка германским театрам.

У себя в Студии я делал такую постановку: на двух бамбуковых

палках я подвешивал тюль, на котором нашивал блестками звездочки, и

получалось впечатление звездного неба3. На этом фоне выносился

горбатый мост, и на этот горбатый мост выходили действующие лица.

Впечатление было такое, что действие происходит на Тучковом мосту. При

желании вы можете звезды заменить чем угодно, ну хотя бы стали

нашивать контуры мачт кораблей, это создаст фон настоящих кораблей —

очень просто, потому что тюль дает впечатление глубины, особенно если

за этим тюлем иметь белые стены. Вообще для сцены, я считаю, нужно

брать материалы более подвижные, так, я считаю, холст тяжеловесен,

и его гораздо удобнее заменить миткалем, который удобен для

декораций, на него хорошо накладывать краски, и он хорошо их держит. Если

этот миткаль при перевозке сомнется, он хорошо разглаживается и

принимает необыкновенно свежий вид. Вообще в качестве материала для

429

сценических постановок я бы рекомендовал миткаль и тюль, который

производит чарующее впечатление. Быть может, вы посетите выставку

Курсов мастерства сценических постановок и посмотрите выставленные

там работы4. Там между прочим есть работа, сделанная к постановке

«Царя Максимилиана», и затем висит тюлевый занавес со звездами,

который дает замечательное впечатление, прямо звездное ночное небо,

совершенно необыкновенное впечатление.

Затем, кроме этих кубов, вы можете иметь запас подрамников, при

помощи которых можете создавать разные вещи. Например, если нужно

сделать какой-нибудь наклон, поставить таким образом целый ряд вещей, что

даст впечатление подвала, внизу которого происходит действие, затем

можно нагородить так, что даст впечатление крыши, и т.д., словом, этими

вещами можно пользоваться бесконечно. На этом я заканчиваю

сегодняшнюю лекцию.