

В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД
СТАТЬИ ПИСЬМА РЕЧИ БЕСЕДЫ
ЧАСТЬ ВТОРАЯ
1917 - 1939
(И)

Фотографии, помещенные в этом издании, предоставлены для воспроизведения Центральным государственным театральным музеем имени А. А. Бахрушина, Музеем МХАТ СССР имени М. Горького и другими организациями и лицами. Большая часть фотоснимков спектаклей Государственного театра имени Вс. Мейерхольда — работы А. А. Темерина.

Редакторы Е. Г. Иванова, О. Н. Россихина Художник Г. В. Дмитриев

Художественный редактор Г. К. Александров Технический редактор М. П. Ушко
а Корректор А. А. Позина

А01290. Сдано в набор 19/1-67 г. Подписано в печать 6/V-68 г. Формат бумаги 70X90Vi6- Бумага типографская № 1 и тнфдручная. Усл. п. л. 51,041 Уч.-изд. л. 48,744. Тираж 30 000. Изд. № 4372. Издательство «Искусство», Москва, К.-51, Цветной бульвар 25. Заказ 24. Текст набран и отпечатан в типографии № 20. Иллюстрации отпечатаны на Калининском полиграфкомбинате Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

Цена 3 р. 38 к.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, 1-й Рижский пер., 2.

Издательство «Искусство» Москва 1968

Оглавление

ИЗ ЧЕРНОВОГО ПРОЕКТА ОБРАЩЕНИЯ АРТИСТОВ К СОВЕТСКОМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ (Конец 1917 — начало 1918 года).....	6
<О РАБОТЕ И ОТДЫХЕ> (7 августа 1918 г.).....	7
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТЕАТРАЛЬНОМ СОВЕЩАНИИ В НАРКОМПРОСЕ 12 декабря 1918 года	8
ПЛАН ДОКЛАДА НА СЪЕЗДЕ РАБОЧИХ, ПОСЕЛЯН И ГОРЦЕВ ЧЕРНОМОРСКОГО ОКРУГА 26 июня 1920 года.....	10
<О ЗАДАЧАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА> (1920 г.)	11
«ЗОРИ»	13
I. К ПОСТАНОВКЕ «ЗОРЬ» В ПЕРВОМ ТЕАТРЕ РСФСР (1920 г.)	13
II. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОМ ПОНЕДЕЛЬНИКЕ «ЗОРЬ» 22 ноября 1920 года.....	15
III. <ОБ ОФОРМЛЕНИИ СЦЕНЫ В «ЗОРЯХ»> 1926 г.	16
ПИСЬМО А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ 24 ноября 1920 г. <Москва>.....	18
J ACCUSE! (1920 г.)	19
ТЕЛЕФОНОГРАММА В. И. ЛЕНИНУ	21
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ. I. О ДРАМАТУРГИИ И КУЛЬТУРЕ ТЕАТРА (1921 г.)	22
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ. II. ОДИНОЧЕСТВО СТАНИСЛАВСКОГО (1921 г.)	26
ПОЛОЖЕНИЕ О ТЕАТРЕ РСФСР ПЕРВОМ (1921 г.).....	30
<ОТЗЫВ О КНИГЕ А. Я. ТАИРОВА «ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА»> (1921-1922 гг.).....	31
«ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ»	36
I. МЕЙЕРХОЛЬД-ЛУНАЧАРСКОМУ (Выступление на диспуте 15 мая 1922 г.).....	36
II. КАК БЫЛ ПОСТАВЛЕН «ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ» (1926 г.).....	37
ПИСЬМО Е. Б. ВАХТАНГОВУ	39
ПАМЯТИ ВОЖДЯ (1922 г.).....	40
«ЗЕМЛЯ ДЫБОМ».....	42
I. <АГИТСПЕКТАКЛЬ> (1923 г.)	42
II. <ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ> (1923 г.).....	42
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЮБИЛЕЙНОМ ЧЕСТВОВАНИИ 2 апреля 1923 года.....	44
ПИСЬМО И ТЕЛЕГРАММЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	45
I.....	45
II.....	45
III.....	45
«ЛЕС»	46
I. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ 18 февраля 1924 года.....	46
II. ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ЮБИЛЕЙНЫМ СПЕКТАКЛЕМ 19 января 1934 года	46
<ПРОЕКТ ПОСТАНОВКИ «ГОРЯ ОТ УМА» В ТЕАТРЕ РЕВОЛЮЦИИ>	48
I. <ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ> (21 февраля 1924 г.)	48
II. ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ	49
МАЛЫЙ ТЕАТР И С. МОИССИ (1924 г.).....	50
«Д. Е.».....	51
БЕСЕДА С КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА 7 апреля 1924 года	51
ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	52
«УЧИТЕЛЬ БУБУС»	53
I. «УЧИТЕЛЬ БУБУС» И ПРОБЛЕМА СПЕКТАКЛЯ НА МУЗЫКЕ (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.).....	53
II. ИГРА И ПРЕДЫГРА (1925 г.)	81
«МАНДАТ»	83
I. ИЗ ОТВЕТА НА АНКЕТУ ГАЗЕТЫ «ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА» (1925 г.)	83
II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ СЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК 11 мая 1925 года	83
ЗАПИСЬ В АЛЬБОМЕ К. И. ЧУКОВСКОГО	85
«РЫЧИ, КИТАЙ!».....	86
БЕСЕДА С КОРРЕСПОНДЕНТОМ «ВЕЧЕРНЕЙ МОСКВЫ» (1926 г.)	86
ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО «ЗАПИСКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРЫСЫ» (1926 г.)	87
ПИСЬМО В. В. МАЯКОВСКОМУ	88
ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	89
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ПАМЯТИ Е. Б. ВАХТАНГОВА 29 ноября 1926 года	90
«РЕВИЗОР»	93
I. <ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ> (20 октября 1925 г.).....	93
II. БЕСЕДА С АКТЕРАМИ 17 ноября 1925 года	100

III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ 13 февраля и 4 марта 1926 года.....	103
IV. ИЗ БЕСЕДЫ С АКТЕРАМИ 15 марта 1926 года.....	108
V. ДОКЛАД О «РЕВИЗОРЕ» 24 января 1927 года.....	110
<О СПЕКТАКЛЕ «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»> (1926-1927 гг.).....	128
ИСКУССТВО РЕЖИССЕРА (Из доклада 14 ноября 1927 г.).....	129
ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА.....	134
«ГОРЕ УМУ» (первая сценическая редакция).....	137
I. БЕСЕДА С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ 14 февраля 1928 года.....	137
II. <О ПОСТАНОВКЕ «ГОРЕ УМУ»> (1928 г.).....	142
III. ПИСЬМА Б. В. АСАФЬЕВУ.....	144
<ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА> (Из выступления 17 декабря 1928 г.).....	145
«КЛОП».....	146
I. ТЕЛЕГРАММА В. В. МАЯКОВСКОМУ.....	146
II. НОВАЯ ПЬЕСА МАЯКОВСКОГО (1928 г.).....	146
III. ТЕЛЕГРАММА С. С. ПРОКОФЬЕВУ.....	146
IV. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ИМЕНИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 11 января 1929 года.....	146
V. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ВЛКСМ КРАСНОЙ ПРЕСНИ 12 января 1929 года.....	147
ГосТИМ И КРАСНАЯ АРМИЯ (1929 г.).....	157
«КОМАНДАРМ 2».....	158
I. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 4 марта 1929 года.....	158
II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 4 мая 1929 года.....	158
III. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОСТАНОВКЕ (1929 г.).....	159
ИЗ ДОКЛАДА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 8 октября 1929 года.....	161
РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА (1929-1930 гг.).....	167
ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ.....	182
«БАНЯ».....	183
I. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 23 сентября 1929 года.....	183
II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ 30 октября 1929 года.....	185
III. О «БАНЕ» В. МАЯКОВСКОГО (1930 г.).....	186
ТЕЛЕГРАММА ПО ПОВОДУ СМЕРТИ В. В. МАЯКОВСКОГО.....	188
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ДРАМАТУРГОВ 6 октября 1930 года.....	189
«Д. С. Е.» (1930 г.).....	193
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСКУССИИ «ТВОРЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ТЕАТРА ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА» 25 декабря 1930 года.....	194
«ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ».....	202
I. <ЗАДАЧИ СПЕКТАКЛЯ> (1931 г.).....	202
II. ИЗ БЕСЕДЫ С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ 15 января 1931 года.....	203
III. ИЗ ПИСЬМА В. В. ВИШНЕВСКОМУ.....	206
«СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ».....	207
I. ИЗ БЕСЕДЫ С КОЛЛЕКТИВОМ ГосТИМа 26 марта 1931 года.....	207
II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ 17 июня 1931 года.....	210
ПИСЬМО В. В. ВИШНЕВСКОМУ.....	211
ПУТЬ АКТЕРА. ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ И ПРОБЛЕМА АМПЛУА (1933 г.).....	212
«ВСТУПЛЕНИЕ».....	216
«ВСТУПЛЕНИЕ» В ГОСТЕАТРЕ ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА (1933 г.).....	216
«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО».....	218
«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО». К СЕГОДНЯШНЕЙ ПРЕМЬЕРЕ В МОСКОВСКО-НАРВСКОМ ДОМЕ КУЛЬТУРЫ (1933 г.).....	218
ЮБИЛЕЙ ВИТАЛИЯ ЛАЗАРЕНКО (1933 г.).....	221
<ИДЕОЛОГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ В ТЕАТРЕ> (Беседа с руководителями самостоятельных коллективов 12 декабря 1933 г.).....	222
«МАСКАРАД» (вторая сценическая редакция).....	240
РЕВИЗИЯ, А НЕ РЕСТАВРАЦИЯ (1933 г.).....	240
«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ».....	241
I. <СПЕКТАКЛЬ О СУДЬБЕ ЖЕНЩИНЫ> (1934 г.).....	241
II. <ТРАКТОВКА ПЬЕСЫ> (1934 г.).....	241
III. ПИСЬМА В. Я. ШЕБАЛИНУ.....	242
ИЗ ЛЕКЦИИ НА ТЕАТРАЛЬНОМ СЕМИНАРЕ «ИНТУРИСТА» 21 мая 1934 года.....	246

«ПИКОВАЯ ДАМА».....	250
ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИЙ (1934 г.).....	250
«33 ОБМОРОКА».....	265
I. <О СПЕКТАКЛЕ «33 ОБМОРОКА»> (1935 г.).....	265
II. МОЯ РАБОТА НАД ЧЕХОВЫМ (Из доклада 11 мая 1935 г.)	265
«ГОРЕ УМУ» (вторая сценическая редакция).....	273
I. <ПРИНЦИПЫ СПЕКТАКЛЯ> (1935 г.)	273
II. ИЗ ВСТУПИТЕЛЬНОГО СЛОВА НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ 15 февраля 1936 года	273
ВЕРНОСТЬ УМА И ЧУВСТВА <ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ КАЧАЛОВУ> (1935 г.).....	278
МЕЙЕРХОЛЬД ПРОТИВ МЕЙЕРХОЛЬДОВЩИНЫ (Из доклада 14 марта 1936 г.).....	279
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ РАБОТНИКОВ МОСКВЫ 26 марта 1936 года	295
«О МАЯКОВСКОМ И ЕГО ДРАМАТУРГИИ»	302
I. СЛОВО О МАЯКОВСКОМ (1933 г.).....	302
II. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ «КЛОПА» (вторая сценическая редакция) 8 — 17 февраля 1936 года	304
III. «Э ПЛАНЕ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ «КЛОПА»» (Из доклада 21 мая 1936 г.).....	307
ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ	309
<О СПЕКТАКЛЕ ПРАЖСКОГО ОСВОБОЖДЕННОГО ТЕАТРА> (1936 г.)	310
ПИСЬМО Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ	311
«БОРИС ГОДУНОВ» (неосуществленная постановка).....	312
I. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА СЧИТКАХ 4 апреля — 4 августа 1936 года	312
II. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА РЕПЕТИЦИЯХ	317
III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ.....	342
<О ПУШКИНЕ>.....	346
I. ПУШКИН-РЕЖИССЕР (1936 г.)	346
II. <ПУШКИН-ДРАМАТУРГ> (1937 г.).....	350
ОН УМЕЛ ВСЕЛЯТЬ БОДРОСТЬ. О <НИКОЛАЕ ОСТРОВСКОМ> (1936 г.)	356
<О МЕЖДУНАРОДНЫХ ЗАДАЧАХ ТЕАТРА> (1936 г.).....	357
ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ	358
ПИСЬМО З. Н. РАЙХ	359
«МАСКАРАД» (третья сценическая редакция).....	360
I. ИЗ БЕСЕДЫ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ 27 декабря 1938 года.....	360
II. <О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТРЕТЬЕЙ РЕДАКЦИИ (1939 г.).....	361
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ЗАСЕДАНИЯХ РЕЖИССЕРСКОЙ СЕКЦИИ ВСЕРОССИЙСКОГО	
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1938 — 1939 гг.).....	362
ЛЕКЦИЯ НА КУРСАХ РЕЖИССЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ 17 января 1939 года	371
ИЗ ДОКЛАДА О РЕПЕРТУАРНОМ ПЛАНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА ИМЕНИ К. С.	
СТАНИСЛАВСКОГО 4 апреля 1939 года	390
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	396
ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИЯХ ТЕАТРАЛЬНОГО СОВЕТА ПРИ НАРОДНОМ КОМИССАРИАТЕ ПО	
ПРОСВЕЩЕНИЮ (1918 г.)	396
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА	
НАРКОМПРОСА 4 апреля 1918 года	396
ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА РСФСР ПЕРВОГО 31 октября 1920 года	396
УЯЗВИМЫЕ МЕСТА ТЕАТРАЛЬНОГО ФРОНТА. Лекция 6 декабря 1920 года	398
ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЕЧЕРЕ «ВСЕОВОУЧ И ИСКУССТВО» 9 декабря 1920 года	398
ДОКЛАД НА ДИСПУТЕ «НУЖЕН ЛИ БОЛЬШОЙ ТЕАТР?» 10 ноября 1921 года	399
ОБ ИСТРЕБЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ. Доклад 24 декабря 1921 года	399
АКТЕР БУДУЩЕГО И БИОМЕХАНИКА. Доклад 12 июня 1922 года	400
ДОКЛАД О ЗАДАЧАХ КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДРАМКРУЖКОВ 13 января 1924 года.....	402
ИЗ БЕСЕД С АРТИСТАМИ СТУДИИ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА. 1924-1926 гг.	402
<О «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» А. С. ПУШКИНА >	402
О ПАРАДОКСАЛЬНОМ ПОДХОДЕ В РЕШЕНИИ ОБРАЗА И СЦЕНЫ.....	403
О «ТЕМПИЗАЦИИ»	403
БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АРХИТЕКТОРАМИ 11 апреля 1927 года	403
ДОКЛАД О ПЛАНЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ С. М. ТРЕТЬЯКОВА «ХОЧУ РЕБЕНКА» 15 декабря 1928 года	405
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К КОНЦЕРТУ С. С. ПРОКОФЬЕВА В РАДИОТЕАТРЕ 17 ноября 1929 года	406
<О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ СПЕКТАКЛЯ> 1936 г.	407
<РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ>. БЕСЕДА С КОЛЛЕКТИВОМ ПРАЖСКОГО ТЕАТРА «Д-37» 30	
октября 1936 года	409
БЕСЕДА СО СТУДЕНТАМИ-ВЫПУСКНИКАМИ. Июнь 1938 года	411
ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ ФИЛЬМА «ЩОРС» 3 апреля 1939 года	413

ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД. Биографическая справка	415
РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА.....	419
I. Завершенные постановки	419
II. Неосуществленные постановки	439
III. Участие в постановках, подготовленных другими режиссерами	441
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*	443
КОММЕНТАРИИ	463

ИЗ ЧЕРНОВОГО ПРОЕКТА ОБРАЩЕНИЯ АРТИСТОВ К СОВЕТСКОМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ (Конец 1917 — начало 1918 года)

Мы, артисты государственных театров, считаем необходимым заявить о праве своем на существование как артисты государственных театров, потому что именно теперь особенно звонко и чрезвычайно напряженно должен прозвучать наш голос не только в нашей стране, но <и во> всех странах земного шара.

...Россия придет к победе. Ибо страна эта не только мощна своим политическим разумом, но еще и тем, что она страна искусства. И когда искусство это хочет стать потоком, рвущимся с той же необъятной силой к той же цели, к великой вольности; последней вольности, — с какою рвется к победе новая трудовая коммуна, служители этого искусства вправе сказать: обратитена нас внимание, мы с вами.

<О РАБОТЕ И ОТДЫХЕ> **(7 августа 1918 г.)**

Чем культурнее страна, тем ритмичнее установлены в ней чередования часов работы и часов отдыха и тем усерднее культурно-просветительные организации хлопочут о том, чтобы установленный ритм красивого и радостного труда для нового человека никем и ничем не нарушался.

Теперь, когда перестраивается весь уклад русской жизни, каждый гражданин страны должен знать, что для строительства нового, социалистического государства нужно иметь большой запас сил. Каждый становится рабочим, в каком бы цехе он ни работал, — в цехе интеллигентного труда или труда физической силы. Везде нужен исключительный запас сил, бодрости и радостного восторга.

Чтобы сил своих не растрчивать, рабочий, а следовательно, всякий гражданин стремится отвоевать себе большее количество отдыха не для того, чтобы меньше работать, а для того, чтобы в отдыхе черпать все новые и новые запасы сил и чтобы иметь свободные часы не для одного только отдыха, а для самообразования. Оттого государство стремится обставить жизнь рабочих единиц страны так, чтобы отдых протекал в условиях культурно-просветительной обстановки с комфортом. Но главное, о чем заботится государство, это о том, чтобы и в труде и в отдыхе проводимы были необходимые предначертания красивой гигиены.

Радостью надо отметить распоряжение правительства о закрытии *на ночные часы* всяких кафе, клубов, театров-кабаре, чайных с эстрадами и дивертисментами. Все эти места для отдыха рабочим нужны, но они должны быть открыты *днем*, а не ночью.

Если «Веселая канарейка», учредители которой взволнованы закрытием этой чайной, нужна как место для отдыха тружеников сцены, эстрады, арены и экрана, пусть она откроет *five o'clock'n**. Если в ней крепки подлинно просветительные зародыши, эта чайная будет процветать в дневные часы не хуже, чем в ночные. Вся же энергия, которую затрачивают режиссеры Троицкого театра¹ на увеселение ночных посетителей чайной при театре (вряд ли в составе их много настоящих тружеников сцены, эстрады, арены и

5

экрана, так как настоящий цеховой, знающий сладость труда, не отнимет ни часа от своего сна ради тупого сидения у столиков с дорогим печеньем из рук спекулянтов), вся эта на ветер брошенная энергия режиссеров вольется в работу по сцене Троицкого театра, убогий репертуар которого и вялая игра актеров наглядно показывают вред, приносимый кабарежным придатком театру. А ведь Троицкий театр мог бы стать культурно-просветительным очагом.

Жизнь Парижа с его знаменитым Монмартром перестроилась в последнее десятилетие так, что ночным разгулам монмартрских кабачков стали предаваться лишь иностранные путешественники да провинциалы. Рабочие и городские труженики Парижа всех категорий стараются получать подкрепление и необходимый отдых на бегу, в часы первых сумерек, в тех разнообразных и повсюду разбросанных кафе и чайных, где особо торжественно обставляются именно *five o'clock'n*.

6

* — сокращенно от *five o'clock tea* (англ.) — чай в пять часов дня. — *Ред.*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТЕАТРАЛЬНОМ СОВЕЩАНИИ В НАРКОМПРОСЕ

12 декабря 1918 года

У каждого театра есть своя идеология и свой «каждый день». Практика жизни, практика театра заставляют руководителей театра привлекать в свой дом идеологов.

Учреждались и учреждаются всякого рода литературные бюро и литературно-театральные комитеты для того, чтобы люди этих комитетов создавали в театре атмосферу той идеологии, без которой немыслима жизнь «каждого дня». Но что получалось? Эти аппараты, сами по себе превосходные, только и делали, что приспособляли свои работы к условиям каждого дня и мало-помалу становились не вдохновителями дела, а простыми слугами, смотрящими в глаза своего господина.

Но вот создан специальный Театральный отдел — орган, поставивший себе задачей организовать пути театральной идеологии. И все принялись отмахиваться от этого учреждения. Руководители театров предпочитают питаться пищей, фабрикуемой у себя на дому, в условиях отравленной атмосферы, и не брать доставляемого извне, продуманного и проработанного людьми объективными, сознательно не входящими в запыленные кулисы действующего театра.

Театральный отдел это новая территория, куда пришли новые люди — на вновь вспаханном поле сеять новые семена.

Когда нарком по просвещению утвердил положение о Театральном отделе¹, определяющее эту его природу чисто идеологическую, как было не возрадоваться, что наконец-то русский театр получает давно недостающий ему кислород. Но руководители театров не возрадовались. Они кричат: «Не надо нам ничего извне, нам надо только изнутри». Но как же сделать так, чтобы это «изнутри» было таким же свежим, как то, что приходит извне?

Нам рассказывали здесь, что государственные театры пропустили через свои аудитории такое-то количество посетителей из народных маос. Нам сообщили ряд заглавий замечательного репертуара. Здесь мы узнали о том, что Художественный театр предпочитает в условиях настоящей жизни молчать. Но что же? В государственных театрах разве тот репертуар, и если тот, разве так исполняемый, как того требует здоровый запрос современного зрителя? Разве молчание Художественного театра не смерти подобно? И в государственных театрах и в Художественном театре дело

7

обстоит так, что идеологического фундамента нет под ними. И вот, между прочим, причина моего ухода из государственных театров². Чтобы помочь этим театрам, надо было искать новую территорию, где, начав новую работу, было бы легко и возможно выковырывать новые ценности, надобные увядающим современным театрам. Здесь предлагают Театральному отделу перестать быть органом теории и всяческой идеологии — пусть и он превратится в театр. Когда нарком по просвещению заслушал проект Театральной академии, он тотчас дал обещание привлечь специалистов, разрабатывавших этот проект, в другое место. Мы знаем, о чем речь. Нам готовят открытыми дверями будущей Академии искусств. Ведь мы могли бы и теперь пойти со своей работой в Академию наук, например. Но мы этого не делаем.

Наша работа здесь — в Театральном отделе — строится иначе, чем если бы мы выбрали своей территорией Академию наук. Здесь на предмет нашей работы у нас особый угол зрения — театральный. Правильно делает книгоиздательство Максима Горького³, что исключает из системы выпусков целый ряд пьес и ждет, чтобы кто-то другой занялся их изданием. Его издательство при выборе пьес иначе подходит к их анализу. Литературная точка зрения здесь доминирует.

Наш комиссар почти каждые две недели выпускает новые инструкции к постепенному перестроению Театрального отдела. И подталкивает его к таким инструкциям сама жизнь.

Нам предлагают здесь все основать на законах выборного начала. Но разве выборное начало — единственная гарантия благополучия какого-нибудь дела?

Наш вождь Ленин прав, когда зовет к тому, чтобы широко было использовано привлечение специалистов к работе на пользу народа. Представители организаций только в сотрудничестве со специалистами получают ту силу, без которой невозможен труд нового строительства.

Будет актом величайшего вандализма, если выбранная Театральным отделом идеологическая территория с программой-максимум будет занята кем-то другим, а не специалистами в области театра, призванными к объединенной и напряженной работе с представителями народных культурно-просветительных организаций.

ПЛАН ДОКЛАДА НА СЪЕЗДЕ РАБОЧИХ, ПОСЕЛЯН И ГОРЦЕВ ЧЕРНОМОРСКОГО ОКРУГА 26 июня 1920 года

Введение.

Искусство — этот пышный цветущий сад — находится в надежных руках только теперь, в эпоху диктатуры пролетариата. Отношение белых к искусству.

Советская власть и искусство.

Произведения искусства и старины.

Художники и их участие в торжествах.

Все для народа: музеи, консерватории, театры, книги по искусству, художественные школы, художественные мастерские (Академия¹ — свободный доступ).

Благоустройство городов и деревень (решетка при Зимнем дворце, Марсово поле и памятник Жертвам революции²).

Искусство и наука.

Как эти две области льют свет на дошкольное, школьное, внешкольное дело.

Дошкольное дело (дети и искусство). Конкурсы на детские пьесы.

Школьное: искусство в школе, метод драматизации, трудовые артели (мастерские).

Внешкольное: Клубы.

Театры (приближение театров к народным массам и социалистическому началу, ими выдвинутому, без нарушения художественной ценности театра. Нет тенденции, несмотря на задачу сделать искусство орудием агитации).

Кинотеатры.

Цирк.

26 августа 1919 гг. Ленин и Луначарский подписали Декрет об объединении театрального дела³:

«Цирки, как предприятия *демократические* по посещающей их публике и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых эле

9

ментов и в художественном подъеме их программ, а также всякого рода эстрады *администрируются* наравне с неавтономными театрами».

Народные гуляния.

(Мишле: воспитание чувства должно совершаться посредством *праздника*⁴.)

Спорт.

Подотдел искусства отдела народного образования при Новороссийском Ревкоме следовал предначертаниям Советской власти и вожака советского просвещения и искусства т. Луначарского.

Особенности Северного Кавказа, особенности Новороссийска. Работа *в городе, в рабочих районах, в округе.*

10

<О ЗАДАЧАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА> **(1920 г.)**

Нам (то есть А. В. Луначарскому и его ближайшим сотрудникам) в области театрального строительства во всероссийском масштабе жизнь ставит ряд вопросов, ответы на которые не требуют, в сущности, никакого напряжения изобретательности.

Вот эти вопросы:

1) Что делать провинции, из которой выкачаны в столицу лучшие артистические силы? (Там сплошь третьестепенные актеры, рецензентов нет совсем, нет театральных художников, нет инструкторов, ни театральных педагогов. Нет ни холста, ни кистей, ни красок. Гардеробы опустошены, бутафория и реквизит удручающе жалки. Пьес нет.)

Что делать?

2) Как быть с такого рода явлением: в Москве в круге на радиусах менее версты поместилось вот сколько драматических театров: Малый, Незлобинский, Коршевский, Дмитровский, Художественный с двумя студиями, Показательный, Драмы и комедии, Камерный, Вольный. Хочется спросить: что же, при отсутствии легких способов передвижения заправили этих театров раскрывают двери и ждут, что к определенному часу потянут с окраин жаждущие зрелищ, утомленные дневным трудом и еще более обессиленные иногда принудительным маршем (в кармане билеты из профсоюза) пролетарии?

А районные театры? Как же они сконструированы? Время от времени наезды артистических групп из вышеперечисленных коллективов? Отбывание повинности в порядке трудовой дисциплины? Или кем-то узаконенная халтура?

Что делать?

В районе Кузнецкого моста (в этом кругу на радиусах менее версты), быть может, своего рода Иваново-Вознесенск с тысячами рабочих? Что это — рабочий район и это для него такое обилие театров? Или в этом районе — дома-небоскребы, как в Нью-Йорке, и двумя-тремя театрами невозможно обслужить все население?

3) А все те, кто озабочен укреплением пролетарской культуры, каким занимались спором? Создали ли немедленно хоть один пролетарский театр в противовес десяти так называемым профтеатрам? Какие междудементальные трения могли возникать между ТЕО — МОНО — Пролеткультом, когда еще не разрешена такая

11

простая задача — дать хоть один пролетарский театр в центре, а по районам распределить такое пышное богатство, насиженное почтенными традициями.

4) Что делать с болезнью — насаждать миллион студий?

Не кажется ли, что близко время, когда будет столько студий, сколько актеров, потому что время, когда столько студий, сколько театров, уже изжито.

Или тут нужно искать влияние всеильной халтуры?

Как положить этому предел?

Или централизация студийно-театрального дела вредит интересам новоявленных спецов театральной педагогики?

Верна ли статистика, сообщающая нам, что в Москве в минувшем сезоне насчитывалось свыше 10 000 театральных учащихся?

Куда же направляется эта армия молодых актеров и режиссеров-инструкторов?

Или они остаются в том же круге на радиусах менее версты?

Или они остаются здесь для дела театрального просвещения в столь непросвещенном городе, как Москва?

Верно ли сообщение, что в районах Северного Кавказа и Донской области в действующих труппах ощущается колоссальный недостаток как в режиссерах-инструкторах, так и в актерах?

Или всем этим театральным ученикам еще надо дослушать диспуты о неореализме, кубизме, футуризме, супрематизме, имажинизме, акмеизме?

Правда ли, что один из работавших над проектом 1-й Государственной театральной школы был озабочен тем, чтобы построить программу так, чтобы она была непременно «левее» Художественного театра? Неужели все еще (а ведь это длится с 1905 года) не договорились по вопросу о «левой» и «правой» стороне? Или размножение «Сверчков» и преобладание педагогов в Московском Пролеткульте из среды сотрудников Художественного театра и есть результат договоренности?

Это вопросы.

Теперь слухи.

Говорят, будто я, вступая на должность заведующего ТЕО, намерен прежде всего начать борьбу с профтеатрами и со спецами. И вот для того я и намерен укреплять позицию пролетарского театра.

Утверждаю: никакой борьбы с профтеатрами вести я не намерен. Что же касается укрепления позиции пролетарского театра, считаю долгом отметить, что позиция его настолько крепка, что в моей помощи она не нуждается. Пролеткульт — достаточно сильная организация¹. Артистические силы Пролеткультов (и Московского и Петербургского) не раз показывали себя в блеске своих возможностей.

Мы приложим все старания к тому, чтобы на первых порах хоть один из московских театров был наконец-то предоставлен для устройства в нем Центрального Показательного пролетарского

12

театра; нас весьма обязывает один из пунктов резолюции Второго конгресса Третьего, Коммунистического Интернационала, в котором означена нота о Международном Пролеткульте². Председатель его А. В. Луначарский подчеркнул нам, что отныне на Пролеткульте большая ответственность, чем была до сих пор, ибо уж не всероссийский только масштаб над ним довлеет, а международный.

Что касается до спецов, мы разделяем точку зрения на них нашего наркома по просвещению: театральному спецу надлежит все свои технические достижения заботливо передать в руки нового актера из пролетарской среды.

Так что не в наших интересах изгонять спецов с поля театральной арены.

А музейное искусство?

Ему надлежит оставаться музейным, и кто из нас, умеющих уважать декреты о сохранении памятников искусства и старины, кто из нас посмеет поднять руку на его целостность?

13

I. К ПОСТАНОВКЕ «ЗОРЬ» В ПЕРВОМ ТЕАТРЕ РСФСР (1920 г.)

Человечество вступило в такую полосу, когда изменяются все взаимоотношения и понятия. Если до 1917 года мы относились с известной осторожностью и бережностью к литературному произведению, то теперь мы уже не фетишисты, мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно: «Шекспир!.. Верхарн!..».

Так изменился зрительный зал, что и мы вынуждены перестроить наше отношение.

Иная публика, которая не вынесет многого теперь, — когда каждый зритель представляет собою как бы модель Советской России...

Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя.

Интересы аудитории, зрительного зала приобретают решающее значение.

Но, спросят, почему же вы не создаете сами новую драму, а занимаетесь тем, что калечите классиков?

А вот почему:

В каждом произведении мы берем прежде всего сценарий, с сохранением иногда и отдельных моментов его, но не так же ли поступали в свое время при жизни те, кто присваивает себе такое почтение после смерти? Не так же ли поступали Софокл, Шекспир, Шиллер, Тирсо де Молина, Пушкин?..

Или они были преисполнены священным почтением к мертвым канонам?

А ведь еще вопрос, что совершеннее: «Жакерия» Мериме или «Сцены из рыцарских времен» Пушкина, «Вильгельм Телль» Шиллера или «Вильгельм Телль» Эгидия Чуди, новелла Боккаччо или «Конец венчает дело» Шекспира, «Эдип» Софокла или «Эдип», рассказанный народом?

Всякое вторичное творчество приобретает право на существование, если оно является результатом внутренней неизбежности.

14

Так и необходимость новой композиции «Зорь» вызвана тем, что авторы ее получили от современного зрителя волнующий их *заказ*.

Мы ведь вообще так понимаем это дело: зритель, покупающий или получающий билет, в сущности, в этом акте получения билета выражает доверие к спектаклю, который, он надеется, ему понравится. В данном случае «заказ» приобретает тем большую остроту, что спектакль этот — для Октябрьских торжеств.

Если посмотреть на то, что мы выбросили из текста, и взвесить этот жирный материал, то мы увидим, что это — литература, иногда хорошая, иногда плохая, но все-таки — литература.

И вот, дабы эти литературные «ценности» не исчезли сами собой в водовороте сценического действия, мы сами решили их убрать и помочь этим сценическому действию.

Таким образом, сценарий, скелет «Зорь», утратив тучность, приобрел поджарое тело.

И вот, чтобы сохранить жизнь этому поджарому телу, явился на подмогу *нерв комедианта*¹, к голосу которого мы очень и очень прислушиваемся.

Мы понимаем, что комедиант, умирая на сцене в роли старика Эренъена, не потерпит, чтобы тело его разлагалось в течение половины акта под декламацию пророка из деревни, пророка из города, рабочего, крестьянина, пастуха, Жака Эренъена и др. Иное дело — труп Жака Эренъена на площади Народов, где он является объектом внимания, — сценическим явлением.

Комедиант не вынесет и того, чтобы на вербовальные из студий и любительских кружков статисты толкались на сцене и мешали ему играть, делая вид, что кучка в десять человек воспринимается зрителем, как толпа в двести человек.

Кстати, тут мы пользуемся случаем спросить любителей массовых сцен: сколько нужно нанять статистов, чтобы осуществить требование такой ремарки Верхарна: «толпа действует

как одно многоликое существо»? Если нам скажут — 100 человек, — не поверим; скажут 200, — не поверим — мало!

Если условия сцены не позволяют впустить 20 000 человек, то мы предпочитаем 7 человек.

Далее, комедиант не вынесет болтающихся без дела и разъясняющих действие персонажей.

Выход — убрать их на страницы программы или в оркестру².

Не располагая программами, мы остановились на оркестре.

И того не потерпит комедиант, играющий Эно, чтобы самый патетический момент его роли, его программа-максимум, был приурочен к объяснению с сестрой в семейной обстановке — он, как трибун, вправе вступить в открытое состязание со своими противниками на народном собрании.

Но как же окружить его столь дорогостоящей армией статистов?

15

А ведь он не помирится на 200 — ему подавай 1000; как же быть?

А вот как.

Мы имеем данные полагать, что огромное количество населения Сибири кормится тем, что, объединяясь в кружки и студии, играет спектакли³. В Москве количество театров превышает 150.

Так вот мы и думаем, что полезно было бы такому зрителю-актеру поупражняться до выступления на подмостках (развить хотя бы сценический темперамент); потому мы и приглашаем те тысячи зрителей, которые наполнят собою зал Первого театра РСФСР, принять живое участие в действии, обеспечив комедиантам, играющим Эренъена, Ле Бре, Эно, Клару и Ордэна, те овации, которых они требуют по ходу действия.

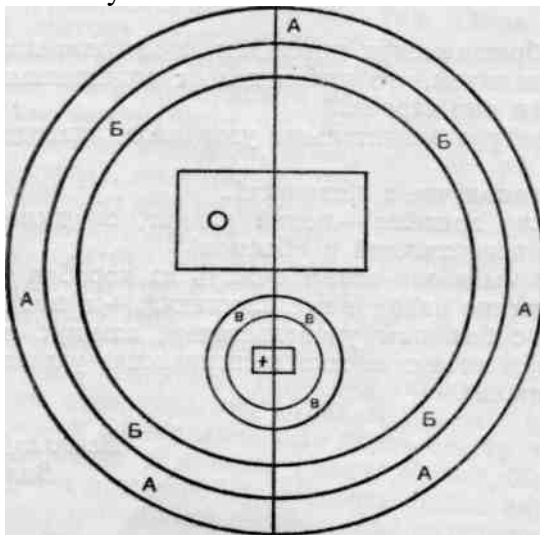
Дальнейшая работа — разъяснить не только зрителям, но и себе самим: кто же кого побеждает в этой пьесе? кто кого завоевывает? зачем понадобилось герою пьесы переносить труп своего родителя в осажденный город? чьими войсками этот город осажден? чьими войсками окружено кладбище, на котором собрался «народ», и где это кладбище находится — в городе или за чертой города?

И что это за правительство Оппидомани? — правительство абсолютизма? конституционно-демократическое? «временное»? и что это за консул?

Следуя примеру романиста Стивенсона, который, прежде чем приняться за роман, чертил топографический план места действия, мы попробовали начертить такой же план.

А из этого плана стало ясно, что Верхарн потому запутал читателя своей пьесы, что *сам запутался* и впал в противоречие.

Вот план, который помогает уяснить это:



А — расположение войск иноземных королей, окруживших Оппидомань с севера, с юга, с востока и с запада (войск, распропагандированных Ордэном).

Б — расположение войск Оппидомани.

В — расположение войск, оцепивших кладбище, и собравшихся стачечников.

+ — кладбище.

О — Оппидомань.

Теперь о рампе. Подчеркиваем с особым возмущением, что, несмотря на все попытки упразднения на большой сцене столь уродливого явления, как освещение из-под земли, несмотря на проделанные в этом направлении опыты Крэга, Мейерхольда и других режиссеров, в Москве, где жил столько времени такой непримиримый враг рампы, как Вячеслав Иванов⁴, ни одна из сцен не пожелала выбросить эту сценическую ветошь — рампу, упорно сохраняющую другую ветошь театра — мещанскую иллюзорность.

Что же касается до упразднения рампы в интимных театриках и студиях, то таковое все-таки не устраняет этой мещанской иллюзорности — взамен рампы продырявливают для любопытствующего зрителя (наш зритель не таков) замочную скважину...

О ней см. подробно в журнале доктора Дапертутто — в статье «Сверчок на печи, или У замочной скважины»⁵.

Подобно тому, как в произведенных ранее опытах рампа упразднялась для создания просцениума, в опыте над «Зорями» она упразднена для оркестры, но ни просцениум, ни оркестра не относятся к только техническим моментам сцены, как это казалось тов. Керженцеву, когда он писал свою книжку «Творческий театр».

Теперь о декорации: для нас нет никакой значимости в «декорации» — все это для сецессионов и венско-мюнхенских ресторанов; нам бы только не «Мир искусства»⁶, не «рококо» и не музейная канитель!

Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам...

Мы строим и они строят...

Для нас фактура значительнее узорчиков, разводиков и красочек.

Этакое благополучие в живописи!..

Современному зрителю — подай плакат, *ощутимость материалов* в игре их поверхностей и объемов!

В общем и мы и они хотим бежать из коробки театра на открытые сценические изломанные площадки, — и наши художники, бросая кисть с большим удовольствием, возьмут в руки топор, кирку и молот и начнут высекать сценические украшения из данных самой природы.

Всеволод Мейерхольд
Валерий Бебутов

17

II. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОМ ПОНЕДЕЛЬНИНЕ «ЗОРЬ»

22 ноября 1920 года

Еще не все ораторы высказались, но я могу сказать, что все, что было сказано, и все, что будет еще сказано, все это дает мне право поблагодарить присутствующих за то, что они помогают нам продолжать начатый нами путь. Все возражения, которые делались и которые будут еще делаться, будут падать на голову драматургов, ибо мы, начиная наш революционный театр, можем с уверенностью сказать, что не было и нет, но, мы надеемся, появятся те пьесы, которые будут еще волновать зрительный зал. Говорилось тут, что мы будто бы исказили изумительное произведение Верхарна. Я скажу: нет, мы с товарищем Бебутовым не слишком далеко зашли в этом процессе переделки, нужно пойти дальше и, если мы недостаточно доработали Верхарна, то только потому, что у нас не было достаточно времени. Мы слишком заняты и не можем работать над пьесой год и два, так как мы уже заводим часы, на которых главная стрелка — секундомер. Мы не можем по два, по три года

высасывать из пальца пьесу, которая в конце концов будет иметь штамп поп-агита. Я думаю, что мы, работая в очень быстром темпе, не раз будем ошибаться, но мы не ошибемся в том смысле, что построим наш театр в полном контакте с современностью, и мы, привлекая к себе кубистов, супрематистов, не ошибемся, потому что наш стиль не нынче завтра перейдет к другому. Нам нужно показать фон, который напоминал бы тот фон, на котором завтра будет разыгрываться действие. Современный театр хочет выйти на открытый воздух. Мы хотим, чтобы нашим фоном были или железная труба, или море, или что-то, построенное новым человечеством. Я не буду входить в оценку этого фона, но я говорю, что этот фон удобен нам, поскольку он выводит нас из старого театра.

Сегодня нам предлагали отнять у нас этот спектакль и передать другому театру¹. Да здравствует новый Театр РСФСР, который заставит другие театры поставить не «Мадам Анго»², не роستانовскую дребедень³, а другие вещи. Мы с удовольствием отдадим «Зори» Верхарна Художественному театру, и пусть они пересмотрят свой репертуар. Если они скажут, что им нужно переменить свой репертуар, мы отдадим им эту пьесу, займемся другой работой и постараемся еще более ввести кубистов, супрематистов, еще более разломать рампу. Может быть, мы повесим здесь трапеции и постараемся заставить наших акробатов так работать, чтобы вся сущность нашего революционного театра через тело акробата напоминала нам, что мы веселимся, потому что мы боремся. Я согласен, пусть митинг, пусть монологи никуда не го-

18

дятся, но меня радует, что у нас есть свой зритель, который говорит нам: это наш театр. Вот сегодня во время нашего заседания⁴ мне передали следующую записку (*читает*)^{*}. Я думаю, что красноармейцы не захотят пойти со знаменами на спектакль «Дядя Ваня», а пойдут на тот спектакль, который они считают своим. Более всего в пассивности зрителя повинен Московский Художественный театр, который держал его в плену. Он не позволял зрителям даже аплодировать, когда волна энтузиазма требовала этих аплодисментов. Вы находились в плену, и вам до сих пор не удалось освободиться от этого плена. Спектакль должен быть радостным, волнующе действующим на публику.

III. <ОБ ОФОРМЛЕНИИ СЦЕНЫ В «ЗОРИХ»> 1926 г.

Первым опытом оформления сценической площадки под знаком конструктивизма было возведение моста для второй части блоковской «Незнакомки» на свободной от театральных элементов площадке «Тенишевской аудитории» (в Петрограде) в 1914 году (совместная работа Вс. Мейерхольда и Ю. М. Бонди). В этой части спектакля театральные элементы отсутствовали совсем; даже в условном преломлении они не были допущены на сцену.

После этого первого опыта вопросы конструктивных построений на театре стали тщательно прорабатываться на Курсах мастерства сценических постановок в Петрограде в 1918 году, где среди руководителей был Вс. Мейерхольд, а среди учеников молодой художник В. Дмитриев¹. В классе Вс. Мейерхольда одной из тем для проработки были «Зори» Верхарна. Дмитриев представил работу, которая показалась Вс. Мейерхольду наиболее интересной среди других работ.

В 1920 году Театр РСФСР Первый осуществил эту работу Дмитриева. Здесь была сделана попытка окончательно порвать с канонами декоративных театров итальянского Возрождения. Но в деле ревизии традиционных сценических оформлений Дмитриев остановился на полпути. Он разместил на сцене взамен декораций плоскости (крашенные и некрашенные) разных геометрических форм, пересекающиеся канаты и проч.

Но в том, как это было показано, как это не связывалось с ходом действия, видно было, что ученик Петрова-Водкина не хочет (или, быть может, не умеет) отойти от эстетических театральных побрякушек. Новая форма установки сыграла, однако, в отноше-

^{*} Предложение красноармейцев московского гарнизона прийти на спектакль «Зорь» и принять активное участие в спектакле. Этот спектакль был осуществлен. — *Примечание редакции «Вестника театра»*

нии прежних украшений сцены роль могильщика: она отвоевала-театру право на отказ от иллюзорной изобразительности натуралистического театра и от представляемости стилизационного театра.

В «Зорях», однако, не была преодолена беспредметная сущность, с которой целый ряд художников в те годы начал энергичную борьбу. Изжить эту беспредметность, в сущности, не удастся театру еще и до сих пор в полной мере (пока живы Якуловы, и не; удастся — см. «Розиту» в Камерном театре)².

ПИСЬМО А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

24 ноября 1920 г. <Москва>

Препровождая обращение в ТEO Политического управления Московского Военного округа, прошу Вас санкционировать предоставление красноармейцам театра, в котором дает представления так называемая «Незлобинская» труппа, с тем, чтобы три дня в неделю здесь выступали самодеятельные красноармейские коллективы. Театр будет именоваться «Первый самодеятельный театр Красной Армии». Помогите этому театру также активным участием.

В. Мейерхольд

J ACCUSE! (1920 г.)

В ответе своим оппонентам тов. Луначарский невзначай направил одну из своих стрел и против меня.

Первое: «Мейерхольд не любит Малого театра». Мне хочется спросить: говорится ли здесь о Малом театре как о «Доме Щепкина» или о нынешнем Малом театре? Да, последнего я не люблю. Более того: я считаю его тяготения вредными для его существа и заданий. О «Доме Щепкина», надеюсь, не может быть двух мнений. Знаем мы, какое это громадное дело и как значительны заветы, им оставленные, но на каждом шагу современными актерами попираемые.

В «Доме Щепкина» выковывались весьма определенные отношения и к постановке, и к игре, и к репертуару...

В области постановок мы знаем, какое мощное, преобразующее влияние имели архитектурные принципы великого мастера Гонзаго. Но как связать эти принципы с полной беспринципностью нынешнего Малого театра? Гельцеры, Вальцы¹ разве находятся в линии преемственной связи с Гонзаго и его школой? Чтобы поддержать эту традицию, вы думаете, нужно обратиться к Добужинскому или Брайловскому? Нет. Если Малый театр нынешнего состава заявляет себя хранителем подлинных традиций «Дома Щепкина», он должен знать, к кому ему обратиться. Но он этого не знает, и вот за это я его не люблю.

Второе: я люблю «Дом Щепкина», но прошу современных руководителей Малого театра ответить каждому из любящих «Дом Щепкина», — ответить мне, кто виновен в том, что М. Н. Ермолову из года в год вынуждали играть Невежина, Тимковского, Персиянинову, Александрова, Потехина, Сумбатова, Вл. Немировича-Данченко, и кого еще из им подобных? Великая трагическая актриса насильствовала и принижала свой талант, чтобы воплотить в образы всю эту драматическую макулатуру. Мне скажут, что наряду с этим в репертуаре были Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, — но слава «Дома Щепкина» разве на линии этого репертуара? Почему забыт своеобразный ход: Гоголь — Сухово-Кобылин — Островский? И разве так исполнялся бы Островский, как он исполняется теперь, если бы этот ход не был забыт? В Александрийском театре потерял ключ к дверям Шекспира, Кальдерона, Лермонтова, Пушкина (ведь вы знаете известный портрет

22

Каратыгина в «Гамлете» — похож ли этот наряд на те одеяния факельщиков, которые подбираются для исполнителей датских принцев из костюмерных складов, бдительно оберегаемых); в Малом театре со смертью четы Садовских и А. П. Ленского варварской рукой эпигонов Островского крепко захлопнулись двери к традициям Щепкина. Я *обвиняю* тех, кто, прикрываясь фетишизмом *мнимых* традиций, не знает способа охранить *подлинные* традиции Щепкина, Шуйского, Садовских, Рыбакова, Ленского. Третье: «Дом Щепкина» без «Ревизора» Гоголя? «Дом Щепкина» без «Смерти Тарелкина»? «Дом Щепкина» без «Грозы»?.. Малый театр, я утверждаю, систематически и планомерно *разрушает* «Дом Щепкина», если он пытается снабдить свой репертуар такими пьесами, которые должны быть направлены в другие театры, в те, о которых говорится, будто они плохие, и они поручаются моим заботам.

Мне «боятся доверять» Малый и Большой театры?.. А ведь с 1908 по 1918 год в Петербурге на сценах Александрийского и Мариинского театров я только то и делал, что бережно восстанавливал принципы Гонзаго — Каратыгина — Пушкина (вспомните: «Маскарад», «Орфей», «Гроза», «Дон Жуан», «Стойкий принц», «Смерть Тарелкина», «Тристан и Изольда», «Каменный гость», «Шут Тантрис»), и уж, конечно, я не допустил бы такой неосторожности, как приглашение режиссера-модерниста на постановку «Жар-птицы» на сцене Большого театра². Это ли охрана традиций Новерра и Петипа?

Не кажется мне, что подлинное революционное искусство контррельефов³, объемов и плоскостей, возникшее на смену размалеванных тряпок, не кажется мне, чтобы это искусство

почувствовало себя хоть немного лежачим. Оно выступает с открытым забралом, готовое принять все удары. Такова мощь его жизнестойкости.

Направляя стрелы в своих оппонентов, нарком ранил и меня, назвав Театральный Октябрь «малюсеньким»⁴. И все же я остаюсь в строю со знаменем в руках и, окруженный достаточно сильной армией своих единомышленников и учеников, не опускаю оружия — до полной победы.

Да здравствует, трижды да здравствует *великий* Театральный Октябрь!

В атаку, дорогие товарищи! И Луначарский с нами!

23

ТЕЛЕФОНОГРАММА В. И. ЛЕНИНУ

ВЛАДИМИРУ ИЛЬИЧУ ЛЕНИНУ

Дорогой вождь!

Труппа Театра РСФСР Первого, Художественный совет театра и весь технический и служебный персонал выражают горячее желание видеть Вас на спектакле «Зорь» в новом варианте 28 декабря.

Зная, как Вы заняты, труппа просит Вас, если Вы не сможете быть 28 декабря, посетить один из ближайших спектаклей «Зорь».

За председателя Художественного совета *В. Э. Мейерхольд*

Председатель месткома *Бассалыго*

27 декабря 1920 г.

24

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ.

I. О ДРАМАТУРГИИ И КУЛЬТУРЕ ТЕАТРА

(1921 г.)

Столичные совбуры¹ в хлопотах: усердно выполняя предназначения свыше, они рыщут по коридорам лабиринта реорганизуемого Наркомпроса.

Сколько главков!? Сколько центров!? Прежде ТЕО, МУЗО, ИЗО, ЛИТО, КИНО было всего по одному, а теперь их столько, сколько главков, — столько, сколько центров². Прежде, как заявлял нарком, чтобы объездить ему свои владения, большого труда составляло раздобыть адреса всяких отделов и подотделов, а теперь провинциал, приехавший по делам в столицу, должен потратить, пожалуй, с полгода на то, чтобы отыскать в коридорах возведенного лабиринта хоть одного из заблудших для получения справочки об адресе того учреждения, куда его направили из провинции.

Но пока он будет блуждать в своих бесплодных поисках, мы воспользуемся нашим органом, чтобы заставить тех, кто предпочитает сладкую дрему и выжидательное бездействие этому блужданию по лабиринтам, заволноваться и заработать для всеми забытой и всеми оставленной провинции.

Слышат ли дремлющие и заблудившиеся, что провинция стонет, провинция негодует, кричит, шлет делегата за делегатом, бумагу за бумагой, письмо за письмом, провинция остатки обуви обивает о пороги учреждений и, наконец, махнув рукой, как умеет, предается самодеятельности, получая от центра высокомерно патрицианские улыбки и упреки в «любительщине».

В спешном порядке ставим первоочередные вопросы, на которые требуем немедленных ответов от всех тех, кто мнит себя культуртрегерами, рассадниками «добронравия» в «народе», от тех, кто и по сей день «сужденья черпают из забытых газет времен Очаковских и покоренья Крыма»³.

БЕЗРЕПЕРТУАРЬЕ

Спрашивается, — какой из существующих даже в столицах театров может похвастаться репертуаром, который мог бы перей-

25

ти к *грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади*, который мог бы *отстать от подобоострастия, выучиться наречию, понятному народу, угадать страсти сего народа, задеть струны его сердца?*

Где репертуар, который, встретив *малый ограниченный круг, оскорбит надменные его привычки* и заставит замолчать *мелочную привязчивую критику*? Где репертуар, способный одолеть *непреодолимые преграды*? Где трагедия, которая могла бы *расставить свои подмостки и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий*?⁴

Вот в театре Совета рабочих депутатов Замоскворечья репертуар, кажется, найден прочно: дважды Виктор Крылов, Шпагинский, Джек Лондон и Максим Горький — «Враги».

Спрашивается — как случилось, что безрепертуарье затянуло театр в невылазную трясиину? Ведь вот староитальянский театр, он без текста писанного тоже был в положении безрепертуарья, и, однако, это не мешало сцене жить, поджидая прихода того мастера (Гоцци), которому стоило надавить пружину живых частей театра, и репертуар возник, — репертуар, укрепивший и возродивший старый «безрепертуарный» театр славной народной комедии.

Но как вывести из тупика безрепертуарья теперь, при условии, когда живых частей театра уже нет? Для того, чтобы безрепертуарье стало явлением безопасным, при отсутствии самодеятельности в наших театрах, надо обратить взоры туда, где то же самое безрепертуарье становится уже не опасностью, а как раз наоборот — якорем спасенья. Нам сообщают, что там, где нет пьес, самодеятельные рабочие, красноармейские и крестьянские объединения в том случае, когда они не хотят принимать достижения прошлой культуры,

умудряются создавать театр без писанного текста.

Итак, одни театры в условиях безрепертуарья чахнут или умирают, а другие, не будучи театрами, становятся театрами, — из-за того же безрепертуарья.

Исследователю современных театральных явлений должно быть ясным: самодеятельные кружки будут крепнуть только потому, что они вольно или невольно прикоснулись к тем элементам театра, которые трепетали жизнью, когда театром овладевал народ, и которые увядали, когда театром овладевала буржуазия. Живые части театра — в железном каркасе сценария, в силе и ловкости актера, в его четкой речи, в игре, как игре, в движении и борьбе, в параде и нарядности, в шутках, свойственных театру, в манере преувеличенной пародии, в напускной показательности, в здоровом восторге, в преобладании сценической интриги и во многом другом, что мы обязаны вскрыть в целом ряде последующих «Театральных листков»⁵.

26

БЕССИСТЕМНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ

Что же делают театры, стремящиеся найти спасение только в писанных текстах?

Они создают мастерские драматургии⁶.

Здесь писатель, художник, актер, постановщик, музыкант в коллективном творчестве обрабатывают писанные тексты на потребу агитации и пропаганды. Все для деревни! — вот лозунг. На сцене мужички — сюсюкающие, шамкающие, пришепетывающие, искажающие русскую речь так, как никогда не искажают ее крестьяне. В эту среду, конечно, приходит горожанин, чтоб рассказать о тракторе, электрификации, телефоне и прочем приемами газетной передовицы.

Если взята сцена как орудие агитации, то прежде всего надо знать законы театра, а то, что делается теперь в области агитационной драматургии, есть простое использование средств газетной агитации — и только.

Вот почему необходимо прежде всего поставить вопрос о системах драматургии, о своевременности и срочности обследования таковых. Надо сознаться, — наша сравнительно молодая драматургия, в сущности говоря, двигалась самоучками, более или менее талантливыми. И вот к сведению скептиков в отношении самодеятельных кружков: разве мы не вправе ждать драматургов — выходцев из нового класса? Вправе. Раз в буржуазной среде были редкостью кем-то и как-то наученные драматурги, почему полагать, что более мощный класс не даст нам подлинных драматургов? Он даст, но он потребует себе в помощь тех, кто может и должен его этому мастерству *научить*.

Прежде чем фабриковать новый репертуар, необходимо учесть опыт прошлого. Если манифест Пушкина «О драме» забыт, то достаточно, кажется, взять хотя бы один образец из русского репертуара прошлого, слегка проанализировать строение образца — и мы уже получим указания, как надо, или, по крайней мере, предостережение, как не надо строить пьесы.

Вот Островский в «Лесе» бичует помещичий быт (Гурмыжская) и кулацкий (Восмибратов). Как же он это делает? О, он знает секреты театральных законов! Он не привел в помещичью усадьбу агитатора с рацеями по поводу того или иного непорядка здесь и с панацеей против всех болезней. Он не захотел вывести ни резонера, ни своеобразного Чацкого, ни либерал-студента. Прежде всего он учел мощь театрального смеха. Вот вода на колесо его занимательных действий: два шута гороховых будут расшатывать устои этих прочных благополучий. И тогда, смеясь над репликами Аркашки, зритель узнает в нем старого знакомого, ярмарочного потешника, балаганного раешника, а в трагике с дубинкой — самого себя: как, бывало, хочешь напугать старух или ребят — напяливаешь вывороченный наизнанку полушубок, на глаза дурацкий колпак и с традиционными басовыми рыкания-

27

ми — подумаешь, Ринальдо Ринальдини!⁷ — в яростное наступление против намеченной жертвы!

Как просто: не так называемые «положительные типы» решают участь драмы, а шуты гороховые, — и этот прием ловит нас, зрителей, на удочку, на манок, как дичь.

Вот он, прием художественной агитации.

Теперь пора снова перечитать манифест Пушкина, и без изучения такового не предпринимать ни шагу. Надо раскрыть и уяснить себе значение пушкинских математически точных терминов: «занимательность действия», «маски преувеличения», «истина страстей», «условное неправдоподобие», «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», «вольность суждений площади» и «грубая откровенность народных страстей».

Вот откуда следует исходить зачинателям агитационного репертуара, которые все еще предпочитают плестись в хвосте «живых газет» и всяческих устных «Гудков»⁸.

Но тут культуртрегеры тотчас палку в колеса. Помилуйте: какая же художественность там, где агитация? Ведь тенденциозность, говорят они, исключает всякую художественность.

К сведению всех тех, кто по сию пору жует жвачку якобы чисто художественного и свободного от тенденции творчества, тех, кто лицемерно блюдет чистоту и невинность Мельпомены.

К их сведению: лучшие образцы драматургии так называемого классического репертуара всегда были явно тенденциозны и явно агитационны. Таковы все комедии Аристофана, все комедии Мольера, «Генрих V» и многое у Шекспира, «Горе от ума», «Ревизор», «Смерть Тарелкина», Ибсен, Оскар Уайльд, Чехов, и еще, и еще, и еще. Не о чем тут толковать, всякий должен согласиться с тем, что вся драматургия прежде всего тенденциозна и прежде всего агитационна.

КУЛЬТУРА ТЕАТРА

Пока деятели драматургических мастерских будут еще только учиться у своих предшественников искусству создавать подлинно театральные, подлинно агитационные и подлинно тенденциозные пьесы, пообследуем-ка, к чему готовит нас пульсирующая театральная жизнь у красноармейцев, рабочих и крестьян. Если нет писанной пьесы, — то импровизация. Что же представляют собою эти опыты вольного сочинительства в театрах и на воздухе? Тут сразу бросаются в глаза два метода, разительно исключаящие один другой. Один выношенный в гинекеях⁹ Московского Художественного театра, рожденный в муках психологического натурализма, в кликушестве душевных напряжений, при банной расслабленности мышц. Здесь «этюды» и «импровизации» домашнего уюта с люльками, горшками, чайниками, «этюды» старых улиц и бульваров с их суетой — и все это во имя того, чтобы заглянуть в *психологическую* сущность явления.

28

Пресловутый «круг», душевная замкнутость, культ скрытого божественного начала — своего рода факирство так и сквозит за этими вытаращенными глазами, медлительностью и священством своей персоны. Опасность этого метода тем более велика, что его незатейливое антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения. И вот на эту-то опасность мы им и указываем.

Другой метод — метод подлинной импровизации, стягивающий, как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов.

Здесь-то и кроется то подлинно театральное, подлинно традиционное, что восходит к истокам системы театрализации из начальных игрищ, плясок и веселий. И уж, конечно, корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической культуре театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на основе биомеханики¹⁰ и кинетики. А это движение такого сорта, что все «переживания» возникают из его процесса — с такой же непринужденной легкостью и убедительностью, с какой подброшенный мяч падает на землю. Один всплеск рук решает правдоподобие труднейшего междометия «ах», которое напрасно вымучивают из себя «переживальщики», заменяющие его импотентными вздохами. Эта система и намечает единственно правильный путь строения сценария: движение рождает возглас и слово. Эти элементы, воссоединяемые в процессе сценической композиции,

создают положение, сумма же положений — сценарий, опирающийся на предметы — орудия действий. Так, потерянный платок приводит к сценарию «Отелло», браслет — к «Маскараду», бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина.

Характер этого метода — его достаточно полно определил Пушкин, указав на «занимательность действия», «маску преувеличения» и «условное неправдоподобие».

Что же нужно? Нужна культура тела, культура телесной выразительности, совершенствующая это единственное орудие производства актера. И уж, конечно, не эти измороженные, дряблые тела интеллигентских голубчиков, этих «банщиков» и босоножек, веселящихся в мире тонально-пластических бредней¹¹. С каким трепетом ждем мы новой армии Всевобуча¹² — для наших новых начинаний в области трагедии, трагикомедии, пантомимы, балета и массового действа.

Не театрам ли, погруженным в сладостную дрему и истошный психологизм, рекомендовал Маринетти следующие рецепты:

Адюльтер на сцене заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику машинизма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты одним и тем же лицам, рассыпать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере, утилизировать антракты для состязаний —

29

бег кругом театра, метанье колец и дисков. Все во славу быстроты и динамизма¹³.

Несмотря на легкомысленную парадоксальность этого скандалиста-футуриста, становится понятным скрытый смысл его негодования, бунта против того театра полутонов, скопческого лютеранства, храма с суконцами и дряблой мистикой психологизма, от которого всякого неискушенного зрителя тошнит.

А тот, кто этим восторгается, лови себя на том, что заедает тебя всеильное мещанство, из пут которого надлежит тебе вырваться, если хочешь стать гражданином нового, коммунистического мира.

Постановщики:

*Всеволод Мейерхольд
Валерий Бебутов
Константин Державин*

30

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ. II. ОДИНОЧЕСТВО СТАНИСЛАВСКОГО (1921 г.)

...Он тою же воинственной походкой
прошел мимо нас,
пока мы стояли на часах.

«Гамлет»

В первых листках, по разным поводам касаясь Московского Художественного театра, мы отнюдь не имели в виду покачнуть престиж славного мастера, зачинателя и вожака этого театра — Станиславского. И нам было бы горько, если бы теперь, когда московский театральный мир представляет из себя пестрый базар, кто-либо мог подумать, что мы настолько близоруки, чтобы не видеть, как в сутолоке этого базара, головою выше всех, выделяется фигура одиноко блуждающего Станиславского.

Подумать только — какая трагедия! Галл по природе, ученик парижской консерватории, ученик Федотова, сверстника Шуйского, любитель игривых положений и шуток, свойственных театру, разных «любовных зелий» и «слабых струн», всего того, на чем тренировался талант Щепкина, блестящий Гувернер¹ с руками, мастерски владеющими рапирой, с телом здоровым и гибким, с голосом громадного диапазона, с лицом, уготованным поражать мимикой без грима, с цветом глаз, отмеченным Ленским, как наиболее сценически пригодным, с любовью к театральному наряду, пышному и парадному, с тягой к Шекспиру, Мольеру, Пушкину. Шиллеру, — этот человек, рожденный для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности, он должен был из года в год под натиском враждебных ему сил мещанства и ломать и искажать естество галльской природы своей, отдавая себя в плен вкусам посетителей «Эрмитажа», «Мавритании», «Яра» и «Праги»² — всех этих разряженных тупо довольных собою Манташевых, Морозовых, Рябушинских, Востряковых, Джамгаровых — содержателей магазинов Кузнецкого моста, банкирских домов, контор и кофеен.

Вырывавшийся чуть не с младенческих лет из красновратских особняков, променявший купеческую фамилию на громозвучный сценический псевдоним, он вынужден был во имя благополучия своего театра склониться перед этими диктаторами мод, всегда искавшими лишь блестящей второсортности. Этим посетителям партера и двухкомнатных лож было не до площадного каботинства демоса. Им нужна была тупая солидность — на ощупь! без обмана! — знакомых вещей³.

31

Вот она первопричина пересаживания мейнингенства на русскую почву⁴.

Но об этом было исписано немало страниц, и Станиславский сам пытался в 1905 году освободиться от этой болезни⁵. «Драма жизни» была первым симптомом освобождения от недуга кронековщины⁶. Не будем говорить о неудачах, будем отмечать только знаки уклонов от природы к насильственным аномалиям.

Какое напряжение надо было делать над собою носителю «плаща и шпаги», чтобы часами просиживать в пустом зрительном зале для проверки пищиков и свистулек, колотушек ночных сторожей, топота копыт по клавишам усадебных мостов, колыханья занавесок, громовых раскатов, причудливого звука упавшей бадьи, посыпанья гороха-града, брезента по полу для прибоа волн морских, установки граммофонов для передачи плача ребенка и лая сельских собак, шуршанья и свиста шелковых ветров, установки паровозных сирен, «ворчуна» для народных сцен, фисгармонии для поддержки басистых голосов толпы, гармонического набора малиновых колоколов, трещоток взламываемых дверей, щеколд, в которых музыкально звучат поворачиваемые ключи, бубенцов отъезжающих троек, метронома для тикания часов...

Форма найдена, но капризному потребителю ведь и содержаньице нужно посочнее.

— Александр Иванович, не напишете ли драму, — фраза-бросок купца драматургу⁷,

партнеру железки, за зеленым столом в Английском клубе.

А контора театра в Каретном ряду⁸ уж сейсмографирует:

«Какое дон-кихотство — искать театр в «театральности», — говорит главному режиссеру контора. Немедленно сдать в архив: «Шейлока», «Самоуправцев», «Двенадцатую ночь»⁹ и в путь за литературой! — восклицает заведующий литературой¹⁰.

И полетели: за Гауптманом — Ибсен, за Ибсеном — Достоевский, за Достоевским — Чириков, за Чириковым — Горький, за Горьким — Сургучев, за Сургучевым — Данченко... Еще немного и дошло бы до Сумбатова, раз уж Сургучев. В суете этого столпотворения вавилонского Станиславский все же успевает показать изощренные приемы мелодраматической игры в Левборге, живописные лохмотья босяка Сатина, в которые он драпировался, как дон Сезар де Базан в плащ¹¹.

Русский Цаккони.

Он явил и подлинную сценическую грацию (подмеченную Э. Г. Крэгом) в земском враче (!), которому, казалось бы, подобало явиться в смазных сапогах и с лягавой собакой и с двустволкой на ремне¹², и пышность Панталоне в «комедии характеров», какую хотел показать «Горе от ума» Московский Художественный театр¹³, и тонкую стройность, почти уайльдовскую утонченность Ракитина¹⁴.

Но сила литературного театра победила.

32

Станиславский распростится с Го, Кокленом и с Жюдик.

Станиславский не найдет себя ни в «Драме жизни», ни в маленьких драмах Метерлинка¹⁵, ни в фарсе Мольера¹⁶, ибо можно ли найти себя, творя то в поисках симфонии шумов, то в переинструментовках драм для чтения в драмы для сцены.

Надо было, раз уж контора приказывает заняться идейным обоснованием, надо было во что бы то ни стало выстроить пресловутую *систему* для армий психологических переживальщиков, исполнителей всех этих действующих лиц, которые ходят, едят, пьют, любят, носят свои пиджаки¹⁷.

И, конечно, являются присосавшиеся, которые услужливо заваливают квартиру мастера отвратительными учебниками французской экспериментальной психологии. А добросовестные ученики, заполняющие свои записные книжечки пойманными на лету острыми парадоксами мечтателя, спешат без ведома изобретателя выгодно сбыть эту «систему» на площадях театральных торжищ.

И никто не призадумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания тришкина кафтана литературщины мастер швырнет кипу исписанных листов «системы» в пылающий камин, по примеру Гоголя.

Но ученики его не удовлетворяются тем, что они завладели его богатством, разделили его ризы. Они завладели всем его существом, они потащили его на работу из большого театра в «трамвайные вагончики» со «сверчками», «потопами», «гибелью надежд», с «младостями», с «зелеными кольцами», с «узорами из роз»¹⁸.

И этот мастер *des grands spectacles** с размахом театрального Микеланджело брошен копаться в колесиках часового механизма.

Резкий порыв к освобождению от всей этой слащавой кроличьей идиллии — в «Каине»¹⁹.

Трагическая неудача.

И будет трагической.

И не раз.

И до тех пор тернистым будет путь, пока не поймет мечтатель, что *один* должен остаться он на последних путях.

И уж никак не с теми, кто под боком у «Каина» изготавливает *alcoholfrei*[†]-оперетту²⁰.

Но, скажут нам, ведь это — попытка создать «синтетический» театр.

* — больших спектаклей (франц.). — Ред.

† — безалкогольную (нем.). — Ред.

Что за пошлость!

Глюковский «Орфей», Моцарт, Вагнер, Аристофан! — что угодно рядом с «Каином». Мы бы поняли.

33

Сочетание музыкальных опытов с опытами словесной драмы привело бы к созданию своеобразных трагедий, комедий на музыке.

Чистая пантомима. Гнесинские музыкальные чтения²¹. Гоф-мановские арлекинады²². Что угодно! — Но не второсортные гравюрочки-директуар²³ из гостиных банкиров и лавочников, и это с любительской подменой именинной танцулькой традиционного канкана, который мог бы смешать все карты лакме-директрис²⁴.

За возобновление «Ревизора» приниматься не следует²⁵.

В этом театре «Ревизора» осуществить нельзя.

Этот сплав разжиревшей фабрик-буржуазии с айхенвальд-интеллигенцией²⁶ усердно поспособствовал разложению подлинно театральной культуры.

На этой ниве выросли аполит-актеры.

Ну разве тенденциознейший «Ревизор» по плечу этой братии?

Ведь и при первой постановке в МХТ славной комедии исполнитель Хлестакова²⁷, позволивший себе давить ногой тараканов на стене, не решился выполнить ремарку автора о том, как завравшийся Хлестаков кладет ноги на стол!

А ведь эта ремарка одна способна подсказать всю манеру игры и постановки.

И вот, учитывая парадоксальные вспышки находчивости Станиславского-изобретателя, мы убеждены, что «Ревизор» получил бы верную трактовку, если бы тому не мешали деятели и консультанты МХТ, эти продукты разложения купеческо-интеллигентского сплава.

И при жизни Гоголя было так: водевилем переполненные души актеров не могли воспринять гримас гоголевских каприччио.

Как Толстой от Софьи Андреевны — с фонариком, мы видим, Станиславский шествует к «Габиме»²⁸.

И странный пьет напиток старец.

О, это кошмарное сочетание языков: древнеиудейского, армянского, русского!!!²⁹

Мы на грани трагического случая.

Еще немного и (о, ужас!) мы потеряем нашего любимца для сцены; вот-вот растает он в туманах московской ранней весны, как Гоцци внезапно исчез когда-то для итальянской сцены в туманах венецианских каналов.

Но против конторы, к счастью, алхимик готовит надежное противоядие: Вахтангов, как верный оруженосец, не покидает своего рыцаря. В древнеиудейском и армянском окружении фанатики Третьей студии МХТ³⁰ всегда налицо, когда Станиславский дает свои уроки:

«Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!», — зазывно кричит Станиславский.

34

Вспыхнула галльская кровь.

Вянут розы узорчатые, размыкаются кольца зеленые. Потопы запрудами скованы, рахитичная младость дряхлеет. Надежда погибла.

Вырастает «Эрик XIV»³¹. Вот-вот зазвенят кастаньеты Кастильи (Сервантес)³², вот-вот возникнут маски итальянской импровизированной комедии («Принцесса Турандот»)³³. Вот-вот через метерлинковское «Чудо» подойдут к трагическому фарсу Сухово-Кобылина³⁴.

Есть в Москве единственный защитник подлинных традиций — всегда одинокий Станиславский.

Настежь перед ним ворота Дома Щепкина!

Он, и только он в своем одиночестве способен восстановить поправные права театрального традиционализма с его «условным неправдоподобием», «занимательностью действия», «масками преувеличения», «истиной страстей», «правдоподобием чувствований

в предлагаемых обстоятельствах», «вольностью суждений площади» и «грубой откровенностью народных страстей»³⁵.

Постановщики:

*Всеволод Мейерхольд
Валерий Бебутов*

ПОЛОЖЕНИЕ О ТЕАТРЕ РСФСР ПЕРВОМ (1921 г.)

1. Театр РСФСР I, являясь организацией, борющейся с тем видом спекуляции на революции и коммунизме, который создает макулатуру пьес, безграмотных с точки зрения драматургических систем и уродливо-убогих как по содержанию, так и по форме, берет на себя работу во всем объеме по созданию новых драматургических образцов на основе тщательного изучения законов драматургии, с одной стороны, и эмпирическим путем, с другой.

2. Идя навстречу требованиям новой театральной политики, вызванной новыми экономическими условиями, Театр РСФСР I расширяет деятельность своего драматургического отдела, преобразовывая его в подлинную мастерскую драматургии с четырьмя секциями: 1) секция художественной агитации, 2) секция неоклассическая, 3) секция социальных пьес, 4) секция иск<усства>¹ новых форм.

3. Большая сцена Театра РСФСР I предоставляется для постановок пьес героически-монументального репертуара.

4. Для секционных работ драматургической мастерской предоставляются зеркальный зал и малая сцена со всеми прилегающими к ней комнатами и актерскими уборными третьего яруса.

5. Общее руководство Театра РСФСР I остается за Мейерхольдом (главрук) с его ближайшими сотрудниками: заведующий постановочной частью — Бебутов, драматургическая мастерская — Аксенов², музыкальная часть — Орлов, литературно-агитационная — Загорский.

6. Заведующими секциями назначаются:

а) секцией художественной агитации — А. С. Серафимович.

б) секцией неоклассической — Брюсов,

в) секцией социальных пьес — Рейснер³,

г) секцией иск<усства> новых форм — Маяковский.

7. Кандидатура заведующего административно-финансово-хозяйственной частью выдвигается главным руководителем театра и утверждается Главполитпросветом по соглашению с Губрабисом.

³⁶

8. Труппа составляется главным руководителем Театра РСФСР I согласно требованиям производственного плана названного театра и основной линии его художественной идеологии, изложенной в объяснительной записке к смете театра на 1921 — 1922 гг. (при сем прилагается)⁴. Причем комплектуется по схеме амплуа, выработанной научным отделом ГВРМ⁵ и имеющей быть представленной на обсуждение соответствующих отделов Рабиса, МГСПС и ВЦСПС.

³⁷

<ОТЗЫВ О КНИГЕ А. Я. ТАИРОВА «ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА»> (1921-1922 гг.)

Александр Таиров. Записки режиссера.

Иад. Камерного театра, Москва, 1921, стр. 194.

Таирову, как дилетанту, не дано разобраться в одной сложнейшей области театра: в искусстве актера, в системе его игры, в познании тела, как материала, актером оформляемого.

Если Крэг утверждает: «актерская игра не есть искусство», надо же понять, что речь у него идет лишь об анархических системах, об отсутствии у актеров последнего двадцатилетия какой бы то ни было заботы о том, чтобы поставить свой материал в условия точного расчета.

Когда Таиров заявляет: «акробат — актер», а не «механическая кукла», он выдает нам свое непонимание всей сложности лицедейства. В актере-акробате всегда в одном двое: А1 дает задание (активное начало), А2, выражая свое согласие на принятие от А2 предлагаемых ему форм, ставит себя в положение материала (пассивное начало). Начинается игра. К инициативному свойству А1 тотчас же присоединяется все то, что ставит его перед А2 как регулятор, А2, оставаясь по существу явлением пассивного типа, в то же самое время — не только материал, это — рабочая сила, взявшаяся за выполнение задания и сознающая себя машиной. Не развивая в тесных рамках рецензии всех подробностей этой обязательной в лицедействе формулы $N = A1 + A2$, утверждаю (хотя может показаться такое утверждение парадоксальным), что и в актере-акробате, таком, конечно, как Max Dearly, например, и в сицилианце Грассо, умевшем подогревать свою рефлекторную возбудимость¹ до высшего градуса (и потому казавшемся актером нутра), и в том, и в другом налицо механическая кукла. Акробат в номере на турнике, Max Dearly с его игрой в кисть (в «Mon bebe» М. Неппеquin'a*)² и любое животное на свободе, поскольку движения их являются организованными и механизированными, могут быть взяты как объекты для схемы куклообразных основ в их движениях. В том-то и дело, что в человеке (как и в других животных: ведь члены всех животных

38

сходны) уживаются рядом: движения тела, кажущиеся порой анархически-свободными, и столь ненавистная Таирову система, ставящая действующего в пространстве в положение механической куклы.

Птоломеево описание мира, подсказавшее Леонардо да Винчи поставить изучение книги о началах механики как работу, необходимо предшествующую исследованиям законов перемещения в пространстве тех или иных подвижных частей тела человека и животных, должно стать поучительным: пуск машины на основах «единого закона механики во всех явлениях силы» (Винчи) ни на минуту не пригнетает в актере интенсивного разгорания горячего в области чувствований А2 материала, поскольку регулятор А1 всегда на страже.

Когда мы уже даем в наших новых театральных школах стройную систему предметов, имеющих задачей протренировать в А2 материал в самых разнообразных направлениях, дабы А1 мог «доказать каждое положение анатомии с ясностью геометрической» (Леонардо да Винчи), ну, не дилетантство разве говорить, как это делает Таиров, что помимо занятий по «пластике» (вот!) и «балетной гимнастике» (вот-вот!) он ввел в свою школу занятия по фехтованию, акробатике и жонглированию. Полная неосведомленность Таирова в области обязательной для актерского искусства *биомеханики* привела актеров его театра к тому, что усердные работы в зале фехтования, акробатики и жонглирования дают неожиданные результаты: движения «камерников» по сценической площадке не подобны движениям эквилибристов и эксцентриков (гротеск — природа театра не в одной буффонаде, а и в трагедии, и в трагикомедии, и во всем театре в целом), у «камерников» не чередование

* — «Мое дитя» М. Эннекена (франц.). — Ред.

больших движений, крепкого бега, прыжков и дельсартовской устойчивой ходьбы³, «где все положения, телодвижения, лицо предсказывают то, что инициаторы хотели бы заставить испытать» (Дельсарт). В Камерном театре настойчивое игнорирование винчиевского правила не делать «ни больших движений в мелких чувствах, ни мелких движений в больших»⁴. Здесь не крепкая поступь матроса, разгуливающего по палубе качающегося корабля. Здесь не осуществление предлагаемого А. Эйнштейном рецепта гениального теоретика Л. Больцмана: «оставить элегантность портным и сапожникам»⁵. Здесь как раз наоборот: «элегантность портных и сапожников» возводится в правило, а в основе движений по сценической площадке крепко (мы знаем откуда это) заложены принципы элеваций балетных мастерских. В синоптической таблице Карло Блазиса⁶ отмечены: *pas, enchainements*, арабески, когда речь идет об элементах танца, но когда речь идет о пантомимах, в таблице возникает уже иное: жесты, физиогномия, внешнесценические состояния иного порядка.

Руки будто крылышки, когда скользит балерина по сцене, поступь каждую секунду выдает нам ее намерение вспорхнуть. Раз-

39

ве тут скажешь: «вот бег». Полетом отметишь каждое передвижение, а упадет на пол сцены балерина, и пачки ее костюма даже не сомнутся. О Нижинском в любом моменте его танца рецензент готов сказать: «воздушен». Это искусство возникает, как результат особой тренировки в экзерсисах особой балетной гимнастики. Вот к чему приводят «пластические» упражнения. И тут фехтование. Но и оно в особом окружении специфических предметов преподавания дает особые результаты.

Если для обучающегося трагикомедианта не поставлена в центр биомеханика в окружении гимнастических игр, если нет лыж, спорта на льду, метания диска и копья, нет хоккея, футбола, бокса, французской борьбы и т. п., — то и фехтование, и акробатика, и жонглирование неминуемо либо превращаются в забавы дендизма, либо актер обогащается познаниями лишь на те случаи, когда ему приходится на сцене подраться на рапирах (Гамлет, Дон Жуан) или сыграть шута.

Акробатика, о которой говорит в своей книге Таиров, и та, которую мы смотрели не раз на сцене Камерного театра, ничего не имеет общего с той акробатикой, которая становится феноменом нового театра, не опекаемого дилетантами.

Мне никогда не было так ясно, как теперь, после выхода в свет «Записок режиссера», что Камерный театр — театр *любительский*.

Только любитель, желая стать акробатом, способен допустить в свою игру приемы балетного искусства. Ну, откуда смогут возникнуть у акробата, жонглера, боксера, фехтовальщика и приторные позы (с ними и в балете достаточно боролся Фокин), и надоедливая мотня, и эти размазывания кистями рук причудливых кругов и эллипсисов по невидимым, но воображаемым «камерниками» в их «атмосфере» плоскостям, и эти вылеты из-за кулис, и перелеты по сцене же всегда элегантных (надо — не надо) денди, и эти приплясывания в стиле Людовика XIV, — даже тогда, когда, казалось, так уместны были бы грубейшие приемы игры американских эксцентриков.

Я вынужден был сделать такое подробное рассмотрение некоторых положений главы «Внешняя техника актера» из книги Таирова потому, что мастерство актера правильно полагается автором как высшее и подлинное содержание театра.

Бедные актеры, которым «отдает свою книгу» Таиров («своим соратникам и ученикам, их буйной молодости, их пламенному сердцу, их стойкой воле к театральному мастерству»). В каком неведении находятся они на каждом шагу с таким руководителем, который пытается поправлять Крэга (и художника, и актера, и постановщика) в том, в чем Таиров бессилен разобраться. Смотрите: в 1921 году Таиров повторяет почти на каждой странице многое из того, что вожаками театральной революции и в России, и на Западе писалось в период 1905 — 1917 гг., а многое, до сих пор не уяснив себе, непростительно извращает.

40

Период стилизации (1906 — 1907) вызывает со стороны Таирова гром и молнию. Он не понимает, что возникла-то стилизация как необходимость вывести актеров из анархии

натуралистического театра и привести к осознанию организационных начал Условного театра. Таиров теоретически расстается с «детскими затеями» театральных революционеров 1905 — 1912 годов, а на деле?..

Раскрыть книгу Sylvain Levi «Le theatre indien»*, вычитать рецепт о подборе для «основных чувств пьес» соответствующих им красок, «взять строки» этой книги «за исход» инсценировки «Сакунталы»⁷ — Таиров не считает грехом, а то обстоятельство, что режиссер Условного театра принес на репетиции «Сестры Беатрисы» монографию Мемлинга, которая помогла актерам уяснить себе определенные формальные задания постановщика, кажется Таирову величайшим преступлением⁸.

Таиров, видите ли, отнюдь не ставил себе реконструктивных задач, но зачем же было тогда целыми днями просиживать в индусских залах Musee Guimet в Париже⁹ на Rue d'Iena[†] или в лондонских музеях, чтобы зачерчивать планы предстоящей постановки?

«Иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине» — так описывался спектакль «Смерть Тентажиля» (Москва, 1905)¹⁰. Разве не так же расскажут нам о спектакле «Сакунтала» видевшие его?

И если надо будет устанавливать разницу, то только в том, что в одном случае композиция не случайна (все организовано), а в другом случае — все «ощупью», как и вся работа Таирова на всех путях (см. его признания на стр. 17, 30 и др.).

То обстоятельство, что Таиров так уж слишком педалирует желание свое во что бы то ни стало отмежеваться от Условного театра и особенно усиленно нападает на его стилизационный период, выдает автора книги с головой: Таиров отлично знает, что с запасом знаний, какие у него в области театра имеются, далеко не уедешь, а Камерный театр, помимо чисто любительского своего лица, носит на себе слишком явный отпечаток эпигонства. Если на путях ломки натуралистического театра опыты московского Театра-студии, театра В. Ф. Комиссаржевской и петербургской группы режиссеров и педагогов: Н. Евреинова, Ф. Комиссаржевского, Миклашевского, Мейерхольда, Вл. Соловьева, М. Гнесина, — если опыты эти были революционными, а не реформистскими, то Таирову не удалось стать зачинателем нового периода на смену Условного театра.

Если детище Таирова — Камерный театр — слишком ясно говорит за то, что в нем мы на каждом шагу видим лишь перепевы

41

старых мотивов Условного театра периода В. Ф. Комиссаржевской, — Таирову невольно приходится в декларациях своих настойчиво подчеркивать якобы совсем иной подход к разрешению тех театральных проблем, которые уже давно разрешены и ждут того только, чтобы их, при научном подходе к вопросам о грамоте в области сценоведения и театроведения, возможно скорее передали в морг искусств.

Почин научного подхода к целому ряду театральных проблем уже сделан, и мы вправе многого ждать от Научного отдела Государственных высших режиссерских мастерских, где прорабатываются коренные вопросы искусства театра.

Между тем с уходом с театрального фронта Театра РСФСР Первого мы не видим, кто практически смог бы продолжить начало монументально-героическое под знаком «стиль РСФСР».

Места наших театров четко распределены в эстетических формулах театрального Сегодня. И в опознании этих мест придется руководствоваться тем, что дает нам просмотр близкого прошлого, однако отошедшего уже в область истории, несмотря на то, что речь идет о не столь уж отдаленных годах: 1905 — 1917.

После кипучих исканий 1905 — 1907, резко обозначившихся в 13 opus'ax[‡] моего полтавско-московско-питерского периода от «Смерти Тентажиля» (Театр-студия при МХТ, 1905) до «Балаганчика» (см. стр. 177, 178 книги Вс. Мейерхольда «О театре» — Петербург,

* — Сильвэн Лев и, Индийский театр (франц.). — Ред.

† — Музей Гиме... на улице Иена (франц.). — Ред.

‡ Опус — произведение (латин.). Так Мейерхольд часто называл свои постановки. — Ред.

изд. «Просвещение», 1913¹¹), — «Балаганчик» определительно становится на грани нового года 1907 (первый спектакль в театре В. Ф. Комиссаржевской — 30.XII.1906).

С «Балаганчика» начинается движение и борение трех течений:

I. Новое театральное искусство, поборовшее и сменившее натуралистический театр (в нем властвуют художники: Судейкин, Анисфельд, В. Денисов, потом к ним присоединяются Бакст, Бенуа, Добужинский, Билибин).

II. Хотя Н. Сапунов и пребывал именно в первом этапе, но и он и А. Головин, если вспомнишь из работ последнего «Дон Жуана», «Стойкого принца»¹², «Маскарад» на сцене б. Александрийского театра (Петербург) и «Электру» в б. Мариинском театре (там же)¹³, стоят особняком, особенно, если знать, что сделали для театра сапуновские «Балаганчик» и «Шарф Коломбины» (не надо смешивать с «Покрывалом Пьеретты»)¹⁴ и «Принцесса Турандот». Все эти постановки значатся в моих режиссерских *opus'ax*¹⁵.

III. Но вот впервые выставляется в особой значимости положение о трехмерности тела человека и всего того, что в трехмерном возникает вокруг него на сценической площадке. Изгоняет-

42

ся живопись. А если она и остается еще («Пробуждение весны»¹⁶) — подчиняется новым законам вертикальных построений (хотя и в нормах тогдашнего Условного театра). Этот путь, связанный всего только с тремя постановками — «Жизнь Человека» (петербургская редакция), «Пробуждение весны» и «Победа смерти», — возникший в начале 1907 года, в этом же году, к концу его, обрывается. Возникшее как блестящее изобретение, наметившее то, что потом будет предложено в «Обмене» Клоделя (мною поставленное Камерному театру задание)¹⁷, что будет выполнено так безграмотно, на некоторое время задержится в своем развитии. И этому теперь *post factum** можно безошибочно дать объяснение: еще не успело в достаточной мере себя исчерпать течение I, о котором была речь выше. Слишком велика количественно и качественно сильна была группа, славная «преизбытком красочных щедрот». И даже в тот момент, когда в «Мире искусства» образовалось левое крыло, двинувшееся уже по путям кубизма, в театре ничто не изменяется: всячески утверждается стилизация, разливаются потоком яркие краски, реминисцируется старина, лезет всяческая вычура, этакая барочность, и назойливое эстетство пытается утвердить себя как некий непреложный канон.

Течение I потащило за собой в болотце двух режиссеров (улица буржуазной культуры носит их на руках): Марджанова и Таирова, и недаром последний так усердствует в похвалах первому (см. стр. 15 «Записок режиссера»)¹⁸.

Правое крыло «Мира искусства» распылится по территориям МХТ и подобным сценам. С ними Таирову не по пути. Конечно, союз Таирова-режиссера с Экстер-художником не поставит Камерный театр в положение эдакого театра «*echo du temps passe*»[†], — но что из этого? Хоть на некоторое время и удастся Экстер обмануть кое-кого своею «левизной», Камерный театр надолго останется на мертвой точке. Все, что узнал Таиров в период пребывания своего в качестве актера «у воды» театра В. Ф. Комиссаржевской, «жадно следя» за работами перестраивавшегося театра 1905 — 1906 годов и жадно впитывая в себя все то, что сами зачинатели периода смены Натуралистического театра театром Условным стали подталкивать к сдвигу еще влево и влево еще, — все это Таиров подает публике из года в год, варьируя на разные лады¹⁹.

В Камерном в «Ромео»²⁰ не нео-реализм, как гласят манифесты Таирова, а нео-стилизация. На смену Судейкину призвана Экстер, — вот перемена: вывеска и приказчики новые, товар тот же.

«Принцип обнажения тела» (вот чем гордится Таиров). «Обнаженные, раскрашенные, в свободном ритмедвигающиеся

43

* — после совершившегося (*латан.*). — *Ред.*

† — «эхо прошедшего времени» (*франц.*). — *Ред.*

тела актеров уже не походили на искусственно установленные барельефы Условного театра», — радуется Таиров. Движущееся есть движущееся, неподвижное есть неподвижное, ну, пусть: нет сходства во временном и пространственном сценических явлениях; а что скажет Таиров в свое оправдание, если мы спросим его: разве мало видел он обнаженности и раскрашенности у Бакста, Судейкина, Головина, иногда у Фокина в давно прошедшие времена. А Дункан, тело которой прикрывается столь прозрачной тканью?

Ну как же не стыдно Таирову об этих обнажениях говорить так торжественно: «в области формы были сделаны значительные достижения» (стр. 41).

Однако самым страшным кажется нам излагаемое Таировым в главе о зрителе. Если из технического тупика можно выбраться заменой художника Экстер художниками Весниным или Якуловым, то полным разрывом с современностью, устанавливаемым утверждением, что театральное искусство может обойтись и без зрителя (стр. 185), что зритель является не необходимым импульсом актера, что рампу незачем упразднять и т. д. и т. д., Таиров становится на более опасный путь.

Кстати: Таиров, желая поймать меня на противоречии, приводит настойчивое желание мое, чтобы зритель «ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет», и спрашивает: как же зритель сможет при этих условиях «вбегать в экстазе на помост, чтобы приобщиться к служению»? (стр. 187).

Теперешний новый зритель (я говорю о пролетариате), наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя как содействующий и *как создающий новую сущность*, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости *радость нового бытия*.

«ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ»

I. МЕЙЕРХОЛЬД-ЛУНАЧАРСКОМУ (Выступление на диспуте 15 мая 1922 г.)

Я и мои товарищи по постановке «Великодушного рогоносца» — пользуюсь случаем принести им свою благодарность за помощь мне в моей работе над пьесой, которую, надо признаться, ставить было нелегко, — мы были очень обеспокоены успехом, выпавшим на долю этой пьесы. Мы боялись, что нам придется, пожалуй, принести в жертву особо ценное, подобно Поликрату, вынужденному бросить в море перстень, когда счастье его слишком расцвело. Но день, принеший нам в «Известиях» письмо наркома по просвещению, порадовал нас.

Оказывается, не все довольны нашей постановкой: есть и такие, которые нас порицают. Это нас обрадовало: значит, полного успеха мы не имели. Мы помним заветы Сары Бернар, предостерегавшей художников театра от таких спектаклей, которые бы всеми принимались. Актеры и режиссер должны торжествовать тогда только, когда зрительный зал раскалывается. Мы помним, какой раскол вызвал в зрителях «Балаганчик» Блока: одна часть тогда аплодировала, а другая, запасшись гнилыми яблоками и ключами, неистовствовала против новых театральных форм, проводимых тогда в театре¹.

Некоторые правильно отметили, что «Великодушным рогоносцем» определилась какая-то новая грань в театре. Мы хотели этого, но ждали мы бури, а вышло так: наше новое слово восторженно принято широкой массой. Хотя нам и приятно, что есть враги, все же хочется, воспользовавшись диспутом, поговорить с Анатолием Васильевичем по поводу его заметки в «Известиях».

Мне больше всего хочется заступиться не за художника, режиссера и актеров спектакля, Кроммелинка и его переводчика, а за публику. Анатолий Васильевич пишет: «Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями». Это пишет человек, который всегда поощрял искусство цирка. Цирк, объявленный государственным, ежедневно напол-

45

няется публикой, которая «гогочет» над пощечинами, падениями, а сальностей там, по-видимому, хоть отбавляй. В свое время в «Правде» один из товарищей-коммунистов возмущался приемами игры наших цирковых артистов, поставляющих продукцию своего искусства на плохие вкусы толпы. Письмо это нашего товарища не вызвало возражения со стороны Анатолия Васильевича, он не выступил тогда в печати в защиту цирка. Молчание было, по-видимому, знаком согласия. Отчего же нарком, в ведении которого находятся цирки, не боролся и не борется с «вредными» элементами циркового искусства? Если бы не другое, о чем скажу дальше, можно было бы счесть пассивностью такое отношение наркома к «вредному». Но тут далеко не пассивность. Когда мы отмечали порнографические тенденции в танцах А. Дункан на выступлении в Большом театре в дни октябрьских торжеств², мы заподозрили тогда эту босоножку в желании во что бы то ни стало показать свое обнаженное тело. Жестикуляция ее была неорганизована, случайна, слащавая и совершенно не совпадала с тем содержанием, которое она пыталась насильственно ввести в свой танец. Когда мы отмечали это, нам возражал нарком и в печати, и во вступительных словах, на которые нарком был так щедр в этом сезоне. У публики, пришедшей на это представление, танцы Дункан не вызвали тех добрых чувств, на какие рассчитывал нарком. За исключением балетной школы академических театров, все наши хореографические студии, устраивавшие недавно Олимпиаду³, — все они страдают болезненным уклоном, все они утверждают свое искусство на столь нездоровых основах, что нужно, по-моему, делать обратное тому, что делает нарком. Надо было бы, наоборот, потратить достаточное количество энергии, высказываясь на выступлениях этих школ в том смысле, что искусство это нездоровое, что с искусством этим надо бороться как со злом, надо оберегать молодежь

нашу от увлечения и босоножием и пластическим кривлянием. Если бы мы стали об этом только говорить и только писать — этого было бы недостаточно. Демонстрируя выращенные в хореографических теплицах образцы, мы показываем публике вред такого искусства, как танцы Дункан, Чернецкой, Голейзовского, Элирова и прочих.

Я убежден, что когда публика наших театров по составу своему будет в зрительных залах однородной, когда будет действительное преобладание того класса, для которого мы теперь работаем, для которого мы создаем наше новое, я убежден, что этот класс потребует закрытия всех так называемых «хореографических» школ.

Вскрыть растлевающее влияние этих танцклассов поможет рабочим наш Всеобуч: спортивные группы, работающие над оздоровлением тела человека, покажут им зародыши того нового искусства, к которому стремимся и мы. Мы строим наш театр на основах той самой физкультуры, которая положена в основу трудового жеста. Я убежден, что когда спортивные кружки будут

46

разрастаться, тогда этим хореографическим школам места не будет. Красный стадион⁴ вытеснит все то нездоровое, что культивируется в школах пластики и босоножья.

Мне кажется, прав Маяковский, указавший, что в Анатолии Васильевиче говорит больше голос драматурга, чем голос наркома и голос художественного критика. Тут сказывается вкус, выросший на Ростане, на стихах, требующих непременно аккомпанемента мандолины. Такой вкус никогда не примет ни здорового смеха, ни здоровой игры, ни мощного здорового инженеризма, ни биомеханизма, которые показаны нами в спектакле «Великодушного рогоносца».

Анатолий Васильевич подчеркивает еще «канкан, вытесняющий со сцены Бетховена и Скрябина». Во-первых: где у нас театры, разыгрывающие нечто равное Бетховену и Скрябину? Пойдите в любой из наших театров, гордящихся своим здоровым репертуаром, и вы увидите, что в этих театрах играют пьесы, далеко отстоящие и от Бетховена, и от Скрябина, пьесы, в которых хоть и не слышно таких слов, какими сыплет Брюно в пьесе Кроммелинка, но которые в противоположность «Великодушному рогоносцу» сознательно вызывают к дурным инстинктам своего буржуазного зрителя. Уж если говорить о «грязной волне» в быту искусства, то должно говорить о том, что не здесь, не в том искусстве, которое было показано в пьесе Кроммелинка, — грязная волна. Наоборот: мы имеем здесь дело с самой чистой волной в очень грязном быту нашего искусства. На фоне нэпа произрастают теперь такие театральные затеи, которые, к сожалению, не вызывают со стороны Анатолия Васильевича никаких возмущений. Приходится напомнить Анатолию Васильевичу, что когда труппа Театра РСФСР Первого усердно готовила в своем театре (б. Зон) «Риенци» Вагнера (это ли не театральный Бетховен?), когда мы собирались показать, что в оперном (репертуаре имеется опера с большим революционным содержанием, достойная быть поставленной не только у нас, но и в Большом театре, когда мы уже приготовили материалы для прекрасной работы Якулова, когда постановка была наполовину готова, артисты сработали свои партии, а чудесный оркестр дал нам уже возможность сделать публично внесценную постановку, Анатолий Васильевич закрыл Театр РСФСР Первый, иными словами: он помешал нам провести на сцену «Бетховена», он не дал нам осуществить оперу с революционным содержанием⁵.

Закрывши наш театр, А. В. водворил там Гостекомдрам⁶, являясь членом Художественного совета этого театра. Гостекомдрам, взамен Вагнера, представил публике Смолина с его «Товарищем Хлестаковым», в котором сильной мощью бились грязные волны. Они захлестывали быт нашего искусства.

47

II. КАК БЫЛ ПОСТАВЛЕН «ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ» (1926 г.)

После закрытия Театра РСФСР Первого мы остались без театрального помещения и стали разрабатывать вопрос внесценной постановки.

Эта работа сильно отразилась на характере спектакля, который мы тогда понемногу

готовили. Денег у нас всегда было мало, а тогда и совсем не было. Вся постановка «Великодушного рогоносца» обошлась на теперешние деньги в 200 рублей. Дать ее пришлось в театре, сцена которого была сплошь заставлена золоченой незлобинской бутафорией и сверху до низу завешана расписной холстиной¹. Очищать подмостки от этого хлама было работой, хотя и веселой для нас, но крайне утомительной — незлобинский техперсонал, естественно, оказался в отсутствии, и вся наша труппа в перерыве последних репетиций проделала эту геркулесову очистку.

Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и порталным обрамлением места игры². Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить этот прием до крайних выводов схематизации. Принцип удалось провести полностью.

Успех этого спектакля и стал успехом положенного в его основание нового театрального мировоззрения, — сейчас можно считать установленным, что весь «левый театр» не только начал свое развитие от этого спектакля, но и по настоящий день сохраняет на себе следы его влияния.

То обстоятельство, что крайность стиля, проявленная в этой постановке, хотя и пугала некоторую часть критики, была восторженно принята самой широкой аудиторией, показывало, что потребность именно в таком стиле театральной работы настойчиво ощущалась новой публикой, получившей театр в числе прочих культурных завоеваний революции. Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзионных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха.

Дальнейшее развитие нашей работы показывает, что намеченный нами этим спектаклем результат — неизбежен и вся эволюция современной сценометрии приводит к нему с неизбежностью общего развертывания современной нам социальной обстановки.

ПИСЬМО Е. Б. ВАХТАНГОВУ

3.1.1922 г.

23 ч. 25 м.

Любимый Collega, в Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии.

Хорошие прожил минуты, жаль только Вас не было.

Очень хочется повидаться. Скоро ли Вы покажете нам «Турандот»? Скоро ли Вы поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии.

Привет.

В. Мейерхольд

Оставляю место Секретарю моему:

Ждем Вас в ГВЫРМе все очень.

3. Райх

ПАМЯТИ ВОЖДЯ (1922 г.)

В 1916 году умер Сулержицкий. Тогда я писал (20.XII.1916): «Студии при Художественном театре, руководимые вечно молодым Станиславским, должны облечься в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий, скованного смертью в ночь с 17 на 18 декабря 1916 года»¹.

Проходит всего пять с половиной лет, и вот Станиславский теряет второго своего помощника — Е. Б. Вахтангова.

Станиславский правильно определяет образ Вахтангова: «Вождь»².

«Режиссера подготовить не так трудно, но как найти вождя».

Свойства вождя имел Сулержицкий, вождем был и Вахтангов.

Загляните в особняк на углу Арбата и Николо-Песковского переулка. Посмотрите, как живет и работает Третья студия МХТ.

То, что здесь организовано, — дело рук именно вождя. Здесь точно крепость, всегда готовая к осадному положению.

Сосредоточенная деловитость — строго распределены роли всех занятых обслуживанием технического аппарата.

Сношения — с телеграфной лаконичностью. Каждый квадратный аршин площади так подставлен солдатам армии, что он и вынуждает к работе, и располагает к ней.

Каждый час отмечен своей необходимостью. Вот лагерь отдыхает, вот он харчует, вот он учится, вот он сражается.

Бой давать приходилось часто. В составе так называемой Ассоциации академических театров Третья студия МХТ, с вождем Вахтанговым во главе, должна, конечно, считаться единицей с особыми боевыми задачами.

Когда-то считавшийся левофланговым Камерный театр, конечно, считался таковым лишь по недоразумению.

Последние работы Вахтангова показали нам, что именно здесь — и в Третьей студии МХТ, и в «Габима», где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед.

Камерный театр с его неостилизацией только разжижал и всегда лишь разбазаривал достижения первых шагов условного театра.

И недаром бежали от него Фореггер, Фердинандов и Вадим Шершеневич³.

50

Первый — для создания уличного театра во вкусе французских бродячих театров средневековья, ради укрепления здоровых традиций балагана, второй и третий бежали от таировского дилетантизма, от звонкой пошлятины, от пресловутой «наготы на сцене», от псевдоакробатических кривляний, от декларации о «неореализме», от сладеньких жестиков, от чувствительных завываний, бежали, чтобы в самостоятельных трудах начать укрепление научных основ театра.

Фореггер, Фердинандов, В. Шершеневич — здоровые люди. Здоровым людям не место в «лаборатории», изготавливающей специи для извращения вкуса...

Ради здорового искусства, на поиски научной базы для культивирования здоровых начал большого нового театрального искусства будущего только кажутся идущими «враздобрь» эти сильные люди.

Левый фланг занят этими «вождями». Вахтангов, конечно, был с нами, не мог не быть с нами.

Пусть черты эпилонства искривили первые пути этого большого человека, которого мы опустили в могилу 31 мая.

Если взять только одно «Чудо св. Антония» в трактовке Вахтангова, мы увидим, как много сделал этот мастер для того, чтобы дать театру то, чего ему не доставало. Неореализм был выкован тут так просто и ярко, главное — так здорово, так по-нашему⁴.

«Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм» — это были только «пробы пера» и даже «Эрик XIV» — это еще только попытки.

Но вот уже и «Чудо св. Антония», и «Гадибук», и «Принцесса Турандот» — ступени вверх⁵.

Но и это только преддверие.

Он приготовил себя, чтобы начать, и... умер.

Невольно вспоминается другая такая же бестактная, такая же не во времени пришедшая смерть, сбросившая в могилу Скрябина. Вся его короткая жизнь была лишь «предварительное действие».

«Предварительным действием» будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов.

«ЗЕМЛЯ ДЫБОМ»

I. <АГИТСПЕКТАКЛЬ> (1923 г.)

Агитспектакль — вот основная задача нашего театра в его работе над пьесой Мартине «Ночь»¹. Театр мобилизует все доступные ему средства для достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя. Эта цель объединяет всех участников работы, общее руководство которой я взял на себя.

Первым препятствием на пути создания спектакля явился текст пьесы. Слабая напряженность действия, преобладание монологического элемента в духе французской патетики, однообразный ритм, обилие в русском переводе частиц и пустых слов, нужных только для сохранения ритма, — все это решительно мешало осуществлению задуманного плана. По поручению театра, поэт С. М. Третьяков, с ведома С. М. Городецкого, переработал весь текст пьесы. Сделаны купюры в длиннейших монологах и выброшены малозначительные сцены. В порядке последовательного вычеркивания оставлен только лексический материал прямого выразительного действия. Отдельные места переработаны частью для придания им большей ясности и простоты, частью для создания большей выразительности, приближенной к пониманию аудитории. Словесный материал пьесы более тщательно распределен между ее персонажами. Сделан сдвиг в сюжете: Ледрю — сын Марьетты, чем достигается крепость компоновки пьесы (семья Марьетты — основная революционная группа).

Для усиления агитационных средств спектакля режиссура выдвигает по ходу действия те или иные лозунги, причем используются как основные боевые лозунги пролетарской революции, так и лозунги сегодняшнего дня советского строительства. Для этой цели ведающая вещественное оформление спектакля конструктивист Л. С. Попова вводит в систему своей установки экран, на который с помощью кино проецируются соответствующие тексты, портреты вождей, эпизоды империалистической и гражданской войны и т. д. Таким образом к пьесе, знающей лишь печальный

52

исход первой революционной вспышки, создается как бы добавочный сценарий, который, парализуя «сумеречное» настроение автора, своими указаниями на примеры русской революции говорит о конечности торжества мирового революционного движения.

Оборудование вещественного оформления спектакля в связи с основным намерением режиссуры строится вне всяких эстетических заданий и театральных ухищрений. Главное внимание художника-конструктивиста обращается на производственную сторону применяемых на сцене вещей. Основной установкой служит техническая модель козлового крана; дополнительные предметы (автомобиль, трактор и т. д.) берутся прямо из жизни такими, какими современный рабочий и крестьянин видит их в условиях повседневной трудовой обстановки. Общий подбор предметов на сцене говорит об очередных вопросах строительства.

Таким образом, пьеса разворачивается в тесном сплетении с современностью и осуществляется как героический агитплакат, прерываемый гротеском интермедии Бурбуза и Императора.

II. <ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ> (1923 г.)

В вещественном оформлении спектакля конструктивист (Л. С. Попова) задался целью центром внимания для зрителей, которые придут на спектакль, сделать агитационную часть представления. Взамен эстетического воздействия при таком задании лицо, монтирующее спектакль, стремится вызвать такое воздействие, которое не делало бы для зрителя никакой разницы между тем, что он получает от таких жизненных явлений, как маневры, парады, уличные демонстрации, бои и т. п. Костюмы и вещи (большие и малые) — совсем как в

жизни, их производственная природа на первом плане, никаких декоративных украшений, никакой театральщины¹. Пьеса разворачивается в тесном сплетении с тем, чем насыщена современность: достижениями техники. Конструктивист вводит в систему своих установок экран для того, чтобы режиссура могла использовать его для усиления агитационной части спектакля.

53

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЮБИЛЕЙНОМ ЧЕСТВОВАНИИ
2 апреля 1923 года

...Я горжусь своей принадлежностью к Российской коммунистической партии, и вся моя работа будет работой для пролетариата. Сегодняшний день научил меня многому, — он дал мне указание, как действовать дальше. Раньше мне помогали единицы, теперь — тысячи. Сегодня меня приветствовала молодежь самого молодого класса; в этих приветствиях я черпал силы для дальнейшей борьбы и работы. Да здравствует молодость!

54

ПИСЬМО И ТЕЛЕГРАММЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

29 августа 1923 г. Брунсхауптен

I

Шлю Вам, Константин Сергеевич, сердечный привет. Пришлите мне в Берлин открытку: долго ли Вы еще будете здесь, бываете ли когда-нибудь в Берлине. Хотелось бы повидаться с Вами. Не хотел мешать Вашему отдыху, не то заехал бы к Вам в Варен. Мне в Берлин пишите так: Charilottenburg. Marchstrafie, 4 — 5, Grand Hotel am Knie.

Отсюда я уезжаю в пятницу. Еду ,в Гамбург дня на два, затем в Берлин. Оттуда скоро в Москву. Нет ли у Вас в Москве каких поручений? Исполню с удовольствием. Повторяю: очень и очень хочу с Вами повидаться. Расскажу Вам про «Лизистрату» в Вашем театре¹, а Вы мне про американские театры. Ну, надеюсь, до скорого свидания. Привет Марии Петровне² и детям.

Уважающий Вас и любящий Вас

В. Мейерхольд

II

<26 октября 1923 г.> Москва

Сердечное поздравление благодарный ученик

Мейерхольд

III

<27 октября 1923 г.> Москва

Художественному театру и его создателю — великому мастеру сцены, открывшему России возможности режиссерского искусства, зоркому вожаку театра шлют привет Театр и Мастерские Всеволода Мейерхольда.

I. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ 18 февраля 1924 года

Новый русский театр, очевидно, впитает в себя здоровые элементы театра Шекспира. Опыт прививки этих элементов уже сделан Пушкиным: в его «Борисе Годунове», в частности, сильно звучит народная тенденция, а также дан образец разбивки пьесы на эпизоды.

Театр имеет право на разночтение пьес. Сальвини и Росси не благоговели перед Шекспиром, а первым долгом работали на зрителя. В эпохи цветения у театра был собственный драматург; пьесы переделывались под влиянием жизни. Для драматурга, режиссера и актера главное — учитывать состояние зрительного зала. Неверно, что мы должны давать в точности то, что писал Островский. Если бы Островский воскрес, он должен был бы радоваться тому, что его произведения развивают так, как этого требует новая эпоха. Островский находился в тисках техники сцены его времени, от которой мы ушли далеко вперед.

Тем не менее в нашей постановке «Леса» многое отвечает взглядам Островского. В своей записке о реформе театральных школ¹ он рекомендует обучать игре на гитаре, пению дуэтов, трио и хоров. Чередование комического и драматического у Шекспира и испанских драматургов придает действию особое напряжение. Мы должны стягивать к театру все лучшие приемы подлинно театральных эпох.

Так называемые «трудовые процессы» в «Лесе»² — не те, что в будущем театре. Мы еще очень далеки от него: мы пока еще на ковре традиционализма. Оживает только то, что оперирует подлинно театральными методами. Закон театра — воздействие на зрителя. «Слышишь, Москва?!»³ — постановка Эйзенштейна, учившегося в нашей школе, — сдвиг к новому театру; но и в этом спектакле — сугубо театральные методы: использованы приемы Вахтангова из постановки «Гадибука», а Вахтангов заимствовал их из прошлого. Надо познавать волны современности.

56

Несчастливцев у Островского — не в центре пьесы; Аксюша — вовсе не мещанка — она в таком же окружении, как Катерина в «Грозе». Несчастливцев играет служебную роль по отношению к Аксюше. Всякая драматургическая партитура ждет своего истолкователя. Спектакль — здание из нескольких этажей; он может считаться законченным не ранее, чем на пятидесятом спектакле, когда все части будут сработаны. Островский высмеивает Несчастливцева и Счастливого; это Дон Кихот и Санчо Панса. В трактовке Аркашки взято лучшее из традиций Малого театра (но нынешний Малый театр — не тот, он имеет очень мало общего со старым и перед ним шляпу снимать не приходится). В основе игры Ильинского — лучшие моменты Михаила Провыча Садовского, у которого была необычайная легкость, связывавшая его исполнение с искусством испанских грассо⁴. К сожалению, до сих пор ни одна академия не удосужилась исследовать связи Островского с испанским театром.

II. ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ЮБИЛЕЙНЫМ СПЕКТАКЛЕМ

19 января 1934 года

Работая над пьесами классиков и, в частности, над «Лесом», театр руководствовался указаниями Ленина, что пролетарскую культуру можно создать лишь на основе знания и переработки культуры прошлого. Когда мы поставили «Лес», старые театральные деятели нападали на нас за то, что мы осмелились переработать крупное произведение прошлого. В этих нападках была доля справедливости: после «Леса» многие из наших последователей стали так перерабатывать классические пьесы, что из них выпадало основное, делавшее их классическими.

Но мы этой ошибки не сделали. Оставив на месте основные корни произведения, мы усилили их выражение. Для этого мы изучили природу пьесы и ее трактовку тем поколением режиссеров и актеров, которые считали искусство оторванным от политики. Мы отвергли эту трактовку, потому что мы знаем, что всякое искусство классово направлено. Нельзя, вскрывая образы эксплуататоров, относиться к ним благодушно.

Мы политически заострили установку Островского. Так заострить ее, как мы это сделали, сам он не имел возможности, но он рассчитывал, что со сцены дойдет до зрителя основная мысль. В пьесе — противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление.

В прежних постановках Гурмыжскую трактовали неверно: в ней не видели эксплуататорской природы, ее считали просто вздорной барынькой с чертами самодура. Мы показываем Гурмыжскую так, что в ней усиливаются все краски того класса, ко-

57

торый мы хотим обличить. В Восмибратове мы раскрыли черты кулачества, с которым мы боремся. Милонов у Островского произносит банальнейшие фразы, которые служат одеждами реакционной мысли. Это типичный священник. Его поповская природа прежде недостаточно четко доходила до зрителя. Поэтому мы и дали его в виде отца Евгения.

Представителя другого лагеря — Аксюшу — прежде представляли слезливой, сентиментальной, лирически настроенной. Мы же показали действующее лицо, которое умеет бороться. Аксюша каждую минуту может выйти из подчинения Гурмыжской. В Петре она видит здоровые черты, которые с ее помощью могут преодолеть то отрицательное, что в нем есть от Восмибратова.

Несчастливцева и Счастливцева обычно истолковывали под углом зрения бытового театра. Это неверно. Островский создал эти образы под влиянием классического испанского театра. Он изучал Лопе де Вега, перевел интермедии Сервантеса. В его творчестве чувствуется влияние мастеров испанского театра. Несчастливцев близок к рыцарю эпохи плаща и шпаги. В Счастливцеве — намеки на грасьосо — комический персонаж испанского театра. Эти черты мы и подчеркнули в своей трактовке.

Благодаря пересмотру характеристик всех действующих лиц в комедии значительно сильнее зазвучал социальный мотив.

<ПРОЕКТ ПОСТАНОВКИ «ГОРЕ ОТ УМА» В ТЕАТРЕ РЕВОЛЮЦИИ>

I. <ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ>

(21 февраля 1924 г.)

Два отправных пункта: письмо Пушкина¹ и <статья> Немировича-Данченко². На письмо Пушкина мало обращали внимания до сих пор, забывая о том, что из себя представлял Пушкин. Он был учителем Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина. Пушкин вобрал в себя лучшие элементы шекспировского и испанского театров. В своем письме к Бестужеву Пушкин, разбирая «Горе от ума», критиковал Грибоедова за недостаточно резкую и отчетливую обрисовку фигур Молчалина, Софьи и других. Недостаток комедии, по его мнению, в том, что типические черты отдельных лиц комедии не выявлены до конца, оставляя в некотором неведении знакомившихся с ними. «Что Софья — б... или московская кухня?» — спрашивает Пушкин. Цель Грибоедова, по его мнению, была — Характерная и резкая обрисовка нравов того времени.

Немирович-Данченко в «Вестнике Европы» за 1910 год писал, что «Горе от ума» являет собой картину «прекрасной» влюбленности Чацкого в Софью, и эту любовь считал основным лейтмотивом комедии. Он писал, что Чацкий — только влюбленный человек, лишенный всякой публицистической окраски, и что любовь Чацкого — стержень пьесы³.

Вопросы того времени всей своей силой задевали Грибоедова. Эту сторону, которую хотел бы миновать Немирович-Данченко, обойти нельзя. Пьеса без этого будет простой формальной безделушкой.

Фамусов, Скалозуб, Загорецкий должны быть с маленькой буквы.

Нужно считаться с намерением автора изобразить общество того времени.

Все монологи Чацкого общественного характера сделать ос-

59

новными. Если бы Немирович-Данченко был прав, то комедия называлась бы «Горе от любви», а не «Горе от ума». Любовь Чацкого к Софье — это второй, третий или даже пятый-седьмой план. Все поступки Чацкого в плоскости любви к Софье должны скользить, затушевываться.

Что мы вспоминаем из виденного ранее о Чацком: «очаровательную улыбку», его любовные отношения к Софье, но не его бичующие тогдашнее время поступки и слова.

Остроты, сатирические замечания Чацкого с первой встречи с Софьей должны быть первоплановыми. Отношение к отрицательным типам комедии должно быть резко отрицательным. Мы прокуроры этих ролей, этих типов.

Мы часто грешим тем, что, остановясь у витрины какого-нибудь антикварного магазина, любуемся какой-нибудь старинной вещью, каким-нибудь кошельком, «цветисто разукрашенным». Мы хотели бы иметь этот «чудный, красивый кошелек». Но если антикварные ценности перенести на театр, то сцена превратилась бы в антикварный магазин, на который бы «любовались», занимались бы «беспредельным любованием».

В постановке важно отношение актера к типу.

Адвокат или прокурор?

«Молчалин не довольно резко подл»⁴. Нужно усилить краски, сделать его до конца трусом и подлым.

Загорецкий? — Нужно специально заняться дискредитированием этой сволочи.

Чацкий — не румяный, сладкий, с чудной прической амурчик, не нафабранный идиот, а *лохматый студент* (с портретов Кипренского). Чацкий бестактен, сумасшедш, поскольку всякий выдающийся человек сумасшедш с точки зрения враждебной ему среды. Владимир Ильич Ленин тоже казался сумасшедшим белогвардейцам в то время, когда они были сильны. Нужно показать колоссальный нерв Чацкого, его воспаленность. Он скрывает в себе

целую полосу бунта и не мог не казаться «сумасшедшим» тогдашнему обществу Фамусовых.

Лиза — хохотушка, здоровая, без пяти минут кормилица⁵. Хотелось бы пососать ее молоко; кровь у нее здоровая, без сифилиса. Субретку играть нельзя, впали бы в Мольера. Рукавишников⁶ предлагал детей воспитывать в одиночестве, без няnek и без поцелуев кузин и тетюшек. Предлагал детей давать волчицам, чтобы дети физиологически крепили, питаясь молоком этой волчицы. И вот Лиза «несомненно питалась молоком волчицы». Московский Художественный театр (Станиславский) в своей постановке «Горе от ума» трактовал ее таковой, но ошибка заключалась в том, что ее слишком омужичили, сделали слепок с бабы Саратовской губернии, оставив при ней и «народный» говорок и растрепанность (парик) и рукосморканье. Это не вязалось с текстом Грибоедова, на что указывал Немирович-Данченко.

60

II. ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ

19 февраля 1924 г. <Москва>

Целую Вас, дорогой друг Александр Яковлевич!

Первое, о чем я должен сейчас же сказать: мы хотим от Вас большой *экзажерации*^{*} и в цвете, и в покрое костюмов, так как в нашем «Горе от ума» мы всех хотим *жестко высмеять* (кроме Лизы и Чацкого) как представителей того класса, который мешал свободе воли к строительству и пр. и пр. (много об этом мог бы сказать, но теперь не время). Намека для Вас, большого мастера, и этого небольшого достаточно.

Привет.

В. Мейерхольд

61

^{*} — преувеличения (*франц.*). — Ред.

МАЛЫЙ ТЕАТР И С. МОИСЕИ (1924 г.)

Ответственный устроитель спектаклей с участием Сандро Моисеи — художественный подотдел МОНО — должен был учесть значение такого спектакля, где вместе с рядовым зрителем в зале будут иностранные дипломаты и иностранные журналисты. Нельзя было допускать, чтобы артист-гость, не побоявшийся приехать к «большевикам», несмотря на гавканье на нас кадетско-эсеровско-белой печати, предстал перед публикой в таком халтурном ансамбле, как это имело место на спектакле 14 марта («Гамлет»). Иностранцы, читавшие «Дни», «Руль» и т. п. прессу, где изо дня в день писалось и пишется о нашем варварстве, могли и впрямь подумать, посматривая на сцену, что мы далеко еще не так культурны.

Если ответственный устроитель спектаклей с участием Сандро Моисеи не напомнил режиссерам и артистам о необходимости оказать артисту-чужестранцу хорошее гостеприимство, отчего не дали на этот счет соответствующих указаний заправилы Малого театра, хоть не ради Сандро Моисеи, а ради самих себя?

Участвовавшие в спектакле 14 марта режиссеры и артисты должны были знать, что наступает юбилейный день Малого театра, уже работает юбилейная комиссия, в Бахрушинском музее начинается на днях цикл лекций, посвященных Малому театру. Потекут «слова, слова, слова», а дела? Вот они. Спектакль 14 марта наглядно показал нам, до какого состояния довели нынешние руководители Малого театра труппу, которая могла решиться перед переполненным театром показать свое отношение к Шекспиру. По сцене двигались манекены в нарядах, от которых даже провинция давно уже отказалась, а режиссеры развешивали по сцене то грязные тряпки, то «царевококшайские» декорации.

Сандро Моисеи играл больным: сломила его простуда или ансамбль Малого театра, — мы не знаем, но судить об игре артиста в таком окружении очень трудно. Там, где ему не мешали манекены, там мы восхищались его блестящей техникой, но Гамлета, близкого зрительному залу страны, процветающей под звездой Ленина, мы не видели; в этом повинен не Моисеи, а Рейнхардт, режиссурой которого этот превосходный артист долгое время насыщался. Рейнхардт был всегда лакеем банкиров¹. В рейнхардтовской трактовке Гамлет — не наш Гамлет. Но, нам кажется, Моисеи — наш. О системе игры Сандро Моисеи особо².

БЕСЕДА С КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

7 апреля 1924 года

В данной пьесе мы поручили исполнение нескольких ролей одному актеру не потому, что у нас меньше актеров, чем ролей в пьесе, а потому, что в данной постановке принцип трансформации — наше задание. До нас трансформация использовалась очень мало. Мы впервые вводим ее в столь большой дозировке. Обычно режиссер, прибегая к трансформации, как к средству уменьшения числа исполнителей, скрывал факт трансформации от публики. Мы же, наоборот, объявляем об этом публике афишей, заранее призываем ее смотреть на искусство актера мастерски перевоплощаться. Кроме того, трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы как утопии-скетча. Отсюда требование легкости смен образов актером. Трансформационная игра будет сопровождаться музыкой (как у эксцентриков), мотив которой сразу настраивает зрителя на иронический лад.

В данной пьесе мы не претендуем на серьезную трактовку, так как разворачивание столь серьезных событий в их социальной значимости было бы по плечу только покойному Ленину. Мы не можем взять на себя непосильную задачу серьезного прогноза того, как разовьются политические события в 1940 году. Поэтому мы берем ироническое отношение утопии-скетча. Выдвинутое тов. Богушевским предложение трактовать все события как сон значительно облегчает нашу задачу¹.

В трансформации интересно то, что она <у хороших трансформаторов> исполнена так блестяще, что публика всегда подозревает мошенничество. Достигнуть такой техники перевоплощения — задача наших актеров.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

27 июня 1924 г. Москва

Дорогой Константин Сергеевич, необходимо Ваше особенное внимание к Третьей студии. То, что творится сейчас в МХАТ, направлено к разрушению Третьей студии¹. Только Вы — учитель Е. Б. Вахтангова — можете спасти это дело. Если нужно, чтобы я помог Вам в этом деле, я готов помочь. Осенью, когда Вы возвратитесь сюда, необходимо нам встретиться. Надеюсь, мы совместно поможем молодым товарищам выйти из заколдованного круга неприятностей и выведем их туда, куда они стремятся выйти.

Привет.

Вс. Мейерхольд

«УЧИТЕЛЬ БУБУС»

I. «УЧИТЕЛЬ БУБУС» И ПРОБЛЕМА СПЕКТАКЛЯ НА МУЗЫКЕ

(Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.)

1

Свой доклад, товарищи, я разделю на три части. Первая часть будет касаться только формальной стороны, всего формального. Сюда относится то, что особенно нас беспокоит, — это вопрос о музыке. В этой же первой части я скажу о том, что также касается стороны формальной, — о системе игры, игры в спектакле, в который введена музыка. Во второй части доклада скажу о содержании, которое затрагивается стороною драматургической, содержании, связанном с драматургией. В третьей части я хотел бы высказать некоторые отдельные замечания, коснуться того, что мы уже добыли в репетиционный период, того, что уже можно проанализировать, и затем — навести некоторую критику на тех исполнителей, которым сейчас предстоит еще только начать работу. Так что эти замечания скорее относятся к тому, что я прошупываю в отдельных исполнителях на основе той работы, которую я прошел. Сейчас можно уже априорно сказать, куда склоняется вкус, что ли, или направление каждого актера в отдельности, как каждый актер намечает план своей будущей работы и, пока еще не поздно, я имею возможность предостеречь от тех ошибок, в которые актер может впасть ввиду того, что мы ограничены во времени. Если бы мы не были ограничены во времени, я, конечно, мог бы оставить это без замечаний, потому что, можно сказать с уверенностью, все равно наступил бы момент, когда каждый актер нашел бы для себя, что хорошо, что плохо, что ему нужно оставить, что ему нужно отбросить из того, что он делает неверно.

Теперь о формальном. Глупые приемы итальянской оперы, которые внедрились в аудитории придворных театров, заключались в том, что певец считал для себя самым важным показать искусство своего голоса, всякие технические ухищрения, которых он добился в хорошей школе определенных традиций. Певец выходил на авансцену, отрываясь от основной концепции драматиче-

65

ской; ему было все равно, как там слагались обстоятельства и сценические положения по заданию сценария, и когда наступал момент исполнения арии, он выбирал на сценической площадке такую точку, с которой его голос звучал лучше всего, — он хорошо изучил акустические условия зрительного зала, в котором он действовал, — он выбирал хорошую точку, и с этой точки, не сходя, делая глупые условные жесты, которым его научил хороший балетмейстер, с этой точки он производил всякие артикуляции. Он, как говорится, пел сладостно, делая разные рулады, как это делали колоратурные сопрано, и, спев такую арию, он срывал аплодисменты, а затем отправлялся на сценическую площадку и отбывал повинность, потому что сценарий являлся только поводом для того, чтобы композитор мог время от времени отводить свою душу вот на таких ариях, которые являлись хорошим материалом для актера, и на этом материале актер показывал все искусство своего пения.

Эти глупые приемы итальянской оперы были разбиты большим революционером в музыке — Глюком. Он впервые попытался разбить эти глупые приемы деления оперного музыкального материала на такие моменты, когда люди отбывают повинность, а затем — арии; все это было не связано, все это было очень наивно, все это было, как говорится, шито белыми нитками. Конечно, мы знаем ряд величайших музыкантов, которые давали великолепные образцы в этой области. Но Глюк попытался разбить эту глупую традицию и попытался иначе строить и свои сценарии, и свою музыкальную форму, которой он облакает свой сценарий. Он разбил эти глупые арии введением моментов речитативных, то есть когда актер имел возможность не просто формально относиться к этим промежуточным звеньям от арии к арии, а чтобы промежуточные звенья были действительно материалом, который

способствовал бы выявлению того драматизма, без которого Глюк не мыслил оперу. Таким образом, он вовлекал оперного актера в игру в плане драматическом. И вот эти речитативы ломали традиции оперного пения, постоянно склонного впасть или в арию или в ариозо. Таким образом, момент этой сладостной певучести Глюк разбил тем, что ввел речитативы и заставил актера не только распевать от арии к арии, но и жить в образе, и не только жить в образе, — он заставлял его участвовать в драматической ситуации разговорными приемами для того, чтобы в зрительном зале создать иллюзию некоторой правдоподобности, чтобы не было таких провалов, что спел арию, а потом ничего не существует, — какое-то глупое болтание на сцене, для того, чтобы перейти от одной арии ко второй, от второй арии к третьей и т. д. и т. д.

Этот прием показал, что оперный театр может быть реформирован в том смысле, что элементы драматического театра, внесенные в оперу, могут эти глупые приемы итальянской оперы превратить в какой-то новый вид искусства, который мог бы быть

66

приемлем для новой аудитории, требующей от сценического действия не того, что она имеет в каком-нибудь концертном зале или в какой-нибудь церкви, где под аккомпанемент органа она может слушать эти великолепные арии. Значит, тут начинается волнение в оперном деле. Волнение начинает проникать дальше, появляются новые произведения в оперном искусстве, причем оперные актеры должны не только петь, не только выходить на какую-то точку, с которой их хорошо слышно, не только показывать искусство пения, но еще и играть на сцене, действовать на сцене, лицедействовать. Тут уж нужно было заботиться о каком-то образе, нельзя было основываться только на том, что в опере должны быть основные амплуа — тенор, бас, сопрано, — нет, режиссера заставляют подумать, а нет ли в районе теноров еще каких-нибудь делений по другим признакам, не только по признакам вокальным, но и по признакам искусства миметического. Это первый момент, когда оперная сцена начинает пересматривать все свои каноны.

Затем приходит Вагнер. Он делает дальнейший шаг в реформе оперного дела. Он добивается этого таким образом. В то время, как у Глюка или в итальянской опере оркестр является только аккомпанирующим, — он только тем занимается, что аккомпанирует и никакой специальной задачи в оперном деле на себя не берет, — Вагнер добивается, идя дальше Глюка, следующей реформы: он добивается до оркестра, реформирует его и дает ему специальную задачу — ту задачу, без которой он не мыслит слияния того, что делается на сцене, с тем, что делается в оркестре.

Тем лицам, которые хотели бы подробнее ознакомиться с тем, что сделал Вагнер, нужно обратить внимание на два капитальных труда по музыке, которые вышли в Германии в последнее время. Это работы берлинского ученого Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта» и «Романтическая гармония». В этих двух трудах наглядно показывается вся эволюция, которая протекала в области музыки вообще, и так как, говоря о Вагнере, автор довольно много говорит о «Тристане и Изольде», то приходится считать, что речь идет не только о музыкальном искусстве, но и об оперном искусстве.

Вагнер ввел два новых момента — лейтмотив и бесконечную мелодию. Вот это два фактора, которых не знали до Вагнера. Он в оркестре отмечает те душевные волнения, которые в зрительном зале непременно нужно взять на учет, и выражает их не только в словах — слова произносятся в тех диалогах, которые Вагнер строит, — но для того, чтобы выиграть время, он еще в тот момент, когда действующее лицо что-то говорит, заставляет оркестр звучать такими мелодиями, так строит гармонию, что заставляет возникать в мозгу зрителей различные мысли, то есть испытывать ассоциации.

Таким образом, если в первом акте вы прослушали диалог, который сопровождался вот таким-то мелодическим куском, то где-

67

то в третьем акте этот мелодический кусочек возникает в момент, когда, может быть, диалог строится иначе, когда возникает новая драматургическая ситуация, но так как тут же возникает та мелодия, которую вы уже слышали, и она уже запечатлелась в вашем сознании,

то она таким образом заставляет вас больше раскрыть глубины данных драматургических ситуаций, потому что сюда притек еще новый момент.

Что касается бесконечной мелодии, этого вопроса я касаться не буду, это специфически музыкальный фактор, который нам для данного случая ничему не поможет, хотя тут же я должен сказать, что Вагнер задевает еще одну особенность — кажется, этого вопроса еще никто не затрагивал, когда говорили о Вагнере, — я как раз много думаю над этим вопросом — над способностью действовать на зрителя с помощью ассоциаций. Я не специалист в этой области, но я, наблюдая зрительный зал, вижу, что всегда больше всего действует исполнение с точки зрения ассоциаций. К этому мы апеллируем разными сторонами спектакля, и разные приемы игры и мизансцен и приемы постановки спектакля рассчитаны на способность человека к ассоциациям. Это на манер того американского ученого, о котором я вам говорил; он выдумал такую машинку, которую назвал машинкой творчества, где дело происходит таким образом, что там вертится какое-то колесико, оно задевает с помощью передаточных звеньев какой-то валик, этот валик вертится, произносятся при этом целый ряд слов, эти слова возникают перед тем лицом, которое собирается «творить», и оно, подталкиваемое теми словами, которые вызывают у него ряд ассоциаций, строит параллели между этим новым материалом и своим новым творчеством.

Я на опыте проверил это вот каким образом. Я заметил, что все те книги, которые я читаю, меня очень утомляют. Я заметил, что читаю книги очень медленно. Меня это всегда удивляло, и главным образом меня смущало: не идиот ли я? Почему те люди, которые вместе со мной читали эти книги, всегда упрекали меня, что я читаю слишком медленно? В то время как мой партнер прочитал пятьдесят страниц, я прочел пять. Тут могли думать и говорить, что я кретин: «Он читает медленно, значит, плохо». Но я заметил, что это не так, и задержка происходит не оттого, что я идиот. А вот в чем затор: в то время, как я читаю книгу, у меня происходит процесс мышления, при этом я думаю не в том направлении, как приказывает книга. Когда я читаю роман, я начинаю думать о биомеханике, когда читаю еще что-нибудь, я думаю о «Лесе» или о «Бубусе». Идет совершенно параллельная работа, и потому происходит затор. Я прочитал пять строк, и остановился, начинаю думать, и не только думаю механически, торчу на одном каком-то слове, которое облизываю и сзади и спереди, — а оказывается, это слово было вехой, вызвавшей необходимость остановиться, потому что она-то и создала те мои ассоциации, которые мне нужно было, остановившись на этом слове, сгруппиро-

68

вать, организовать. Что касается до техники, как эту работу для себя выгодно проэксплуатировать, нужно было позаботиться о создании у себя целой системы записных книжек, карандашиков и т. д.

Маниакальным считается, что Мейерхольд в процессе работы останавливает репетицию и говорит: «Где мой носовой платок? Пропал носовой платок». Оказывается, носовой платок, лежа у меня в кармане, служил мне основным предлогом для создания тех или иных мизансцен. Я его прощупывал в кармане время от времени, но в кармане оказалась дырка, и он провалился в эту дырку. Я его некоторое время прощупывал, а потом перестал прощупывать, так как он исчез. Когда он исчез, я уже перестал работать. Я вижу, что моя работа остановилась. Значит, этот носовой платок нужен был мне не сам по себе, а по каким-то соображениям. Вероятно, с этим носовым платком связана целая цепь ассоциаций, которые мне нужны были для создания тех или иных сцен.

Это все мною говорится для того, чтобы сказать вам, что момент ассоциативный — очень важный момент. Это надлежит обследовать специально. И когда я вспоминаю, например, ряд сцен, которые я построил в «Лесе», я утверждаю, что я их строил только на основе приемов, хорошо знакомых каждому человеку, к какому бы он классу ни принадлежал. <...> Это дает возможность выбрать такое, что если его бросить в пространство, оно мгновенно вызовет ассоциации, одинаковые у многих людей. Если это вызовет 75% одинаковых ассоциаций, это уже означает овладение зрительным залом, потому

что остальные 25% пойдут «стадно» за этими 75%.

Вагнер, произведший реформу в оркестре и, с моей точки зрения, завладевший способностью зрителя к ассоциациям, обратил также внимание и на работу актеров. Что он в этой области сделал? Мы можем только сказать, что он заставил их жить не от арии к арии, а жить так же, как живут в драматическом театре. Прежде всего он заставил их строить образы на сцене. Значит, здесь актер является подлинным актером, а не певцом, нарядившимся в костюм актера. И здесь работа оперного певца становится такой, же работой, как и в драматическом театре.

Но после Вагнера, товарищи, начинается величайшее смятение в оперном искусстве. Я прямо делаю скачок от Вагнера к нашему времени, просто иду мимо всех тех волнений, всех тех споров, которые были вокруг этой реформы, потому что, как всегда, больше всего мешают немцы. Немцы — очень умный народ. Конечно, в ряде областей они приносят величайшую пользу, в особенности в области медицины или в деле изобретения разного рода аппаратов для разных областей техники. Здесь они, конечно, приносят громадную пользу. Но когда дело доходит до искусства, то они делают совершенно непоправимые грехи. Первый непоправимый грех, наиболее показательный как пример, это грех, кото-

69

рый они сделали в отношении «Гамлета». Они наводнили рынок таким количеством рассуждений по поводу «Гамлета», что, конечно, сбили с толку всех решительно. Все сошли с ума, все только и спорили: что Гамлет — с сильной волей или со слабой волей? Театральный элемент «Гамлета» их совершенно не касался. Их совершенно не интересовало, почему Шекспир строил свою драму эпизодически, почему он вложил ее в зрелище, которое длилось три часа. Это решительно никого не интересовало. То же самое они сделали с Вагнером. Они понаписали такое про Вагнера, что не хватит времени все это перечитать. Они сделали такой фетиш из Вагнера, что просто с ума надо сойти, если изучить все это. Но они не дали нам разобраться в той сложной работе, которую сделал Вагнер в области театра, — со всеми ее недостатками, с той грандиозной безвкусицей, которая была у Вагнера в отношении к живописной стороне спектакля. Это — типичный мещанский вкус немецкого буржуа. Этого никто не сумел отместить для того, чтобы проникнуть в самое настоящее, что Вагнер сделал для оперного дела.

Я этот скачок делаю вот для чего. Был такой замечательный человек — Скрябин. Когда ему задавали вопрос: «Почему вы, Александр Николаевич, никогда не напишете оперу?» — он говорил, что «опера — это дрянь; с оперой я не желаю иметь ничего общего; оперного театра не должно быть; оперный театр — это нечто ужасное. Это — гадость». Он никогда не ходил в оперу, не любил оперу и сам никогда не думал писать для оперы, но Скрябина тянуло создать какое-то «массовое действо». Я беру это в кавычки, потому что он иначе это называл. Его тянуло к массам, к движению людей в пространстве, его тянуло создать в каком-нибудь теплом климате (его тянуло главным образом в Индию) такой спектакль, где действительно произошло бы слияние музыки, звуков и света.

Вы думаете, кто-нибудь обратил внимание на эту брошенную Скрябиным программу? Никто. Очень маленький круг людей знает об этом. Никто об этом не писал никаких исследований, хотя о Скрябине есть много всевозможных исследований. О том, какую реформу он произвел в музыке, все хорошо знают, но что он хотел сделать в области этого «массового действия», никто не знает. Затем есть второй человек, кроме Скрябина, наш же человек, русский человек — Прокофьев, который написал оперу по тексту Достоевского. Называется она «Игрок». Эта опера даже нигде не издана. Она хранится в библиотеке ленинградского Ма-рининского театра. Эти люди, которые тратят грандиозные средства на постановку «Аиды», «Пиковой дамы», «Евгения Онегина», «Лебединого озера», «Тщетной предосторожности», приглашают некоего Виноградова, который переделывает «Гугеноты» в революционную драму¹. Они не понимают, что для того, чтобы создать революционное либретто, нужно иметь прежде всего революционную музыку. Потому что если я «Аиду» назову «Октябриной», то

70

еще не получится революционная опера. А Виноградов глубоко в этом убежден, его приглашают в Ленинград, и он над этим сидит. В это же время в библиотеке ленинградской оперы имеется «Игрок» Прокофьева, и если бы эту оперу напечатать, то можно было бы на десять лет закрыть все оперные театры. Правда, Прокофьев такой же чудаковатый в некотором отношении, как и Римский-Корсаков. Тот обращался за сюжетами к некоему Вельскому, а Прокофьев обратился к нововременскому журналисту, который и переделал ему «Игрока». Вы представляете себе, как он его переделал; все же Прокофьев написал оперу на этот сюжет, и ленинградский оперный театр имеет в руках это музыкальное произведение².

Но дело тут не в сюжете, а в материале для построения нового вида оперного искусства. Не буду говорить о тонкостях в области инструментовки. Прокофьев пошел дальше Глюка, он пошел дальше Вагнера, значительно дальше. Он совсем исключил всякие арии, у него нет даже прелестных бесконечных мелодий Вагнера, нет этой сладости, а он заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой, <существовавшей> до сих пор. Это какое-то новое драматическое произведение, и текст, который должен произносить актер, даже не вложен в стихотворную форму. Это проза. Это продолжение того, что сделал Мусоргский. Мусоргский построил два изумительных памятника, вернее один, потому что «Сорочинская ярмарка» не представляет собою того, что представляет «Женитьба» Гоголя. «Женитьба», которую написал Мусоргский, это новый этап в сфере оперного дела. Тут приходится слово *оперный* взять в кавычки, потому что когда говоришь о «Женитьбе», то ее меньше всего можно назвать оперой.

То, что делает Прокофьев в «Игроке», — это такой свободный речитатив, который требует драматического актера. Ноты есть, ноты нужно уметь читать, и голос хорошо поставленный нужен, надо уметь петь, тем не менее нельзя сказать, что это опера, нельзя сказать, что тут должны быть оперные певцы, потому что всякий обычный оперный певец со своим бельканто в этой опере Прокофьева провалится.

Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт — они сказали: «Это дрянь, мы это исполнять не будем»; театр заставили эту оперу снять, и ее сняли. Единственный человек, который держал эту вещь в руках и убеждал всех, убеждал администрацию, и всех заставлял петь, это был Алчевский. Но он вскоре умер и не смог этого осуществить. А я убежден, что благодаря энергии, которая была у Алчевского, он мог бы осуществить <постановку этой оперы>, если не в Мариинском театре, то где-нибудь в Харькове или в Баку, где он и умер.

Вы понимаете, что такое воздействие речитатива в тексте опрокидывает оперное дело в том смысле, что здесь актер перестает

71

быть певцом, он должен уметь произносить слова так же прекрасно, как петь.

Между прочим, это тот Алчевский, который владел искусством бельканто больше, чем кто-либо из тех певцов, которых мне приходилось (встречать, и это не только мое личное впечатление, это признание больших художников оперной сцены. Они говорили, что в «Кармен» романс с цветком никто так не пел, никто не мог развить такой романтической пряности, такого бесконечного легато, такого изумительного звукового толкования, как это делал Алчевский. И этот же самый Алчевский идет на изумительный речитатив в «Каменном госте» Даргомыжского, начинает овладевать романсами Гнесина и затем идет на речитатив «Игрока» Прокофьева.

Для чего я это говорю? А вот для чего. Я убежден, что после того, как наконец-то начнут проваливаться в яму «Аида», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», просто потому, что если по двести тысяч раз исполнить эти оперы, то все человечество прослушает их, а если все люди на земном шаре прослушают «Евгения Онегина», то когда-нибудь это кончится, надоест это слушать, — тогда явится вопрос: что же делать с оперным делом? И вот мне кажется, — я в этом глубоко убежден, — что явится какой-то новый Вагнер, — может быть, имя ему будет Прокофьев, я не знаю, — который зачеркнет оперный театр как таковой, и

явится новый вид оперы. Музыка будет так же использована и оркестр будет так же использован, как это использовал Вагнер, то есть он заставил оркестр звучать не для того, чтобы аккомпанировать, а для того, чтобы втиснуть новый элемент в сценическое искусство. И таким действительно новым элементом является оркестр у Вагнера. Его тут и не слушают, как аккомпанемент. Ведь можно аккомпанемент совсем не слушать; когда в глупой итальянской опере поет оперный певец с одного места, то можно не слушать аккомпанемент — какие-то аккордики. Вы слушаете то, что делает певец. У Вагнера, наоборот, вы часто перестаете слушать певца, потому что он не поет, а только при различных волнующихся нагромождениях стаккато, каких-то толчках особым построением текста он что-то в быстром темпе гармонично говорит. А оркестр вы обязательно слушаете — он заставляет себя слушать, — и вы следите за тем, что делается в оркестре. Таким образом используется оркестр как новый элемент театрального действия.

Скрябин говорит о слиянии света, звука, движения человеческого тела в одно целое, и говорит, что можно создать из этого изумительную новую партитуру. И даже он первый начинает сговариваться с электротехником: «Дайте мне, пожалуйста, клавиатуру, когда исполняется мой «Прометей», нельзя ли, чтобы кто-то управлял этой клавиатурой, чтобы все время менялся свет», — потому что он знает, какое влияние на человека имеет не только звук, но и свет, — какое это имеет громадное значение, — и най-

72

ти свет — это колоссальная вещь. Значит, он говорит, что если уж создавать театральные действия, которые мыслимы не только в закрытом помещении, но и на открытом воздухе, — так давайте еще используем свет. Каких можно добиться нюансов с помощью этого света! Вот, значит, входят новые элементы.

Затем добираются до актера. Прокофьев отменяет природу оперного актера. Он говорит: «Пусть у него хорошо поставленный голос, пусть у него великолепное дыхание, мне не нужно, чтобы его «а, о, у, и, э» звучали, давайте мне согласные, потому что только согласные зазвучат в этих чудовищных речитативах, когда у вас не успеют даже зазвучать «а, о, у, и, э», а успеют только произнести «ш, с, ж, ч», то есть только согласные». Теперь появилась даже новая порода людей, которая свое вокальное дело основывает на звучании не гласных, а согласных. Это вовсе не открытие Америки, это неизбежность. Без этого действительно нельзя, потому что если заняться изучением вообще Прокофьева, вообще Гнесина (Гнесина, может быть, в меньшей мере, потому что Гнесин в последний период ударился в фольклор, стал изучать природу еврейской музыки, и ее напевность вынудила его остаться в рамках старого оперного искусства), они произведут реформу в области гармонии, может быть, дальше, чем Скрябин. У Прокофьева мы видим, что в «Игроке» человек на сцене должен себя иначе повести. Он должен пересмотреть все прежние каноны.

Иначе говоря, мы стоим накануне реформы в этом формальном плане театрального искусства. Можем ли мы теперь делить театральное искусство, как делали до нас, как Рабис делает это, — там есть секция оперных певцов, секция драматическая и т. д. Я думаю, что и драматических актеров он разделит на тех, кто участвует в «Кривом зеркале», в «Не рыдай»³, и на тех, которые участвуют в Театре Мейерхольда. У нас даже есть Союз революционных драматургов. Что это такое? Если вы — деятели искусства — и хотите улучшить свое экономическое положение, благоволиите записаться в союз деятелей искусства, Рабис, вместе с нами. Такого деления не может быть. Мы на пороге такого времени, когда это деление будет вычеркнуто. Тогда произойдет то, что было в старояпонском и старокитайском театре, когда актер, готовясь к сцене, должен был всего себя приготовить — со стороны движений, со стороны голоса, со стороны акробатизма, со стороны умения двигаться под оркестр, со стороны умения сделать сальто-мортале и т. д. и т. д. Таким должен быть будущий актер. Мы находимся в переходной эпохе. Но, поскольку мы являемся авангардом на левом фронте, мы обязаны в будущее заглядывать. Если мы в будущее не будем заглядывать, ничего не получится. Мы-то умрем, но на наших костях должно построиться новое здание. И к этому новому зданию мы должны подготавливаться. Поэтому, когда мы какой-нибудь спектакль

берем, как мы взяли «Бубуса», мы ставим там на учет пересмотр всех канонов

73

прошлого. У нас другие задачи. У нас есть оправдание в постановке именно «Бубуса», как автор Алексей Файко изложил в своей маленькой заметке, которую мы пустили уже в печать. Она не была еще напечатана. Вы ее читали в измененной редакции в «Правде»⁴.

Но не это одно нас интересует, нас формальная сторона все время интересует. Если сказать: довольно формального, давайте ехать на одном содержании, — на это мы не можем пойти. Мы знаем, что чем крепче идеологическое содержание, чем больше в нем агитационного запала, чем больше в нем этих агитационных дрожжей, тем выше должно быть все формальное. Мы знаем это по опыту спектакля «Д. Е.». Там пущены уже такие выразительные средства, которые до этого спектакля не фигурировали. Это так называемые кинетические или динамические движущиеся декорации, щиты, стены. Мы ввели новые технические приемы. Мы все время изощрялись, но мы не изощрялись так, как делают другие театры: «Черт возьми, изощрялись в том, давайте изощряться в этом». Мы не форсим какими-то новыми достижениями, но мы знаем, что, чем сложнее содержание, чем сложнее и крупнее те задачи, которые мы себе ставим в агитационном плане, тем сильнее должны быть выразительные средства. Поэтому все технические достижения должны здесь быть пущены в ход. Мы действительно должны превратить сценическую площадку в такой аппарат, которым надо овладеть, действительно играть на клавиатуре, как этого хотел Скрябин. В 1925 году на земном шаре есть уже много всяких изобретений в области света, а мы все еще едем верхом на Годунове, который зажжет лампочку одну, другую и потом третью⁵. С точки зрения изобретателей театра, с точки зрения Театра имени Мейерхольда, с точки зрения авангарда левого фронта — это вопиющая гадость.

Я мечтаю хоть на три года уехать в Америку, чтобы посмотреть на этого чудака, — я не знаю фамилии этого режиссера, — который только тем и занимается, что взял одну область света. Он, конечно, чудака, наивный человек. Он с помощью света строит целые картины: вдруг там возникают — как когда смотришь на море — в глубине облака, вроде миража, замки, дворцы, в море сливается, в море отражается такая штука. Нечто подобное создает он. Конечно, для этого не стоит строить театр. Но если есть такой аппарат, который может это сделать, это будет нам на руку.

Мы недавно построили свет, и какой-то товарищ меня толкает в спину и говорит: «Неужели этот свет будет?» Он прав. Для того чтобы проаккомпанировать светом сцену, когда идет эпизод с телеграммой, или проаккомпанировать светом сцену, когда идет урок Бубуса, или проаккомпанировать светом сцену, когда сидят министры и когда играет Баранова, нужен какой-то чудовищный свет, не в смысле красоты, а в смысле акцентировки агитационного плана. Нужно осветить министров раз, потом притушить, осветить Захаву, мечущегося между министрами и Баазе, кото-

74

рая продает своих дочерей, осветить грот. Это все агитационные моменты, но не моменты формальные, так что, когда мы говорим: «Даешь электричество!» — мы говорим не для того, чтобы сказали, что у меня имеется стремление осуществлять общие проблемы света, а мы говорим для того, чтобы на сцене именно агитационного театра, театра революции взять быка за рога в том смысле, как товарищ Ф. *<фамилия не записана стенографисткой>* рассказывал, что когда в Красном театре в Ленинграде показывали портрет Ленина, то умели учесть для этого удачный момент, и это удивительно было показано⁶.

Значит, нам нужно именно так завладеть зрительным залом, чтобы не осталось ни одного равнодушного человека, чтобы приехавший к нам человек, сочувствующий или враг, человек, который переписывается с Черновым или Милюковым, чтоб он дрогнул здесь вместе с нами в том волнении, в том разоблачении, которое произведет на сцене «Бубус». В этом спектакле агитационный нерв надо найти не в плакате, не в выпуклости — здесь драматургическая канва дает новые грани. Автор считает новый зрительный зал — нового толка и класса — более умным, чем зрительный зал буржуазии, он говорит: «Я знаю, что рабочий поймет меня без того, чтобы я его на веревочке тащил, как щенка к блюдцу с молоком»,

здесь ситуация так построена, что разоблачение происходит ясно, и без всякого диалога можно понять, кто и что разоблачает.

И вот, когда у нас было сомнение, когда мы колебались, как быть с пьесой Файко, потому что она не представляет тот идеал материала, который нужен нашему театру, у нас было колебание, как, откуда, где вытащится этот нерв, который делает пьесу созвучной современности (если выразиться по Бескину или Херсонскому, — где взять созвучность эпохе), то у нас нашлись товарищи, которые увидели, что сцена владеет такими средствами, у сцены есть такие элементы, что, если все это вздыбить и осуществить, то черт знает что произойдет, именно кровью зрителя преобразится сцена, я был в этом убежден, когда я это < пьесу Файко> читал⁷.

Первый момент: как строить образ Бубуса — трагикомедия <это> или комедия? На сцене это давно забыли, сцена сейчас так эволюционирует, сцена имеет сейчас такие средства — трагедия или комедия, можно третье какое угодно название придумать. Вот как дело обстоит с «Бубусом». Поэтому когда «Бубуса» стали играть в условиях такого музыкального сопровождения, то вдруг все это чванство, которое получается по его <Бубуса> меньшевистской природе, оказалось налицо и вся эта меньшевистская природа налицо, дальше ехать некуда. В каждом шаге, в каждой своей манере он дискредитируется, и перед нами возникает определенная маска, которая проходит от «Мистерии-буфф» к Алексею Файко. И мы, учившиеся на приемах игры итальянской комедии масок, говорим, что мы должны обязательно

75

восстановить в современности, и даже не восстановить, а просто построить в современной драматургии свои маски. И вот первая маска уже у нас найдена — это меньшевик из «Мистерии-буфф» Маяковского и Бубус Алексея Файко. Это маска для актера — исполнителя роли Бубуса. Не нужно бояться повторить себя в этой маске, также не нужно бояться Ильинскому, если он повторяет приемы «Великодушного рогоносца», нужно брать вообще все то богатство сцены, которое есть, если это можно использовать как штрих для обострения и толкования нового образа, в сущности говоря, старого образа. Мы знаем, что Чаплин, например, этого не боится, он и в носильщике и в барине все один и тот же Чаплин, он нашел одну маску, он не боится ее повторить. Он меняет котелок, штиблеты, усики, но у него тот же прием. Этого можно бояться в Малом театре, потому что тут нужно разнообразить образы. Сейчас представителем этого течения является Андрей Павлович Петровский, это изумительный гример, он сейчас единственный на весь СССР, он гримироваться умеет изумительно, но это его и губит, потому что в каждой роли он неузнаваем. Это хорошо или плохо? Очень плохо. Потому что нужно не придумывать внешний облик, а нужно знать, что под этой маской скрыто, какой человек. Поэтому объективное представление всякой фигуры — не наша задача, в этом отношении для нас ценнее Чаплин, Гарольд Ллойд. Когда я смотрю Чаплина, я вижу, как он высмеивает все традиции буржуазного общества. Как он сядет за стол, как положит салфетку, вспомнит, что нельзя ножом есть рыбу, — он все это знает, но все это опрокидывает. Отсюда не следует, что нужно есть руками и нужно проповедовать нечистоплотность. Гигиена должна быть, руки мыть надо, но есть какой-то предел, и тут начинается что-то вроде «замороженной мокрицы»⁸, но так как это моя любимая тема, то тут, в этом окружении, я могу наговорить черт знает чего, поэтому лучше не буду.

«Бубус» ставит перед нами новые задачи. Я закончу свою хитрую предпосылку — все, что я говорил до сих пор, я говорил для того, чтобы после перерыва говорить о новых приемах игры в условиях нашего спектакля. Мы и будем эту программу строить, но нужно знать, что мы стоим на пороге реформы театрального дела вообще и в этом смысле есть много моментов, которыми нам придется пользоваться. В этом смысле в области *so genannt** синтетического театра (я не люблю это слово, но оно что-то определяет) мы стоим на пороге изменений, которые будут происходить с двух концов. С одной стороны, в оперном театре

* — так называемого (нем.). — Ред.

происходит свой бунт, будем продолжать его от Глюка, Вагнера, Скрябина, Прокофьева и дальше. А с другой стороны, в драматическом театре мы всегда вовлекали новые элементы. В «Даше»

76

Европу!» добрались до трансформации, взяли аккомпанемент джазбанда, движущиеся декорации. Что нового мы обречем в «Бубусе», как мы введем музыку? В газетах промелькнуло известие, что агитационный план усиливается, прогрессирует; в «Правде» была опечатка, — нужно: «чередование игры и так называемой предыгры и сцен разговорных и мимических».

Какие новые элементы приходят?

С моей точки зрения, «Бубус» начнет собою то же самое, что начал Леонардо да Винчи, — я не хочу быть Леонардо да Винчи, но меня судьба ставит в это положение, поскольку мы все изобретатели, являемся постоянными надстраивателями все новых и новых возможностей. Точно так же, как Леонардо да Винчи предпослал в своих изобретениях некоторые намеки на возможность создания аэроплана, так и мы, конечно, безусловно, я это утверждаю, «Бубусом» начинаем новый этап, где мы протягиваем руку всем беглецам из оперного театра, кто, наподобие Алчевского, брал на себя миссию все же осуществлять эти речитативные спектакли, которые выводят певца из оперного театра и роднят его с актером драматическим.

У нас происходит пересмотр канонов на нашей драматической сцене, и та тяга к мелодраме, которая проявлялась за последнее время, в революционный период, эта тяга имеет для себя много оправданий. Мы берем мелодраму не так, как ее взял Вадим Шершеневич или кто-то другой, кто механические приемы мелодрамы выносит на сцену, потому что мелодрама всегда имела успех, — мы это делаем не поэтому, а потому что человечество само требует от театра, чтобы на театре действовали все элементы, к которым оно было приучено в театре с античных времен. В театре всегда нужно было сопровождение музыки, всегда нужен был танец, всегда нужна была определенная ...ность *<нача-ло слова пропущено>*, и японцы и китайцы XVII века вносят еще одну поправку. Игра нас интересует не как таковая, а нас интересует предыгра, ибо то напряжение, с которым зритель ждет, важнее того напряжения, которое получается от уже полученного и разжеванного. Театр как раз не на этом стоит. Он хочет купаться в этих ожиданиях действия. Это его гораздо больше интересует, чем самое осуществление. И вот во второй части моего доклада я буду говорить об этом.

2

В той части доклада, которую я буду делать сейчас, я скажу немножко о том содержании, которое скрыто автором в данной вещи — не в смысле сюжета, а в смысле того, что он с помощью этой вещи хочет сказать со сцены как драматург. Он изложил это таким образом *<цитата не записана стенографисткой>*.

Вот как рассказывает о пьесе сам автор. Но нам-то, работающим над пьесой, этого, конечно, в сущности, не следовало бы

77

рассказывать. Мы сами отлично поняли сейчас, вследствие того, что ее переложили на язык сценической метрики. Мы знаем уже, что из этой пьесы получается.

В современном спектакле сатирического характера, спектакле, который имеет в виду осмеять целый ряд очень крупных явлений, мы, борющиеся с классом нам противоположным, должны произвести некоторое заострение. Как мы должны производить это заострение? Мы должны пересмотреть все те элементы, взять на учет все те элементы, с помощью которых мы действительно можем построить такой острый спектакль. Этим заострением теперь занимаются многие, и многие думают, что они действительно приобщаются к современности, что они действительно создают спектакли, созвучные эпохе. Но какая разница между ними и нами!

Эта разница особенно хорошо сказывается, когда мы читаем добрые намерения режиссеров, которые ставили спектакль «Гамлет» с Чеховым⁹. Там было написано в листовке, которая была приложена к программе: «Мы хотим произвести заострение, мы хотим приблизить Гамлета к современности, мы хотим показать, что в «Гамлете» борются два начала: вот представители придворной знати, вот представители феодальной системы, вот вам король, а вот вам что делает Гамлет — Гамлет с ними борется; король со своей свитой стоит на одной стороне, Гамлет — на другой, Лаэрт колеблется между тем и другим». Повторяется та формула, которую мы взяли, когда ставили «Лес». Когда я прихожу на спектакль «Гамлет», я такого заострения не вижу совершенно, именно не вижу приближения спектакля к современности, потому что самая основная энергия пьесы, самая основная база пьесы это Гамлет-действитель, Гамлет-борец, опрокидывающий ряд правил, которые в этом королевстве установлены. Этого всего вы не видели. В последнем номере «Жизни искусства» очень верно описано состояние Гамлета — Чехова. Марголин правильно говорит¹⁰, что сразу же, когда Чехов сидит спиной к королеве, с лицом, обращенным к солнцу, этим он выдает Гамлету неверную карточку. Тут мы видим Гамлета, который приходит к борьбе не сам по себе, не в силу своей индивидуальности революционера, борца, ученика Йорика, шута, который иронически относился ко всему, что перед ним протекало, — потому что мы знаем, что шуты были тогда самые большие революционеры, шуты под соусом шутки осмеливались говорить от лица придворных то, что сами придворные не имели права сказать. Придворные попадали на виселицу за такие слова, которые смело говорил шут. И на сцене вовсе не случайно Гамлет Шекспира на кладбище, подходя к могиле, берет череп Йорика и говорит: «Как часто я сидел у тебя на коленях», это вовсе не проходная сцена, эта сцена для Гамлета есть основная характеристика его роли, и это должно быть взято на учет для всего действия Гамлета.

78

А что мы видим у Чехова? Чехов почему борется, что его мучает? Что-то внутреннее, неясное, он мистик, он отшельник, он чуждается, потому что молится, он чуждается, потому что созерцает, он вынимает меч только потому, что слышал голос Тени, но ведь этот голос — это последняя капля. И тут он гордится, что, подняв меч в середине акта, он в конце его опускает. Не только меч, возьми хоть пушку, целую артиллерию вывези на сцену, все равно Чехов — Гамлет не убедит в том, что он революционер. И как раз та легенда, которая легла в основу «Гамлета» Шекспира, рассказывает про Гамлета не так, как это рассказывает Чехов. Он не прочитал самый простой документ¹¹, который должен был прочитать. Там сказано: Гамлет был шутник, иногда пойдет во двор, вываливается весь в навозе, ходит грязный по дворцу. Вот какой Гамлет. Не надо понимать, что нужно так делать, но я говорю, чтобы понять, что Гамлет мог вываливаться в соломе, и в то время, как все это осуждают, он ходит грязный. Там такая первая сцена.

Вторая сцена, когда Гамлет приходит разговаривать с матерью. Он приходит в спальню, там стоит большая кровать, и под одеялом лежит Полоний — спрятался, он знает, что сюда придет Гамлет, он собирается подслушивать. Гамлет пришел и видит, что кто-то шевелится под одеялом, он думает, что, может быть, сам король собирается его подслушивать, тогда он бежит через всю сцену, изображает петуха, хлопает руками, подражая петуху, вспрыгивает на постель и сразу втыкает в одеяло нож и убивает Полония. Входит мать, Гамлет разговаривает с матерью, а затем из-под одеяла труп вываливается. Мать в отчаянии. Тогда Гамлет берет труп и ходит с ним полчаса по дворцу, носит на себе труп Полония, он ищет какую-нибудь самую мерзкую яму, в которую можно втиснуть Полония, и в конце концов находит водосточную трубу и туда выбрасывает труп Полония.

Вот какой Гамлет. Таков ли Гамлет у Чехова? Конечно, нет. Он молится, у него замечательно изображена сцена с мистическим затуханием голоса, но это из «Парсифаля»¹², отсюда это притекает. Вот в «Парсифале» это было бы уместно. Значит, мы должны прямо сказать, что когда говорят: «Гамлет» — это хорошо, это созвучно современности, — то это на бумаге, а в действительности ничего подобного. В этом отношении мы заявляем, что при

всех недостатках, которые открылись в нашей постановке «Леса», тут можно многое критиковать, но это все мелочи, — в основном мы дали зрителю обострение произведения, в образе Аксюши главным образом мы дали ноты, которые делают грань между двумя мирами.

Теперь, когда мы подходим к такой пьесе, как «Бубус», мы должны сразу сказать: вот какую программу строит автор, как это нам сделать? Мы берем все средства, которые только имеются, давайте их сюда, на сцену. Если мы играли «Великодушного рогоносца» без костюмов, без грима, не надо думать, что мы взяли

79

для себя какие-то штампы. На нашем революционном фронте мы еще не имеем определенных параграфов. Вчера не гримировались, сегодня гримируемся. Мы еще находимся в стадии всевозможных экспериментов, а пока эти эксперименты не исчерпаны, давайте постепенно накапливать материал. Если некоторые говорят: «Позвольте, говорили одно, теперь другое», то мы еще раз и другой раз скажем, что в «Великодушном рогоносце» задача была чисто педагогическая: впервые приложить приемы и законы театра *commedia dell'arte*, приемы построения шутки, нагромождения театральных действий. Это мы выполнили, как поставленную перед собою режиссером задачу. Освободившись от грима и костюма, мы берем на учет выразительные средства своего тела, мы изучаем законы ракурсов, затем быстростремительное действие, динамику диалога, занимательность действия, нагромождение всяческих событий, и все это делается только с помощью актерского тела. Никаких декораций. Только человеческое тело. Никаких обстановок. Один только прибор, который дает возможность показывать это тело то в том ракурсе, то в другом¹³. Условность, доведенная до крайних пределов, доведенная «до апогея», как говорили учителя гимназий. Все это нами делается. Но потом вдруг Степанова нам притащила и совсем не в то место сунула свои костюмы. Она хотела побить покойную Л. С. Попову: «Ах, она — прозодежду, я тоже — прозодежду плюс «Моссельпром». Она закатила нам эту штуку и погубила замечательную вещь¹⁴.

Никаких законов мы еще не можем записывать, и у нас в «Лесе» получилась некоторая смесь, есть некоторая спутанность: парики от одного, а остальное — другое. Но мы говорим: «Это не беда, давайте лучше ошибаться».

Теперь «Бубус». Что же мы делаем в «Бубусе»? Ш<лепянов?>¹⁵ приносит картинку. Говорят: отступление. Говорили: нет декораций, а теперь есть декорации. Но какие же у нас декорации? Только немножко бамбука¹⁶. А с другой стороны, мы говорим: ассоциация. Мы хотим, чтобы в зрительном зале создалась эта ассоциация. Нам говорят, что буржуазия живет развращенно, у них на золоте и серебре едят, да ходят в особенных рединготах; английские журналы сюда присылают, и мы удивляемся. Пойдите в «Книгу» на Кузнецкий мост¹⁷. Там ужас, что делается: какие автобусы, моды и т. д. Черт знает, что делается. Надо эту иллюзию создать. Павильон мы не хотим, потому что сейчас же ассоциация: Коршевский или Малый театр. А мы хотим создать ту ассоциацию, которая получается, когда мы смотрим английские журналы. Мы знаем, что есть такие дома, где каждая комната имеет свой стиль. Одна — Людовика XIV, другая — индийский, третья — египетский, четвертая — рококо. Мы говорим, что это — отчасти под Восток, который смешался с Западом; какой-то двор; окаймление; не поймешь, где происходит — во дворе или в здании. Необходимо, чтобы была иллюзия города. Поэтому мы ...вали <начало слова пропущено> верх сцены вертящи-

80

мися рекламами электрическими — это чтобы вызвать ассоциацию, чтобы люди не ошиблись, что они пришли на такое представление, где будут изображаться фигуры на фоне города по ту сторону Польши, — не по эту сторону Польши.

Но этого нам недостаточно. Мы хотим еще сделать так. Когда диалог звучит, то нужно, чтобы он приобрел больше значимости. Мы думаем: а, черт, ведь хитрый Вагнер был. В «Тристане и Изольде» есть такая сцена, когда Тристан ждет Изольду. Он умирает, лежит на солнце. Сейчас умрет. И он ждет Изольду. А ее нет и нет. Он торопится, поднимается, выкрикивает какие-то реплики, волнуется, публика его не слушает. Что за охота слушать человека, который ранен и умирает, а он орет. Как выйти из этого положения? Надо создать

напряжение ожидания другого события. И вот Вагнер задается целью — с помощью звуков создать приближение Изольды. Я бы не хотел назвать эту музыку изобразительной. Но намек такой имеется. Этим искусством очень владел Римский-Корсаков. Он умел в «Садко» изобразить море. Другой композитор, Бородин, в «Князе Игоре» изображает бой, где вы получаете полную иллюзию боя — скачущих коней, звука мечей и т. д. Конечно, в этой мере Вагнер тоже изобразил. Конечно, у него никто не выкрикивал: «По морю едет Изольда», — но чувствуется какое-то качание моря. Он дал вот это поразительное: торопливость. Он так построил партитуру, так нагромоздил звуки — это очень трудная tessitura¹⁸, — что есть впечатление торопливости. Вы начинаете задыхаться в зрительном зале, потому что вот-вот сейчас кто-то должен приехать, либо что-то другое, потому что есть приближение. Он от пиано ведет к большому форте, фортиссимо и, наконец, разрешается: вбегает Изольда и... ладно, получается следующая сцена.

Мы говорим: хитрый Вагнер. Отчего бы и нам такую штуку не использовать? Но сейчас же вспоминаем, что еще хитрее, чем Вагнер, были режиссеры старояпонского и старокитайского театра. Они тоже понимали, что зрителю, если он немножко задремал, нужно, чтобы он немножко приподнялся, чтобы он не очень успокоился в зрительном зале. И они тоже были очень хитрые. У них оркестр все время жарит. Надо, не надо — все время оркестр жарит во время спектакля. Много барабанов, флейт, шипящих и свистящих инструментов. Этот так называемый шумовой оркестр, который вырос отсюда, и самые большие музыканты, как Стравинский, Прокофьев, особенно Стравинский и Мийо во Франции, используют эти приемы китайского театра. Маленький ограниченный оркестрик, но тут пущены в ход такие инструменты, которые в других оркестрах играли только служебную роль.

В Веймаре мне пришлось в прошлом году слышать новый оркестр Стравинского. У него основное — скрипка, а остальное: флейты, барабан, труба. В оркестре сидит семь-восемь человек. Это так использовано, барабан с трубой и с флейтой в таких сочетаниях, такие смены ритмов, что, когда смотришь на дирижера,

В. Э. Мейерхольд. 1922 — 1923 гг.



А. Я. Головин и В. Э. Мейерхольд. 1923 г.



В. Э. Мейерхольд. 20-е годы



**Кинофильм «Белый орел». Режиссер Я. А. Протазанов. 1928 г.
Сенатор — В. Э. Мейерхольд, губернатор — В. И. Качалов**



В. Э. Мейерхольд и Э. П. Гарин. 1926 г. Этюд к немой сцене «Ревизора»



В. Э. Мейерхольд. 1924 — 1925 гг.



В. Э. Мейерхольд с первым выпуском Гэктемаса. 1926 г. Стоят: П. И. Егоров, И. Я. Савельев, А. В. Кельберер, В. Ф. Федоров, З. Н. Райх, С. В. Козиков; сидят: Н. В. Сибиряк, В. Э. Мейерхольд, Н. Л. Охлопков; на полу: Е. Б. Бенгис. Э. П. Гарин



В. Э. Мейерхольд. 1927 — 1928 гг





81

думаешь: «Вероятно, его будут массировать так же, как после бокса».

В «Тристане и Изольде» есть очень хитрая смена счета в последнем акте. Не всякий дирижер справлялся с частой сменой очень трудных счетов, и только такой большой мастер, как Направник, сумел так подготовить партитуру для оркестра, что хоть ребенок может дирижировать, он умел так легко сделать паузу, так умел вовремя повернуть рычаг, что давал освобождение и облегчал задачу дирижера и режиссера. Однако мы должны работать в очень сложном комплексе сцены, мы должны уметь делать луфт-паузы¹⁹. Когда я говорю: «Идите дальше, остановитесь, теперь начинается сцена в новом ритме», и этот новый ритм нужно сделать, то вы тут будете постоянно натекать на непреодолимые препятствия, поэтому всякие ловкие повороты и акцентировки можно делать с тем, чтобы делать верные остановки от одного движения к другому. Если этих верных остановок не сделаешь, то вот товарищ Злобин²⁰ может засвидетельствовать, что либо руку, либо ногу, либо шею сломаешь. Нужно уметь делать эти верные остановки в минутных станциях.

Вот мы и берем эти приемы старокитайского и японского театров, вводим музыку, или то, что создает нечто вроде мелодекламации (иногда я это слово слышу в коридорах), но тут нужно оговориться: мы вспоминали старый лионский и китайский театр, вспоминали Вагнера, вспомним, что такое мелодекламация.

Что такое мелодекламация, что она использовала? Она основана на тяге человека к музыке. Если я просто слышу текст, мне как-то скучнее, чем если бы я слышал текст и в это время кто-то играл на рояле. И если в тексте есть некая сладостность, да к этой патоке еще добавить ложку меду, то получится такая патока, что дальше ехать некуда. Если, скажем, сцена драматична по подъему, а в это время аккомпанирует рояль, то, значит, получается мелодекламация. Обычно для мелодекламации выбираются хорошие аккомпаниаторы, и бывают такие, которые говорят: «Читайте, как вам угодно, а я вас догоню; когда вы остановитесь, и я остановлюсь», и так подбирались мастера вроде Вильбушевича — Ходотов читает, а Вильбушевич импровизирует, и даже в целях искусства так и делается, что два человека «женятся» — Вильбушевич «женится» на Ходотове — и сговариваются, сыгрываются, один говорит: «Ты будешь читать, а я тебе буду аккомпанировать», и, поскольку у композитора есть способность улавливать оттенки текста, — если в тексте есть нотка грусти, да если сюда грустную мелодию в музыку подпустить, то это больше всего производит впечатление. Есть такие специалисты. В музыке есть даже такие изобразительные места, например, лев выходит в пустыню (играют на рояле отдельные ноты), он идет, тут он подходит к ручейку (играют трели), пришел, попил водички. Можно на этом рояле изобразить что угодно, и есть такие мастера. Даже у больших композиторов можно найти такие вещи,

82

которые очень изобразительны, — есть мельница, кажется, это у Мусоргского. А импровизации Вильбушевича имели колоссальный успех.

Нельзя сказать, что мы иногда не делаем этого в нашем спектакле — когда используем Листа или Шопена²¹. Мы играем четыре часа, известная сцена длится 10 — 15 минут и аккомпанемент ее сопровождает, скажем, такая сцена, когда Соколова говорит «Хоп»²² Яхонтову, и он открывает шкаф с деньгами, — здесь безусловно изобразительный момент. Может быть, мы это оставим, может быть, снимем, но в общем это не имеет значения, потому что за четыре часа, которые мы будем играть, может попасться момент в сопровождении соответствующего аккомпанемента. Может быть, мы скажем: «Давайте его вычеркнем, поскольку это мелодекламация», но отсюда не следует, что нужно отказаться от всего, что попадается хорошего в мелодекламации. Не в этом задача.

В чем задача? Вот в чем. Так как мы видим, что всякая экспозиция не только в целом, но даже в отдельных частях зрительным залом, по существу современности особо расслоенным, усваивается весьма туго, то нужно быть особо бдительным, чтобы построение, которое делается на сцене, хватка происходили таким образом, чтобы никакая деталь не ускользала. Этот метод мы уже имеем. Вспомните высокозаостренную сцену Восмибратова, который вынимает из кармана бумажник, идет и читает текст. Мы эту ремарку раздуваем в грандиозную сцену, в такую сцену, где Восмибратов имеет возможность подать слово «заведение» так, что когда он произносит это слово, оно получает такое заострение, что тут уж мы действительно смотрим на происходящее на сцене, как на накую-то кунсткамеру²³. Вот это стремление с помощью всевозможных нюансов дать зрительному залу известную сцену с новой точки зрения, осветив материал совершенно не в такой подаче, как в печатном тексте, а в иной, в тенденциозной подаче, это требует особенной мобилизации всех театральных средств.

И вот эту особую мобилизацию всех театральных средств пришлось сделать в отношении пьесы Файко. Когда пьеса представляется в рамках не салонных, то у нас получается ассоциация. Тут тоже можно вспомнить, — так как мы привыкли видеть пьесы Рышкова, «В царстве скуки» Пальерона и массу салонных пьес, которые идут в Малом театре и у Корша и которые оскмину набили, то у театрального зрителя, у всякого, кто хоть

раз побывает там, возникает определенная ассоциация: «Люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки» — эта замечательная фраза, которую говорит Треплев в «Чайке» Чехова. Это фраза, которую я вставил в статью Марголина²⁴. А дальше Треплев говорит: «Я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни». Надо бежать. Опять-таки когда мы подойдем к нашей сцене, здесь какие-то барышни — дочери Баазе, Стефка. Во что же их нарядить?

83

Обязательно в современные костюмы? Но это не заостряет. В современном костюме все равно еще осмеяния не произойдет, и у нас костюм может быть так сшит, что закрутишь носом, — этим одним ничего не сделаешь. Значит, нужно было стереть эту ассоциацию. Каким образом мы ее стираем? Мы ее стираем тем, что вводим новый элемент. И публика говорит: «Черт ее знает, звучит музыка, а-а-а... странно, как будто это мешает», — как это мешало на первых порах Ремизовой. Затем эта мешающая на первых порах музыка производит какое-то навязывание: ты, пожалуйста, не думай, что здесь комедь ломают, что здесь люди не <?> только «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки», они тоже по-своему действуют. Но как действуют? Здесь выведен Кампердафф, который говорит: «В комендатуру, а-а-а, уличные беспорядки, в комендатуру!» Здесь виден представитель определенного класса.

Мы благодаря музыке настораживаемся несколько иначе. Мы видим, что перед нами серьезное действо. Вдруг актриса останавливается, и за нее говорит оркестр. Совсем как у Вагнера. Вот момент, типичный по-вагнеровски. Когда Стефка говорит: «А почему? Да потому, что <я люблю вас, Тэша>» — вдруг музыка Листа, которая написана по другому случаю. Лист построил такую музыкальную штуку, которая нами воспринимается как некое аморозо*, она сладостна. Счастлива так подобралась музыка, что она — в этом месте. И когда Стефка говорит: «А почему? Да потому что...» и молчит, за нее говорит музыка. Музыка вскрывает внутреннюю сущность, она от него нас, товарищи, спасает? Она спасает от необходимости переживать. Зачем мне переживать, когда есть такой изумительный способ? Я сказал: «А почему? Да потому что...» И руки положил на сердце. Вы ведь понимаете, что это делается только в двух случаях. Либо когда люди больны, но тогда падают в обморок, либо они с улыбкой хватаются за сердце, как это делает Стефка, — значит, она любит. Зритель из музыки понимает это. А мы говорим: «Это потому, что артистке приятно преподнести хороший словесный материал. И потому она говорит: дайте мне этот словесный материал преподнести». И здесь возникает необходимость быть особенно строгим к словесному материалу.

Нужно приветствовать тот почин, который сделала Зинаида Райх. Она сказала Алексею Файко: «Мне хотелось бы, чтобы мне был дан более богатый словесный материал». Просто заговорил голос человека, вкус которого изощрился на хорошем словесном материале, человека, который умеет оценивать стихи Маяковского, Есенина, Блока, то есть тех поэтов, которые в последнее время в области словесной много работали. Все равно, благодаря тому,

84

что есть возможности эти кажущиеся тривиальными слова сказать в особой обстановке движения, поступи, жеста, музыки, этот текст звучит несколько иначе. Он звучит несколько разукрашенным, будучи преподнесенным иначе. Это еще момент не типичный. Это — момент «лирического» характера. Затем имеются моменты сатирического характера, которые мы должны преподнести, мы должны показать человека не таким, который «ест, пьет, любит, ходит, носит свой пиджак» и т. д., но показать человека, внутреннюю природу которого мы особенно хотели бы раскрыть во всей ее зловещей уродливости. То, что Гр<оссу?>, какому-нибудь живописцу, или Д<омье?> было легко потому, что у него — карандаш, бумага и больше ничего нет, — нам это потруднее. С помощью одного костюма сделать — нам это кажется недостаточным. И мы делаем это вместе с музыкой. И здесь — музыка. Я не знаю, кем написана эта вещь. Кажется, Шопеном, — по другому поводу. Но она дает впечатление

* — *amoroso* (итал.) — любовно. В данном случае указание для музыканта-исполнителя. — *Ред.*

какой-то настойчивости.

Сыграйте несколько тактов...²⁵

Она, конечно, немножко обостряет те формулы, в которые поставлены Берковец и Кампердафф, обостряет для того, чтобы их осмеять, дискредитировать, как мы говорим, в глазах публики.

Все это выдвигает перед актером необходимость заняться пересмотром своих приемов игры. Когда музыки нет, игра становится проще. Почему? А вот почему. Потому что как раз этого момента нет. Значит, я только тем и занимаюсь, что — костюм, ракурс, декламационная какая-то штука. Когда пришла музыка, дайте ее, откройте форточки, разбейте стекла, чтобы этой музыке притечь на сцену и сделать заявку, так как этот новый элемент должен иметь какое-то место. Кто это место должен дать? Актер. У кого нам можно учиться? Конечно, здесь было бы возможно одно средство. Купить вам всем билеты и отправить вас в Токио или в Шанхай, потому что старояпонский и старокитайский театры кое-где остались. Сада Якко, к сожалению, умерла. Она была изумительна. Другая представительница этой школы — Ганако — несколько меньше²⁶. У нее прием *<пропуск>* был больше развит, чем у Сада Якко. У Сада Якко было больше *<пропуск>*. Она, например, ведет какой-нибудь монолог. В нем надо выразить экстаз. Актриса должна показать, что события надвинулись на нее, и она начинает говорить с каким-то необычайным жаром и подъемом. Но как она ни декламирует, это кажется недостаточным, она и жесты делает, и то, и другое, но и этого мало, и она вот что делала. Она доводила до какого-то градуса свой экстаз и начинала двигаться под музыку. И тогда публика говорила: «А-а-а, вот до чего дошло, даже заплясала, как она здорово!» И она этим уже овладела публикой. Не словами, не мимикой, не ракурсами, а вот тогда, когда она играла на фоне оркестра.

Это мы знаем и по античному театру. Когда волнение достигало величайших пределов, тогда текст куда-то исчезал, и оставалась на сцене одна только пляска. Это было после игры. Так же

85

это может быть и перед игрой. Например, получена телеграмма, распечатывает человек телеграмму, публика хочет скорей знать и хочет сказать: «Скорей, скорей сообщи нам текст телеграммы», но актер знает, что человеку не терпится, — потерпи еще. Он долго эту телеграмму читает и в это время испытывает волнение. И тут уж публика говорит: «Ну ее к черту, телеграмму, а интересно смотреть, как он волнуется». И уже внимание от телеграммы переносится на то, как он волнуется, на самую игру, которую Райх назвала предыгрой, в чем мы специализируемся, то есть нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это под-ползание к самому главному моменту.

Что это значит? Это значит — напряженное внимание зрительного зала. Это и создает в конечном счете успех. Потому что когда актер выражает свою игру, самое осуществление, то тут уж зритель говорит: «Вот она какая была — телеграмма». И теперь это уже не так интересно, а самое важное уже было.

Чем интригует и захватывает кинематограф? Этим самым. Неважно, что что-нибудь случилось, — а как это намечается. В такой-то фильме, скажем, что-то украли, вам интересно знать, а кино заставляет вас просмотреть несколько кадров до того момента, как это случилось, пока это событие произойдет, какие тут идут осложнения. Публика настораживается к этому моменту, ради этого момента мы ходим, не терпится, хотелось бы тут разрешить, и уже будто напали, а в это время вторая часть окончена. Ждем третьей части. В третьей части думаем: «Вот этот момент придет». Ничего подобного. Когда читаешь «Войну и мир» Толстого, первая глава, третья глава, пятая глава, — думаешь: тебе об одном и том же будут говорить, — а вдруг пятая глава — действие происходит совсем в другом месте. На этом основано искусство, и в романе, и в театре, на этом основывались такие хитрецы-драматурги, как Тирсо де Молина, Лопе де Вега. Как построен «Дон Хиль — Зеленые штаны»? Приходится изумляться, как это построено. Приходится перед спектаклем говорить вступительное слово: вот какой сюжет, потому что он будет распутан на 15-й

картине, <автор> запутает все и только под конец распутает, поэтому современному зрителю приходится облегчать понимание в то время, как он изощряет свои вкусы на плохой драматургии, приходится объяснять, что вот тут черт знает, какой сюжет.

Вот, значит, наша музыка имеет задачу не мелодекламации, а то же самое, что говорилось о старояпонском и китайском театре, — как держать зал в напряжении. Часто для этой цели может быть парадоксальное построение двух планов, на первом плане может быть спокойная игра, а там ,<в музыке> может быть нечто более волнующее, более напряженное, чем на сцене, и, наоборот, сцена может быть очень волнующей, а там может быть кусочек однообразной музыки. Конечно, нам сейчас приходится брать напрокат Листа или Шопена, но со временем будут появ-

86

ляться специальные композиторы, которые к данной вещи будут писать, а нам пока приходится пользоваться чужим материалом.

Далее, для того чтобы дать возможность этому третьему элементу здесь присутствовать, приходится актеру, играющему данную роль, всегда считаться с тем, что позади него происходит; нельзя так рассуждать, что вот я тут свое дело кончил, а теперь начинает Арнштам. Ничего подобного. Нужно все время прислушиваться. Правда, пока еще трудно прислушиваться, пока мы еще делаем сюрпризы, вы привыкаете к одной музыке, а мы вдруг меняем. Но когда уже это установится, когда будет целый ряд кусков, нужно будет тогда эту музыку слушать. Для примера выход, когда говорится: «Тэша», — тут нет границ для ферматы*, которую актер имеет право сделать. Тут, так сказать, тактичность актера должна подсказать — это в руках актера, а затем границы этой ферматы установит зрительный зал. И тут могут быть колебания, в одном зрительном зале можно сделать фермату более длительной, а в другом — менее. Совершенно так же, как когда Направник сидел за пультом, он смотрел, каков зрительный зал: если зрительный зал слушал напряженно, то он делал более длительное ритенуто†, а если более скучный зал, — как, например, в Мариинском театре есть публика, которая приезжает, чтобы есть конфеты, — то тут и дирижер хочет поскорей отмахать палочкой, закрыть партитуру и идти домой.

Может и тут случиться такое состояние зрительного зала, что вы будете играть несколько иначе, здесь важна обстановка для того, чтобы драматическо-музыкальный вздох подтягивал весь зал.

Что касается приемов игры, то тут я должен сказать: мною замечено на многих репетициях, что некоторые относятся очень безразлично к жестикуляции. При музыкальном фоне жестикуляция играет колоссальную роль, ракурс, как всегда, но и жестикуляция. Вот до чего мы еще не имели удовольствия добраться, а мы должны этим очень и очень заняться. Большим мастером в этой области был покойный Вахтангов; очень жаль, что он рано умер и не дал возможности в этой области доработать. Я сужу не по «Принцессе Турандот», которая почему-то пользуется большим успехом у публики, а не меньшим и более глубоким успехом должна пользоваться постановка в еврейском театре — «Гадибук»; там жестикуляция в акте танцев, когда идет музыка, сделана совершенно изумительно. Вот чеканка жеста — это великая вещь. Я бы сказал, что в этом отношении театр должен уже сейчас ударить в набат. Правда, мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, — мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии — через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков. Но

87

если мы этот трюковой материал не будем проверять, как таковой, не будем бдительно относиться к тому, что уже до нас выработано, то мы можем иметь свой комедийный штамп, который может нас погубить. Поэтому мы должны обязательно заняться вопросом о жесте.

Почему, например, погиб так называемый фарсовый театр? Это кроется в том, что именно находились так называемые фарсовые приемы игры, фарсовая жестикуляция,

* — *fermata* (итал.) — остановка, удлинение звука или паузы. — *Ред*

† — *ritenuto* (итал.) — замедляя. — *Ред*.

которые переходили из пьесы в пьесу. Это немудрено, потому что, может быть, в фарсе так и создавался репертуар, и пьесы писались по одному принципу. Это слишком свойственно театру всякого рода скабрзностей, пошловатости, всякого рода влияния на эротическую сторону человека. Ограниченные ресурсы в этой области давали возможность выявляться такого рода штампам. В нашем же театре, театре ассоциативном, когда каждый жест берется на учет для того, чтобы известную маску показать как таковую, как именно эту маску, — для каждой маски должен быть выработан свой стиль игры.

Я приведу самый резкий пример, не потому, что это уже так исполняется, а в предупреждение возможных ошибок. Скажем, так: в пьесе весьма важно показать разрыв между рафинированностью буржуазной группы и деревенской простотой Стефки. Тут должна быть проведена резкая грань. Есть такое место в «Бубусе», когда ван Кампердафф говорит: «Стефка слишком примитивна. Ее необходимо рафинировать. Дать ей полировку». И еще есть место, где кто-то говорит: рафинированность. Нам все это нужно обязательно взять на учет. И когда я строю мизансцены для Тильхен и Теи, я все это имею в виду. Отсюда — переговоры с Шлепяновым о необходимости при монтаже костюма дать эту рафинированность. С костюмом вместе приходит и жест. Костюму должен соответствовать жест.

Конечно, поскольку Бабанова очень набила руку на том, чтобы и в «Озере Люль» и в «Д. Е.», и в данном случае здесь показать отрицательные стороны этого явления, явлений этого порядка, то она спросила прежде, чем взяться за Тею: «Не слишком ли я специализируюсь на этих отвратительных типах?»²⁷. Ей легко дается показать *lazzi*, как говорят итальянцы, или шутки, свойственные театру. Ей это необычайно легко. Но непременно нужно производить выбор. Если начнутся впадения в какие-то приемы игры той же Стефки, то не будет резкой разницы между рафинированными шутками, свойственными театру, у Теи и деревенской простотой и шутками, свойственными театру, в другой области <Стефки. Стефка> — это новая мадам Сан-Жен, простая девица, она говорит, что в Польше ела одну картошку. А здесь ее озолачивают, ей нанимают балетмейстера, как у Сарду мадам Сан-Жен дают урок, так и здесь Зюссерлих ее обрабатывает в духе христианской морали, и Бубуса хотят заставить преподавать ей чистописание, географию и т. д.

88

Таким образом, нужно сделать выбор жестов. Можно пойти, конечно, так. Черт их знает, это, может быть, хорошо, может быть, даже смешно, но, может быть, нужно выбрать что-то другое для того, чтобы рафинированность <Теи и Тильхен> была действительной рафинированностью, а не то, что это подросток, который тоже производит бунт в этом обществе. А этого нет. Нужно дать элементы разложения, когда мы говорим, что они потихоньку бегают в мюзик-холл, и там одинаково научились этому английскому танцу, и когда она <Тильхен> говорит: «Приходи ко мне прямо на грудь», — она падает и выставляет это место публике. Это нельзя, потому что это будет не рафинированность. Рафинированность в другом. Это все такие черты, которые очень важно отмечать, потому что при такой рафинированности постановки, когда мы беремся показать не только, как «люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки», когда мы берем такой класс, в сущности говоря, туеядцев, который живет только с помощью капитала, накопленного на поте своих рабочих, — для таких людей нужно выбрать из чего-нибудь поострее, поэтому «пушки»²⁸ недостаточно. Здесь есть стремление вызвать смех. Это страшно трудная игра. И эта игра должна быть как-то пересмотрена. Нужно вдохнуть сюда какой-то элемент страха, испуга и, может быть, на момент лучше не смешить, чем смешить. Затем дальше, когда она <Баазе> говорит: «Девочки, не смотрите на нее», — здесь девочки, когда они приближаются к падающей Стефке, должны быть какими-то другими, чем те, которых мы видели в других сценах. Трудность изображения этих двух фигур <Теи и Тильхен> совершенно невероятна при данной постановке. Если бы это шло у Корша или даже в Театре Революции, я бы сказал, что это прошло бы, но здесь это коробит. Нужно сделать еще какое-то напряжение, чтобы комическое начало-было в новых каких-то приемах. И здесь я буду брать на учет все.

Прежде я не был так щепетилен к жестикуляции. А теперь я буду говорить: «Почему этот, а не другой жест был сделан?» Конечно, в пределах трех недель²⁹ мне будет трудно быть очень придирчивым. Я думаю, что мои сотрудники по спектаклю не воспользуются этим, чтобы протащить что-либо. Я буду настаивать на том, чтобы каждый жест был отчеканен, чтобы не было какого-то безответственного болтания руками. Каждый жест, например, у Яхонтова, когда он курит папиросу или играет с палочкой, или когда дирижирует, или когда кладет левую руку в правую, каждый этот момент должен быть взят на величайший учет.

Я буду просить товарищей строго относиться к выбору жестикуляции, так как жесты являются такими же определительными, как ракурсы, как костюм.

Для этой пьесы должны прозвучать какие-то новые маски, доселе не бывшие, за исключением Бубуса, который в более счастливых условиях, потому что это повторение маски из «Мистерии-буфф» Маяковского. Конечно, это — не полная аналогия. Есть много нюан-

89

сов, которых нет у того. То — просто шут гороховый, то — плакатная буффонада, а здесь серьезная комедия и здесь нужны какие-то другие приемы игры.

Я кончаю вторую часть моего доклада. Так как, вероятно, будут вопросы, то после перерыва я смогу сделать еще те замечания, которые можно сделать на основании репетиций.

3

Когда Урбанович задает свой вопрос, я, обдумывая путем сложного анализа, должен ответить: да. Да, Шопен и Лист в конце концов не случайно попали в этот спектакль. Чтобы увидеть, что это не случайно, надо посмотреть биографии Листа и Шопена, и мы найдем кое-какие разгадки. К сожалению, у меня не было под рукой хороших, полных биографий, я недавно просматривал их биографии в толстом музыкальном словаре, где вы сами знаете, какие биографии — коротенькие, написанные варварским языком и почти ничего не говорящие. Но вместе с тем и по ним можно отметить то, что особенно броско. В биографии Шопена — его встреча с Жорж Занд, знакомству с которой способствовал Лист, дальнейшая трагедия. А затем вся фигура Листа — темпераментный человек, прошедший огонь и воду адюльтера, превратившийся в конце жизни в монаха и не переставший любить светскую музыку, в то время как сочинял сложные оратории и хоралы для соборов и костелов. То обстоятельство, что из Листа и Шопена вместе вырос Скрябин, один из современнейших музыкантов, дает основание полагать, что рафинированная музыка буржуазии многим обязана Шопену и Листу. Жорж Занд... любовь... Париж! (с ним очень связан Лист) — там есть широкое поле, но уже не для скрябинского пути; это то, от чего Скрябин в эпоху предреволюционную начал освобождаться. Оттого его ход через соборное действо Вячеслава Иванова к тому, что он называл «Предварительным действием», его тяга в Индию, — такой ход напоминает Гогена. Интеллигенция на фоне музыки Листа и Шопена с их напряженностью, с их раздвоением, с их упадочностью — это хорошо, хороший фон, чтобы зазвучала пьеса, но не этого мы искали вначале. Мы начали с поисков напряженности. И Лист и Шопен, и тот и другой, умеют вызывать напряженное внимание. У Листа был случай, когда он играл перед невероятно многочисленной аудиторией (чуть ли не пять тысяч человек), и он так ошеломляюще действовал на слушателей, что его с напряженным вниманием слушали тысячи. Конечно, и здесь, в том, что мы взяли, вся напряженность, все мучительное, весь этот «демонизм» выражены у Листа отчетливо, и это как раз совпадает с нужной нам рафинированностью, и слушать их несомненно будут.

Отвечая Рубину на его вопрос: не является ли предыгра своего рода «отказом»³⁰, — скажу, предыгра иногда «отказ», но очень редко. «Отказ» — не трамплин. Он <«отказ»> предполагает сни-

90

жение напряженности, некое обезволивание, а предыгра иногда сама в себе чрезвычайно

значительна. Чаще всего она именно трамплин, то напряженное, что разрешается игрой. Игра — кода, а предыгра — то актуальное, что накапливается, растет и ждет своего разрешения.

Самый серьезный вопрос задает Зинаида Николаевна Райх: «Нет ли в наших паузах схожего с паузами МХАТ?» — Мне здесь приходится отвечать не на основании личного опыта. Я прошел школу МХТ в период его расцвета, вернее, расцвета педагогической деятельности Константина Сергеевича Станиславского, но я не хочу этого брать. Тут можно недостаточно броско дать примеры, потому что в некоторых паузах того периода были паузы того же порядка, как у нас, поскольку Константин Сергеевич очень музыкален, поскольку он воспитывал свое внимание, поскольку в нем, как говорят журналисты, «течет галльская кровь», поскольку вообще в его лице мы имеем очень сложное явление. Когда мы смотрели его в Левборге (в «Гедде Габлер»), он, как мы и писали об этом с Бебутовым³¹, играл разрушающими натуралистическими приемами, как японец или китаец. Особенно его игра в сцене потери рукописи (рукопись он потерял в притоне Дианы, публичной женщины); эту игру он ведет по-японски, потому что Константин Сергеевич, как большой музыкант и хороший наблюдатель жизни и особенно приемов игры, сознательно или бессознательно их усвоил. Я убежден, что он видел Сада Якко и уж, конечно, Ганако, и приемы японской игры Константин Сергеевич осуществлял, но по каким-то причинам бросил, — слишком он окружен Владимиром Ивановичем и другими «свитскими от театра». Он сидит в болоте МХАТа и упорно не идет в Третью студию, как его туда ни звали. Мы его не обвиняем — слабохарактерность, слишком поддается влиянию окружающих³².

Чтобы определить, какая разница между той и нашей паузой, мы должны учиться в кинематографе. Я уже говорил в ГВЫРМе и ГВЫТМе, что лучший экзамен системе Станиславского и нашей мы производили на съемке, когда Жданова снималась у меня в «Сильном человеке»³³. Она тянула канитель игры в плане переживания. Пока она, как в жизни, дожидалась нужной эмоции, оператор провертывал все отпущенное количество метров. На сцену мы отпускали, положим, 15 метров. Она выходила, он начинал вертеть, на 16-м метре говорил: «Я кончил», а она: «Я еще не начинала». «Нет, уж благоволиите начинать, как только я приступаю к съемке». Второй пример принес мне мой собеседник по вопросам искусства — Злобин. «Я, — говорит, — наряду с другими, пошел в кино на пробу, кто лучше играет; шансы, думаю, есть, что меня примут. Мне режиссер сказал, что я переигрываю». Он захватывает игру в свои руки, при этом неорганизованно пользуется волнением, которое его захлестывает, а надо организованно начинать, — к черту волнение. Надо руководить собой с превеликим

91

спокойствием, скорее недоиграть, чем переиграть. Пленка — она чувствительная, подмигнешь глазом — она уже схватила; не надо слез — сам свет, свет в кинематографе, великолепно конденсированный, всегда в кулаке, вывезет. Ничего лишнего, тут самое незначительное, на одном квадратике подмигнувший глазок, капля вазелина, со светом да с музыкой (а музыка всегда в кинематографе), дадут такой эффект, что незачем надсаживаться либо пользоваться переживанием, которое опрокинет всю игру. Когда такой организатор, как там, когда я положил руку на сердце, а поет за меня Лист, — за каким чертом стараться? А вот отмените музыку, как это случилось в МХАТ, когда надо затем преодолеть момент световой... Ведь в МХАТ, когда по пьесе темнота, давали темноту. Я помню, давно еще, говорил с Сапуновым: «Давай, Сапунов, когда надо показать ночь на сцене, дадим полный свет». Японцы так и делают. Когда японец хочет показать, что на сцене изображается что-то такое кровавое, он приносит и раскладывает на сцене кусок красной материи, с помощью которой и вызывает нужную ассоциацию. Когда плохой монтаж света, нет музыки, приходится заполнять паузы паузами эмоциональными, отсюда всяческое переживание, внутреннее потение, пятый палец на мизинце³⁴ и т. п.

Посмотреть Гарольда Ллойда и Чаплина, а потом Игоря Ильинского — мы сразу видим разницу в игре, благодаря которой Ильинский проваливается, не дает того, что мог бы. Я не

виню Ильинского, он попал к Желябужскому, который ничего не понимает в актере³⁵. Игра света, диафрагма, чередование резких переходов, то наверх навел, то вниз — это его дело, то есть как раз то, что не нужно, что от лукавого. Он не понимает актера и заставляет Ильинского играть, педалируя там, где мимическая игра, где достаточно подмаргивания; заставляет подать максимум того, что есть у него в запасе, как у комического актера, максимум педалей, отсюда оплошная патология.

Патологии не должно быть ни в коем случае. Отсюда мое столкновение со Станиславским, когда я обратился к А. П. Чехову, который писал мне: «Делайте разницу между нервностью и неврастением»³⁶. Наши рефлексy хорошо построены на машине нервов, мозг дает задания, они выполняются, существуют там заградительные шлюзы, как вам все это рассказывал Сепп³⁷. Нервы, нервность, но не неврастения, не болезненность. Нервность еще не патология. А та система — транс, самонаблюдение, ангелы, хоралы, цвет серо-черный, все это от католической церкви, ресурсы которой — ладан, орган, мальчики, позвякивание кадиллом, свечи, облатки в раскрытый рот причащающихся, шорохи, непокрытый каменный пол, непременно непокрытый — «на камне холодном мы молимся богу». Или Роденбах с кадельницами, монашками, кружевом звонов. «Мертвый Брюгге»³⁸, каналы, призраки — целая система, и все это берется и сюда бросается, чтобы разводить факирщину.

92

А я говорю: учитеcь у Гарольда Ллойда, который плачет вазелином, а потом нужный ракурс, подмаргивание. У Ллойда все приемы — как у Чаплина, но Ллойд еще больше очистил их от моментов патологических, которые иногда бывают у Чаплина. Ллойд играет ракурсами и чрезвычайно спокоен. Он, очевидно, хорошо высыпается, много гуляет, у него здоровое лицо, здоровые мышцы. Он — как хороший жокей и хорошая лошадь, у него должен быть прекрасный режим. Ллойд здоров, спокоен, и у него четкая, здоровая игра, а не переигрывание. А мхатовское внутреннее переживание? Например, Москвин — Городничий. Страшно смотреть, какая перегрузка комической игры, нет легкости. Музыкальная пауза нас освобождает от этого — это делают наш ракурс, наш жест, музыка, свет. Почему до сих пор не идет темповая сцена?³⁹ Для нее должна быть найдена страшная легкость, как в кинематографе. Вот уход Ллойда — на секунду один поворот, другой, даст два различных поворота, потом мимоходом зацепит тросточкой лакея за фрак.

Имеет ли наша пауза психологический характер? Некоторые обвиняют нас в отсутствии психологии, а некоторые из наших беспокоятся, бояться этого слова. Раз мы опираемся на объективную психологию, психология у нас, разумеется, есть, но руководит нами не переживание, а постоянная вера в четкость своей технической игры. Когда я показывал Зинаиде Николаевне <Райх> в третьем акте сцену Стефки, некоторые, может быть, заметили, что у меня наворачивались слезы, хотя, могу вас уверить, — эмоции Стефки с моими ни в каком случае не совпадают. Я просто, показывая, принял такой ракурс, который вызвал по моей приспособленности нужную реакцию; был задет нерв, управляющий соответствующей мышцей, а она, мерзавка, которая заведует выпусканием слез, возьми да и выпусти. Совсем, как пример Джемса⁴⁰. У меня, в силу моей профессии, громадный опыт, я так изучил людей (в этом и вы мне много помогли, актеры, — за эти 25 — 30 лет у меня прошло море людей, целая армия актеров, жаль, что не вел статистики), так натренировался, что, как ни покажу, все выходит. Просто благодаря опыту отлично приспособил свой аппарат. Такой же опыт показывала Ганако в известной вам сцене с тарелочками. Она показывала такую изощренность техники, так распоряжалась своими рефлексами, что, когда она изображала кошку, казалось, что даже зрачки у нее становились продолговатыми. Известная итальянка Тина ди Лоренцо поражала тем, что научилась, подлая, краснеть и бледнеть на сцене, когда захочет. Она совсем исключила румяна и пудру из своего сценического обихода и, наоборот, чище умывалась перед выходом. Она сумела добраться до того аппарата, который заставляет нас краснеть и бледнеть, — ведь мы же машины. В первый период своей работы К. С. Станиславский, поскольку он редкий образец хорошей машины, хорошей

человеческой породы, тоже осуществлял это в своей работе. Он одно время занимался — и меня учил этому —

93

специальной гимнастикой пальцев и кисти рук, у него был даже специальный резиновый аппарат, учил, как взять стакан, графин, как обращаться с вещами. Он сначала шел от физического, а там пошли толки, надо обосновать, пришли профессора — Лопатин, Бердяев — и люди с ума сходят⁴¹.

II. ИГРА И ПРЕДЫГРА (1925 г.)

Работа актера состоит в искусном чередовании предыгры и игры.

На русском театре искусством предыгры в совершенстве владел известный актер А. П. Ленский (1847 — 1908). В роли Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира) он дал классический пример предыгры, описанный в «Русских ведомостях», в 1908 году, № 241¹:

«Бенедикт выходит из своей засады, из-за куста, за которым он только что подслушал нарочно подстроенный для него разговор о том, как его любит Беатриче. Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор, с ошеломленно застывшим лицом. Вдруг губы чуть-чуть дрогнули. Теперь смотрите внимательно на глаза Бенедикта, все еще сосредоточенно застывшие, но из-под усов с неуловимой постепенностью начинает выползать торжествующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы видите, что у Бенедикта поднимается горячая волна радости, которую ничто не остановит: начинают смеяться мускулы, щеки, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательно радостное чувство пронизывается мыслью и, как заключительный аккорд всей мимической игры, яркой радостью вспыхивают дотоле застывшие в удивлении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта — один сплошной порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, *хотя артист еще не сказал ни одного слова и только теперь начинает свой монолог*».

Нам могут сказать, что здесь обычный прием всякой игры, где произносимый актером текст драматурга сопровождается мимическими украшениями. Но мы умышленно курсивом передали последние слова из выписки рецензентской заметки, чтобы яснее было — в чем тут дело.

Предыгра так подготавливает зрителя к восприятию сценического положения, что зритель все подробности такового получает со сцены в таком проработанном виде, что ему для усвоения смысла, вложенного в сцену, не приходится тратить никаких усилий.

Прием этот был излюбленным в старояпонском и старокитайском театрах.

В наше время, когда театру возвращается его назначение — быть агитационной трибуной, — система такой актерской игры, где предыгре придавалось особо важное значение, снова выдвигается

94

как система, мимо которой не может пройти современный актер-трибун.

Чрез подаваемые со сцены слова и чрез разыгрываемые сценические положения актер-трибун хочет передать зрителю свое к ним отношение, хочет заставить зрителя вот так, а не иначе, воспринимать развивающееся перед ним на сцене действие.

Актер-трибун не для искусства строит свое искусство и не «искусством» даже хочет он строить свою работу.

Актер-трибун ставит перед собой задачу — развивать свои сценические действия не в том плане, где сценические положения «красивы» своей театральностью, но в том плане, где он, как хирург, вскрывает внутренности.

Актер-трибун играет не само положение, а то, что за ним скрыто, и то, что им с определенной целью (агитация) вскрывается.

Когда актер-трибун на глазах у зрителя из-под плаща построенного образа показывает природу этого образа, произносит не одни слова, данные драматургом, а как бы корни, слова эти создавшие; когда актер-трибун из клубка, запутанного техническими ухищрениями

сложной сценометрии (неизбежная техническая данность), сучит нитку четких (опять-таки агитационных) своих намерений, играя не самые положения (традиционные элементы театра), а их сердцевину; когда актер-трибун стоит перед этими новыми задачами, — ему приходится пересмотреть элементы своей техники, ему приходится возратить театру то, что утеряно было театром в периоды реакции, когда театр соскользнул в трясины *аполитичной разговорности*.

«МАНДАТ»

I. ИЗ ОТВЕТА НА АНКЕТУ ГАЗЕТЫ «ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА» (1925 г.)

Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубин зрительного зала, выбило руководителей наших театров из уютного болотца «чистого искусства». Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным. Театр не может игнорировать запросов зрителя.

Но автоматическое исполнение «заказов» зрителя кризиса не разрешает. Этот путь по линии наименьшего сопротивления неизбежно ведет к понижению качества продукции, к утверждению дурного вкуса, к потворству низменным инстинктам смешанной аудитории периода нэпа. Организующая роль театра сводится на нет, а следовательно, и самое существование театра как общественно-полезного явления ставится под вопрос.

...Я считаю, что основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрзмана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии.

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ СЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

11 мая 1925 года

...Если вы отнимете из пьесы движение... то там останутся фразы, афоризмы; если вы оставите только это в пьесе, то это произведение может показаться только образцом словесного мастерства. Если у вас не будет сундук ездить из квартиры Тамары Леопольдовны в квартиру Надежды Петровны и дальше не будет ездить в квартиру Сметанича, если не будет фабрикаться этот мандат, если он не будет также фигурировать в действиях Павла

96

Сергеевича, то тогда все приостановится. Что же это такое? Это, конечно, умение разворачивать действие, это прямое доказательство, что в пьесе движение и действие есть. Именно это произведение не есть произведение для чтения, это произведение только для сцены.

Ведь это не беда, что нет никаких ремарок. С нашей точки зрения, лучший драматург тот, кто никаких ремарок не ставит, потому что зачем художнику-драматургу ремарки? Они ему не нужны. Драматическое произведение тем и отличается от рассказов, повестей и романов, что в нем так все построено, что совсем не нужно никаких ремарок, незачем рассказывать, почему, где и как, потому что все это — в существе самого построения драматического произведения. В том его сущность, что можно обойтись без ремарок.

Хорошая фильма кинематографическая оценивается таким образом: если она очень хороша, тогда никаких надписей не нужно, тогда мы всё понимаем без текста. И когда теперь происходит соревнование кинорежиссеров, то это соревнование происходит именно в той области, чтобы так построить сценарий, чтобы в нем как можно меньше было текста и все было понятно без надписей. И вот в «Стачке», сделанной Эйзенштейном¹, если и дан текст, то для другой надобности — чтобы воздействовать на зрителя в тех случаях, когда режиссер берет на себя задачу стать агитатором.

...Нам здесь сказали, что это вещь незавершенная. Не знаю, к кому это относилось, — относилось ли это к Эрзману или ко мне, ставившему пьесу. Мы оба, — я думаю, что Эрзман не будет возражать, — охотно примем этот укор и скажем: да, незавершенная, потому что театр не должен знать завершенных вещей. Такова природа театра, что он должен всегда показывать и вынужден показывать незавершенные вещи, потому что завершение вещей происходит в процессе дальнейших встреч двух элементов — актера и

зрительного зала. И наши учетные карточки² показывают, что завершение происходит где-то на каких-то пятидесятих или сотых спектаклях.

...Если взять сцену объяснения Варвары с Валерианой, то, пожалуй, можно сказать, что здесь неприятно вскрыто физиологическое, — но этим я не занимаюсь. Тут, в таком почтенном заседании, где сидят академики, позвольте мне раскрыть один мой вариант, который мне ввиду спешности постановки не удалось осуществить. Эту сцену нельзя было трактовать как дуэт. Ее можно было трактовать только как трио. Это я ставлю в укор не автору, а себе. Фигуранты, вводимые режиссурой в пьесу, есть те самые элементы, без которых мы не можем обходиться³. Это не статисты Большого театра, которых можно ввести или совсем не вводить, и от этого ничего не изменится. Фигуранты, вводимые нами в спектакль, есть те элементы, без которых не могут разрешаться те секретные штуки, которые мы контрабандой проводим для воздействия на зрительный зал в ту или другую сторону. Мне не уда-

97

лось осуществить мой план, который, конечно, уничтожил бы это физиологическое начало, здесь прозвучавшее. Но ведь это ошибка. Нельзя же на основании ошибки производить анализ драматической структуры. Надо взять на учет это, как ошибку. Если бы было трио, то было бы следующее: Валериан привел с собою друга на свидание, но этот друг ничего не говорит, а только присутствует. Такой штрих сейчас же изменяет весь план данного эпизода.

...Линия Гоголь — Чехов — Сухово-Кобылин торжествует. И мы с будущего года начинаем грандиозную кампанию для того, чтобы утвердить эту линию, которая была забыта по вине эпигонов и всяческих ренегатов. Мы эту линию возродим. И пускай не думают о закате Мейерхольда. Он еще не начался.

98

ЗАПИСЬ В АЛЬБОМЕ К. И. ЧУКОВСКОГО

Счастлив я, что в 1926 году встретил очаровательного Корнея Ивановича Чуковского таким же молодым, веселым, энергичным — каким он был в Финляндии... когда? да я даже уже не помню когда, так давно это было...¹

О, как хочу я, чтобы мы вместе создали для современного театра здоровую пьесу!² Беру с Корнея Ивановича слово, что на стр. 484 его альбома мы заключим договор:

принести в сезон 1926 — 1927 на русский театр такую пьесу, которая станет известной не менее, чем его великолепный «Мойдодыр».

Дружески

В. Мейерхольд

13.1.1926

«РЫЧИ, КИТАЙ!»

БЕСЕДА С КОРРЕСПОНДЕНТОМ «ВЕЧЕРНЕЙ МОСКВЫ» (1926 г.)

Темой для драмы «Рычи, Китай!» послужил известный вань-сянский эпизод, имевший место в прошлом году¹. Город Ваньсян стоит на реке Янцзы. Это китайское захолустье, куда сравнительно недавно стали проникать европейские скупщики кожсырья. Приблизительно год тому назад один американец в драке с китайцем на берегу был убит. Местный союз лодочников на требования капитана английского стационара канонерки «Кокчефер» выдать убийцу ответил, что убийца бежал. Тогда капитан потребовал казни двух членов союза лодочников, независимо от их причастности к этому делу. Он дал 24 часа сроку и, в случае неисполнения своего требования, грозил бомбардировкой местечка. Во имя спасения города лодочники произвели между собой жеребьевку и доставили двух своих товарищей на место казни, которая и была совершена. Английский капитан почел себя вполне удовлетворенным, а сэр Макдональд, бывший тогда главой рабочего правительства его величества короля Георга V, действия этого капитана одобрил в заседании палаты общин.

При обсуждении принципов постановки режиссером В. Ф. Федоровым было решено трактовать европейские сцены в характере театра масок; европейцы в своем отношении к происходящему разговаривают и действуют автоматически, согласно выработанным шаблонам, общим местам и командным формулам. Настоящее человеческое чувство, которого им недостает, всецело принадлежит китайцам, поэтому китайские сцены разрабатывались в бытовом и жизненном плане. Методы китайского театра, таким образом, применялись только в меру своего специфического реализма и «церемониальности».

Этот спектакль является первой большой работой В. Ф. Федорова, одного из первых студентов ГВЫРМа (Государственных высших режиссерских мастерских), который работает вот уже четвертый год под моим руководством.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО «ЗАПИСКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРЫСЫ» (1926 г.)

Мы много спорим о том, каким должен быть наш советский актер (и мы кое-что уже сделали в этом отношении), а вот каким он не должен быть, — списка запретов, — этого у нас еще нет.

Книжка Арк. Аверченко с ее отвратительной галереей типов — лучшее пособие для желающих знать, каким не должен быть советский актер.

Наша актерская молодежь плохо осведомлена о том, какой ямой был дореволюционный театр. Она не помнит того времени, когда слово «актер» было бранным словом (и многие актеры, действительно, заслуживали этого), и ей нужно прочесть ряд таких книжек, чтобы оценить по-настоящему завоевания революционного театра. Только тогда наши молодые работники сцены поймут, насколько они обязаны Октябрьской революции, которая разворошила всю эту помойку, выкинула за рубеж наиболее неисправимых ее обитателей и тем самым дала возможность строить здание нового театра.

Конечно, не все старые актеры были такими, какими их рисует Арк. Аверченко. Были отдельные светлые личности (например, Комиссаржевская), которые заслуживают самых светлых воспоминаний, но общая актерская масса, актерство в целом, было именно таким.

Тут-то и встает основное различие старого и нового театров.

Прежде, в индивидуалистическую эпоху, заботились только о «премьере». Из тысячи актеров выдвигали одного, а остальные прозябали в косности и невежестве, играли так, что смотреть было стыдно.

Мы — коллективисты, мы хотим поднять квалификацию всей актерской массы. Мы не только учим актера говорить на сцене «конешно» вместо «конечно» (как это делали раньше) — нет, мы «гоняем» актера и по био- и психомеханике, и по теории исторического материализма — так, чтобы каждый актер мог, если только он захочет, стать самым лучшим. Мы создаем клубно-методологические лаборатории для того, чтобы и на окраинах, и в провинции — везде, по всему СССР, актеры были самыми лучшими.

Арк. Аверченко презирал актера своей эпохи. Он прямо говорит, что актер — это человек, питающий «маниакальное стремление к сманиванию чужих жен и бредовую склонность к взятию у окру-

101

жающих денег без отдачи». Так же презирало актеров и все общество тогдашнего времени.

Для нас звание *советского* актера так же почетно, как и звание красноармейца.

Советский актер — не увеселитель, а общественник, он — рупор советской общественности.

С советским актером не может быть таких казусов, какой случился с аверченковским персонажем, спутавшим амплуа «любовника» с действительным (в житейском значении этого слова), потому что в таблице *социальных амплуа*, творимой сейчас нами, амплуа «любовника» отсутствует.

И если лозунгом аверченковского актера было: «Больше нахальства!», то лозунгом нового, советского актера является: «Больше знания! Больше внимания к общественности! Больше уважения к себе и к своим товарищам! Больше уважения к своему зрителю! Больше мастерства!»

Потому что звание *советского актера* — почетное звание.

ПИСЬМО В. В. МАЯКОВСКОМУ

23 марта 1926 г. <Москва>

Дорогой друг Маяковский, Ты сказал мне вчера, что я все молодею и молодею. Сообщаю Тебе, что со вчерашнего дня с моих плеч свалился еще десяток лет. Это оттого, что мне предстоит ставить Твою пьесу¹. Буду ставить ее сам, но Тебя буду просить помогать мне. Кого Ты выдвинешь для оформления? Не отвечай на это ни письмом, ни на словах через Буторина, а скажешь мне лично. Необходимо нам встретиться. Может быть, в ближайшие дни Ты и Брики² придете к нам. Кстати: Зинаида Николаевна просит Тебя прислать ей (напиши, дорогой) стихи, посвященные памяти Есенина³. Дети⁴ были в восторге от книжки⁵. Уж выучили наизусть. Целую Тебя.

Любящий Тебя

Всеволод

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

26 сентября 1926 г. <Москва>

Дорогой Константин Сергеевич, я *так переутомился* на двойных репетициях прошедшей недели («Ревизор» и «Рогоносец»), что *вынужден был* по окончании дневной работы сегодня («Ревизор») *выехать из города* на два дня (понедельник, вторник), чтобы прийти в себя. Показываться Вам на глаза неврастеником не хочу. Простите меня. Вас встретят, устроят, приласкают мои ученики, среди них *Михаил Михайлович Коренев* (брат Лидии Михайловны¹) — Вы с ним знакомы. Буду ждать Вашу рецензию. Мне очень важен именно Ваш отзыв. Зинаида Николаевна шлет Вам сердечный привет. Поздравляем с победой (разрешение пьесы Булгакова²).

Целую Вас.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ПАМЯТИ Е. Б. ВАХТАНГОВА 29 ноября 1926 года

В настоящее время, когда на театре неблагополучно больше, чем когда-либо, отсутствие такого работника, как Евгений Богратионович, особенно заметно. Вахтангов не ограничивался писанием деклараций, писем, дневников — это был человек, который умел по-настоящему работать. Вот как тот рабочий, который заставил его переменить свое политическое credo¹. На театре Вахтангов был воистину рабочим. Его отсутствие на театре ощущается каждый день.

Мне недавно пришлось говорить с Константином Сергеевичем Станиславским. На мой вопрос о судьбах современного театра он сказал: «К сожалению, очень мало людей, которые могли бы прочно закрепить завоеванные позиции русского театра — не только сегодняшнего дня, но вообще русского театра, по существу еще молодого». По мнению Станиславского, нет таких людей, которые довольно крепко знают, что надо и чего не надо. Вот почему неблагополучно на театре.

Ведь театр строится не только теми, кто работает на сцене, пусть очень талантливо; театр создается еще и волей зрительного зала. Театр — это две половины; если благополучно в одной половине, это еще не значит, что благополучно в целом театре. Театр начинает существовать с того момента, когда зрительный зал отзовется на то, что совершается по ту сторону рампы. Нужно, чтобы зрительный зал сказал свое отношение к тому, что творится здесь.

И вот, когда я вспоминаю Евгения Богратионовича, вспоминаю его работу, то всегда кажется, что он отлично знал природу театра, потому что он всегда знал, что нужно и что полагается делать здесь. Он умел ощущать зрительный зал.

Мы прежде всего обязаны сказать, что театр находится сейчас в очень тяжелом состоянии, пожалуй, наиболее тяжелом, чем когда-либо. Это потому, что нашли простой рецепт создавать не революционный, а квазиреволюционный театр. И вот когда вместо подлинника на сцене выпирает подделка, когда явная демагогия ставится на место подлинных и очень сильных лозунгов, к которым мы должны отнестись вполне серьезно, — то надо сказать, что если у нас это закрепится, то получится то, что могло бы получиться, если бы коммунисты, захватившие в свои руки власть, стали в 1926 году заниматься не чем иным, как, заложивши ручки в брюч-

105

ки, помахивали бы только красным платочком. Если в мировоззрении Е. Б. Вахтангова произошел такой переворот, когда он увидел большевика, чинившего провод, то это доказывает, что Е. Б. Вахтангов, как очень умный, очень энергичный и боевой человек, понял, что революция не есть разрушение, а революция — прежде всего созидание, именно прежде всего революция это есть созидание.

И вот, когда мы подходим к тому, что мы сейчас делаем, то выходит, что хотя мы и объявили лозунг «Театрального Октября», но мы кричим, что у нас нет драматургии, что еще не созданы новые пьесы, ибо, в сущности говоря, мы этого еще не имеем и не нашлось еще человека на театре и в публике, который бы сказал, что он может начать теперь строить новый театр, потому что для него создано уже что-то новое. Ясно, что люди, которые сказали, что есть рецепт революционного театра, — «Давайте лозунги, давайте человека в кожаной куртке, который будет говорить умные вещи», — по-моему, могут получить только очень глупые вещи, и такой человек может представлять собой маску лишь полного ничтожества, потому что социальные маски, на которые взял патент, например, Театр сатиры, — это не социальные маски, а это какие-то случайно подсмотренные эпизоды, анекдоты из борьбы за жизнь. Тут нет никакой борьбы, нет тезы, антитезы, нет диалектики, а просто есть анекдот и целый ряд «смелых» людей вроде Зощенко, которые связаны работой с театром; они этими анекдотами и занимаются. А если нам скажут: «Мы выходим с лозунгом «Да

здравствует современность» — и давайте за этим лозунгом делать все, что созвучно этой современности», — то, посмотрев на то, что зазвучало в Театре МГСПС², нам придется только схватиться за голову. Едва ли это есть созидание революционного театра, о котором мы говорим.

Вот почему я, чувствуя это, хитро отступаю и говорю: «назад к Островскому³, назад к Гоголю», потому что ведь любой из нас должен знать, что если бы встали на легкий путь — писать пьесы по готовому рецепту, то пьесы получились бы ничтожные и это означало бы установку на ту публику, которая приходит вместе с мещанской стихией, на публику, которая ничего общего с пролетариатом не имеет, никакого участия в строительстве социалистического государства или в создании и продвижении мировой революции не принимает, а занимается только тем, что зубоскалит по поводу того, что есть жилтоварищество и во главе этого жилтова-рищества стоит какой-то председатель.

Если так подходить к пролетарскому театру, то получится, что вообще у нас СССР нет, а есть сумма жилтовариществ и во главе этих жилтовариществ имеются какие-то председатели, домовые комитеты, которые должны быть во что бы то ни стало высмеяны.

Конечно, все это может быть смешно, потому что эта тема злободневная, потому что каждый имеет какое-нибудь сутяжничество с жилтовариществом, но из этого не следует, что мы об этом долж-

106

ны говорить. Вот тут я должен отметить отсутствие в современном революционном репертуаре обязательного пафоса, без которого ничто не творится. Ведь, например, когда химик изучает свой предмет, когда он говорит: «Я должен в качестве химика кому-то принести пользу», — то он с наслаждением говорит о навозе, который должен удобрять землю. Он говорит об этом с удовольствием, потому что он должен зачеркнуть свою профессию, если не будет понимать, что в качестве химика он кому-то должен принести пользу. А актеры этого не понимают. И в силу того обстоятельства, что мы этого не добиваемся, не смотрим на то, что делается, с высоты колокольни, а смотрим из подвального этажа не то что на председателя домового комитета, а на концы его брюк и на его ботинки, — вот потому мы такими мелкими делами и занимаемся.

Я с удовольствием говорю здесь, на этом торжественном заседании, потому что я должен сказать, что революция должна быть тесно спаяна с культурой. Опять приходится вспомнить Ленина, который всегда, при каждой работе, выдвигал тему о культурности. Он говорил, что революция и культура — одно целое. В силу этого обстоятельства нужно осудить демагогические выходки людей, которые говорят: «Как это отступать, что это за отступление?»

А на деле все сводится к тому, что они весьма близоруки, и если они самые великие ценности нашей культуры — Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобыли'На — считают вчерашним днем, от которого нужно просто рукой отмахнуться, то это неверно. Нужно уметь самыми простыми способами, теми способами, какими умел раскрывать Вахтангов «Свадьбу» Чехова⁴ или «Чудо святого Антония» Метерлинка, когда он мимо сегодняшнего дня, мимо, установки на образцы мещанской психологии умел перекидывать мост в будущее, потому что он мог видеть в каждом образе социальный тип, — вот так нужно уметь подходить к этим вещам.

Ведь заслуга наша, что мы развернули «Лес», — пускай не вполне совершенно, пускай мы ошибались, — заслуга в том, что мы посмотрели на Восмибратова или Гурмыжскую не глазами человека, который смотрит из подвального этажа, а постарались посмотреть на то, что эти образы находятся в столкновении. Во имя чего? Очевидно, во имя какой-то идеи автора, и очевидно, что прогрессивная мысль того времени заставила Островского поставить в столкновение в силу разных условий именно эти фигуры, а не другие.

Когда мы так посмотрим, то раздвигаются границы и мы раздвигаем наши горизонты.

Сегодня, чтобы быть более кратким, я и хотел бы провозгласить присутствие ощущаемого здесь духа Евгения Богратионовича Вахтангова не в смысле мистическом, а в

смысле том, что его идеи, его подлинная ремесленная работа оставили какие-то задания и указания. И здесь, в этом доме, нужно непременно сказать, что следовать нужно в работе не тому, кто говорит только о се-

107

годня и каким-то флажком размахивает. В актерской работе особенно важно, чтобы был мост в будущее. Если вы не можете себе представить, какая эволюция совершается сейчас человечеством, если вы не можете рассмотреть и разгруппировать направо капиталистов, налево трудящихся, если вы не проникнетесь громадными достижениями науки и техники, которые уже сегодня говорят, что мы работаем, не покладая рук, над созданием новых ценностей, — тогда вообще никакой роли сыграть нельзя. Если вы не вложите в любую роль этого сознания, не подожжете ваши достижения огнем всех громадных достижений, которые делают рабочие в мировом масштабе, вы ничего сыграть не сможете.

Я вспоминаю мое пребывание в гамбургском порту: там особенно резко я понял, что мир принадлежит не тем, кто владеет золотом и капиталами, не тем, кто владеет колониями, а мир принадлежит тем, кто изо дня в день по камешкам молоточком стучит и забивает какие-то сваи. Вы чувствуете, что это громада, что никакой капитал не может этого воздвигнуть, а они воздвигают, потому что с непомерной силой, мозолистыми руками, с громадным напряжением своего труда они создают вот эту самую штуку.

Когда вы читаете в газетах о Волховстрое, это звучит невероятно, и вряд ли вы все отдадите себе отчет, что это за громадная сила, воздвигнутая руками и гениальным умом гениального Ленина и сейчас воздвигаемая усилиями громадных масс, которые говорят: «Мир принадлежит нам, потому что мы трудимся». Вот почему здесь, сегодня я приветствую сочетание пролетарской революции с неременной установкой на культуру.

I. <ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ> (20 октября 1925 г.)

Трудность этого спектакля состоит в том, что этот спектакль, как и все пьесы такого порядка, идет главным образом на актере, а не на режиссере. Поэтому режиссеру приходится прежде всего поставить себе задачей создать такую обстановку, которая <для актеров> была бы самой легкой, чтобы игру подать без всяких затруднительных моментов. Надо так оборудовать сцену, чтобы легко на ней игралось. Положим, такова всегда работа режиссера. В «Бубусе» легко игралось, потому что был создан музыкальный фон, опираясь на который, можно было попасть в атмосферу некоторого самоограничения: хочется сделать паузу, а музыка подгоняет. Или хочется в вольную импровизацию пуститься — бац, мизансцена так построена, что если какую-нибудь цепь порвешь, попадешь в безвыходное положение, некуда деваться. Так построены переходы, что если первый шаг уже сделан, то надо сделать и второй, и третий, и четвертый, и идти до последней точки.

В «Бубусе» мы давали, как вы помните, очень широкие планы, и правильно, что некоторые сочли этот спектакль за балет в драматическом театре. Такая уже была однажды со мной история в Александрийском театре, когда я поставил «Дон Жуана». Написали: «Балет в Александринке», — определив мизансцену схожей с теми, которые бывают в балетном театре. Но к такой балетной распланировке вынудил меня текст, вернее, сценарий, который так построен, что заставляет поставить такой балетный спектакль. По крайней мере, так я прочел этот сценарий и, мне кажется, что я что-то угадал.

Здесь мы имеем пьесу с чудовищной нагрузкой текста. «Ревизор», который в девяностых годах в императорских театрах длился от трех до четырех часов, а впоследствии в Художественном театре больше четырех часов, при Гоголе игрался два с половиной часа. Вот смотрите, какая интересная вещь. Два с половиной часа длился спектакль, когда в нем играли Дюр¹ и другие,

109

а, потом четыре часа. Значит, в этом какой-то ключ к разгадке. Но этот спектакль, который длился два с половиной часа, Гоголем не был принят — дурака, говорит, валяли. Они играли его как чистый водевиль. Здесь задача заключается в том, чтобы постараться удержать стремительность водевиля и все же оставить серьезный спектакль. Режиссер должен пойти в этом отношении навстречу актеру и создать такую обстановку, при которой бы время не уходило на передвижения, потому что большей частью, если подсчитать время сказанного и время сыгранного пантомимически, то у нас получится уже некоторое удвоение. Возьмите кусок из «Мандата». Мартинсоном говорится там одна фраза: «Знаете, что сделала советская власть с искусством?». Потом идет пауза. Потом какая-то игра. Потом он говорит опять что-то еще, опять разрыв. Затем опять говорит: «Я не в смысле имажинизма...» — опять разрыв. Это образец того, как разрывы текста могут спектакль удлинить. Конечно, в «Мандате» была своя задача, режиссерская. Может быть, можно было бы кое-что сжать. Когда корректировали сцену Мартинсона и Райх, мы при корректуре кое-что убирали и текст становился компактным.

...Пауза очень соблазнительна, потому что она дает игру, а это колоссально соблазнительно, в особенности, если актер владеет мимической игрой. Но чувство меры актера, такт актера всегда говорит ему: это лишнее, это можно иначе сделать. Если же актер с недостаточно подвижной реакцией, то у него уходит масса времени на мысль, на раздумье. Пока-то он переключит свой рычаг с одной игры на другую, пока-то приготовит свой аппарат, установит себя — и тогда только заиграет. В таком случае пауза становится нестерпимой.

Поскольку нам нужно было удержать актера от анархии в игре, от того, что называется «игрой нутром», когда <актеру> мгновенно пришло в голову сделать что-либо, и он это делал, — мы поставили перед собой задачу самоограничения на сценической площадке, как

это делают в нотных партитурах. Там каждый такт отделен черточкой. В каждом такте имеется нота, которая поется или играется или во время которой молчат. У нас, поскольку актеры учатся на репетициях, — каждый спектакль обслуживает, так сказать, две задачи: с одной стороны, нужно для публики делать то-то и то-то, а с другой — нужно и нам учиться. Поэтому часто бывает так, что какой-нибудь момент, <спектакля> хочется убрать, но педагогически его надо сохранить, так как на этом шлифуется талант актера. Мы сейчас из полосы ученичества переходим в полосу мастерства и озабочены тем, чтобы ряд актеров выпустить хотя бы и в порядке ускоренного выпуска, потому что для настоящего актера, чтобы ему получиться, надо от семи до девяти лет, как и скрипачу. А трехгодичное обучение — это, конечно, условность.

В «Ревизоре» должна быть следующая педагогическая задача: нужно сыграть текст так, чтобы он не загрузил спектакля на

110

большое количество часов. Здесь я запретил себе делать широкие планы, потому что на это уходит время. Нужно всю эту компанию людей, которые будут играть, поставить на площадку, примерно в пять квадратных аршин, — больше нельзя. То есть уместить их на очень тесной сцене и эту тесную сцену так осветить, чтобы, если даже ночь, было бы светло, потому что мимическая игра тогда вырастает. Если будет так тесно, то ракурсов нам нельзя уже будет делать, как мы привыкли, и нужно очень компактно уместиться, вроде того, как в кино. В кино аппарат захватывает очень мало. Если актер близко к аппарату, то игра, конечно, видна, а если на далеком расстоянии, то там уже не будет видно. Мы думаем, что мчится на коне Мэри Пикфорд, а на самом деле это какая-нибудь акробатка из цирка. Там тоже все очень тесно, но смотреть это несколько не мешает. Они на этом тесном плане могут показывать, что угодно. Вспомните Чаплина — какие сложные сцены он делает, или Китона, — а он на трех аршинах играет, иногда на двух, иногда просто на стуле. Сидит и играет сцену. Кстати, наш диапазон расширяется: мы умели играть на широком пространстве, теперь будем играть на маленьком, сидя в кресле или на столе, или лежа на постели, или сидя на диване.

Что такое мимическая игра? Разве это только игра лица? Нет, это еще игра и рук и на ракурсах, не только поворот головы, плеч, но нужно вкомпоноваться в стул, кресло и т. д.

Сцена будет почти овальной формы, будет отгорожена и близко придвинута к зрительному залу. Вся обстановка состоит из ряда полированных поверхностей, обращенных к зрителям. Надо выбрать такую полированную поверхность, которая создавала бы ассоциацию с эпохой — которая могла быть годна для тридцатых-сороковых годов. Возьмем красное дерево. Значит — полированные щиты красного дерева, обращенные в публику. Они темноваты, поэтому они несколько успокоят зрителя, дадут спокойный фон. На публику смотрят из этих полированных поверхностей одиннадцать дверей. Это что значит? Это значит — настроилась публика в сторону ожидания. Что-то ждет нас. Щит, который поставлен на самом заднем плане, имеет две двери, так помещенные, что его середина свободна от дверей. Эта стенка на заднем плане может так раскрываться, что оттуда перпендикулярно на публику выезжает площадка по методу «Мандата» — с полной обстановкой². Несколько иное получается впечатление, потому что едет вся громада. Тут будет система чередования двух площадок, которые позади будут разъезжаться на две стороны, ну как трамваи: один поворачивает на одну улицу, другой на другую. Или, может быть, одна площадка уехала, другая приехала.

Теперь конструкция комедии. Она такова, что там есть единство места: действие происходит в доме городничего. Единство места, но как же случилось, что сцена Хлестакова <в гостиной> — единственная сцена, которая не идет в доме городничего?

111

Она выпадает из этого единства места. Как странно, что за чепуха? Задача трудная — как же так построить эту сцену, чтобы она точно выпала из пьесы. Мы и делаем ее выпавшей, то есть она будет идти впереди сцены на другой эстрадке. Но чтобы у публики не создалось впечатления, что действие происходит в нижнем этаже в доме городничего, мы

устроим шлюз, который идет на двух тросах. Шлюз будет играть и роль занавеса и будет подниматься перед сценой, как козырек, который даст фон для сцены Хлестакова с Осипом, но загородит и будет часто загораживать, когда нам надо будет закрыть маленькую площадку, которую неприятно видеть уезжающей. Тогда мы шлюз поднимем, и публика не будет видеть этого «уезда»³. Для верхнего яруса, конечно, это не поможет, там можно сделать это с помощью света, прибавить темноты — и публика поймет, что козырек означает: не нужно видеть. Остальное — просто.

1-е и 2-е явления. Городничий сообщает о том, что у него имеется письмо. На сцене только большой, очень большой диван, в котором могут укомпоноваться девять человек. Такие были диваны, еще больше даже. Сидят тесно. Сидят люди разные. Тут я учусь у американских кинематографистов. Я не люблю грим и не любил и буду не любить. А когда спорят со мной актеры, — я молчу, потому что знаю, что наступит момент, когда и они не будут любить грим. Американские кинематографисты делают так. Если режиссеру нужен человек, подходящий под тот образ, который он имеет в голове для данной роли, он ищет этого человека на улице. Гриффит такие штуки делал: идет, видит — человек как раз подходящего для него типа. Подходит, говорит: «Извините, вот моя визитная карточка, мне очень хочется вас заснять, ну, всего на несколько минут», — и приглашает его в свое ателье и делает его актером данного момента. Так и тут. Мы постараемся так раздать роли, чтобы было чередование — толстого, высокого, тоненького, толстенького, маленького, повыше, пониже. Тогда композиция легко получается, тогда не нужно особого грима накладывать, носы налеплять, шею, уши, а просто ему дадут прическу и с этой прической он вполне устроит все, что ему нужно.

И вот эти люди сидят на диване. Но вот самое главное: площадочка, которую мы будем строить для этой сцены, будет поката, довольно круто поката. Трудновато будет ходить. И мебель будет стоять немного косо, с наклоном в публику. Перед этим диваном стоит стол красного дерева с полированной поверхностью и ничего на нем не стоит, но он будет так тесно приперт к дивану, что пройти между ним и диваном нет возможности. Следовательно, обрезаем сидящих по пояс, из-под стола будут видны только их ноги, а над столом — их лица и руки. Придется напомнить вам одну картину Дюпера — «Gesu che disputa con i dottori»^{*4},

112

которую я беру лейтмотивом того, что я буду вам рекомендовать. В «Трусе»⁵ режиссер это дает в игре рук. Конечно, никто этого не замечал, потому что никому это не нужно, может быть, кроме меня. Там есть два старичка, и у одного из них особенно интересная игра с платком и сигарой. Он как будто невинно курит, курит как будто для того, чтобы набраться дыму. Нет, он с помощью этой сигары так строит игру, что он — как фокусник, который очки публике втирает, когда хочет, чтобы из рукава вылетела канарейка. Он в это время какие-то другие пассы делает и отвлекает ваше внимание. Вы смотрите не на те манипуляции, которые он делает с канарейкой, а на что-то другое. Игра рук здесь и известная мимика при этом становится самодовлеющей.

Значит, полированная поверхность стола дает возможность класть руки, показывать их публике. Это, так сказать, выставка рук и лиц. Курят трубки разного размера — коротенькие, подлиннее, еще длиннее и т. д. Компания, которая курит, сопит, действительно сопит и как-то дремлет, кто-то спит. Городничего нет на сцене. Он их пригласил, они сидят, ждут, зачем пригласил — не знают. Пригласили их — они и сидят. Долго сидят. И только после этого приходит городничий. Конечно, он придет не из бокового плана, там двери молчат. Ага, вы скажете, широкие планы будут. Да, широкие планы будут, но только когда еще, в пятом акте. Но особенные тоже планы, они широкие, но и тесные в то же время. Значит, он вошел, точно из вещей вышел, потому что там комод, а там шкаф и канделябры, и люди как-то из-за вещей выходят. Так что ему придется всегда делать два-три шага, не больше, чтобы сразу укомпоноваться.

* — «Иисус в споре с книжниками» (итал.). — Ред.

Мы, найдя драматургическую формулу трехчастного деления спектакля («Лес»), постараемся приложить ее и здесь, если это удастся. Михаил Михайлович <Коренев>, хотя стоит на страже академических интересов и всячески меня осаживает, попробовал прикинуть возможность такого деления и говорит, что оно возможно. Но это — дело будущего. А пока мы с ним, отмечая драматургические сдвиги развертывания спектакля, разделили пьесу на ряд эпизодов-перемен. И переменной обстановки будем их отмечать, как в «Мандате», ничем, кроме перемены вещей, их не анонсируя.

Первая часть делится таким образом: первое и второе явления проходят в одной обстановке, затем третье, четвертое и пятое⁶. Тут я делаю маленькое отступление от традиции. Как обыкновенно понимали слово «шашть»⁷? «Шашть» — ломается драматургически текст, «шашть» — появление Бобчинского и Добчинского, то есть сообщение о том, что приехал ревизор. Нет, «шашть» — и убирается декорация, потому что мне нужно вложить в «шашть» <другое>, сделать из него мост к появлению жандармов. Этого, конечно, никто не заметит, кроме меня, это не дойдет до публики, я знаю, но это в зал волеется и забродит, как отравленная трава, которая

113

не действует моментально. В пятом акте зал дрогнет: «шашть»! — и входит жандарм.

Значит, 3-е явление. Как это там первые слова? — «Чрезвычайное происшествие!», «Неожиданное известие!». Публика слышит все время два голоса, которые говорят и повторяют это сколько угодно. «Чрезвычайное происшествие, неожиданное известие! Неожиданное известие, чрезвычайное происшествие!» Хоть год говорите. Затем входят Бобчинский и Добчинский — а никого на сцене нет. Они опять лепечут: «Неожиданное известие, чрезвычайное происшествие» — и после этого из всех щелей, опять между шкафом и печкой, комодом, выползают люди. Как тараканы из щелей. Знаете, вот потушили свет — и они из всех щелей вылезли, усами пошевелили и облепили сцену. В чем дело? Опять комбинация стола с полированной поверхностью, и Бобчинский и Добчинский ничего больше не делают, как кладут руки на гладкую поверхность, — они ничего не делают, только шевелят руками. Они почти не улыбаются, это очень серьезные люди, совсем не комический элемент. Они заняты тем, чтобы подсмотреть, — ест <приезжий> семгу или не ест. Ведь это же очень серьезное дело. Это серьезные люди, они никого не смешат. К двери подойти, найти щелку и смотреть в нее, что делается, — пока с петель не сорвется дверь, пока они кубарем не полетят. Это же очень трудная работа; ведь надо войти в комнату так, чтобы никто не видел, надо найти щелку. Разве это не серьезная работа?

Вы знаете, есть люди, которые собирают на улицах гвозди, винтики, шпингалеты, приносят в дом и кладут в угол. У меня был такой дядя. Я приехал к нему в Ригу. Гляжу — все хорошо, обстановка хорошая, а в углу масса гвоздей и разных, с улицы собранных, вещей. Он говорит: «Я богат потому, что я это собирал». И когда я шел с ним по улице, он только смотрел на землю, у него и походка образовалась с наклоном вниз.

Почему я это говорю? Потому что это очень серьезное дело. Очень большая работа. Выйдет на улицу, у него другие заботы, а он смотрит, нет ли гвоздика. Со стороны-то это смешно, но для него это работа. Так и тут. Ведь это, в конце концов, на сцене комические роли, но играть их надо серьезно. В результате будет комично, а играть этих людей надо серьезно, а их играли как водевильные фигуры. Напялили светленькие панталоны, ему и весело, а работа у него колоссальная. Посмотреть, как Хлестаков ест, потом прийти рассказать, бежать за дрожками городничего. Ведь это же трудно. Люди утомлены, запыхались. Здесь другой грим, другая мимика должны быть.

Теперь явление 6-е. Волнение Анны Андреевны и Марьи Антоновны. Это ерунда, что их изображают порхающими по сценической площадке, садящимися на подоконник, засматривающими на улицу. Это неверно. Как только сообщили, что какое-то лицо должно приехать или тут будет, — они, конечно, прежде всего должны начать переодеваться. Я здесь сделал выписку, очень мне

114

помогающую. Что написано у автора? Анна Андреевна «четыре раза переодевается в разные

платья в продолжение пьесы»⁸. Но я никогда не видел, чтобы четыре раза переодевалась. Это не бывает подано публике. То есть, может быть, артистка переодевается, но только за кулисами, а не перед публикой, чтобы публика действительно видела, что она четыре раза переоделась. А я покажу, что она не только четыре раза, а может быть, и больше переодевается. Я и шкаф покажу, в котором эти платья висят, и все платья их покажу публике, чтобы она видела, сколько у них платьев. Мы вводим здесь и новое, третье лицо. Кстати, я еще в «Мандате», в сцене любовного дуэта⁹, хотел показать третье лицо; там не удалось — постараюсь отыграть на «Ревизоре». Вероятно, что я введу его в сцене объяснения Хлестакова и Марьи Антоновны. Здесь на помощь дамам тоже третье лицо — именно Авдотья. Оказывается, Гоголь мне все время помогает. У Гоголя есть редакция, где Авдотья находится на сцене, и другая, где Авдотья вычеркнута. Я беру ту редакцию, где Авдотья есть. Гоголю очень мешали театры — наверное, ему все советовали и ему приходилось слушаться.

Значит, стоит большое трюмо, большой пузатый комод, свечи на нем, два стульчика, вроде того, как в «Лесе». Но мы теперь иначе сделаем. Тут на сцене Анна Андреевна и Марья Антоновна в первый раз и, как там <у Гоголя>, их заставляют ждать. В этой тесной обстановке между трюмо и комодом поместиться нельзя, может быть, еще ширмы придется принести, ведь они переодеваются с ног до головы перед публикой. Таким образом, в зале разливается некоторая эротическая атмосфера. Пусть. Ведь нам надо, чтобы был заражен зрительный зал, чтобы, когда Хлестаков появится, чувствовалось, что в этой комедии не только дают взятки, едят и пьют, но и любят, своеобразно, может быть, но любят. Эта обстановка еще раз повторится в начале третьего акта. Снова этот кусочек повторится, и опять они переодеваются. Тут они переодеваются, потому что, может быть, придется на улицу выбежать, чтобы показаться Хлестакову, а во второй раз будут переодеваться со специальной задачей, чтобы принять его. Значит, дорогостоящее дело — показать эти фигуры.

Теперь: шлюз поднялся. В шлюзе есть маленькая дверца, чтобы в нее войти, наклонившись, и к этой дверце перебрасывается маленький мостик, тоненький, как на кораблях бывают, — одному человеку только пройти, двое уже свалятся. Но она, дверца, так загорожена, что сначала появится только цилиндр. Загорожена балюстрадой. Бывают такие крытые балюстрады. Хлестаков в дверь вошел и зритель видит: цилиндр маячит. Потом Хлестаков спустился вниз, открылся и стал весь виден. Под лестницей, буквально под лестницей, стоит лежанка, не кровать, а лежанка, как делали в старину, кафель с синенькими цветочками, и на ней какое-то хорошее восточное одеяло, потому что сказано нам про Хлестакова, что он одет по моде, а тогда были страшно в моде

115

разные восточные ткани. Потому мы и в «Маскараде» пустили много Востока. На это шелковое одеяло залез Осип. Здесь идет сцена. Больше никакой обстановки. Трактирный слуга приносит маленький столик, уносит и т. д.

Я пропускаю повторную сцену Анны Андреевны и Марьи Антоновны. Рассказ Добчинского там же, где трюмо, причем игра его будет на том, что хоть он и ввалился, но в очень неподходящий момент. Ведь они переодеваются, так что его задом поставят, его будут щипать и бить, чтобы он не подглядывал. Так что, очевидно, у него и такая неприятная привычка есть. Третье явление <третьего действия>. Тут прямо указано у автора, что 3-е явление построено на споре, на настоящей дискуссии о туалетах, приличных случаю. Все 3-е явление дает достаточно материала. Тут дискуссия фактическая идет — спор о туалетах. Этим нужно очень заняться и брать уроки не у меня, а у какой-нибудь своеобразной Ламановой, которая обучила бы актрис¹⁰. Мне очень трудно, да и не удобно это показывать. Тут много нужно заниматься и специально обучиться, как это делают.

Теперь явления 5-е — 6-е. Это хитрая штука. Вся площадочка занята очень высоким трельяжем¹¹. Трельяж закутан плющом, кружевами. Черт знает, какая здоровая штука! Все люди боятся войти сюда, внутрь трельяжа, и все стоят за трельяжем. Вы видите самый

трельяж. И вдруг морды где-то сквозь плющ. Дверца, а в дверцу нос какой-то торчит. В сущности говоря, это обращается в монолог Хлестакова. Он единственный сидит на стуле, окаймленный трельяжем. Позолота тут. (Вы видите: у меня планов много, но насколько осуществится это — трудно сказать. Не знаю, сколько средств мне на это отпустят.) Он сидит, поближе к нему городничий и две дамы. Но тоже в дымке, они тоже удаляются.

Явления 7, 8, 9, 10 и 11-е. Временно удаляется трельяж и стоят четыре больших шкафа красного дерева. Дверьми на публику. У нас было 11 дверей, а тут 11 плюс 4 — всего 15 дверей, и Добчинский и Бобчинский между двух шкафов застряли, потому что деваться уже некуда, нужно еще отсюда подслушивать. Сюда приходят Анна Андреевна и Марья Антоновна и сразу уходят в шкаф. Шкафы того времени были устроены так, что в них можно было входить, стоять и доставать платья. Особенно, если человек маленького роста, — можно войти и копаться там в платьях. Раскрыты двери, они рассматривают платья и между собой говорят. Когда Бобчинский, уходя, по ошибке уходит вместо двери в дверцу шкафа, здесь хорошая игра. Его вытаскивают за фалды, выгоняют¹².

Четвертое действие. Явления 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7-е. Стоит диван, еще больше, чем в первом действии, и на фоне четырех колонн везде люди, люди, лица — насажены, как сельди в бочку. Идет совещание, как дать Хлестакову взятку. Затем все это удаляется, площадки нет, сцена совершенно свободна, одни только двери и один только Хлестаков. Это первый раз. И никто не приходит

116

сюда, он никому не дает сюда прийти, они все стоят за дверьми, и Хлестаков проходит от двери к двери и берет взятки. Когда тут рассаживаться, — ему некогда, он только успевает собирать. Единственная погрешность, которую я совершаю перед Гоголем, — это та, что везде, где у него Хлестаков говорит: «Садитесь, пожалуйста», — я это вычеркиваю. Здесь только будут успевать открываться двери. Всех актеров сюда двинем. Там, где не хватит актеров, высунется просто рука с пакетом, и он прямо возьмет из руки.

Теперь явления 8 и 9-е. Письмо. Это маленькое бюро — стол. Он пишет письмо. Тут очень просто. После этого ряд арочек закрытых, арка за аркой, удаляющаяся перспектива. Большие драпировки, и в этих драпировках жмутся пришедшие купцы¹³. Они вкомпонованы в них, часто высовываются только руки и лица. Хлестаков идет по этой анфиладе, и все это проходит в запутанности разных восточных материй.

12, 13 и 14-е явления. Объяснение идет около большого буфета, и тут, вероятно, придется вкомпоновать еще какое-нибудь лицо.

Теперь последнее действие. Я миную некоторые подробности начала, потому что для меня еще многое не ясно, сам я еще недостаточно продумал, но заключительную сцену я знаю и в общих чертах о ней скажу. Сцена тоже пуста. Самых гостей я не буду показывать. Я буду показывать только тех действующих лиц, которые говорят. За дверьми идет жратва. Там что-то жрут и пьют, а сюда приходят только люди с салфетками. Салфеткой закрыта грудь — видно, что они жуют. Некоторые, может быть, со стаканчиками. И тут разговоры идут. Затем кончились все эти разговоры, и тут мне приходится уважаемому Гоголю поклониться. Все про нас говорят, что мы не уважаем требования автора, а что же <до нас> режиссеры его не уважали? Эта немая сцена, про которую он столько писал, — целая литература собрана, выписки из писем, — переделывал ее, перерабатывал. Даже такую штуку написал: «Немая сцена, застыли». Нарисовал даже, как застыли, и говорит: «Так они пребывают в течение нескольких минут». Как к этой сцене подойти? Не как ее уже показать, а как к ней подползти, как подойти, какую дать паузу? Нужно предыгру дать — я предыгру и даю. Нажрались, напились люди; имеется оркестр который приглашен для специальной цели, — начинают танцевать кадрили на пустой площадке, на фоне дверей. Публика недоумевают. Первая фигура кадрили, третья фигура, четвертая, галоп. Вот так галоп закатали, раздвинули сцену, все двери пустые, все можно раскрыть, жарят вовсю, несется вихрем галоп — так, что чертям тошно. Полупьяные они, так что черт знает, что делается.

Вдруг из всех дверей зрительного зала выходят жандармы. У нас семь дверей. Значит,

не один жандарм, а семь жандармов¹⁴. Вот оно «шась»! Публика смотрит на жандармов, а там

117

все это закружилось. Потом один из них идет на сцену, с высокой лесенки, которую мы сделаем, войдет на площадку Хлестакова, потом оттуда в дом городничего — и скажет. Все со сцены стремглав убегают за двери, <захлопывают их>. Секунда паузы, двери открываются — и во всех дверях стоят фигуры по точному описанию Гоголя: один шею вывернул, другой руки поднял. Всюду темно. Там фигуры эти поставлены, за ними виднеются канделябры со свечами. Что хотите, можно бенгальский огонь подпустить или еще что-нибудь придумать. В дверях эти фигуры стоят на маленьких площадочках, а затем эти площадочки везем к центру на канатах, и они там образуют общую композицию последней сцены. Значит, первый момент — все в дверях, пантомима, потом все они образуют компактную массу. Что это — живые люди? К дверям поставлены манекены из папье-маше с набитыми туловищами. Потом их привозят <к центру; свет>. Тогда публике можно сидеть сколько угодно. Это подлинная немая сцена¹⁵. Можно даже сказать публике: «Угодно посмотреть, как это сделано?». Можно пускать на сцену. А можно с помощью ликоподия такую штуку сделать: на каждую из этих фигур насыпать ликоподия, и все это запалить и сделать иллюминацию. Фигура не сгорит, а только воспламенится. Можно тут лозунги выдумать, что в огне революции сгорели эти молодчики. Тут что хотите делайте, — всё к вашим услугам.

При чтении мы усвоим гоголевский текст. Надо усвоить темп, чтобы это лилось легко, без напряжения. Я чрезвычайно уважаю Москвина — Загорецкий он великолепный, но городничего он играет плохо, он в какую-то другую крайность ударился, он трагедию играет. Я понимаю такую легкую трагичность, какую дает Гарин в «Мандате», когда говорит монолог. Но эта серьезность подается легко, без напряжения. То обстоятельство, что я намечаю на роль городничего Старковского, облегчает нашу задачу, потому что он обладает очень подвижной реакцией, быстрыми изменениями, тем, что требуется для Гоголя. Ему нужно обратить внимание на вторую половину замечания Гоголя, что у городничего быстрые переходы от страха к жульничеству¹⁶. Нужно, чтобы все это было легко и быстро.

Остальные фигуры не так трудны. Хлестаков труден, конечно, но нельзя сказать, что уж так особенно. Трудно вот почему, — потому что Чехов — интересный Хлестаков, очень интересный¹⁷. Трудно постольку, поскольку актеру придется конкурировать. Но это даст возможность дать другой образ. Мне кажется, Хлестаков — не фат. Это мешает, что его играют фатом. Я думаю, что этого не нужно, потому что если человек с детства привык носить хороший костюм, то незаметно, что он в хорошем костюме, когда он его надевает. Фатами бывают горбатые, потому что горбатые, чтобы скрыть свою горбатость, очень хорошо наряжаются. Но это

118

самообман. Ему кажется, что благодаря тому, что портной подложил здесь и там вату, он стал хорошо одет и перестал быть горбатым. Он не замечает, что он ростом главным образом не подходит. В таких случаях получается какая-то напыщенность. Видно, что по природе он не может быть фатом, только благодаря костюму. А тут, — что же особенного, — он хороший носит костюм, но наружность его не фатоватая. Он быстро вынимает предметы из кармана, он немного жуликоват, может легко в карты передернуть, опять-таки — больше игра рук. Надо обратить внимание, как он держит трубку. Судя по тому, что он много заботится о табаке, он, видимо, любит курить, и он очень здорово владеет трубкой. Глаза очень быстрые, остальное — все мизансцена: как сидит, как ногу на ногу положит, как лежит, как прискочит, когда идет. В общем, я не вижу трудностей.

Опыт показал, что такие пьесы, когда их восстанавливают, делают очень хорошие сборы. Например, «Маскарад» — он все время делает сборы. Я думаю, что если поставить «Ревизора», а в будущем году — «Горе от ума», то у нас будет такой фонд, что можно будет потом позволить себе роскошь провалиться. Мы должны делать опыты. Мы ведь изобретатели. Я стал банален — «Лес», «Мандат», «Ревизор» — все в одном плане, но нам нужно академическую линию держать, пока мы еще не перешли на рельсы нового

репертуара.

II. БЕСЕДА С АКТЕРАМИ

17 ноября 1925 года

Внутреннее и внешнее в человеке всегда связано. Характеристика определяется на сцене внешним выражением. При такой установке на внешнее надо принять во внимание, что действие происходит в глухой провинции, люди ходят в «сюртуках, фраках и бог знает в чем»¹. Самое трудное — не впасть в обычную ошибку, в какую впадали до сих пор все театры. В отношении костюмов уже установился известный штамп. Берут фрачные пары и дамские моды сороковых годов, преобладают столичные фигуры, подпущены «цветочки» — всякие там голубенькие, светленькие, манерные галстучки; вообще в костюмах обычно звучит диалог двух дам из «Мертвых душ». С моей точки зрения, это неверно. Надо придать вид замусоленности, провинциальной пыли, мути, сероватости — как в мутном аквариуме плавают вылинявшие рыбы. Бывают золотые, нарядные, радостные, а бывают такие иногда, что плюнуть хочется, — какие-то маленькие сомы, тритоны, — муть, никто никогда не чистит. Я просил Дмитриева² в однотонной гамме зеленовато-коричневой найти всякие комбинации тонов, может быть, кто-то из вас сам найдет подходящее. Анна Андреевна и Марья Антоновна у нас все время переряжива-

119

ются, и, конечно, дамы выпадут из общего фона, но это не будут столичные фасоны и ткани. Таких материй, какие тогда были в моде, теперь и не подберешь — всякие персидские, восточные и т. д.

Это основное относится и к прическам. Правда, мы знаем, что были всякие коки, проборы, зачесы на височках и т. п. Это было типично, и мы видим их, когда смотрим на картины Венецианова, Федотова, Кипренского, например, прическа *a la russe**. Я попросил товарища Цетнеровича³ сделать зарисовки отмеченных мною причесок из известного вам альбома⁴, или, может быть, лучше попросить Темерина⁵ заснять их и увеличить. Чем проще, тем больше нам поверят. Рабинович показывал свои эскизы, правда, к другой комедии Гоголя. Нам это совсем не нужно. Все эти гротесковые носы, стилизованные коки, все это — элементы своеобразной *commedia dell'arte*, своеобразная экзотичность. В каждой эпохе была своя экзотика, но мы ее выискивать не будем. Нам важны натурщики, как таковые. Постарайтесь в пределах своей натуры найти некоторую чудаковатость — в ракурсах, в походке, как чубук держит, как играет руками. Я вчера экзаменовал сам себя, планируя в Третьей студии «Сцену в корчме»⁶. Помня о «Ревизоре», я постарался в пределах полутора аршин сгруппировать сцену 8 — 9 человек и, можно сказать, достиг блестящих результатов, причем появились такие ракурсы, о которых и мечтать трудно на большой сценической площадке.

Характеристику можно дать так, как мы это делали в «Мандате», можно со всех сторон подходить к роли.

Вот ваш Почтмейстер, Мухин. Грязноватое белье, в баню не ходит, простой сюртук, пожалуй, он вообще не раздевается. Нос можно наклеить, но надо тут быть очень осторожным. На днях Райх для Варьки <в «Мандате»> сделала нос острее, чем всегда; зрителя он не беспокоит, но сразу появилась какая-то хитрость, чего в Варьке нет. Заостренный нос — это для Улиты. А вот чуть-чуть, на один сантиметр... (Смех.) — Ну, я не знаю там точно на сколько, — на полсантиметра изменили, и получился другой характер. Надо договориться, кто же он. Меланхолик, флегма, волочит ноги, перебирает ногами. Костюмы можно брать — конец двадцатых годов, можно поновее, тона одежды — зеленые, темно-зеленые, коричневые, светло-коричневые или междулежащие.

Он хитрый? Пьет или не пьет? (После реплики М. Г. Мухина.) Конечно, пьяница. Ошибку делали, что этого не замечали. Я думаю, что почтмейстер всегда немножко пьян и немножко потрепан. Закладывает брюки, продает татарам шурум-бурум. Его почему-то

* — на русский лад (франц.). — Ред.

делают фатом. Это не характерно для провинции. Это скучно.

120

Он пьяный и эротический, он знает тайны эротики, а может быть, у него в кармане есть карточки. Может быть, он носит картинки, а не то, что он в красивом галстуке. Может быть, он будет эти картинки при себе иметь и время от времени показывать. Циник он, и поэтому он очень обаятелен с точки зрения Марьи Антоновны. Навеселе, полупьяный.

Одет небрежно. Я бы ему очки дал, темные очки, тогда он будет немножко загадочный.

«Судья говорит басом-шипом, как старинные часы»⁷ — интересная краска в спектакле. У него скопляется мокрота (может быть, потому что трубку постоянно курит), которая ему не дает говорить. Он должен постоянно отплевывать. Можио плевательницу дать или в платок, в банку — баночки такие бывают. Он здоровый внешне, крепкий, а внутри гниет. Это просто. Только поупражняться.

Осип молодой или старый? Он просто молодой. Играть его стариком скучно. (*Н. И. Боголюбову*⁸.) Это ваши возможности. Надо дать подходящего к вам <Гарину> человека по возрасту. Опытность большая. Он мудро рассуждает, по-стариковски рассуждает, а молодой. Я ведь не ожидал, что Гарину 23 года, по психике — я думал — ему лет 45, он министр такой⁹. И Осип такой, он мудрый. Прическа а la gusse, чтобы на нем были отпечатки крестьянской среды.

Он опустился. Он нечистоплотен в силу необходимости — всем задолжали, все заложено. Все время с Хлестаковым путается. Я думаю, что он все-таки вор. Он вечно голоден, а когда не кормят, остается воровать. Если не кормить кошку, непременно начнет красть и до всего доберется. До прихода Хлестакова он ест и потом все следы замечает. У него узелочек, мешочек, он туда хлеб и всё припрятывает от Хлестакова. Когда он говорит, он жует. «Есть хочется» — не противоречит. Он барана бы съел, кусок мяса бы ему, а он кость гложет. Он мечтает о баране, он не может жить на этой сухомятке. Когда он ест, он скорее может произнести монолог. А то всегда резонер, экспозицию рассказывает, — тоска. Он то присядет, то съезжится, иногда затягивается, курит табак, у Хлестакова украл, — чтобы это видно было.

(*С. А. Мартинсон*. Очень тяжело говорить о Хлестакове. Как он одет? Какова его профессия, психика, характер, воспитание? Воспитанный он человек или нет?)

Профессия — чиновник. С точки зрения деловой — дрянь страшная. Плохой фрак петербургский. На их фоне выделиться — мало нужно. Очень плохой. Лучше — сюртук, талию подтянуть.

(*С. А. Мартинсон*. Вы сказали раньше: «фатовская манера говорить».)

Это не вам, а Гарину. Для него, чтобы легче отойти от Гулячкина. Ведь в Павлуше <Гулячкине> все черты Хлестакова.

(*С. А. Мартинсон*. Знает ли он по-французски и как произносит французские слова? Правильно или коверкая?)

121

Он знает из французского языка несколько слов, которые только и умеет произносить. Выгоднее споткнуться. Он говорит по-французски в третьем акте и здесь ему лучше споткнуться.

(*С. А. Мартинсон*. Как он — быстро говорит или нет?)

Вам нельзя предложить быстрее произносить. — Как вы мыслите голову?

(*С. А. Мартинсон*. Это самое трудное. Видимо, он помадится.)

Да нет... он лысый¹⁰. Как бильярдный шар. Он с детства облысел. Надо убить его, подчеркнуть ничтожество. А то всегда Хлестакова делают амурчиком. Между прочим, все женщины любят лысых. Лысые пользуются колоссальным успехом у женщин. Например, Габриеле Д'Аннунцио. Я мечтаю, что Хлестаков — Габриеле Д'Аннунцио тридцатых годов. Молодой человек, но лысый. Бебутов — лысый. Я сколько лет его помню, и все лысым. Потом выяснилось, что таким родился. Хлестаков лысый, но лысина comme il faut*. Таким

* — как полагается (в смысле: хороший тон; франц.). — Ред.

был Боборыкин. Красивая, хорошо полированная поверхность — люстры отражаются. Можно так хорошо сделать парик, что будет блестеть. Я помню где-то у Андрея Павловича Петровского... (*Голос: Всеволод Эмильевич, у него своя!*) Все равно, хорошая, блестящая лысина. Могут остаться клочки волос на височках, и все остаточки — выющиеся. Может быть, он даже их завивает щипцами.

Я ввожу сцену, когда вы лежите на двуспальной кровати, на перинах, под стеганым одеялом, так что одна головка торчит на груди подушек. Рядом с вами на какой-нибудь кушетке под пледом спит офицер; вы просыпаетесь, зовете его, он сквозь сон мычит: «Ммда». Даже, может быть, мы введем в сцену взятку пьяного офицера. Одному скучно, а вдвоем весело. Пойдет.

(*С. А. Мартинсон. Насколько Хлестаков развязен?*)

Насколько он может. У него никакого воспитания. Он непристоен. Я ввожу офицера, потому что один вы с этим не оправитесь. В этой сцене «эротической», когда они оба пьют и он уговаривает Хлестакова, тут понаделаем черт знает чего. Это непристойная картинка XVIII века, какую нельзя обычно показывать. Тут мы будем дискредитировать среду. Надо всю пакость показать в сцене объяснения. Он только проспался — опять пьют.

(*С. А. Мартинсон. Вы говорили, что Хлестаков развязен со всеми.*)

У него одна линия. Остальное — разные положения. Когда приходит к нему городничий, он в дезабилье. Положение вас будет спасать, а в сущности одна линия. Ходит и больше ничего. Легкая роль.

(*М. И. Бабанова. Нужно ли отнять у Марьи Антоновны ту наивную сентиментальность, с какой обычно рисуются барышни тридцатых годов, или сохранить ее, чем-то дополнив?*)

122

По-моему, она страшно развратна. Не знаю только, позволит ли текст. Это одного поля ягода с матерью. Мать? Я думаю, что и Осип, и Хлестаков, и офицер — все тут попользуются. В этих делах они не ошибутся. Мать страшно развращенная и рога наставляет городничему за милую душу. Дочка это воспринимает. В этом узел. В таком захолустье чем и живут? Едят, пьют, любят, кто-то кому-то рога наставляет, спят. Гоголь отвел дамам маленькие роли. Основное — они переодеваются, прельщают. Они конкурентки одна с другой. Это надо показать.

(*М. И. Бабанова. Я очень хотела этого, но боялась.*)

В костюме, в переодевании, во всем надо быть очень непристойными, беспредельно непристойными. Это такое общество. Все перепутались. Когда Добчинский подсматривает, дамы ставят его спиной. Он не отвечает их вкусам, а то они ничего бы не имели против.

Относительно «скороговорки» <Бобчинского и Добчинского>. Мы темп передаем городничему. В смысле жеста? Жесты мы строим по системе Эстрию¹¹. Прежде чем сказать, жестикулируют усиленно, хоть отрубай им руки, а текст — вкусненько подают. Быстрый темп — не обязательно скороговорка. Можно так построить текст, так разбить его паузами, жестами, что при плавном и даже медленном произношении будет напряженность внимания у зрителя, не будет скуки, и текст покажется быстро льющим. Это общий сценический закон.

(*П. И. Старковский. У меня раздвоенность. Городничий — такой грязный внешне человек. Неопределенный возраст. Очень большая энергия. Раз какая-то энергия — темные волосы. Большая небрежность в костюме, а может быть, и нет. Может быть, он лучше одет, чем все другие, слишком много набирает взяток.*)

Он оттого такой подерганный, что все деньги тратит на жену. Так я думаю. Насчет черного парика по опыту знаю, что это парик невыгодный для большой роли. Не будет доходить. Надоедает что ли он, не знаю. Клоуны правильно делают. Они всегда с голой головой. Это правильно. Почему-то лысые у женщин пользуются необычайным успехом. И на сцене лысых очень любят — это выгоднее. Встреча двух лысых — Хлестакова и городничего — усугубляет положение¹². Это интересно. Обилие волос скучно. Мимика гораздо лучше, когда лысый. Все проваливались на толковании городничего. Москвин тоже

провалился в городничем. Ужасен. Проседь тоже не доходит. Особенно на расстоянии. У нас у чиновников будут прически а la russe, лохматые, это их сделает похожими друг на Друга, они в одну кучу свалятся, а те <городничий и Хлестаков> выпадут.

(Я. И. Старковский. Дома он может ходить в халате.)

Опять-таки по опыту говорю. Халат — ужасно антисценичная вещь. Халат угробил Чехова в Аблеухове¹³. Без халата он играл бы лучше. Халат его обязывает играть Плюшкина. В МХТ при первой постановке <«Ревизора»> Уралов был в рубахе и штанах

123

на помочах. Правильно. Это очень угадано. Пьет квас. Потом надевает форменный мундир. Лучше бы, если бы сюртук.

Лука Лукич в очках. Чище, чем другие? Вряд ли, мало жалованья получает, не хватает.

Пошлепкина, Унтер-офицерша. Что о них говорить? Одна — деревня, другая городская, из мещанок, кокетливая, жеманная.

Авдотья — круглая вся, а характер, поступки ее я еще не продумал. Для меня это еще затемнено, я этой сцены не вижу. Во всяком случае, не Улитой ее делать. Веселая. Эротический план до нее доходит.

Растаковский. Тон бодрый. Не надо екатерининского времени. Скучно, не люблю. Он должен быть немножко бутафорский, чтобы производить впечатление чудовища. Может быть, пустить его в шинели, в каске, чтобы был более бутафорским. Мундир, увешанный бутафорскими орденами, лентами. Отсюда возможность быть ближе к Гоголю. У Гоголя постоянное влечение дать кунсткамеру. Может быть, гусар. Подумаю, не знаю еще.

Жена Луки Лукича, по-моему, восторженная дура. Лстить очень скучно. В восторженной дуре больше динамики.

Вообще, когда они приходят все, они любят жрать. Они на свиней больше похожи.

Христиан Иванович. Темерину очень легко. Тон прекрасный. Очки нужно. Дадим разных цветов очки, чтобы было разнообразие.

Насчет полицейских. Их обычно делают городскими. У нас, по Гоголю, офицеры. Они ухаживают, любят и пьют. Бравые, красивые, усаые, они исполняют функции отсутствующих в городе офицеров. Часто ходят по биллиардным. Частный пристав пьян. Он икает все время.

Держиморда. В сценах с просителями драться по-настоящему, чтобы мордобитие было.

Купцы ни разу на сцену не выходят. Они стоят в партере, затылками к публике¹⁴.

Никаких возрастов нет в этой пьесе. Никак не поймешь, кому сколько.

III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ

13 февраля и 4 марта 1926 года

13 февраля

[Исполнителю роли городничего — П. И. Старковскому.] Весь выход разыграть до текста. Раз мы сговорились вести роль на темпе, мне, как технику, надо сделать так, чтобы облегчить работу актера, подумать, как создать такую обстановку, чтобы

124

актеру было легко. Актера надо освободить от всех вещей, которые создают тяжесть.

Старческую дикцию вам надо убрать. Пусть по гриму городничему будет пятьдесят лет, а по дикции он молодой. Мне кажется, что в таком окружении, среди кунсткамеры идиотов — ведь и попечитель — идиот, и Лука Лукич, и судья — идиот, и почтмейстер — идиот (и Мухин дает такого идиота) — вот среди таких совершенно погрязших, «черт те что» людей городничий все же выделяется. Он похитрее и поумнее, и человек, имеющий какой-то лоск. Возможно, что городничий вчера служил где-то в другом городе. Не в столице, конечно, но если это — уезд, то в губернском. Он вылез в люди, где-то побывавши. Все директивы его показывают, что он на много голов выше остальных. В городничем есть следы внешнего лоска, трудно сказать — образования. В том, что он говорит об учителях, что он что-то знает по истории, в его распоряжениях — памятник какой-то затеял, — в этом

есть квазикультура! Ну, конечно, какая там культура! Когда он говорит, он владеет языком, он строить фразы умеет, гораздо, например, лучше, чем Бобчинский и Добчинский. У тех мозги туго работают, а у него какая-то распорядительность, он ориентируется, раз он может ладно сказать. Он оратор *sui generis*^{*}, он может монолог произнести. Омолодить городничего необходимо. Характерную дикцию иметь невыгодно: трудно. Выгоднее ее забыть. Надо иметь-подвижную дикцию.

Почему так случилось, что городничего все до сих пор играли старым? Потому, что городничего постоянно играли актеры старые, с большим стажем. Макшеев, например, Владимир Николаевич Давыдов играли уже, в летах, и когда за эту роль брались молодые, они играли, положим, под Давыдова, — и все стали им-подражать. Я не знаю, как играл городничего Владимир Николаевич, когда был молодым, еще у Корша в Москве, но возможно, что традиция сказалась, он и тогда играл старика. Так выросли все эти приемы и интонации, которые всё крепили, благодаря тому, что играли, имея примером стариков с большими именами.

Поскольку вы <Старковский> молодой — вы ведь лет на двадцать, на пятнадцать моложе меня, — забудьте старческую дикцию. Я помню вас в роли Керенского¹ — у вас была блестящая дикция. Жарьте с совершенно хорошей, свободной, отчетливой дикцией. Стона пока не изображайте², это потом, после того, как немножко разберемся.

Мы уже на репетиции дадим вам кресло: сели, подумали, устроились — начали.

До обмундирования городничий все время в халате. Может быть, он после обеда спал, а потом получил письмо, еще в постели, и дал распоряжение вызвать всех заведующих, а сам заболел.

125

Дайте городничему кресло из «Леса». Он сидит больной. И стакан воды отварной дайте еще.

(П. И. Старковский. Он, может быть, в очках письмо читает?)

Нет, не надо утяжелять. Письмо читает без очков. Свечку будут перед ним держать.

(Вопрос: Значит, вечером действие происходит?)

Да, вечером. Мы хотим сделать вечером.

(Н. К. Мологин. В послеобеденное время, значит. Бобчинский и Добчинский целый день бегали по городу.)

(Гибнеру — А. А. Темерину.) Вот такая задача у врача. Вы мешаете городничему — время от времени даете ему пить с чайной ложечки. Говорить ему мешаете. Он должен принимать лекарство. Принял, иногда отстранил, иногда отпил, сам взял в руки стакан и сделал несколько глотков; это такая микстура, которую можно пить стаканами. Вы должны взять текст по-немецки, чтобы его говорить и чтобы текст городничего путался с вашим. Это поможет Старковскому несколько преодолеть трудность. Вы будете утешивать. Это будет первая помеха, и вы поможете ему убыстрить речь. Поскольку есть препятствие, является желание и необходимость его устранить. Вы даже громко можете говорить, пускай публика слышит. Постоянно что-то говорите. Такое *perpetuum mobile*[†]. Вы говорите по-немецки? Вы ведь из немцев!

Есть ли платочек, шаль у кого-нибудь? (Городничему укутывают голову.) Вот.

Вы, Гибнер, будете ходить около городничего, стучать ему грудь, на пятки горчичники поставите — оттягивать кровь от головы. Вы можете сейчас дать какой-нибудь текст по-немецки? Повторяйте какие-нибудь фразы.

Все сидят. Городничий выходит. Но мы начнем с покойного состояния, когда он устроился в кресле. Он стонет. Вы <Гибнер> готовите микстуру и всякие штуки. Когда городничий скажет несколько фраз, начинаете поить.

Когда все говорят: «Как ревизор?» — нельзя всем одинаково. Некоторые — «ре-визор». Разнообразие логических ударений, а также — одни коротко говорят, а другие

* — своего рода (латан.). — Ред.

† — вечное движение (латин.). — Ред

растянули.

«Вот-те на!» — и т. д. — очень быстро. Реакция очень быстрая, и они не в характерах это говорят. Публика все равно не разберет, кто говорит. Они сидят скученно на диване, их чуть не десять человек. Надо затушевать характерность. Публика не поймет, кто Аммос Федорович, кто Артемий Филиппович, кто Лука Лукич, — все говорят вместе. Надо выпалить.

Авдотья здесь же участвует: стоит перед городничим на коленях, чешет ему пятки. Мишка держит свечу и письмо. Городничий, может быть, поручил ему нести письмо и свечу.

126

(*Исполнительнице роли Авдотьи — И. А. Ермолаевой.*) Вы на коленях устанете, подушечку подложите.

(*Городничему.*) Стон. Стон помогает повысить тон, и сразу из стога слова: «Так вот какое обстоятельство».

Городничий в кресле. Мишка, Авдотья, Гибнер около него. Генералиссимус такой он лежит. Вроде царя в этом городе.

(*Ляпкину-Тяпкину.*) «Я думаю, Антон Антоныч, что здесь тонкая...» — нужно больше интонаций «на ухо». Я не знаю, как это может быть на сцене. Больше конфиденциальности, наушничества такого. Не в раздумье, а наушничает. Тогда можно утешать.

(*Гибнеру.*) Всякий раз волнение городничего на доктора действует. Он успокаивает городничего: «Seien Sie ruhig»^{*} и как-то накидывается на разговаривающих — волнение для больного вредно. Я не знаю что, но вы что-то говорите и им и ему. Городничего это раздражает, и это раздражение на доктора дает возможность утешать. А доктор каждого как-то увещевает и продолжает ухаживать за городничим. Тут очень сложная штука <процедура лечения>, тут надо пригласить инструктора. «Warum sprechen Sie so?»[†] — что-нибудь в этом роде. Гибнер — громадная роль, больше, чем у городничего.

(*Городничему.*) «Особенно вам, Артемий Филиппович» и дальше — выпалил вдруг, одним дыханием.

Гибнер, когда слышит свое имя, сейчас же начинает говорить: «Das habe ich schon gesagt»[‡].

Замечания и реплики городничего судье — с большим раздражением, тогда темп подойдет. «Впрочем, я так только упомянул... Бог ему покровительствует» — купюра. Задерживает темп. Это хоть вкусно, но беллетристика.

Мы сделаем таким образом. Мы вас <городничего> посадим к ним в пол-оборота, чтобы вам все время, освободившись от Гибнера, к кому-то повертываться. «А вот вам, Лука Лукич... особенно насчет учителей». Поднимается, становится в кресле на коленях. Приподнялся и жарит прямо с экспрессией. Ньюансировка тогда подойдет сама. Это я все даю, чтобы подъемы темповые делать

«Один из них...» и т. д. — не очень громким голосом, на быстроте, чтобы легче, прозрачнее.

Лука Лукич отвечает в темпе.

Городничий говорит, а Лука Лукич не молчит, он тоже говорит — «но что же мне делать» или что-то такое.

«Да, оба пальцем в небо попали!» — городничий говорит раздраженно. Его раздражает, что они свихнулись. Вместо того чтобы держаться около этого события <приезда ревизора>, — смеются. Дезорганизовались, так сказать.

127

Городничий не только подзывает почтмейстера, но и привстает, опираясь на врача и на него. Говорит конфиденциально, но быстро и громко, чтобы было слышно. Понимаете, конфиденциально, но ужасно убыстрение.

^{*} — «Успокойтесь!» (нем.). — Ред.

[†] — «Почему вы так говорите?» (нем.). — Ред.

[‡] — «Это я уже сказал» (нем.). — Ред.

(Городничему.) Почтмейстера вы держите и душите, тогда ему легче выкарабкиваться, а Гибнер все время по-немецки ворчит: «Dieser Postmeister»... «Gott!»*

(Почтмейстеру.) Как бы: «вот — погодите, погодите». Роемся. У него во всех карманах письма. Это ходячий шкаф.

Зачем задерживаете темп, — неситесь, неситесь.

Давайте на репетициях почтмейстеру уйму писем, чтобы он вынимал, копался в них, выбирал, нашел.

К моменту «шашь!» городничему лучше стоять на ногах; он уходит, опершись на врача, а потом выйдет уже без компрессов к сцене Бобчинского и Добчинского.

Нам врач поможет очень сильно и даст возможность удерживать темп.

Так лучше, совершенно ясно.

4 марта³

Достижения есть. Превосходно. Добыта у городничего острота, под текст подложена хлесткость особенная, появилась чеканка курсивов, вытарчивание словечек отдельных, стали выступать словечки. По-моему, это надо считать большим плюсом. Этим вы перешли в ту плоскость, на которой легко будет вести работу по дальнейшему усовершенствованию. При этом усовершенствовании придется добыть больше легкости, сейчас это немножко тяжело еще, но первая половина особенно отработана в смысле остроты, хлесткости, четкой чеканки. И даже появился «не старик», нет старческой жвачки, которая всегда так портила, теперь молодой голос, и звучит даже иногда несколько польская четкость и легкость текста, что очень хорошо, недаром он Дмухановский, в этой фамилии что-то от поляка.

Сейчас стон звучит несколько стилизованно. Конечно, этого не будет, потому что вы это опрокинете тем, что он будет не везде одинаковым. Затем будет, вероятно, так — после стонов будут иные чередования текста, после стонов иногда возникнет некоторая утомленность. Стоны определяют музыку слов, вернее, тембр текста. И в смене таких моментов будет игра. Он будет хвататься за какое-то место на груди, за сердце, у него перебои. Надо дать публике понять, что стоны не стилизация, а что у него действительно что-то неладное с сердцем. Он так стонет, так хватается за сердце, чтобы у публики была боязнь, что его вот-вот хватит кондрашка, апоплексический удар сделается. Надо, чтобы это испугало.

128

Теперь детали, которым надо дать объяснения. «Оно, конечно, домашним хозяйством заводится всякому похвально...» и дальше — у вас он берет в скобки и потому снижение. Невыгодно брать в скобки. Лучше за счет снижения взять быстро. Держать в уме «неприлично», и слова перед ним произносить не как снижение, не как текст, взятый в скобки. Это трамплин в сторону «неприлично». «Неприлично» он уже с самого начала держит в уме — тогда весь монолог удержится в экспрессии. Надо, чтобы все время было «черт бы его побрал» — ненависть к человеку. Всегда основная в городничем тенденция — движение в тексте, он несет текст.

Сейчас уже легко пойдет роль.

Сцена городничего с почтмейстером. «...Нам плохо будет, а не туркам... у меня письмо». Городничий обязательно должен передать письмо почтмейстеру, а почтмейстер опытным глазом наскоро просматривает его. Вы же умеете быстро читать письма, это ваша специальность. Останавливаетесь, делаете паузу — остановка: прочел. Потом — «А если так...», то есть если правда, что написано. Мотивацию надо дать фразе, а то она ничем не определена. И эта пауза заполняется тем, что городничий подходит к почтмейстеру и сразу снижает речь на конфиденциальный шепот. Надо в другом тоне, чтобы интимнее, вкрадчивее, потому что такую штуку, как «распечатайте письмо», сразу сказать ему трудно. И публика отдохнет — городничий говорит очень тихо, быстро и однотонно. Раз на ухо шепчешь — не очень украшаешь речь всякими мелодическими украшениями. Пусть еле-еле,

* — «Этот почтмейстер».. «Боже!» (нем.). — Ред.

чтобы публика напрягалась — что он там говорит? И вам отдых, и публике. И почтмейстер — «это преинтересное чтение» — впадает в этот же тон. Потом роется в письмах и передает письмо в руки городничему. Городничий глупо смотрит в него, а сам где-то там — о ревизоре думает, о письме полученном, а почтмейстер сунул в руки и тычет пальцем — «не там смотришь». Чтобы была дрожь писем, много писем, чтобы описания обычного не было. Текст тут, в сущности, ни при чем. А то всегда описание бала именно так читают, а надо легонечко, чтобы шепотком. А потом — ну, что же вы смотрите. Ну, «хотите», я сам «прочту» — вырывает из рук письмо. Чтобы была игра с предметом.

Судья неверно вступает. Он лезет в группу и всовывает среди писем маленького щенка, мягкого, слюнявого. Он бурчит, тискает его и показывает, что он женского полу: «родная сестра тому кобелю». Чисто физиологическая сцена, сцена приятная, как бывает в хирургической лаборатории какой-нибудь, когда вынимают железы и пересадку делают, и все смотрят, принимают участие. И они тоже смотрят, а судья положил щенка на спину, раздвинул ноги — и все глядят, хотят удостовериться. Лаборатория, щенок — тут разделаем.

«Не милы мне теперь ваши зайцы» — не нужно говорить, лучше мимически. «Так и ждешь, что вот отворится дверь и —

129

шась...» — Городничий проговорил и понял, что с этим народом ничего не поделаешь. Только уйти остается, когда он щенка сует. Я места укажу. В мизансценах эта сцена должна быть очень здорово сыграна. Я возвращусь потом к городничему.

Теперь Артемий Филиппович. Хорошо. Первое, что сказал Зайчиков, — замечательно. Сладко так — замечательно, патока льется, земляничная такая. Я не знаю, как дальше. Не выходит из-за того, что в диалоге Артемия Филипповича с Аммосом Федоровичем оба очень резонируют. Надо играть не то, что написано, а другое. «Идем, идем, Аммос Федорович...» и дальше. Должна быть топотня текста. Надо дать бессмысленную ссору. Пусть у публики будет впечатление, что они ссорятся и раздраженно спорят, неизвестно почему. Городничий всех взбудоражил, встревожил, и они так раздражены тем, что выведены из состояния спячки, вот этой мути провинциальной. Такие люди, которые, по существу, Обломовы, всегда раздражаются, когда их заставляют что-нибудь делать. Тут не важно, чтобы публика слышала все слова, тут должно между ними звучать — «да ну вас к черту». В словах о Соломоне и суде — тоже злоба. Надо, чтобы было какое-то биение текста, чтобы публике было то слышно, то не слышно. Тут не перевернется в гробу Гоголь. Надо, чтобы была суматошность, какая-то раздраженность тут имеется. Это, в сущности, сам по себе, как немцы говорят, *an und fur sich*^{*}, монолог: диалога не слышно, какое-то ворчание.

(Судье.) «И с тех пор от него отдает немного» (остановка) «водкою». А то у вас получается литературно, неразговорно. Он не хотел этого сначала сказать — просто «отдает немного». А потом пришлось прибавить «водкою», которое таким образом звучит отдельно от всей фразы. Я не знаю, как вы это произнесете. Вы это лучше меня скажете, а сейчас не ищите. А то уж очень всё похоже получается. «Что же вы полагаете, Антон Антонович, грешками?» — вы говорите это, когда тот сердится: «Это уж так самим богом устроено, и вольтериадцы напрасно против этого говорят». «Что ж вы полагаете грешками?»... — в голове уже «шаль»⁴, а у вас «шаль» возникает неожиданно — необходимо подготовить. Нужно, чтобы два человека на теме одной грызлись. Вы смеетесь — не надо смеяться. Обрезал: «шаль» — пауза: вонзил!

(Городничему) А вы не должны тут сразу брать[†]. Сразу даже как будто растерялся, а потом: «а я... каждое воскресенье бываю в церкви». Немножко как анекдот: «а ты у меня портсигар украл». Поняли, в чем штука?

Лука Лукич — при такой трактовке городничего (новой) — не верно. Он лезет на городничего: «Что ж мне, право, с ним делать?» Он должен лезть, наступать, как человек, который, опровергая,

^{*} — сам по себе (нем.). — Ред.

[†] «Брать» — отвечать на реплику партнера. — Ред.

оплевывает вас, лезет — «разве я виноват, это всё — они». И все время на него налезает. Пока городничий что-то говорит, Лука Лукич: «Ну, что ж мне с ним делать?» — на разные интонации, все время врзает. А то стилизовано очень. Он как стилизованное хорошо говорит, но не имеет живой, земной хватки. «Ух, сволочи, не приведи бог служить по ученой части! Ах, сволочи!» Выходит, что уж такие учителя, что он с ними ничего не поделает. Такое впечатление, что банда — учителя, они виноваты во всем.

Городничий тихо, а вы <Лука Лукич> резко опять к нему, и опять ваш лейтмотив: «Да что же мне с ними делать?» И он уж стих, а вы к нему лезете: «Ну, что я могу сделать, ведь это же банда». Тогда городничему легче. Вы не замечаете ничего, вы уж с ума сошли, а он: «Аа, боже мой! боже мой!» и уходит.

...Слава богу, что преодолели традиционную размякшую тонировку.

Превосходно добыто, острота, хлесткость. Первая часть здорово сделана. И острые жесты, марионеточность появилась. Болезненности это не повредит. Хорошо, когда будет легкость. Трудно добывать, а когда получится легкость, — болезнь появится. У вас одна нота в стонах, а когда появится разнообразие, нюансировка, тогда болезнь будет. И это не будет так резко выступать. Тогда будут новые моменты, новые предлоги к стонам, и это перебьет некоторую искусственность.

Вам еще придется с тем считаться, что когда вы выстроите всю роль, то после пятого акта, после монолога*, в общей тональности все будет изменено. В городничем, если не принять в расчет всю роль на протяжении всей пьесы, можно в первом акте всё выдать. Надо так дать роль, чтобы шло нарастание, а то может быть срыв, так что ничего не останется, кроме первого акта. Вы выиграли много, найдя все краски, а когда вся система роли развернется, мы увидим, что так как монолог пятого акта доминирует, то как сойти с ума в пятом акте вы будете знать, — раз вам будет уже известно, как будут вестись у вас переговоры с Хлестаковым во втором акте, как вы будете держать себя в сцене вранья или потом, в сцене с Анной Андреевной, когда уже все достигнуто. От этого будет все зависеть, и после этого вы обязательно скажете монолог уже так, как надо.

Сцена пятого акта с купцами в этом смысле не очень показательна, я думаю, там городничий не будет очень изощряться, так как там он настолько знает свою власть, что он спокоен и довольно спокойно ведет сцену.

Я доволен, очень доволен. Просто не ожидал, что возможен такой сдвиг, и в сравнительно короткий срок, — что же, я дней пять отсутствовал.

IV. ИЗ БЕСЕДЫ С АКТЕРАМИ

15 марта 1926 года

Когда актер подходит к работе над ролью, ему прежде всего приходится разобраться в том, что это за амплуа. А в этом разобраться он может только после того, как он разобрал, усвоил, что это перед ним за образец драматургии: это драма, это фарс, это комедия, это пастораль, это трагикомедия, это трагедия, это романтическая трагедия, это реалистическая и т. д. Это все тонкости, которые нужно обязательно усвоить. Когда приступаешь к «Ревизору» Гоголя, прежде всего поражает, что, несмотря на то, что здесь есть все элементы прежней драматургии, что целый ряд предпосылок сделан для него драматургией прошлого, с несомненностью кажется, мне по крайней мере, что Гоголь здесь не завершает, а начинает. Несмотря на то, что он берет целый ряд знакомых вещей в смысле структуры пьесы, мы вдруг видим, что здесь рядом что-то подано по-новому. Так же и в персонажах. Говорят, например, что в роли Хлестакова звучит маска враня и маска щеголя. Это знал Гоголь, это должен знать и актер, играющий Хлестакова. Но поскольку мы имеем дело с такой драматургией, где не столько завершения, сколько начала, актер может сразу обрезать всякую связь с этого рода масками. Он может и, пожалуй, должен, и он неизбежно скажет эту

* То есть, когда пятый акт и последний монолог городничего будут срепетированы. — *Ред.*

же фразу, что Гоголь не завершает, начинает. Мне кажется, что это раскрывается в «Театральном разъезде». Зачем понадобилось Гоголю писать «Театральный разъезд»? Чтобы там зарегистрировать это свое заявление, что он не завершает, а начинает. С моей точки зрения, это так. Вы скажете, что он потому написал, что остался недоволен исполнением и т. д., но мне кажется, что он сделал это именно как изобретатель, как человек, который нашел какую-то новую форму. Ему любопытно изображать этот мир критиков по адресу своей пьесы и, выпуская самые разнообразные сорта людей, показать, что они все оскандалились, потому что не нашли того главного и существенного, что Гоголь дал. И когда мы имеем дело с тем, что не есть только завершение, нам нужно обследовать по-новому это произведение и постараться находить в нем такие корни, которые и развились впоследствии в русской драматургии. В 1926 году уже знаешь, что кое-кто из писателей, после Гоголя пришедших, начали творить по этим новым гоголевским традициям, что уже брошена кое-кому на плечи эта драматургическая гоголевская система...

Свидетели нашей работы выдумывают целую школу, говорят: вот неонатурализм, вот ключ, с помощью которого мы можем открыть путь к пониманию Гоголя.

Тогда нужно делать поправку и говорить, что в комедии Гоголя не «комизм абсурда», а «положение абсурда». Это осторожнее, потому что тут имеется вопрос: комизм ли? У меня подозрение.

132

что не комизм. Когда Гоголь читал Пушкину первые главы из «Мертвых душ», Пушкин (он же был охотник до смеха) «начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее и, наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия»¹. Получился полный эффект. Гоголь брал, как комик, а Пушкин сразу понял, что дело не в комизме, а в чем-то другом.

Когда я оберегаю актера от опасности впасть в какую-нибудь абстракцию, я запрещаю даже говорить о масках, потому что это опасно. Когда ты имеешь дело с новой драматургией, с такими определенными указаниями, что упомянут пехотный капитан из Пензы или что перо вылавливается из супа и т. д., а такие конкретные подробности имеются в самом тексте, то нужно быть во всеоружии именно в этом уклоне. Тогда я прямо говорю — Хлестаков. Я говорю о конкретных вещах, как материалист. Нужно, чтобы актер изучил Хлестакова в его биографических подробностях, чтобы он знал, кто это такой. Может быть, это шулер, одно из действующих лиц «Игроков», или враль, который хотел покуралесить. и т. д. Или просто человек с известной настойчивостью. А может быть, он даже на гастроли поехал по городам, чтобы обыгрывать людей. Может быть, это парадоксально, но когда я недавно вновь прочел «Игроков», я понял, что вся рецептура роли там обозначена. Там все приходят только для того, чтобы обыграть друг друга, имеют крапленые карты и чуть не целую фабрику организывают для создания крапленых колод и просят не прогневаться, что особенно тщательно накрапленная колода и «имя носит, как человек: Аделаида Ивановна». Мне кажется, что такая же история у Хлестакова. Спрашивается, почему же он не занялся немедленно этим делом здесь? Да потому, во-первых, что он только что приехал, а во-вторых — сразу, с места в карьер, нельзя же пускаться. Видно, что у него только процесс ориентации — узнать, где здесь клуб, найти адреса и т. д.

И вдруг с места в карьер ему повезло. Его приняли за ревизора, он, «разумеется, не преминул воспользоваться» и ведет спектакль на этой новой теме. И поскольку деньги идут не через карты (а ведь через карты и побить за это дело могут), то он приобретает их с большой легкостью.

Это дает актерам возможность не изучать приемов игры прежних театров, а изучать все другие произведения Гоголя, чтобы оттуда выискивать все движения, все поступки. Мы придумали поломойку, а потом нашли эту поломойку уже у Гоголя², и это дает определенный рецепт, мы уже знаем, как ее играть. Когда актер будет перечитывать произведения Гоголя, он найдет и жесты и движения, которые он будет вкомпоновывать в текст, играя, например, Хлестакова. Это даст ему определенную устойчивость, он имеет

определенную фигуру, которая дает ему определенную походку, костюм и т. д. ...

133

V. ДОКЛАД О «РЕВИЗОРЕ» 24 января 1927 года

1. 15 ТЕЗИСОВ К 15 ЭПИЗОДАМ. О ПОСТАНОВКЕ «РЕВИЗОРА»

1. Недовольство Гоголя сценической трактовкой «Ревизора» 1836 года — отправной пункт постановки 1926 года.

2. Увеселительный и обличительный спектакли.

3. Анекдотическая и биографическая характеристика персонажей.

4. Использование достигнутого в кино мастерами — Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин — и преодоление их приемами «шутки, свойственных театру» (lazzi). Новые приемы актерской игры.

5. Разрушение легенды о гиперболизме Гоголя.

6. Текст. Выбор вариантов. (Говорное¹.) Устранение произносимых ремарок.

7. Речь. Вскрытие музыкальной структуры текста.

8. Фикция монолога. Своевременность и средства его упразднения.

9. Фикция деления на акты. Новые сценические деления — построение эпизодов. Укрепление этим путем основного стержня комедии.

10. Социальная характеристика среды. Построение новых фигур. Вещественное оформление. Стилль быта.

11. Музыка. Размещение музыкального материала.

12. Реакция критики².

13. Генеральная атака всеми силами малой критики и ее результат. Ответ зрителя.

14. Три типа критиков: театроведы, рецензенты как рецензенты, рецензенты вне пределов квалификации.

15. Обвинение постановки в трех смертных грехах: мистике, эротике, асоциальности. Наш ответ.

2. ИЗ СТЕНОГРАММЫ ДОКЛАДА

...Многие критики крайне были удивлены тем, что я поставил «Ревизора», — я, который в 1920 году провозгласил и опубликовал ряд лозунгов под знаменем «Театрального Октября». Этим критикам казалось непонятным, почему я, так ратовавший за преодоление на театре аполитичности, я вдруг, понимаете ли, взял и встал плечом к плечу к Анатолию Васильевичу, который не так давно объявил лозунг «Назад к Островскому».

134

Этот лозунг в свое время также был подхвачен критиками, и они отмечали, что нарком по просвещению, с их точки зрения, не полагалось бы заниматься такими вещами в то время, когда на театре начинают обозначаться довольно отчетливо хорошие стороны, а именно — «Театральный Октябрь». Все театры понемногу начали становиться на путь этого самого «Театрального Октября». Даже те театры, которые, казалось бы, меньше всего склонны были сдвинуться с мертвой точки, и те начали ставить революционные пьесы. И вот, когда московские театры стали играть целый ряд революционных пьес, в этот момент нарком по просвещению объявляет: «Назад к Островскому».

Конечно, для людей, которые вообще мыслят одними схемами, мое выступление и выступление Анатолия Васильевича Луначарского являются, несомненно, нонсенсом. И кажется, что здесь какое-то недоразумение.

Но, товарищи, надо же нам когда-нибудь приняться за настоящее дело. Ведь если мы оглянемся назад на годы двадцатый, двадцать первый, двадцать второй, двадцать третий, то мы увидим, что тогда и в других областях мы должны были некоторые лозунги выбрасывать, так сказать, в более заостренном виде. Тогда думали больше об элементе агитационном. Нам надо было людей разагитировать по ряду вопросов, склонить именно на эту схему. Это надо

себе усвоить.

Когда мы приступили к более углубленной работе во всех областях, мы увидели, что нам нельзя заниматься только помахиванием красными флагами и говорить, что на свете существует одна схема.

Появляются такие революционные пьесы, в которых борются две силы: на одной стороне — красные, на другой стороне — белые. Мы знаем ряд пьес, даже если хотите, недурных пьес, в которых схема звучит преобладающе, кроме этой схемы ничего нет, нет живых людей, даже нет живых ситуаций, а просто схема — борьба классов и больше ничего. Но, товарищи, эта рецептура, рецептура схематическая, становится уже вредной в том смысле, что по этой схеме все начинают писать революционные пьесы и просто забрасывают нас плохими революционными пьесами. Вы думаете, что наша драматургия бедна? Нет, она очень богата, очень плодотворна, но только количественно богата, а качественно она очень бедна. И вот в такую минуту мы, именно мы, которые провозгласили лозунгом «Театральный Октябрь», стали вдумываться в то, что происходит, когда так совершенно просто, не напрягая никаких сил, любой может написать, а любой театр может сыграть любую пьесу, в которой представлена эта схема. И когда мы увидели, что актеры теряют кое-что из той техники, которая была необходима им всегда для того, чтобы изобразить на сцене живых людей, мы — не только занимающиеся агитацией, но и, так сказать, технологи этого фронта — мы увидели, что наступает опасность, опасность не только в области актерского мастерства,

135

не только в области режиссерского мастерства, но и в области самой драматургии. ...Эта опасность и заставила нас на одно мгновение приостановить это течение.

Но, конечно, победный лозунг «Театральный Октябрь» совершенно грандиозен. Я был в Малом театре на очень хорошей пьесе Тренева «Любовь Яровая»¹, и я утверждаю, что мы к десятилетию <Октября> имеем блестящую победу. Даже такой консервативный театр, как Малый, поставил хорошо сыгранную и такую хорошую пьесу, как «Любовь Яровая». Но это, товарищи, вовсе не значит, что мы должны остановиться, что мы должны, так сказать, успокоиться на этих лаврах.

Нужно сказать и драматургам, и режиссерам, и актерам — главным образом актерам, чтобы они не забывали, что ни один рабочий, ни один крестьянин (ведь для них мы строим свой театр) не потерпит того, чтобы перед ними разыгрывались только схемы, и вот такое делание пьес на тему борьбы красного и белого совершенно недостаточно. Этим театр наполниться не может. Следовательно, нужно озаботиться, чтобы те подлинные традиционные основы, без которых не может жить театр, опять расцветали, расцветали в гораздо большем блеске, чем это было в период эпигонства. Я обращаю особое внимание на то, что падение театральной техники совпадает с моментами, когда театром овладевают эпигоны.

...Когда мы приступили к изучению «Ревизора», мы увидели, что весь план, вся конструкция пьесы, все ее особенности, все самое типичное, что могло бы, с нашей точки зрения, оздоровить театр, — все это куда-то исчезло, исчезло, исчезло. А исчезло это оттого, что когда Гоголь попадал на сцену, всегда с разных сторон, так сказать, наваливалось на эту пьесу тяжелым грузом все то, от чего мы намеревались театр освободить. Мы резко различаем два начала: подлинное традиционное начало и традиции, испорченные всякими влияниями. Но об этом я говорю только вскользь, чтобы сразу же после этого маленького вступления об общем состоянии нашего театра в настоящее время перейти к «Ревизору».

Маленькое замечание: когда я буду говорить о «Ревизоре», я все время буду мысленно представлять себе существующий революционный театр. Я желаю ему всякого процветания, но при неслыханном условии освобождения театра от мелкой злободневности. Ведь в нашем строительстве, кроме теневых сторон, есть же стороны, которые требуют от всех деятелей театра пафосного отношения к себе. Вот этого мы не замечаем. Когда мы хотим что-нибудь осмеять, мы осмеиваем уж до такой степени, что вопль одного из действующих лиц пьесы

Файко «Евграф, искатель приключений», вопль: «Долой, долой, хочу бежать из этой варварской страны» кажется уже опасным. Потому что действительно, если какие-нибудь иностранцы приезжают к нам и смотрят в театре все те «свиные рыла», которые мы представляем в этом самобичева-

136

нии, в этом желании себя осмеять, то одни, потирая руки, говорят: «Вот как их театр замечательно отражает их нелепую жизнь», а другие говорят: «Они всё только смеются сами над собой, но когда же они будут восторгаться?»

А как только мы пытаемся вывести положительный тип, то нередко получается невероятная чепуха. И иной раз положительная фраза звучит почти контрреволюционно. Красноармеец в «Цементе» так грубо разговаривает с инженером, что инженер, которого, по замыслу режиссера, надлежало осмеять, кажется умнейшим человеком, а тот, который представляет тип положительный, кажется нам идиотом. Ведь нельзя же, только наводняя спектакль трескучими политическими фразами, занимать этим зрительный зал. Получается неверная перспектива².

И тут вспоминаются замечательные слова Ленина, которые он сказал в отношении советской прессы: он всякий раз отмечал необходимость избегать политической трескотни, постоянного подчеркивания фразы во имя только фразы³.

Нам, деятелям театра, нужно напрячь все силы на то, чтобы наша культура, театральная культура, не снизилась. Мы обращаем большое внимание на наш культурный фронт. Мы знаем, что победа наша до конца возможна только при условии, если мы будем каждый день, каждый час, каждую секунду думать о необходимости углубления и поднятия нашей культуры вообще. Если своим «Ревизором» мы сделали только то, что сейчас ни в одной библиотеке нельзя достать «Ревизора», чтобы его прочесть, ни в одном магазине нельзя купить, всюду он распродан, — я считаю, что мы сделали громадное дело. (*Аплодисменты.*)

Не надо, товарищи, нам, театральным работникам, работать на мещан. Если у мещан есть потребность ходить в театр только для того, чтобы следить за всеми перипетиями адюльтера, или для того, чтобы подслушивать, смотреть в замочную скважину, как люди дерутся, ссорятся, перегрызают друг другу горло из-за всяких пустяков, то мы должны сказать, что на этого потребителя мы не будем работать. Но как же этого потребителя удовлетворить? Я выскажу мысль, которая, я убежден, через двадцать-тридцать лет будет осуществлена. Для такого мещанина, для такого потребителя надо обязательно создать свой «театр мещан» (*смех*), то есть туда будут пускать только мещан (*аплодисменты*). Но как же такой театр создать? — Он уже создан. Такая потребность должна быть удовлетворена, и она удовлетворяется, но в очень маленьком размере. Не всякая публика в эти театры может попасть — слишком малы залы (*смех*). О каком же театре я говорю? — Я говорю о судах (*смех*). Загляните в любой нарсуд. Это изумительный спектакль! Там подвизаются драматурги — целый ряд знаменитых драматургов, а сколько любителей! (*Аплодисменты.*) Они шляются по этим судам и записывают меткие фразы, меткие вопросы, меткие замечания. Типы там есть изумительные, прямо выхваченные из жизни! Хоть ставь «кодак» и снимай! Я убежден, что эта

137

потребность может быть удовлетворена, если мы заведем грандиозные здания, в которых будут происходить суды (*смех*). Потому что, действительно, мы будем проводить здоровую агитацию, мы будем показывать все то, что мы любим подсматривать в замочную скважину. Ведь есть целая порода людей, которые только тем и занимаются, что шляются по судам. Расширив здания судов, мы получим отдушины.

Но в подлинных художественных произведениях, каким является «Ревизор», и, конечно, не единственно «Ревизор», а можно назвать ряд пьес, — в этих художественных произведениях таких вещей не встречается. Они гениальны, в них даны такие конкретные сценарии, такие сценические положения, такие образы, такие типы, которые становятся вечными, которые никогда не делаются стертой монетой. Эти произведения строятся иначе — не так, как пьесы, о которых я вам только что говорил. С этой точки зрения, весьма

поучительно знать совет Гоголя, который он однажды дал Щепкину. (Это мы намотаем себе на ус.) Он спрашивает Щепкина: «Разве вы позабыли, что есть старые, заигранные, заброшенные пьесы? Разве вы позабыли, что для актера нет старой роли, что он нов вечно?.. Переберите-ка в памяти вашей старый репертуар, да взгляните свежими и нынешними очами...»⁴. Вот эта-то способность создать пьесу, которая через девяносто лет остается живой, потому что на нее можно посмотреть «свежими и нынешними очами», — вот это уже рекомендует пьесу, как пьесу замечательную, и потому наш лозунг — «Назад к Островскому, назад к Грибоедову, назад к Гоголю».

Это не значит, как поняли некоторые критики, — изменить революционному театру, изменить задачам революционного театра, это значит только — укрепить театральный фронт в области создания революционного театра, потому что подлинно революционным театр будет только тогда, когда он не будет работать на мещан, когда он будет творить для нового человека, для рабочего и крестьянина СССР. И на сцене мы, конечно, должны сработать эти пьесы так, чтобы в их прочности, в их красочности, в их живости создать впечатление пьес революционных. Нет такой ситуации ни в «Ревизоре», ни в «Горе от ума», ни в «Лесе», ни в пьесах Сухова-Кобылина, которая не могла бы зазвучать по-новому.

В трактовке «Ревизора» старый театр обычно впадал в одну из крайностей, одинаково чуждых гоголевской комедии: он, во-первых, старался навязать этой пьесе чрезмерную подчеркнутость, чрезмерное преувеличение, а, кроме того, бывали случаи, когда к этой пьесе подходили люди, которые мыслили себе ее фигуры живущими так, как жили фигуры у художников-передвижников. Мы постарались учесть то недовольство, которое было у Гоголя в отношении сценической трактовки «Ревизора», когда он был поставлен на сцене Александрийского театра в 1836 году. Что произошло тогда? Актеры в своей технике были всецело под влиянием тех-

138

ники водевиля, с одной стороны, мелодрамы — с другой, — главным образом, водевиля. В силу этого, когда пьесу эту они стали репетировать, разучивать, они посмотрели на каждое действующее лицо совсем так, как мы сейчас смотрим на ряд образов в революционных пьесах, то есть они чувствовали только одну схему, — так абстрактны всегда были образы каждого водевиля. Вот молодой человек с тросточкой, вот теща, вот старичок, который попадает в комнату и кого-то застаёт целующимися и т. д. Вот типичный простак, типичный благородный отец, типичная субретка, щебечущая и поющая. Люди, привыкшие к этой схеме, конечно, не могли увидеть живых людей в персонажах Гоголя. Это колоссальное недоразумение.

Когда мы начинаем изучать прошлую трактовку, то почему-то все лезут к нам с письмами Гоголя, которые фиксируют отношение Гоголя к «Ревизору». Мы начинаем читать эти письма, и нам, конечно, становится совершенно ясно, что здесь люди говорят о разном. Теперь, когда пьеса уже представлена по-новому, с учетом всех тех замечаний, которые Гоголь делал актерам, нам вдруг говорят: «Позвольте, вы не можете все письма Гоголя, которые относятся к «Ревизору», считать одинаковыми. Гоголь 1836 года не есть Гоголь 1847 года. У Гоголя в таком-то году было то-то» и т. д. и т. д. ...

Один режиссер прислал мне приветственную телеграмму, которой он предостерегает меня: «Беги плена ночной души Гоголя»⁵. Да позвольте, товарищи! Для меня нет ни дневной, ни ночной души Гоголя! Передо мной только один Гоголь, Гоголь — автор «Ревизора». Когда я изучаю эту пьесу, изучаю отношение автора к «Ревизору», я вижу, что его изменения в пьесе как раз относятся к тому периоду, о котором говорит мой товарищ, как о периоде этой самой «ночной души Гоголя», у которой он сам, по-видимому, находится в плену. Я этой «ночной души» не замечаю. Меня совершенно не интересует то, что у Гоголя был врач, и этот врач прописал ему какие-то облатки. Мне совершенно не интересно знать, какая была болезнь у Гоголя в таком-то году. Мне важно, как «Ревизор» постепенно изменялся у Гоголя в течение многих лет, мне важно, так сказать, держать крепко в руках этот стержень, то есть только «Ревизора», и если я вижу, что именно в период этой болезни произведение

совершенствуется, то, может быть, мы даже можем сказать, что «Ревизор» был именно тем произведением, которое излечивало Гоголя.

Один из московских критиков говорит, что Мейерхольд поставил «Ревизора», учитывая слова Гоголя о том, что там изображены не люди, которых представляют на сцене, а наши страсти и т. д. Есть, мол, и ответ Щепкина на это. На основании только одного этого объяснения Гоголя и ответа на него Щепкина критик заявляет: Мейерхольд, очевидно, трактовал эту пьесу не в желательном, реалистическом уклоне, какой взял Щепкин⁶. Нет, тут именно та дорога, по которой шел Щепкин. Этим человеком, который

139

делает мне замечание, забыто другое письмо Гоголя к Щепкину, которое, кстати, написано как раз в период, так сказать, «ночной души» Гоголя, в 1847 году. Гоголь в нем пишет: «Письмо ваше, добрейший Михаил Семенович, так убедительно и красноречиво, что если бы я и точно хотел отнять у вас городничего, Бобчинского и прочих героев, с которыми вы, говорите, сжились, как с родными по крови, то и тогда бы возвратил вам вновь их всех, может быть, даже и с наддачей личного друга. Но дело в том, что вы, кажется, не так поняли последнее письмо мое. Прочитать «Ревизора» я именно хотел затем, чтобы Бобчинский сделался более Бобчинским, Хлестаков Хлестаковым, и — словом — всяк тем, чем ему следует быть. Переделку же я разумел только в отношении пьесы, заключающей «Ревизора». Понимаете ли вы это? В этой пьесе я так неловко управился, что зритель непременно должен вывести заключение, что я из «Ревизора» хочу сделать аллегорию. У меня не то в виду. «Ревизор» — «Ревизором», а применение к самому себе есть неперемнная вещь, которую должен сделать всяк зритель изо всего, даже и не «Ревизора», но которое приличней ему сделать по поводу «Ревизора». Вот что следовало было доказать по поводу слов: «разве у меня рожа крива?». Теперь осталось все при своем. И овцы целы, и волки сыты. Аллегория аллегорией, а «Ревизор» — «Ревизором». Странно, однако ж, что свиданье наше не удалось»... и т. д. и т. д.

Вот это письмо настолько здорово, что опрокидывает все предположения насчет того, что Гоголь желал создать из своего произведения какую-то аллегорию или же символическую схему. Но, конечно, критики, делающие мне замечания, читали письма Гоголя, но не дочитали.

Взамен гротеска и натурализма передвижнического типа мы выдвинули новую трактовку. Когда мы эту трактовку взяли, для нас стало обязательным не следовать педантично одной редакции Гоголя, ибо мы видели, что это произведение с момента первоначального его замысла все время самим же Гоголем изменялось, причем в основном плане оставалось все тем же.

Недовольство Гоголя было вызвано тем, что театр, который представлял «Ревизора», взял в этом спектакле по преимуществу увеселительный тон; обличительный же тон был для него не важен. Это объясняется тем, что шутка вообще очень свойственна театру. Шутка пришла на сцену вместе с водевилем. Такая игра была и актерам приятнее, потому что публика эти шутки полюбила, и каждому актеру трудно было бы расстаться с приемом, который помогал ему овладевать зрителем. Для обличительного тона нужно было бы придумать какие-нибудь другие приемы, а с другой стороны, в обличительном спектакле начинает звучать та нота, с которой вступает в решительную борьбу цензура. Итак, мы не должны обвинять ни актеров, ни режиссеров того времени — условия были таковы, что нельзя было играть как следует обличительный спектакль.

140

И вот новый наказ для революционного театрального фронта. Мы замечаем сейчас, что этот увеселительный стиль стал и теперь излюбленным стилем революционного театра. Но сейчас почти нет пьес, которые бы каким-то серьезным пафосом облекали тот замечательный смех, о котором Гоголь говорил: «Уже смех мой не тот, какой был прежде... самая потребность развлекать себя невинными, беззаботными сценами окончилась вместе с молодыми моими летами»⁷. Тут и фраза, брошенная Пушкиным, когда Гоголь читал ему «Мертвые души»: «Боже, как грустна наша Россия». И вот эта-то грусть, вероятно, и пала

таким сильным, тяжелым камнем на душу и ум Гоголя. По-видимому, Гоголя потрясло это, и мы замечаем, что, хотя основная структура пьесы не менялась, всё же всякое «предупреждение», которое Гоголь делает актерам, совершенствует пьесу. Она делается все серьезнее и серьезнее, ибо Гоголь все больше и налегает на сторону обличительную в самом спектакле.

Вот с этой точки зрения наш спектакль действительно мог бы быть уязвимым. Если бы у нас была действительно здоровая, серьезная критика, и если бы наши критики действительно призадумались, — то единственное замечание, которое они могли бы нам сделать, это то, что тенденция сделать наш спектакль обличительным не доведена до конца, что нужно еще и еще перетряхнуть варианты Гоголя и еще и еще больше сделать перемен, внести еще больше живой струи нового отношения к сценическим ситуациям, для того чтобы этот спектакль стал действительно обличительным.

Но каким образом мы, отмечая гротеск, отмечая водевиль, «шутки, свойственные театру», каким образом мы ставим этот спектакль на новых основах? Да с помощью прежде всего того реализма, к которому мы до сегодняшнего дня не сумели вернуться. Мы до сегодняшнего дня не решались этого делать. Слово «реализм» года два-три тому назад нельзя было произнести, потому что реализм, не прошедший тех путей, которые мы прошли, мог свихнуться на натурализм передвижного типа.

Вот почему мы стремились в этом произведении с помощью новых средств, путем биомеханики и т. д. подойти к реализму, и подойти к нему мы смогли только через стихию музыки. Вот почему термин «музыкальный реализм» в отношении этого спектакля — термин не надуманный. Мы увидели, что компоновать спектакль нужно по всем правилам оркестровой композиции, что партия актера каждая в отдельности еще не звучит, нужно ее обязательно ввергнуть в массу групп инструментов-ролей, сплести эту группу в очень сложную оркестровку, отметить в этой сложной структуре путь лейтмотивов и заставить вместе звучать подобно оркестру и актера, и свет, и движение, и даже вещь, которая попадает на сцену. С особенным удовольствием я произношу в аудитории, в которой находится Петров-Водкин⁸, то, что, по-моему, каждая вещь начинает жить в своей динамике, да,

141

вещь начинает жить так, как будто бы у этой вещи есть нервы, есть спинной хребет, есть как бы плоть и кровь. Вот это вовлечение вещи и актера во взаимоотношение с вещью, — это намечается и здесь как новая проблема, которая, конечно, в экспериментальном плане все больше и больше разрабатывается. И мы, конечно, увидим впереди замечательный спектакль, который будет расцениваться в драматическом театре как явление порядка музыкального.

И вот когда драматический театр берется за такое творение, как «Ревизор», то, конечно, не безразличной становится биографическая структура людей — их характеристика. Мы вспомним, как Гоголь писал в сороковых годах: «Пожалуйста, выкиньте все те характеристики, которые я когда-то сделал. Их совершенно не нужно брать на учет»⁹. Потому что, чем больше он углублялся в это произведение, тем более ясными становились ему эти фигуры. Он видел, что это живые лица, а поскольку они живые лица, они обязаны быть с какой-нибудь биографией. Вот раскрытие этой биографии, так сказать биографической ткани в каждом образе и заставило нас изменить наше отношение решительно ко всем ролям. В одних случаях это нам удалось больше, в других — меньше. Для одних мы нашли настоящие типажи в нашей труппе, для других не нашли; поэтому у нас были срывы, нельзя было нам этого ставить в вину. Здесь ревизия «Ревизора» произошла, но, конечно, она не доведена до конца.

...В области актерской техники, чтобы не совпадать со стилем игры водевиля, нам пришлось сказать раз навсегда: мы в этой постановке будем преодолевать приемы так называемых «шутков, свойственных театру» (термин, который известен всем, кто более или менее знаком с техникой игры итальянской комедии масок), преодолевать то, что, так

сказать, получило свободный расцвет в период, когда на сцене царил водевиль. В условиях современной актерской техники мы можем эти шутки преодолеть, конечно, в плане подлинного реализма, но, товарищи, не театрального реализма, который все еще не может отделаться от фальши и от штампа.

...Ни одно течение не требует от нас такой осторожности, как область реализма. Мы должны на сцене представлять только то, что может звучать как подлинная правда. Я в этом отношении много делал ошибок и совершенно чистосердечно признаюсь. Нелегко преодолеть ту технику, которая тяжелым камнем навалилась на наши плечи из-за отсутствия у нас школы, настоящей театральной школы, из-за того, что педагогике посвящают себя только актеры и режиссеры, которые работают на сцене, которые принимают самое активное участие в нашей театральной жизни и за недостатком времени посвящают школе только свой досуг. Конечно, при таких условиях трудности перед нами невероятные. Когда будут созданы <театральные> педагогические институты и целый ряд выдающихся техников сцены бросят театр и посвятят себя, может

142

быть на целые десятилетия исключительно школе, возможно, мы достигнем каких-нибудь результатов. А сейчас всякий капрал, взявший палку, вершит судьбу театра, потому что в этом отношении мы ни до чего путного не договорились.

Какие же приемы игры делаются для нас особо показательными, когда мы говорим об этой подлинной правде? Тут я только назову два имени, и вы поймете, о чем я говорю. Когда вы смотрите на одну из последних работ на экране Чарли Чаплина или Дугласа Фербенкса, вас поражает, что эти люди из тысячи фактов берут, так сказать, самое бросающееся нам в глаза — в природе, в обстановке, в быту. Из всех явлений они выбирают только то, что может звучать правдой — не только для индивидуальности, но и для коллектива, для массы. Они делают установку преимущественно на коллективную, заметьте, на коллективную чуткость.

Меня окрыляет, что в нашем «Ревизоре» есть та правда, которая звучит как утверждение со стороны масс. Вот критики московские почти все, как сговорились, закричали, что наш «Ревизор» — чистейшая профанация, что «Ревизор» — это исковерканный Гоголь, что мейерхольдовский «Ревизор» — это черт знает что такое, что Мейерхольда за этого «Ревизора» надо выслать за пределы России, надо выбросить к черту куда-нибудь! Писали самые невероятные вещи. Между тем изо дня в день наполняется наш театр, который вмещает, если не ошибаюсь, 1200 человек, наполняется изо дня в день, несмотря на эти индивидуальные мнения критиков, которые высказывают их, никак не аргументируя. А красноармейцы, проанкетированные «Комсомольской правдой», и взятые из массы зрители, в противоположность критикам, утверждали, что это спектакль очень веселый, очень динамичный, очень кинематографичный¹⁰. Меня это очень радует. Я обращал внимание актеров главным образом на ту правду, которую надо искать в себе, выводить из своих наблюдений и переносить на «экран», переносить только то, что действительно звучит правдой для коллективного мнения. И вот этот прием игры с очень скудным выбором жестов, с выбором улыбок, с выбором ракурсов, только таких, которые могли бы быть отпечатаны на очень чувствительной пленке киноаппарата, — только это нами выбиралось. И, конечно, тут у актеров постоянно колоссальный соблазн свихнуться: им все еще хочется как-то развернуться, расплеснуться в этом самом «гротеске», расплеснуться в разухабистом, анархическом, неорганизованном зрелище и изменить верный подход, верный ракурс в верно подсмотренной и верно поставленной вещи.

Неправду сказал Брюсов, когда заявил, что Гоголь — романтик, который не видит трезво, а только все преувеличивает¹¹, и он установил это вот, довольно модное в свое время, мнение о Гоголе как о каком-то творце гиперболического. Но дело в том, что мы увидели в Гоголе то фантастическое, что так характерно в другом замечательном творце подобного рода произведений, в

143

Гофмане, ухитрившемся преподнести торговку яблоками, у которой под юбкой хвостик. Это

не значит, что мы должны черта в юбке представлять. Это значит только, что Гоголь ухитрился дать *план, свойственный человеку*, мыслящему мир как действительный, но с примесью некоторой фантастики — не мистики, а фантастики. Это только то напряжение, которое делает человеческий мозг, чтобы раздвинуть рамки будничного. Великий реалист Ленин был самым замечательным фантазером (*аплодисменты*), потому что в самых будничных явлениях, в самых обычных делах он мог видеть грандиозные задания, грандиозный горизонт, то, что ему представлялось в отдаленном будущем, но что он крепко брал в свои руки, потому что видел это в мире реального! И вот видеть в мире реального фантастику, это не значит, как утверждают некоторые критики, стать мистиком, а значит раздвинуть рамки мещанской жизни и переплестнуться в ту радость бытия, которая создается только в мире реального. (*Аплодисменты*.)

Наш выбор вариантов верен. Мы всегда при выборе вариантов останавливаемся на тех, которые наиболее определяют характер в речи, так называемое «говорное» в речи. Здесь, товарищи, я дам маленький пример, чтобы вы знали, о чем идет речь.

Гоголь <в письме Щепкину> просил, чтобы играющий выговаривал свои слова «особенно крупно, отчетливо, зернисто»¹². Слышали ли вы, товарищи, когда-нибудь на сцене, чтобы актерами, играющими Гоголя, слова произносились крупно, отчетливо, зернисто? Дальше он пишет: «Старайтесь заблаговременно во время чтения своей роли выговаривать твердо всякое слово, простым, но понимающим языком, — почти так, как начальник артели говорит своим работникам, когда выговаривает им или попрекает в том, в чем действительно они провиновались. Ваш большой порок в том, что вы не умеете выговаривать твердо всякого слова: от этого вы неполный владеец собою в своей роли. В городничем вы лучше всех ваших других ролей именно потому, что почувствовали потребность говорить выразительней»¹³.

Еще, конечно, трудно актеру, который вчера играл эту дребедень Ромашова, или какого-нибудь другого автора, актеру, который еще вчера говорил языком газеты или языком кумушки, подслушивавшей на суде, — еще трудно ему вырваться, трудно ему охватить гоголевскую музыку речи. Вот послушайте, какие есть чудеса в тексте у Гоголя. Хлестаков, например, говорит: «У нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я» — целая тирада, построенная на букве «с». Или диалог между Уховертовым и городничим:

«Уховертов. Квартального Пуговицына я послал с десятскими подчищать тротуар.

Городничий. А Держиморда где?

Уховертов. Держиморда поехал на пожарной трубе.

Городничий. А Прохоров пьян?

144

Уховертов. Пьян.

Городничий. Как же вы это так допустили?

Уховертов. Да бог его знает. Вчерашнего дня случилась за городом драка, — поехал туда для порядка, а возвратился пьян». (*Смех*.)¹⁴.

Понимаете, — вот какие перлы рассыпаны в «Ревизоре» Гоголем. Слышали ли вы когда-нибудь это раньше — буквы «с», и «р», это отчеканивание — твердое, зернистое, крупное? В этих особенностях текста трудность для актера совершенно невероятная, потому что его все тянет назад, на так называемое правдоподобие, от которого только можно сойти с ума, если под правдоподобием разумеешь то, что делается теперь на сцене, потому что такое правдоподобие есть полнейшая фальшь, полное неумение схватить образ за самые, так сказать, рога и постоянное желание потопить его в деталях.

В смысле выбора вариантов, которыми мы уснастили наш новый сценический текст, важно то, что теперь в академиях проснулись и занялись этим вопросом и поняли, что надо же, наконец, разобраться в обилии вариантов, в котором нам так было трудно ориентироваться. Если бы мы ждали академиков, то мы бы не поставили «Ревизора» ни в 1926-м, ни в 1936 году — к его столетию! Но мы по мере наших знаний и по мере нашего

умения это сделали.

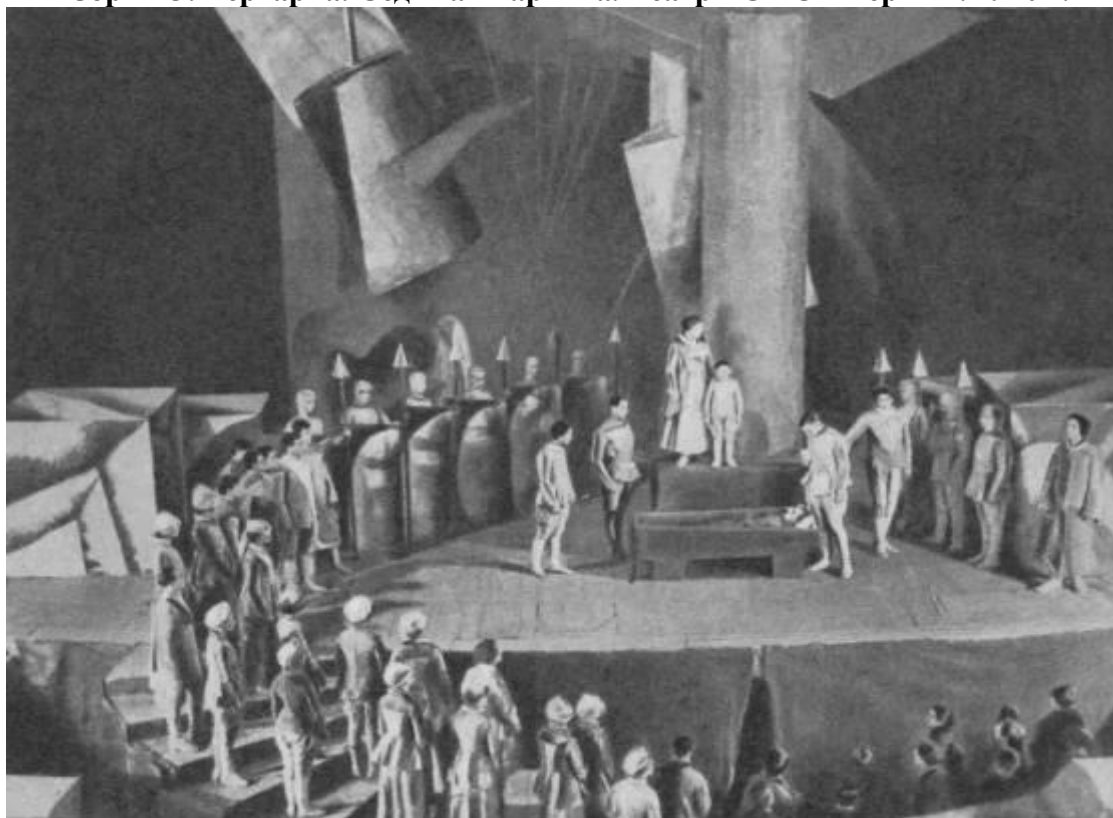
Затем нам говорят <о вариантах>: «Да позвольте, это кощунство. Да позвольте, как же это так! Ведь это Гоголь повычеркивал, выбросил в мусорную яму, в мусорную корзину, а Мейерхольд пришел, вытащил опять этот текст из мусора и заставляет городничего этот текст произносить!» Подобные критики забыли прочесть внимательно все то, что написано по поводу «Ревизора». Совсем не нужно для этого просиживать в архивах часами, достаточно полчаса посидеть в библиотеке, потому что по этому вопросу давно уже многое напечатано.

Гоголь вычеркивал часто не сам — доподлинно известно, что цензоры времен Николая I часто просто смягчали или даже уничтожали отдельные выражения, которые казались им нескромными, оскорбляющими целомудрие или вообще неприменимыми в разговоре действующих лиц. Ведь вы, товарищи, представляете себе, какая аудитория была тогда в этом самом Александрийском театре, какие здесь тузы сидели, какие расшитые мундиры, какие туалеты видело это замечательное здание?! Естественно, что Гоголь трясся перед этой публикой и начинал просматривать свой текст с их точки зрения и с точки зрения столкновений с цензурой. Гоголь хорошо знал Третье отделение — да разве же он дурак, чтобы потащить свое произведение в печать, не сговорившись прежде со своими более опытными приятелями? Конечно, ему эти голубчики говорили и советовали, и мы даже находим указания, что многие поправки в рукописях Гоголя сделаны не его рукой.

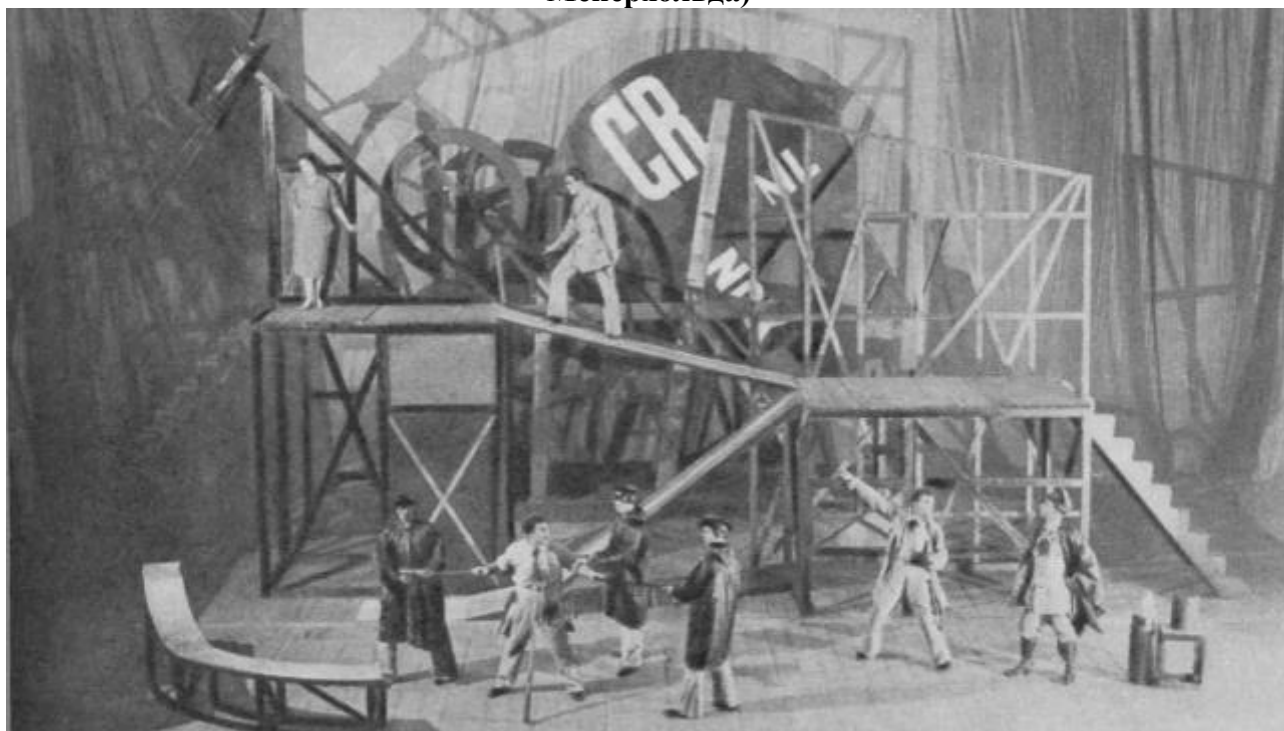
**Афиша первого представления «Мистерии-буфф» (по эскизу В. в. Маяковского).
Петроград. 1918 г.**



«Зори» Э. Верхарна. Седьмая картина. Театр РСФСР Первый. 1920 г.



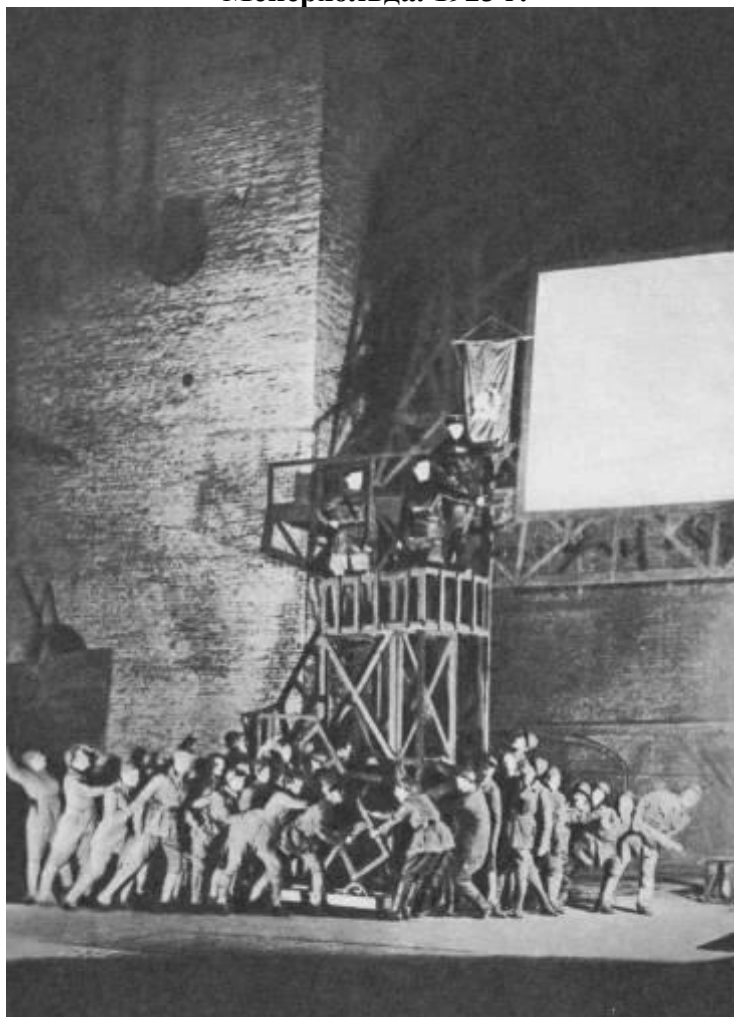
«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Спектакль Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских. 1922 г. (фотография 1928 г. — возобновления в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда)



**«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Театр ГИТИС. 1922 г.
Стоят: Н. П. Охлопков (Качала), Н. В. Сибиряк (Шатала), М. И. Жаров
(Брандахлыстова), Д. Н. Орлов (Расплюев)**



**«Земля дыбом» («Ночь» М. Мартине в переработке С. М. Третьякова). Театр Вс.
Мейерхольда. 1923 г.**



**«Доходное место» А. Н. Островского. Театр Революции. 1923 г.
Третье действие. Юсов — Д. Н. Орлов (в центре)**



Четвертое действие. Полина — М. И. Бабанова



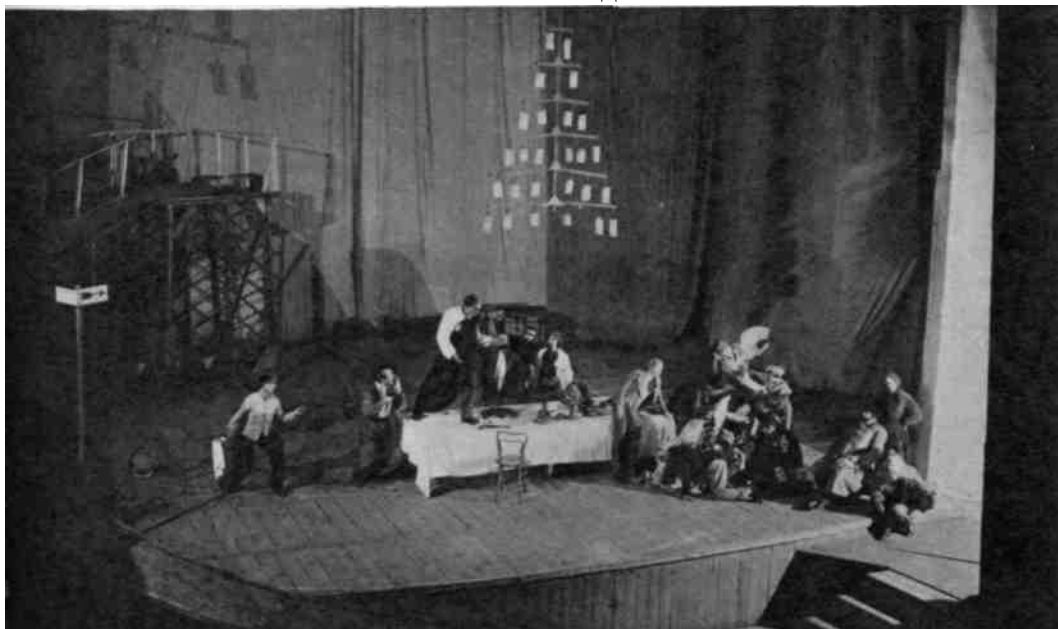
**«Лес» А. Н. Островского. Театр имени Вс. Мейерхольда. 1924 г.
Афиша юбилейного спектакля**



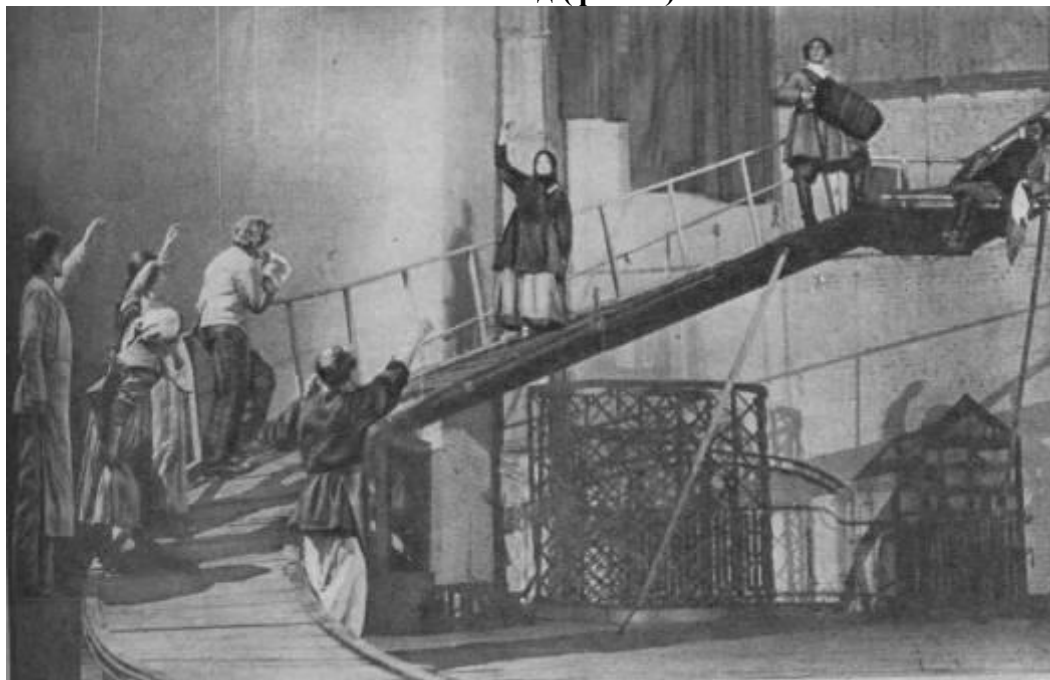
13-й эпизод. Счастливец — И. В. Ильинский, Несчастливцев — М. Г. Мухин



33-й эпизод



33-й эпизод (финал)



«Д. Е.» («Даешь Европу!») М. Г. Подгаецкого по мотивам романов И. Г. Эренбурга и Б. Келлермана. Театр имени Вс. Мейерхольда. 1924 г. Твайфт — И. В. Ильинский, слуга Твайфта — В. А. Маслацов



145

...Говорят, что Мейерхольд совершил кощунство потому, что он удалил тот смех, по которому все вдруг так стосковались, и в смехе этом упразднил самого Гоголя! Но о каком смехе речь? Если это водевильный, фарсовый, пустой смех, то такого смеха Гоголь никогда не хотел. Это можно проследить по целому ряду его писем.

Мне хочется сказать еще о ряде вещей крайне необходимых.

Самое важное — это относительно Хлестакова. Вот нам сказали, что Хлестаков прежде всего пустейший человек, и этот-то пустейший человек, глуповатый человек попадает в такие условия, что его принимают за ревизора. И отсюда все вытекает. Тот же самый Гоголь в 1846 году (пусть я нахожусь «в плену ночной души Гоголя») пишет Сосницкому следующее: «Эту роль непременно нужно сыграть в виде светского человека *comme il faut*, вовсе не с желанием сыграть лгуна и щелкопера, но, напротив, с чистосердечным желанием сыграть роль чином выше своей собственной, но так, чтобы вышло само собою, в итоге всего — и лгунишка, и подляшка, и трусишка, и щелкопер во всех отношениях» и т. д.¹⁵. Товарищи, да ведь совершенно же ясно, что здесь есть прямое указание на своеобразный

авантюризм.

...Тихонравов удивляется, как это петербургский житель, которому Осип берет билеты в театр, как только заведутся деньги, Хлестаков, не знает, что такое комедия¹⁶, и спрашивает: «Комедии? А что это такое комедии?», а потом говорит: «Комедия — это все равно, что артиллерия»¹⁷. Конечно, Хлестаков знал, что такое комедия, и наивно думать иначе. Но это место показывает в Хлестакове одну черту, которую никогда в нем не играли, но которую нужно играть. Это принципиальный мистификатор и авантюрист. А если это так, то мы, значит, еще более расширяем пределы возможности осмеять Хлестакова, значит, мы имеем не просто какого-то хвастуна, который только благодаря случаю попал в такое положение.

Теперь, почему у нас получилось так, что вместо захудалого провинциального городишки, вместо какой-то Чухломы, получилась почти что столица? Вот почему. Мы сказали себе: эта вещь написана автором, признание которого мы имеем в ряде совершенно откровенных писем, — в них он прямо говорит: «В сущности, провинциальную жизнь я знаю не так хорошо, мне хочется изобразить то, чем я живу сейчас. Я лучше знаю жизнь столичную» (цитата приблизительно)¹⁸. Это он заявлял как раз в тот период, когда писал «Ревизора». Он эту провинциальную жизнь видел сквозь призму столичной жизни. Конечно, в каждом его образе есть отражение петербургского чиновничества того времени. Вот в этом-то и есть вся прелесть и сладость новой трактовки «Ревизора». Это сделать было слишком соблазнительно. Соблазнительно было показать на сцене не захудалый провинциальный городишко, а сделать так, чтобы каждый легко мог подставить тут современные <Гоголю> столичные типы.

146

Гоголь пишет: «Жизнь петербургская ярка перед моими глазами, краски ее живы и резки в моей памяти. Малейшая черта ее...» и т. д. Так 15 мая <1836 года> писал Гоголь. «Воображаю, что же было бы, если бы я взял что-нибудь из петербургской жизни, которая мне больше и лучше теперь знакома, нежели провинциальная», — это 29 апреля 1836 года, — значит, когда он работал над «Ревизором», он весь горел желанием изобразить что-нибудь из петербургской жизни.

Теперь так смутившая некоторых немая сцена. Вот Гоголь пишет Щепкину в 1846 году <24 октября н. ст.>: «Обратите особенное внимание на последнюю сцену. Нужно непременно, чтобы она вышла картинной и даже потрясающей. Городничий должен быть совершенно потерявшимся и вовсе не смешным».

...И вот, товарищи, когда мы разворачиваем картину, даем действительно немую сцену, о которой мечтал Гоголь, которая действительно имеет своей задачей прежде всего «потрясти», то мы замечаем, что каждый раз, даже несмотря и а то, что мы спектакль кончаем не раньше 12 часов 5 минут¹⁹, публика вся остается на местах, вся, как один человек, — и долго еще не начинает аплодировать спектаклю, потому что сама находится в состоянии потрясения. А там — куклы ли в этой немой сцене или не куклы, — позвольте уж нам оставить это в секрете, — какое вам дело?

А нам говорят: «Что же это такое, мистику распустили». Но зачем же создавать из этого какую-то мистику? Говорят: «Раз куклы — значит, мистика» (*смех*). Я всегда этим людям, которые говорят, что я мистик, которые упрекают меня, что я и этот спектакль сделал мистическим, рассказываю следующий анекдот. Ко мне приходит человек в гости. В моей комнате зажжена лампа под зеленым абажуром, который дает приятный полумрак, а на белой стене висят мои штаны (*смех*). Этот человек говорит: «Знаете ли, я к вам пришел по делу, но вот у вас лампа горит под зеленым абажуром, а там на стене что-то висит». (Известно что — мои штаны.) (*Смех*). «Я буду продолжать с вами переговоры только тогда, когда вы снимете это, потому что это похоже на повесившегося человека». (*Продолжительный смех. Аплодисменты.*) Я спрашиваю вас, кто из нас мистик? Тот, кто повесил штаны? Я думаю, товарищи, что мистик тот, кто эти штаны принял за повесившегося человека (*смех*). И вот с такими приходится иметь дело!

Или, скажем, — эротика. Я всякие спектакли видал. Я даже имел удовольствие быть в

Париже и видеть эту самую эротику в парижских театрах, в «Мулен-Руж» на Монмартре, наконец, я видел спектакли и у нас в СССР. И я не знаю, случайно или же не случайно, но в них были элементы эротики, например в «Лизистрате» в <Музыкальной студии> МХАТ. Ни в одной рецензии их не громили за эротику, а вот когда я поставил «Ревизора» — в нем вдруг находят эротику. Но я совершенно не понимаю: да где

147

же здесь эротика? Это тоже вроде тех самых штанов. Есть тоже, вероятно, люди, которые в любой сцене увидят эротику.

...Так вот, значит, мои три «смертных греха»: мистика, эротика и асоциальность. Ну, конечно, это очень понятно: если не ходят по сцене с красным флагом и не поют «Интернационал», и если нет лозунгов, которыми бы аккомпанировали идущему спектаклю, то говорят: «Ревизор» не революционен. Но это говорят опять-таки люди, которые страдают своеобразным дальтонизмом, которые не умеют без этих флагов увидеть в этой вещи революционной насыщенности.

...Конечно, по своему времени «Ревизор» был насквозь революционной пьесой и сейчас только такой мы и можем ее ставить, изображать и воспринимать.

Вот и все, что я хотел изложить вам в своем докладе. (*Аплодисменты.*)

<О СПЕКТАКЛЕ «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»> (1926-1927 гг.)

«Любовь Яровая» в Малом театре — историческая дата в развитии принципов «Театрального Октября». С этим спектаклем можно считать достигнутыми те репертуарные требования программы-минимум, которые выставлялись нами шесть лет тому назад. Теперь они восторжествовали уже на всех сценах нашей столицы. (Порядок такой: Теревсат, Театр Революции, Пролеткульт, Театр им. Евг. Вахтангова, МХАТы I и II, наконец, быв. Корша и теперь Малый.)

Тот факт, что репертуар, связанный с темами современности, захватил такое количество сцен, показывает, что первоначальное требование подлежит развитию и дополнению: необходима *качественная квалификация* этого репертуара.

Малый театр оказался впереди ряда театров, шедших по заданиям программы «Театрального Октября»; драма Тренева качественно несравненно выше всех пьес, показанных за последние 3 — 4 года в Пролеткульте, Театре Революции и МГСПС.

Для работников революционных театров на очереди вопрос о совершенствовании приемов игры, о повышении квалификации режиссеров. Если театры эти желают оставаться театрами революционными, им необходимо отбросить в сторону приемы старозаветного натурализма, но в то же время не уходить в область абстрактных схем.

ИСКУССТВО РЕЖИССЕРА (Из доклада 14 ноября 1927 г.)

...Режиссер и актер — вот самое основное, на чем необходимо остановиться. Достаточно бегло пробежать ту схему, которую новая школа (между прочим, еще не существующая) только намечает, — эти основные вехи для своего самопостроения, — пробежать бегло только основное, что нужно знать актеру, определить актера, как известную значимость на сцене, — и мы сразу увидим, какие трудности преодолевает режиссер для того, чтобы совладать с тем, что ему дано, чем он должен управлять.

Маленькое отступление. Режиссер построил спектакль; построив спектакль, он обыкновенно удаляется на отдых, он считает свою работу законченной. Вот Николай Николаевич Евреинов, довольно известный режиссер, которого нет среди нас, но который написал очень много интересных книг, он всегда говорил: «Лишь бы мне только довести спектакль до премьеры, а затем я в театр вовсе и не показываюсь». Я заинтересовался, почему он так бежит от дальнейшей работы? Почему он не остается в театре и не считает, что его работа, в сущности, только еще начинается? Он говорит: «Да ведь когда я ушел, ушел вместе со мной в моем лице дирижер. Поскольку я не могу дирижировать этим спектаклем, я, в сущности говоря, буду только страдать. Ведь я буду видеть, как постепенно мой замысел где-то распыляется».

И действительно, в последнее время мы увидели, что самое важное — уложить спектакль во времени, самое важное — захронометрировать его, самое важное — разложить его на такие куски, которые совпадают с определенными отрезками времени. И если актеры понимают свою роль, свое значение в спектакле как значение больших импровизаторов и могут каждый отдельный кусок от спектакля к спектаклю усиленно развивать, — это очень хорошо. Весьма нужное явление, весьма нужная работа — постоянные коррективы от спектакля к спектаклю. Об этом можно специально говорить. Конечно, все строение спектакля определяется в совместной работе актера и зрителя: постоянный учет, например, утомляемости зрительного зала, постоянный учет не вышедших и не дошедших мест, постоянный учет борьбы зрительного зала с неверно поставленной проблемой, вопросы и ответы на вопросы. В этой борьбе, конечно, и происходит то, что нужно для

150

того, чтобы какой-то двадцатый, сто двадцатый, трехсотый спектакль являлся уже спектаклем законченным, на который можно разослать пригласительные билеты друзьям, знакомым, критикам. Этот спектакль ставится на суд только тогда, когда мы говорим: «Мы можем за этот спектакль отвечать, потому что он прокорректирован на зрителе».

Но дело-то в том, что когда такая вольная, в кавычках «вольная», работа импровизатора-актера происходит (если, на счастье режиссера, он попадает на такой состав труппы, на такого актера, который, корректируя спектакль, корректируя отдельные места спектакля на зрителе, сумеет удержать основной замысел, основную идею спектакля, — о ней он условился с режиссером и она для него является обязательной), то, учитывая основное, во имя чего построен спектакль, учитывая всю сложность процедуры, выстроенной им вместе с режиссером, актер также учитывает, что нельзя же, черт возьми, второстепенное вдруг сделать главным, какой-нибудь кусок, являющийся трамплином, превратить в скачок. А если этого актер не учел, то происходит видоизменение, иное размещение пропорций, и вот когда пропорции иначе разместились, происходит нечто другое: может быть, выстроится хороший спектакль, но не тот, о котором мы условились, не тот, который явился результатом совместной работы режиссера и актера. Поэтому, если бы можно было ввести, так, как это введено в японских театрах, систему отстукивания, то есть когда каждый кусок начинается и кончается по стуку, тогда актер сможет в пределах того куска, который он видоизменяет, перерабатывать его вместе со зрителем, потому что он останется в пределах времени, которое ему дано.

Приведу наглядный пример. Мне пришлось ставить в Александрийском театре пьесу

Кальдорана «Стойкий принц». Тогда еще не определено было значение хронометража для спектакля, но я этим вопросом интересовался и на вещах своих всегда отмечал крупные куски пьесы для того, чтобы проверить кое-что из того, о чем я сегодня говорил. Один из актеров этого театра произносил монолог, длившийся при той трактовке, которую мы установили, семь минут; затем постепенно семь минут превращались в восемь, потом в девять и иногда даже в десять минут. Тогда я замечал, что вся сцена, где этот монолог умещен, приобретала совсем иное значение; она совсем иначе вся в целом воспринималась и, если ее брать в отношении всей части, то получалось, что время, которое проиграла публика на этом монологе, она обязательно учитывала в финале и уже приходила ко второй части более утомленной, чем в тех случаях, когда монолог длился семь минут. Это доказывает, что актер не понимает, какое значение имеет в спектакле время, если он из семи минут делает восемьдесят. Получается, что актер стал в своем монологе раскрашивать такие места, которые как раз уничтожают всю значимость его работы, помещенной в пределах этих семи минут.

151

Все это я рассказываю для того, чтобы показать вам, что актерская работа, хотя она строится вся в полном сотрудничестве со зрительным залом, должна быть подчинена основному замыслу спектакля. Все эти куски так поставлены, что нельзя сдвигать ни одной секунды. Это такое сложное построение, которое вовсе не исключает, так сказать, возможности другого спектакля без обязательного дирижирования именно режиссера, как того хотел бы Евреинов. Но, наблюдая изо дня в день все спектакли, поставленные мною, я вижу, что при отсутствии какого-то сигнала, отсутствии сигнализации, поставленной для того, чтобы актер ориентировался во времени (потому что не всякому дано это чувство времени; правда, у актера оно более изощрено, актер лучше других специалистов знает, что такое время на сцене), он находится в состоянии некоторой анархии. Теперь, если мы посмотрим на всю актерскую работу, то увидим, что режиссер нужен театру постольку, поскольку нужно «распорядиться». Вот эта сумма трудностей для актера на сцене одна уже создает необходимость непосредственного участия организатора, который приносит замысел, который создает сложную партитуру. Не сделать ли ему, не выстроить ли ему, так же как и в театре музыкальной драмы, дирижерское поле, с которого он мог бы сигнализировать?

Теперь я быстро пробегу — каким приходит на сцену актер. Актер должен иметь достаточный запас «обаяния» в кавычках, затем хороший голос, иметь два-три неплохих движения, достаточную долю нахальства — так обыватель рисует себе актера. Актер прежде всего приносит на сцену свой материал — тело. Приятно сказать «тело», но ведь в движении тела в пространстве самая великая штука — это координация, так что мы можем тело получить, но можем получить и отдельно туловище, отдельно конечности и отдельно голову. Значит, тут нужно это тело принести составленным и составленным настолько тонко, чтобы все нюансы координации поражали нас именно тем, что они очень ловко и искусно координированы.

Затем голос. Это самое словопроизношение. Мы часто слышим голос и совершенно не слышим никаких слов. Есть великолепные голоса, но они плохо подают слова, потому что могущества звука нет; четкость отдельных согласных, явная певучесть (так говорят главным образом плохие певцы) раскрывается на гласных, но хорошие певцы знают, что раскрывается певучесть на согласных.

Затем начинается черт знает сколько трудностей: характер выразительных движений, организм человека, как автомат, миметизм и биологическое значение, двигательные действия человека, движение отдельных органов, комплекс движений всего организма, всевозможные тормозы и раскрепощения, игра сценическая, рассматриваемая как разрядка избыточной энергии, сложнейшие изучения организма, реакция нервной системы, затем, поскольку актер движется на ограниченной площадке, иногда покато, иногда скованной пратикаблями <пропуск в стенограм-

152

ме> движений для того, чтобы не вывихнуть себе ногу, законы конструкции танцев, если они попадают, или танец как основа для раскрытия какого-нибудь монолога, затем акробатическое движение, если режиссер строит его, затем всевозможные <?>, которые обязывают актера уметь обращаться с предметом, затем новейшее течение, обязывающее актера знать, что такое эксцентризм, когда ему приходится выявить какой-нибудь образ в гротеске, затем ряд «слов», которые передаются в момент бессловесный, передаются мимикой или движением рук или ракурсом (отсюда новая формула слова как движения).

За спиной актера, выходящего на сцену, громадная борьба по части системы игры, за его спиной система игры нутром и система так называемых переживаний и игра в моторность. Актер приносит на сцену не только свой материал, но и приносит себя как организатора этого материала на глазах у зрителя. Иногда он перестраивает задание драматурга, задание режиссера, ибо выдвигается новое задание, задание актера, которое является в момент вот этой самой импровизационной игры. Тогда он является автором и режиссером. Затем он должен хорошо знать свои природные данные, он должен знать, как делается <формирует-ся> актер и на какие амплуа он должен идти. Он должен знать, что такое импровизация, что такое ансамбль, он должен учитывать опыт прошлого, принести с собой так называемые традиции, подлинные традиции целого ряда систем, которые не были придуманы ни режиссером, ни драматургом, которые утвердили замечательные актеры. Затем ему должна быть хорошо известна организация труда: он должен сам себе создать мастерскую из репетиционного зала, должен знать, что такое прозодежда, должен сам для себя строить партитуру, у него должны быть свои условные знаки и записи, он должен знать, что такое режим, знать, что он должен есть в тот день, когда у него трудная роль, и чего он не должен делать, должен знать, как действует на него сон, когда ему спать шесть часов, когда восемь, должен усвоить нормализацию жестов, должен знать, что иногда нужно не позволить себе тот или другой жест, потому что он может спутать зрителя, потому что все жесты являются не чем иным, как сигнализацией, каждый жест есть обязательно слово. <...> Значит, он должен управлять целым рядом жестов. Затем это знаменитое определение <ясное> для музыкантов, но совершенно не определенное <не ясное> для сцены: я до сих пор сталкиваюсь с актерами, которые слово «ритм» употребляют тогда, когда надо говорить «метр», и наоборот. Эту область актер тоже должен знать. В области миметизма ему приходится изучать мышечное движение, нужно различать направление силы, производимой движением, и давление тяги, притяжения, длины пути, скорости. Что такое знак отказа на сцене? Что такое темп движения? Какая разница между легато и стаккато? Ведь если актер не различает разницы метра и ритма, то он не знает разницы легато и стаккато. Что такое

153

большой и малый жест на сцене, что такое законы координации тела и предметов, в руках его находящихся. Тело и предметы, представленные на сцене. Тело и наряд, и т. д.

Вот, товарищи, мимолетное, с большими пропусками, с большими купюрами, перечисление грандиозных трудностей. Представьте себе композитора, которому предстоит сочинить симфонию. И вот этот самый композитор дает скрипке такие трудности, которые непреодолимы. Он может написать партию, которая в данном темпе просто неисполнима. Вот в таком же положении находится и режиссер. Ведь актер имеет перед собой трудности. Он преодолевает эти трудности на данном участке, ему отведенном. Он обязательно потребует, он не может не потребовать, чтобы явился такой организатор, который все эти трудности так бы уложил, так бы скомпоновал, чтобы он себя почувствовал легко. Если он этого организатора не будет иметь, то просто спектакль не состоится.

...Там, где мы имеем дело с динамикой, там, где мы имеем дело с движением, там, где мы имеем дело еще с целым рядом людей, с громадной массой, которая объединяется или, вернее, уславливается объединиться для того, чтобы одновременно воспринимать, — «тысяча сердец равняется одному сердцу», — которая объединяется, пульсирует совместно с тем, что строится на сцене, — это самое явление обязывает также и нас строиться. Часто говорят: «Я, драматург, написал пьесу, разместил там действующих лиц», — все это так, и

мысль та, но все это разлагается тотчас же, как только является эта замечательная тысячеголовая гидра, которая именуется публикой. Все это разлагается, потому что то, что в кабинете ему <драматургу> кажется быстро текущим, вдруг на сцене определяется как текущее очень медленно, какой-нибудь разговор, сам по себе замечательный, кажется скучным, потому что все размещения частей, все пропорции иначе воспринимаются вот здесь на сцене, плюс зритель, — иначе, чем они написаны, обозначены на бумаге.

Если очень много нужно сказать об актере, то что же, черт возьми, надо сказать о режиссере? Сейчас я вам бегло скажу.

Прежде всего надо произвести анализ игры, анализ актера; надо посмотреть мемуары, дневники, письма, рецензии, надо посмотреть теорию актерской игры, надо разместить роли <по> амплуа. Тут сценоведение, тут устав внутренней службы, тут создание спектакля, на котором если остановиться, то это займет не один час; монтаж, производимая режиссером, авторское право режиссера и т. д.

Две системы режиссирования. Если только на одну минуту остановиться на этом, мы увидим, что здесь выдвигается на первый план момент идеологии. Систему нельзя рассматривать как только толкование чисто технических приемов, которыми нужно располагать режиссеру для того, чтобы преодолеть колоссальные трудности и подойти к такому нежному инструменту на сцене, как

154

актер. Поэтому, прежде чем коснуться вопроса о системе режиссирования, нам нужно обязательно коснуться вопроса о мироощущении. Мы знаем сейчас, что можно частично сказать, как настроен режиссер, только по одному тому, что мы видим на сцене. Мы сразу можем определить, что этот человек, так сказать, уклона идеалистического или уклона материалистического. По целому ряду построений мизансцен, по отношению к вещи на сцене, по отношению к свету мы сразу можем определить, какой уклон у режиссера. Так, примерно, скажем. В Московском Художественном театре идет «Гамлет» Шекспира. Тут только по целому ряду конструктивных моментов, не ожидая, что нам скажет до спектакля режиссер, как он понимает «Гамлета», а только по материальному оформлению спектакля мы сразу можем видеть миропонимание режиссера. Этот вопрос становится одним из основных. И это же касается системы актерской игры.

Вот почему ошибочно, когда драматург говорит: «Я сделал то-то и не угодно ли следовать за мной, за каждым шагом, за каждой строчкой». Ведь весь вопрос состоит в том, что написанные строки при известных условиях звучат так, а при других условиях звучат иначе. Я вспоминаю замечательную пьесу замечательного автора — «Чайку» Чехова. Мы знаем, что эта пьеса в Александрийском театре провалилась, — публика шикала и уходила из театра, а в МХТ спектакль имел громадный успех, — публика не считала пьесу скучной, фальшивой, не считала Чехова только беллетристом. Что это доказывает? Это доказывает, что записанное Чеховым может быть дважды, трижды, четырежды, сто раз прочитано — и все по-разному. В том-то и вопрос, что для того, чтобы какая-нибудь пьеса на сцене зазвучала, нужна эта идеологическая настроенность. Нужно понимать, что у автора неверно, и нужно уметь вовремя увидеть это неверное, а главным образом нужно проникнуть в те корни, которые данную вещь вырастили.

...Когда мы говорим о системах в искусстве актера и режиссера, мы говорим об одинаковых системах и актера и режиссера; только в условиях одинаковой системы они могут выстроить *настоящее*. Или есть у актера уклон строить свою роль только из предписанного автором психологически (в понимании старой психологии), или актер через верно установленные материалистические формулы заставляет нас проникнуть в самую глубину его идеологии. Тогда мы видим, что здесь — две системы, и тогда актеру нужно сразу уяснить себе, может ли он в данной системе данного режиссера работать или он вступит с ним в конфликт. Конечно, здесь дело не в знаменитой акробатике и «биомеханике» в кавычках, которые стараются <пропуск в стенограмме> вульгаризировать. Вовсе не в этом вопрос, а в том, как режиссер и актер договорятся на очень тонких вещах, касающихся и

мизансцен, и построения образов, и мелодии текста, и инструментовки, и сложнейших контрапунктов, которые и составляют искусство сценического построения.

155

...Очень опасно, когда режиссер считает свою работу законченной к первому спектаклю. Самая главная работа начинается у режиссера тогда, когда он учитывает состояние зрительного зала, для которого он строит свой спектакль.

Это сложнейшая работа. Изменение некоторых деталей построения, учет времени и учет реакции зрительного зала, состояние актера на сцене, большие неудобства, которые иногда возникают из-за неудачно построенных мизансцен, что выявляется главным образом на спектакле, а не на репетиции, — все это должно быть учитываемо и должна вестись какая-то своеобразная запись. Над этой проблемой, над проблемой изучения зрительного зала главным образом сейчас и работает Институт истории искусств. Это вопрос очень большой важности и, конечно, режиссеру нужно не только эту работу проводить, но еще иногда останавливать спектакль (то, что мы сейчас не в состоянии делать), то есть проводить снова репетиции после того, как спектакль прошел сто раз, снова давать репетиции для того, чтобы на основе учета зрительного зала была ясна новая структура спектакля.

Режиссер, который строит спектакль без учета зрителя, делает очень большие промахи — очень трудно, строя спектакль, вообразить себе состояние будущего зрительного зала. Правда, каждый режиссер по опыту прошлых постановок знает, какие места никак не могут доходить. Актер настраивает свою роль совместно со зрителем. Здесь может произойти конфликт между режиссером и актером; но в то время, когда последний свою роль вырабатывает, этого конфликта можно избежать при условии, что режиссер периодически доводит до сведения актера, какие отклонения от основного замысла происходят у него.

Идет ли навстречу этой работе современный критик? Мы должны сказать, по совести, «нет», потому что обыкновенно критик ограничивается вынесением своих замечаний на основании как раз того спектакля, который является рядовой рабочей репетицией — такой репетицией, когда еще приходит зритель и своими ахами и охами, своими засыпаниями или своей взбудораженностью производит корректуру состояния работы. Мы должны прямо сказать, что зритель <критик?> ошибается, когда он останавливается на этой первой репетиции, которая именуется премьерой (я говорю «первой», потому что она делается со зрителем). Или произведены купюры, или то, что случилось со мной, когда в «Ревизоре» на семьдесят пятом спектакле я сцену взятков совершенно переменял, — когда критик попал на такой спектакль, он сказал: «Происходит обман: нам показывают одно, а публике другое». Вот какое отношение к работе.

Уж если говорить, что драматург является, так сказать, главным действующим лицом в построении спектакля, я бы не возражал против того, чтобы уступить место такому драматургу, который сам прорежиссировал у себя в кабинете пьесу. В истории театра мы знаем случаи, когда драматург являлся вместе с тем

156

и режиссером. Это было в античном театре и замечается в более поздние времена, когда драматург являлся режиссером. Но если вдуматься в это, то нужно сказать, что скорее режиссер являлся драматургом, чем драматург режиссером.

...Если бы меня спросили, в чем трудность искусства режиссера, я бы сказал: «В том, что ему приходится объять необъятное». Трудность режиссерского искусства состоит в том, что режиссер должен прежде всего быть музыкантом, именно он имеет дело с одной из труднейших областей музыкального искусства, он всегда строит сценические движения контрапунктически. Это очень трудная вещь.

Мне пришлось на днях быть на репетиции одного очень большого мастера-режиссера, который на моих глазах построил несколько тактов из «Майской ночи» Римского-Корсакова. Из того, как он прослушал партитуру, мне сразу стало ясно, что раскрытие музыкальной фактуры идет слишком примитивным способом. Если, скажем, на протяжении пяти тактов один инструмент все время делает «бум-бум-бум...», то он находит среди действующих лиц одного такого толстяка, который движение этого «бум-бум-бум» отмечает. Затем <если>

есть кусочек, который изображает флейта, — она на фоне этого «бум-бум-бум» игриво рассыпается каким-то смехом, — то он ищет действующее лицо, которое будет соответствовать этому игривому смеху флейты. Это система примитивного подхода к раскрытию музыкальной фактуры.

Вот мне кажется — и я почти уверен, что присутствующие здесь согласятся со мной, — что задача построения сценических движений лежит совсем не в том, чтобы раскрыть в этой вещи, в этой пьесе отдельные фрагменты сложной партитуры, а в том, чтобы построить новую партитуру движения, которая контрапунктически будет приложена к этому. Ни одного «бум-бум», ни одного смеха флейты не будет в таком движении. В этом — вопрос построения новой музыкальной массы, от которой бы вы обалдели. В этом — громадная трудность, и такая же громадная трудность состоит в построении этого самого ансамбля, где в вашем распоряжении находится девяносто пять или сто пятьдесят человек. <Надо> построить такую новую массу, соответственной которой вы не нашли в партитуре, но зато вы увидите, что это и есть то самое. Это очень важная штука, и как же, черт возьми, это сделать? Это очень трудно.

И если бы меня спросили: «Кто возьмет на себя первое построение этого?» — я бы сказал: «Только режиссер-музыкант». Если бы меня спросили: «Какой главный предмет на режиссерском факультете будущего театрального университета, какой главный предмет должен быть включен в программу этого факультета?» — я сказал бы: «Конечно, музыка». Если режиссер — не музыкант, то он не сможет выстроить, настоящего спектакля, потому что настоящий спектакль (я не говорю о театрах оперных, о театрах музыкальной драмы или музыкальной комедии, — я говорю даже

157

о драматических театрах, где весь спектакль идет без всякого сопровождения музыки) может построить только режиссер-музыкант. Целый ряд трудностей непреодолим только потому, что не знают, как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть...

ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА

...Когда я буду говорить вам в самом беглом виде об искусстве режиссера, то вы увидите, что туда как раз драматургический материал входит и является основным отправным материалом, и если кто-нибудь осмелится сказать, что режиссер игнорирует драматурга, тот просто ничего не понимает в режиссерском искусстве. Прежде всего в руки режиссера попадает пьеса, и самый болезненный процесс он переживает в полном, теснейшем контакте с драматургом, и если драматург умер, — все равно режиссер находится с ним в самом теснейшем контакте. И даже когда режиссер, как это называют писатели, «вынашивает» образ, и в период, когда он говорит с актером и начинает убеждать его, что этот драматург замечательный, что если бы он не был влюблен в этого драматурга, то он не ставил бы эту пьесу.

Затем он переходит к мучительному процессу вникания в эту драматургическую схему, которую он и актер имеют в руках; эта работа идет до начала первого спектакля и после первого спектакля, когда посылается письмо в редакцию газеты, где автор от этой пьесы отрывается, — а ведь все время он работал в тесном контакте с режиссером.

Вот сейчас в руках у Сергея Эрнестовича Радлова пьеса: это уже начинается тот самый контакт; но я убежден, что влюбленность Радлова в этого автора постепенно будет переходить в необычайную ненависть, и когда он эту пьесу поставит, тут начнется такой конфликт между ними, что будет что-то ужасающее. И, конечно, если этот автор придет на спектакль Сергея Эрнестовича, он скажет: «Этой пьесы я не писал, — эта пьеса принадлежит Радлову» и т. д. Я в этом убежден.

По-видимому, нужно когда-нибудь или вывести на площадь всех режиссеров и бабахнуть в них из дальноточного орудия, или, если таковые существуют, то, пожалуйста, считайтесь с тем, что пьеса написанная — это одно, а как только появляется на сцену режиссер, — то обязательно будет другое.

Вот сидит столько человек, которые явились (спасибо, что явились!) на мой доклад. Я убежден, что если сейчас каждому из вас раздать по книжке самого замечательного автора, то каждый будет воспринимать ее по-своему, потому что устройство нашей черепной коробки таково, что она воспринимает вовсе не так, как этого желает автор, который эту вещь написал. Бывают же такие случаи, что вы прочитали роман Бальзака и один говорит: «Самая замечательная страница — сотая», другой — «двадцать пятая».

158

третий — «семидесятая». Один вытаскивает один образ и носит с ним, а другой — другой образ и тоже носит с ним и т. д.

Скажем так — «Гамлет» Шекспира. Замечательное произведение! Не угодно ли Сергею Эрнестовичу прочитать все, что написано о «Гамлете», — мы с вами обязательно сойдем с ума, потому что, чем умнее автор, тем он противоестественнее воспринимает этого самого «Гамлета», начинает его подтаскивать к какой-нибудь идее. Например, я так прочитал «Гамлета», что в моем представлении по сцене ходят два лица, и когда я собрался ставить этого самого «Гамлета», то я придумал в роли Гамлета занять двух актеров сразу, причем один будет играть одну часть роли, а другой — другую. Таким образом, получается такая сцена: один Гамлет начинает произносить «Быть или не быть», а другой его одергивает и говорит: «Ведь это же мой монолог», — и начинает жарить. Первый говорит: «Ну, я пока посижу, поем апельсин, а ты продолжай дальше».

...Теперь быстренько скажу для того, чтобы удовлетворить тех, которые говорили: «Позвольте, вы ничего не сказали о самой режиссуре». Разрешите сказать так, программно, быстренько, чтобы вы успели на трамвай.

Режиссеру попадает текст, пьеса; происходит тончайший анализ драматургического материала; режиссер выстраивает драматургическую схему; затем он строит графику сценария; затем разбрасывает действующих лиц, данных драматургом, по амплуа; затем строит авторскую монтровку, не свою режиссерскую, а авторскую монтровку, в которую попадают: список действующих лиц и их характеристики с точки зрения автора, места действия, бутафория, какую может автор видеть на сцене, свет, какой мыслится автору, музыка, костюмы, эффекты и т. д. Все это он самым старательнейшим образом изучает и старательно заносит на листы бумаги. Затем наступает период, когда режиссер читает эту пьесу составу театра и начинается по этому поводу дискуссия. Дискуссия иногда бывает очень невыгодной для драматурга, и тем не менее бедный режиссер входит с этим автором в пай. Ездит по городам, селам, вынашивает это произведение, но, на счастье, драматург наталкивается на режиссера, который отплевывает по крайней мере 75% негодного материала и на основе 25% оставшегося материала строит свою пьесу. Да, так происходит дело, именно так. Я отвечаю за всех прочих режиссеров, потому что откровенно в этом сознаюсь. Режиссер все-таки добросовестно отплевывает эти 75%, так как долго нянчится с этими 75% негодного материала, чтобы быть добросовестным перед драматургом. Он начинает изучать тему по источникам историческим, этнографическим, библиографическим, биографическим, по мемуарам, переписке, по критике, по рецензиям.

Наконец, после долгих хождений и странствий (бывают случаи, когда ходишь и странствуешь лет пять, как это было <у меня> с «Маскарадом» Лермонтова), наступает изобретательский

159

период, когда вырабатывается режиссерское отношение к драматургической схеме, определяется место спектакля. Режиссеру уже известно, будет ли это на открытом воздухе или в закрытом помещении (обыкновенно плохих авторов выносят на открытый воздух). Затем наступает разрешение вопроса об антрактах.

Хороший режиссер и хороший драматург, каким, например, был Софокл, не представляют себе вообще антрактов. Такие драматурги предполагали, что человечество устроено более совершенно. И вот теперь мы замечаем, что на каком-нибудь интересном фильме публика умеет просиживать два с половиной часа, не выходя из зрительного зала. Мы настаиваем на том, что антрактов не должно быть ни в коем случае, и мы добьемся того,

что мы будем давать спектакли без единого антракта.

Мы обязаны знать, для какого состава зрительного зала мы строим спектакль. По этому поводу один человек мне написал: «Ну хорош же, черт возьми, ваш театр, который корректирует спектакль на публике! Благодарю вас, — двадцать спектаклей я сижу, и оказывается, что все сижу не на готовых спектаклях. И действительно, мы теперь вправе сказать, что мы не пойдем на ваш первый спектакль, а <пойдем> сразу на двадцатый». Но что же делать, товарищи? Такова сложность построения спектакля, что приходится его строить вместе с вами.

Затем разрешается проблема сценического пространства, затем строится координация действующих лиц с пространственным разрешением; сюда попадают вопросы о мизансценах, костюмах и т. д. Затем движение, веи будущей звуковой структуры, трактовка противоречий и их распределение, установление момента стыка сцены со зрительным залом и их взаимоотношения. Это значит, что иногда нужно помочь зрителю разобраться в тех моментах спектакля, которые для нас являются несомненными и которые мы не хотим уступить ни за какие коврижки. Есть моменты, когда мы говорим, что здесь не угодно ли, уважаемые, не дремать, всплеснуть в ладошки, и мне кажется, что наряду с сигнализацией надо сделать и это.

...Теперь начинается организационный период. Появляется режиссерская схема драматургического материала, появляется режиссерская монтровка, появляется основной режиссерский материал, эскизы, планы, чертежи, схемы, модели, макеты. Появляется музыкальный материал. Заготовка материала занимает известное время. Затем расписывание монтровки по частям, пересылка по мастерским заказов, всевозможные инструкции, — и мы приблизились к репетиционному плану. Работа с актерами, тренировочный материал, импровизация движений соответственно содержанию пьесы, систематические репетиции с учетом времени, данного с обязательными перерывами, в которые актер преодолевает задание режиссера.

Затем большая работа над музыкальным материалом, проверка выполнения заказов, инструктирование, репетиции (монтровоч-

160

ные и световые) с участием актерского ансамбля, перерывы, целый ряд монтровочных репетиций, предгенеральных, генеральных и т. д.

Теперь надо сказать, что когда более или менее намечен спектакль, то в распоряжении режиссера накапливается такое количество материалов, что только тот спектакль должен считаться нормально сработанным, который предполагает большое количество перерывов. У нас совершенно неверная постановка дела. У нас обыкновенно монтровочные и генеральные репетиции непосредственно примыкают к спектаклю. Это совершенно ненормально. Единственный театр в СССР, который не уступает своих позиций, — это МХАТ I, в котором полагается после всех генеральных <прогонных> репетиций перерыв, и потом начинаются предгенеральная и генеральная репетиции. Что касается перерывов, то идеально сработанным спектаклем должен считаться тот, который имеет перерыв не только перед премьерой, но который имеет перерыв за полгода, то есть лучше было бы так: постановку данного сезона нужно было бы срабатывать в сезоне предыдущем.

Еще самое главное, с чем совершенно не считается театр, — это то, что монтровка показывается актеру за неделю до премьеры. Значит, выходит так, что актер репетировал в случайном костюме, а когда его наряжают в костюм, то ему сразу же становится ясно: для того чтобы свыкнуться с теми или иными особенностями данного костюма, ему надо ровно столько же репетиций, сколько он имел без костюма. Гордон Крэг правильно говорил, что ему кажется самым идеальным, если на первой репетиции, когда еще актер ходит с ролью, ему даются костюм, бутафория, обстановка; тогда его можно иногда лишать этого костюма, этой обстановки, и он будет себя чувствовать как дома, потому что он представляет себе ясно, какие трудности ему надо преодолевать...

«ГОРЕ УМУ»
(первая сценическая редакция)

I. БЕСЕДА С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ 14 февраля 1928 года

Известно отношение к пьесе «Горе от ума» Белинского в его большой статье, в которой он ругает «Горе от ума», и когда он сравнивает эту пьесу с «Ревизором», то он ставит «Ревизора» выше, чем «Горе от ума». Но почему это отношение Белинского к «Горе от ума», такое отрицательное отношение, очень известно, и совсем неизвестно другое отношение, которое было высказано гораздо раньше?¹ Первое его отношение к пьесе очень мало известно и никем никогда не цитируется; первый, кто процитировал это замечание, был Аполлон Григорьев². Мне бы хотелось сегодня вспомнить это отношение Белинского, его первое впечатление от «Горе от ума», которое почему-то очень мало известно. Когда я перечел это отношение Белинского, я вижу, что оно очень и очень нам может помочь.

«Грибоедова комедия или драма, — писал Белинский в «Литературных мечтаниях», — (я не совсем хорошо понимаю различие между этими словами; значение же слова *трагедия* совсем не понимаю) давно ходила в рукописи. О Грибоедове, как и о всех примечательных людях, было много толков и споров; ему завидовали некоторые наши гении, в то же время удивлявшиеся «Ябеде» Капниста; ему не хотели отдавать справедливости те люди, кои удивлялись гг. АВ, CD, EF и пр. Но публика рассудила иначе: еще до печати и представления рукописная комедия Грибоедова разлилась по России бурным потоком.

Комедия, по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедией; ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеею жизни; ее элемент есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет: ее элемент есть этот желчный *гумор*, это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно, которое преследует ничтоже-

162

ство и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами. Комедия Грибоедова есть истинная *divina commedia**! Это совсем не смешной анекдотец, переложенный на разговоры, не такая комедия, где действующие лица нарицаются Добряковыми, Плутуватыными, Обираловыми и пр.; ее персонажи давно были вам известны в натуре, вы видели, знали их еще до прочтения «Горя от ума» и, однако ж, вы удивляетесь им, как явлениям совершенно новым для вас: вот высочайшая истина поэтического вымысла! Лица, созданные Грибоедовым, не выдуманы, а сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни; у них не написано на лбах их добродетелей и пороков, но они заклеены печатью своего ничтожества, заклеены мстительною рукою палача-художника. Каждый стих Грибоедова есть сарказм, вырвавшийся из души художника в пылу негодования; его слог есть *par excellence*† разговорный. Недавно один из наших примечательнейших писателей, слишком хорошо знающий общество, заметил, что только один Грибоедов умел переложить на стихи разговор нашего общества: без всякого сомнения, это не стоило ему ни малейшего труда; но тем не менее это все-таки великая заслуга с его стороны, ибо разговорный язык наших комиков... Но я уже обещался не говорить о наших комиках... Конечно, это произведение не без недостатков в отношении к своей целости, но оно было первым опытом таланта Грибоедова, первую русскою комедию, да и сверх того, каковы бы ни были эти недостатки, они не мешают ему быть образцовым, гениальным произведением и не в русской литературе, которая в Грибоедове лишилась Шекспира комедии...»

Когда мы приступили к работе над комедией Грибоедова, в процессе раскрытия деталей текста и любопытных сценических ситуаций мы любовались стихами, дававшими эффекты эпиграмм. Белинский так правильно подчеркивает саркастическую насыщенность

* — божественная комедия (итал.). — Ред.

† — по преимуществу (франц.). — Ред.

этих замечательных своею театральностью стихов. Актерам и режиссерам прошлых времен было очень вкусно представлять на сцене «свет» начала XIX века. Соблазнительно было купаться в очаровательной красавости «двадцатых годов», и даже такие замечательные исполнители роли Фамусова, как А. П. Ленский, например, не раскрывали самой сущности этой роли. Их пленял Фамусов своим изыском. Им было приятно красиво произносить стихи, красиво двигаться, красиво вынимать табакерку, красиво мять в руке красивый носовой платок, красиво принимать в свои объятия разряженного Скалозуба, немножко пожурить Софьюшку, ущипнуть за талийку Лизу, потрепать ее за подбородочек. А в целом — эдакий сладенький анекдотец, в котором, неизвестно почему, принимает деятельное участие какой-то

163

взбалмошный Чацкий, и впрямь похожий на безумца или Дон Кихота, мечущий бисер перед важными особами. Не получается той пламенной озлобленности, которая в самом Грибоедове, как личности, показана как в прототипе. Грибоедов не принимал «света», он, негодуя на него, готов ежечасно брать его под самый яростный обстрел.

До того, как я начал ставить комедию Грибоедова, я не знал вышеназванной статьи Аполлона Григорьева. Когда я ее прочел, она мне помогла увидеть путь наш верным. Аполлон Григорьев помог мне когда-то в раскрытии «Грозы» Островского, но тогда я знал его статью до построения экспликации. Эту же статью я прочел два дня назад. Вот где у меня с Григорьевым совпадение в отметке основного в комедии.

«Грибоедов казнит невежество и хамство... Фигуру своего борца... Чацкого, он оттенил фигурой хама Репетилова, не говоря уже о хаме Фамусове и хаме Молчалине. Вся комедия есть комедия о хамстве, к которому равнодушного или даже несколько более спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной натуры, какова натура Чацкого».

Я считаю, что совершенно верно показываются у нас Фамусов и Репетилов с этой точки зрения на комедию. Фамусов — хам с Лизой, хам с Молчалиным, хам с Софьей.

В Репетилове высмеян российский хам-пустозвон, хам — прожигатель жизни, хам, профанирующий идеи декабристов. В эпизоде с Репетиловым показано хамство, смешанное с блевотиной от шампанского. Репетилов и Загорецкий, когда они вместе в последних сценах комедии, — это два сапога — пара. Прежде Загорецкого показывали только шаркуном, каким-то светским фактотумом* и только. Теперь, когда мы связываем его с Репетиловым, когда берем их вместе, в ловко скомпонованном дуэте, когда слышим их издевку над Чацким, — тогда и в Загорецком явно показывается нам образец российского хамства.

Хамство вычерчено нами в мизансценах Молчалина. Это нужно исполнителю этой роли знать, надо ощущать себя в этих сценах хамом. Как он «берет» Лизу, как он ее улещивает притирками, губными помадами, во всем видно, что перед нами перворазрядный хам. Это нужно провести в сцене кабачка, где он сидит с Софьей. Очень хорошо заметил бывший на одной из черновых репетиций Н. Р. Эрдман, что первая сцена после кабачка (пролога)³, когда Фамусов застаёт Софью и Молчалина, сразу намечает ход Молчалина в пьесе как ход к подлинно трагическому конфликту, где Софья падает жертвой холуйско-цинического отношения к женщине. Это нужно заострить, чтобы финал пьесы был воспринят в плане трагическом.

164

Тугоуховская — это образ из кунсткамеры. Благодаря целому ряду сценических приемов, мы показываем ту условную *somme il faut*ность, за оболочкой которой налицо — величайшее гниение. Оттого, что Тугоуховская поставлена на костыли, получаетсяgrossовская фигура⁴. Это, конечно, не насмешка над калекой, дело не в том, что она поставлена на костыли, ее хамство выражается в том, что она не отвечает на поклон Хлестовой, в ее голосе, в ее речи из рта, наполненного кашей, в том, что она тычет в Чацкого палкой, как в субъекта, удобного в качестве жениха для одной из дочек. Клеймится яростно

* Фактотум — человек, выполняющий всяческие поручения (от латинского *fac totum* — делай все). —

система купли и продажи в вопросе брака. Это нужно актрисе знать, тогда вы поймете, что нужно особенно подчеркнуть в ней вот эти холуйские черты. В прежних постановках Тугоуховская казалась выведенной лишь для того, чтобы помогать Тугоуховскому выявлять перед публикой степень своей глухоты.

Наталья Дмитриевна. Ее значение в пьесе гораздо большее, чем мы думаем. О Наталье Дмитриевне и Платоне Михайловиче зритель должен вспомнить тогда, когда Чацкий в последнем монологе скажет: «муж-мальчик, муж-слуга». Он говорит о Молчалине, но построение фразы дает право предполагать, что он взял на учет Платона Михайловича. Поэтому у Натальи Дмитриевны не должно быть безразличной игры, а нужно знать: вот я играю такую дамочку, которая старается своего муженька прибрать к рукам. Игра должна быть саркастическая в пределах данного текста.

Затем — Анфиса Ниловна <Хлэстова>.

«Ведь Анфиса Ниловна — это сила, и притом сознающая сама себя силою. Она «спорить голосиста», ибо уверена в том, что не в пустом пространстве исчезнет ее голос, что перед этим голосом смирится даже Фамусов, что она имеет право называть трехсаженным удалцом даже полковника Скалозуба. Ведь она, эта Анфиса Ниловна, — Москва, вся Москва; она своего рода «мужик-горлан»; она в иных случаях, пожалуй, оппозиция, хотя, конечно, оппозиция такого же свойства, какую рисует Фамусов, рассказывая с умилением о старичках, которые «прямые канцлеры в отставке по уму», и с убеждением заключая свой рассказ словами: «Я вам скажу: знать время не пришло, но что без них не обойдется дело».

Как же не смириться перед Анфисой Ниловной им всем, пустым крикунам, которым Чацкий говорит: «Шумите вы — и только!» Ведь Анфиса Ниловна всех их знает насквозь, и, я думаю, в состоянии даже и отпетому сорванцу читать наставления».

В Анфисе Ниловне нужно исключить некоторое добродушие к Загорецкому. Нужно, чтобы все стелилось перед ней, как перед императрицей Екатериной II, что ли, или еще, ну, черт знает, кем. Анфиса Ниловна — законодательница законов морали и этики, и такой вор — Загорецкий — служит у нее агентом.

«Темный, грязный мир тины, в котором герой (Чацкий) или гибнет трагически, или попадает в комическое положение».

165

Это поразительно верно и вот этого никогда не показывали на сцене.

Как выигрывает монолог Чацкого («Что это? слышал ли моими я ушами!»), когда Чацкий выходит на сцену тотчас после дуэта Репетилова и Загорецкого, после того накала, который дуэт этот создает на сцене. Точно так же по-новому звучат четыре строки: «Да, мочи нет: мильон терзаний...» и т. д. только благодаря тому, что мы перед приходом Чацкого на сцену расплескиваем по ней залитую золотом грязь. Культурный зритель вспомнит рисунки Гросса и Риверы⁵. Вы помните одну из работ Риверы: сидят за обеденным столом буржуи и жрут что-то такое, и сразу видно, что за красотой обстановки, пышными нарядами, прическами, моноклями, ботинками, чулочками, за этим — такой ужас, такая гадость, такая пошлость, что мы готовы запастись противогазовой маской.

Пушкин берет под подозрение Чацкого, ему не кажется он умным человеком, из-за того, что он мечет бисер перед Репетиловыми и т. п. Аполлон Григорьев защищает Чацкого, так же как и Белинский первого периода. Чацкий, как человек, всегда готовый к борьбе со всякой ложью, не может молчать в доме, где он вырос. В Софье он видел хорошие задатки, вдруг, когда он возвратился после трехлетнего отсутствия, он увидел, что Софью здесь за три года успели морально разложить, и, поскольку он любит ее, он старается на нее повлиять.

Пушкину не ясно, кто Софья: «не то б..., не то московская кузина»⁶. Это страшно тонко. Аполлон Григорьев строит очень сложную ситуацию: если бы Чацкий знал, что случилось с Софьей за три года, конечно, Чацкий должен был бы немедленно бежать из дома Фамусовых. Нет, в том-то и дело, что он этого не замечает, потому что Софья не простой орешек, который можно просто раскусить. Аполлон Григорьев пытается раскусить этот оре-

шек, он спрашивает:

«Действительно ли ничтожна и мелочна Софья?»

Пожалуй, да, и, пожалуй, нет.

Есть два типа женщин. Одни созданы все из способности к самоотверженной, употреблю даже слово — «собачьей» привязанности. В лучших из них способность эта переходит в сферы высшие — в способность привязанности к *идеалу* добра и правды; в менее одаренных доходит до полнейшего рабства перед любимым человеком. Лучшие из них могут быть очень энергичны. Сама природа снабжает таких женщин энергической, часто резкою красотою, величавостью движений и проч.

В противоположность им другие созданы все из грациозной, скажу ради контраста — «кошачьей» гибкости, не поддающейся никогда вполне тяготению над собой другой, хотя бы и любимой личности. Мудренее и сложнее требования их натуры, чем требования натуры первых. Сообразно обстановке и настрою умственному и нравственному, из них выходят или Дездемоны,

166

или Софьи. Но прежде чем осудить Софью, взгляните хорошенько на Дездемону. Ведь прихоть, положим, возвышенная, повлекла ее к весьма немолодому мавру; ведь основою ее характера, несмотря на всю ее чистоту, остается все-таки легкомыслие. В таких женщинах есть сила слабости и гибкости, влекущая к себе неодолимо мужскую энергию. Они сами сознают смутно и свою слабость и силу своей слабости. Они чувствуют, что им нужна нравственная поддержка, им, как лианам, надобно обвиваться вокруг могучих дубов, — но «прихоть», самопроизвол управляет их движениями душевными. Припомните, что Шекспир возводит эту прихоть до чудовищного увлечения Титании господином с ослиною головой.

Дездемона, по окружающей ее обстановке, грандиозной и поэтической, увидала свою поддержку в борце, в муже силы; по «прихоти» влюбилась не в кого-либо из красивых мужей в Венеции, а в мавра Отелло.

Я не хочу проводить парадоксальной параллели между Дездемоной и Софьей Павловной. Они так же далеки друг от друга, как трагическое и комическое, но принадлежат к одному и тому же типу. Софья Павловна насмотрелась кругом себя на слишком много мерзостей, свыклась с хамскими понятиями, всосала в себя их с молоком. Ей не дико видеть себе нравственную опору в человеке практическом, умеющем вращаться в этой среде и могущем ловко овладеть со временем этою средою. Чацкий ей чужд и постоянно представляется ей сумасшедшим, тогда как Отелло для Дездемоны вовсе не чужд, — только что мавр, а то такой же, как многие доблестные венецианцы. Софье Молчалин неизвестен с его подлых сторон, ибо его низкопоклонничество, смирение, терпение и аккуратность она считает — ведь она дочка Фамусова и внучка знаменитого Максима Петровича, умевшего так ловко стукнуться затылком, — она считает, говоря я не шутя, такими же добродетелями, как венецианка Дездемона — высокую честность и доблесть мавра. Потом же ведь Молчалин умен умом ее сферы. Подлый это ум, правда, да она не понимает, что такое подлость. Вот когда она поняла его подлость, испытала по отношению к самой себе всю шаткость того, что она думала избрать своей нравственной поддержкой, всю невыгоду для себя этой угодительности всем, даже «собаке дворника, чтоб ласкова была», — услышала по отношению к себе холуйско-циническое выражение: «Пойдем любовь делить печальной нашей крали», — она просыпается... и до истинно трагической красоты бывала иногда хороша Вера Самойлова в минуту этого пробуждения».

Только тогда, когда режиссер построит заключительную сцену как сцену трагическую, только тогда мы поймем, почему в течение всей пьесы Чацкий добивался того, чтобы простучаться в мозг и сердце Софьи, потому что ему известно, что у Софьи были хорошие задатки, но в течение трех лет грязь общества ее

167

так затопила, что он не узнаёт ее, он должен все время иметь дело не просто с Софьей, а с той Софьей, которую он знал три года назад. Вот эту черту нужно обязательно выявить Чацкому в сцене тира. Он должен все время иметь перед собой видение Софьи, которую он

знал, когда они «играли и шумели по стульям и столам». В этой сцене тира — Ромео и Юлия, несмотря на то, что здесь в некотором роде опрокинутая сцена Ромео и Юлии, как бы Ромео и экс-Софья. Перед нами как бы хорошая пара, видишь, что у них могла бы быть идейная согласованность и вдруг — разрыв, потому что Софья уже заражена, и хоть по внешности она все та же, но есть какая-то трещинка, которая не дает возможности им слиться. Чацкий видит перед собой Софью — видение, как у Шекспира, помните. Гамлет ходит по следам Офелии, как он старается с нею *<пропуск в стенограмме>*. Там тоже приблизительно получается такая атмосфера, атмосфера разлада, но там в другом плане, не в том, как здесь, конечно.

В том плане, в котором мы разворачиваем сценическое действие комедии Грибоедова, мы прежде всего лишили Чацкого риторики, нет впечатления, что человек этот всякому встречному читает нотации; потому что у нас каждому выступлению Чацкого предпослана реплика с такою акцентировкой, что он не может не говорить. Пример: когда Фамусов кончает длинный монолог словами «едва другая сыщется столица, как Москва...», он так вздыбливает напряжение сцены (Фамусов поставлен нами на такие саркастические ходули), что монолог Чацкого «А судьи кто?» не принимается за бисер перед свиньями, а *mise en scene*, включающая фигурантов в масках приятелей Чацкого в этой сцене⁷, помогает не воспринимать Чацкого Дон Кихотом.

В столовой нельзя не сказать «милльон терзаний». Затем Чацкий переходит в залу, где он остается с глазу на глаз с Софьей, еще необходимый монолог, затем хамская сцена Репетилова с Загорецким, после нее опять выход Чацкого, есть необходимый монолог. Прежде ставилось так: монолог Чацкого «Что это? слышал ли моими я ушами!» был как бы оторванным от сцены Репетилова. Прежде было так: после репетиловского «Куда теперь направить путь?» сцена как бы кончалась (ремарка: «последняя лампа гаснет») и начиналась новая сцена — появление Чацкого. А мы строим весь эпизод с Репетиловым так, что ни позже, ни раньше, а именно в этом месте нужно Чацкому сказать свой монолог. Подкрепленный целым рядом чисто сценических мотиваций, Чацкий перестает быть в глазах зрителя фразером.

Мы побывали в душных комнатах, где грязь, пошлость, хамство, и мы вовремя освобождаемся от этого.

И вот когда проверяем спектакль с самого начала, то мы видим первую сцену, когда Фамусов почти насилует Лизу, — смотрите, как она нас вздергивает, это не анекдотец о барине.

168

пощекотавшем за подбородочек свою служанку, — мы показываем грубую сцену, но мы делаем это тонко, даем ее не порнографически, и у зрителя сразу возникает негодование в отношении Фамусова.

В прологовой сцене (кабачок) мы видим Софью в объятиях Молчалина, где какая-то *dé-seuse** распекает пошлую песенку. Здесь Репетилов, он напоминает певице о необходимости спеть рефрен его любимой песенки («А! нон лашьярми, но, но, но»). Перед нами Софья и Молчалин, не невинно разыгрывающие дуэт: он на флейте, она на клавишине. Мы сразу видим, что тут больше, чем то, что рассказывает о Молчалине Софья: «Возьмет он руку, к сердцу жмет, из глубины души вздохнет, ни слова вольного, и так вся ночь проходит».

Мы берем такую же тему, как в «Маскараде» Лермонтова, когда Нина тайком посещает бал-маскарад в доме Энгельгардта — своеобразный публичный дом. Софья тайком едет с Молчалиным в загородный кабачок. Атмосфера авантюры четко характеризует систему воспитания и уклона во вкусах. Затем дальше — вся эта установка на французское воспитание.

И вот когда Чацкий попадает в эту тину, актеру, исполняющему эту роль, уже легко: он может просто говорить, не нужно становиться на трагические ходули, не нужно вздергивать своего темперамента, он легко и просто рассыпает ряд саркастических замечаний, у него все

* — артистка-декламатор (франц.). — Ред.

еще есть надежда простучаться в мозг Софьи, к ее сознанию.

Иное в сцене с Фамусовым, когда последний выступает перед Чацким со своей программой-максимум (монолог «Вот то-то, все вы гордецы!»), он в ней показывает всю свою холуйско-циническую природу. Чацкому ничего не остается, как начать «сыпать». В этой сцене важно в тот момент, когда Чацкий говорит: «Прямой был век покорности и страха, всё под личиною усердия к царю...», — произнести это более жирным курсивом. Эта сцена идет не в постепенной градации повышения; нужно, чтобы вдруг сцена скакнула, вот как будто запылал костер, это идет к характеристике Чацкого, как натуры страстной. Эту страстность необходимо выявить, без этого роль Чацкого может показаться немножечко, так сказать, рассудочной. Чтобы она не показалась слишком рассудочной, где-то мы должны его увидеть в величайшей возбужденности, в такой возбужденности, что нам страшно становится, что у человека мозг может разорваться на части. Мотивы влюбленного, мотивы личные играют у Гариных очень верно. Но я говорю, что, начиная с речей в диванной комнате⁸, вот здесь надо обязательно дать его, как натуру борца, то есть натуру в высшей степени страстную. И если так будет, то мы будем уверены, что мы его верно в конструкции спектакля получим.

169

Это важно потому, что здесь особенно отчетлива его роль и значение не только в этой пьесе, а вообще в природе, как некоей «совести».

«В Чацком только правдивая натура, которая никакой лжи не спустит — вот и все; и позволит он себе все, что позволит себе его правдивая натура».

Жаль, что когда строят роль Чацкого, не перечитывают биографии Лермонтова. Мне кажется, что ядовитость иронии в отношении к окружающему особенно была присуща Лермонтову. Это знаменитое его поведение в Благородном собрании в Москве: чтобы сорвать ложную мораль приличия, он берет двух девушек и мчит с ними через всю залу. С точки зрения мещан, эта шокирующая выходка Лермонтова — факт, о котором говорила вся Москва. Такую сцену было бы хорошо ввести в сцену бала. Чацкий где-то прогуливается по залам, потом подхватывает двух девиц, княжен, скажем, и пробегает с ними, как ребенок, играющий в «тройку».

Весь финал (сцена на лестнице) будет строиться не как финал комедии, а как финал трагедии. Здесь будет развязываться узел, но не просто, как раньше было, на том, что вот Молчалин попался. Здесь трагическое прозрение Софьи, здесь Чацкий видит, что на протяжении всей пьесы он говорил не с Софьей, а со своим видением в образе Софьи, что Софья, та, которая перед ним, — вполне дитя своей среды.

Скалозуб — представитель военщины. Скалозуб — необходимый придаток к фигурам Фамусова, Репетилова, Загорецкого, Молчалина. Их нужно всех связать, чтобы чувствовалось, что вместе все они — «одного поля ягода».

Чацкий на балу не ограничится одним монологом: «Французик из Бордо...»⁹ Он прочтет стихи декабристов. Сцена в библиотеке, примыкающей к танцевальному залу, на столе книги¹⁰. Чацкий берет одну из книг и начинает читать стихотворение на гражданский мотив. Мне бы хотелось, чтобы эти стихи были грузными в противоположность легким стихам Грибоедова.

II. <О ПОСТАНОВКЕ «ГОРЕ УМУ»>

(1928 г.)

Постановка пьес классического репертуара на сцене нашего театра имеет задачей ознакомить широкие зрительские массы с лучшими произведениями русской драматургии, предоставить актерам блестящий материал для игры, на котором они смогут шлифовать свое мастерство, и, пробивая толщу ложной «традиции», дать этим произведениям новое толкование, более близкое к подлинному замыслу авторов и вместе с тем продиктованное требованиями новой эпохи.

170

В то время как в прежних постановках «Горя от ума» обычно имела место лишь

декламация стихов А. С. Грибоедова в окружении «стильной» обстановки, но вне действительной связи с бытом эпохи, наш театр стремится развернуть в «Горе уму» целостную картину быта дворянской Москвы времени Александра I при помощи всей совокупности сценических ресурсов. Такой подход позволит подчеркнуть общественную сущность комедии Грибоедова и дать новую трактовку ее персонажей.

Но комедия Грибоедова может иметь и значение более общее и этим самым более близкое современности. Театр пытается прощупать первоначальный замысел Грибоедова, о котором, между прочим, еще в 1911 году писал следующее Н. К. Пиксанов (в I томе академического издания Грибоедова): «...Музейный автограф был озаглавлен так: «Горе уму» (затем самим Грибоедовым переделано в «Горе от ума»). И если в позднейшем «Горе от ума» основной темой является столкновение между умным, благородным и отзывчивым Чацким, представителем передовой интеллигенции двадцатых годов, и отсталым, своекорыстным обществом, «фамусовскою Москвою», — то в изначальном «Горе уму», надо думать, предполагалось расширить и углубить смысл этого конфликта, придав ему не местный, бытовой и временный только, но более общий, быть может, даже философский характер... Сюда присоединились еще цензурные принуждения, и в результате первые начертания величавой сценической поэмы остались неосуществленными».

Комедия будет исполняться по сводному тексту, в который включен исключительно авторизованный материал из так называемого Булгаринского списка (1828 г.), музейного автографа (1823 г.) и отчасти — Жандровой рукописи (1824 г.) пьесы.

Актеры и режиссеры прежних постановок «Горе от ума» соблазнялись случаем представлять на сцене «свет» начала XIX века с его красотой, изыском. Получался сладенький анекдотец, в котором неизвестно почему участвовал какой-то «взбалмошный» Чацкий. Не было той ядовитости, той пламенной озлобленности, которая была свойственна Грибоедову как личности.

Мы не хотим быть в плену у этой фальшивой красоты. Мы стремимся подчеркнуть ту линию комедии, о которой говорил Аполлон Григорьев: «Грибоедов казнит невежество и хамство... Вся комедия есть комедия о хамстве»... Этому миру противопоставлен Чацкий, в котором подчеркнуты черты, сближающие его с декабристами. «Этот тип» (декабриста), говорит В. О. Ключевский, «как живой, стоит перед нами в неутомимой, негодующей и кзпобедимо бодрой, но при этом неустанно мыслящей фигуре Чацкого; декабрист послужил идеалом, с которого списан Чацкий»¹.

Другие персонажи пьесы также получают новую трактовку.

Легкость грибоедовского стиха заставляет исполнителей обратить внимание именно на эту сторону при работе над текстом.

171

Спектакль насыщен музыкой. Подход к образу Чацкого через музыку позволяет преодолеть кажущуюся его рассудочность. Эмоциональная напряженность Чацкого раскрывается в его музыкальных импровизациях, в которых сквозит огромная музыкальная культура эпохи (Бетховен, Моцарт, Бах). Кстати, это стоит в тесной связи с известной нам по биографии Грибоедова его музыкальностью. Музыка приближает образ Чацкого к нашему времени. Этой музыке противопоставлен «французско-венско-московский» музыкальный диалект фамусовской Москвы. Кроме того, музыка входит как конструктивное начало в построение сцен, диалогов, ансамблей, в разработку темпов действия.

Вещественное оформление «Горе уму» построено по конструктивному методу. Отказавшись от исторически точного воспроизведения эпохи, театр вводит общий станок для всех 17 эпизодов спектакля, механически видоизменяющийся и подающий отдельные сцены как смонтированные кадры спектакля. В систему освещения введены огромные отражатели (сцена залита светом). Характер костюмов не приурочен к определенным годам, но отражает начало XIX века в целом. Такое смешение, в сущности, и свойственно эпохе. Смесь «французского с нижегородским», отразившаяся в костюмах, подчеркивает оттенки излюбленных в то время цветов. ...

III. ПИСЬМА Б. В. АСАФЬЕВУ

I

9 января 1928 г. <Москва>

Дорогой Борис Владимирович,

1) Вы виноваты, не я. Сами Вы влюбились меня в вальсы Бетховена. Я хожу, как пьяный. Первый из трех вальсов Бетховена, который Вы проигрывали мне в Ленинграде в конце декабря, так подходит к балу третьего акта, я на нем в воображении своем успел уже расписать столько интересных узоров, что отказаться мне теперь от этого чудесного *allegro moderato* нет сил. Умоляю Вас оставить мне его. Если Вам не удастся добыть бетховенскую инструментовку (отчего бы не выписать из Германии?), прошу Вас инструментовать этот вальс.

2) Выход княжен я строю на шубертовских экосезах (репетировал не на ор. 49, так как еще не достал этого *opus'a*). Достану ор. 49, примерю; не удастся достать — пришлите. В случае, не подойдет ор. 49, — сообщу ор. тех экосезов, на которых строил эту короткую сцену выбега княжен.

3) Если бы Вы видели, как выстроил я «сцену за столом» (жрут фрукты и торты, пьют хересы *amontillado* — гофманская марка!) и как связал я эту сцену с ноктюрном Field'a № 5, Вы обязательно нарядили бы этот ноктюрн в оркестровую одежду. Умоляю Вас, дайте мне оркестрованного Field'a. Может быть,

172

Вы в ближайшие дни можете приехать сюда, я показал бы Вам эту сцену.

4) Присылайте скорее проредактированный Вами «клавир» Чацкого. «Клавир» можете оставить у себя, сообщите лишь: какие куски *какими новыми* заменены.

С приветом

Вс. Мейерхольд

К: п. 1-му. Ведь мы можем к основному составу нашему добавить те необходимые для бетховенского звучания инструменты («разовые»), которые Вы укажете.

II

14 января 1928 г. <Москва>

Дорогой Борис Владимирович!

1) Экосезы Шуберта ор. 49 превосходны, очень подходящи — *берутся*. Прошу оркестровать. Тетрадь шубертовских танцев возвратим, списав ор. 49 (необходимо играть на репетиции).

2) «Wanderer-Fantasie» прикидывал и выяснилось, что моцартовская «Фантазия» подойдет больше. Будем играть Моцарта. Не возражаете?

3) Не забудьте скорее прислать исправления в кусочках Чацкого.

4) Прилагаю ниже четыре такта того вальса Бетховена, который просим оркестровать. Сделайте, пожалуйста, и коду.

5) Полонез Шуберта прошу заменить каким-нибудь другим номером. Может быть, не полонез взять, а что-нибудь другое, в чем звучала бы чопорная торжественность. Буду ждать Ваших предложений.

6) Так как с 1 февраля мы должны ряд разовых оркестрантов перевести на месячный оклад, необходимо в ближайшие дни знать состав оркестра для «Горе от ума».

С приветом

Вс. Мейерхольд

**<ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ВС.
МЕЙЕРХОЛЬДА> (Из выступления 17 декабря 1928 г.)**

...Дело в том, что нельзя рассматривать наш театр как театр, который дает всю свою продукцию слабо подготовленному зрителю, но, с другой стороны, неверно, что он этому зрителю вовсе недоступен. Мы убедились, что в Свердловске такие пьесы, как «Рычи, Китай!», «Лес» или «Д. Е.», пользовались большим успехом у рабочего зрителя¹. Рабочие были удивлены, что в московских журналах часто называют пьесы недоступными рабочему зрителю, когда им они были не только доступны, но и понятны. Дело в том, что наш театр экспериментальный, и он известный процент своих постановок должен делать с учетом иного зрителя — рабочей верхушки, более культурной. От этой задачи нам не приходится отказываться. Я, конечно, понимаю, что на этом участке работы могут быть неудачи, мы признаем, что «Бубус» был неудачной постановкой. Ее нужно было бы несколько сократить, изменить некоторые тонкости. Но мы идем на целый ряд неудач, которые дают нам опыт. К сожалению, мы не можем отказаться от такого рода работы. Мы не можем стать вторым или третьим театром имени МГСПС. У нас есть свои задачи, которые признаны; этими задачами руководятся многие актеры и режиссеры. С другой стороны, некоторые товарищи являются своего рода изобретателями: они идут в рабочие клубы, в красноармейские клубы, в деревню, они там позволяют себе производить эксперименты, причем эксперименты, проверенные нами, полезные тому большому делу, за которое мы боремся. Когда говорят, что мы делаем эксперименты ради эксперимента, то вы этому не верьте, потому что мы никогда не делаем эксперименты, оторванные от содержания. Всякая форма, которая нами выковывается, является результатом большой продуманности, большой, сложной работы над содержанием. Бывают неудачи, но они бывают не только в области искусства, но и в области техники, науки. ...

«КЛОП»

I. ТЕЛЕГРАММА В. В. МАЯКОВСКОМУ

<4 мая 1928 г. Свердловск>

Москва, Гостеатр Мейерхольда, Февральскому, передать Маяковскому.

Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа: можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу в течение лета. Телеграфь срочно Свердловск, Центральная гостиница.

Мейерхольд

II. НОВАЯ ПЬЕСА МАЯКОВСКОГО (1928 г.)

Вчера Владимир Маяковский читал нам только что законченную им пьесу под названием «Клоп»¹. Пьесой этой Маяковский говорит *новое слово в области драматургии* и вместе с тем произведение это поражает особо виртуозной обработкой словесного материала. Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя, от которых, когда их читаешь, получаешь какое-то особое впечатление: это не проза и не стихи. Строению словесного материала придано такое своеобразие, которое заставит писать целые главы исследовательского порядка.

Эта пьеса также крепка и в идеологическом отношении, это *подлинно советская пьеса*. В ней затронуты темы нашей современности и вместе с тем она написана в манере социально-утопических романов. Действие развивается с необычайной стремительностью. Девять картин пьесы насыщены замечательной бодростью и юмором. В сценической технике построения пьесы

175

чрезвычайно много нового. Пьеса займет особое место не только в репертуаре нашего театра, но и в современном репертуаре вообще.

На чтении пьесы Маяковского присутствовало много писателей. Пьеса имела единодушный успех. Многие отмечали, что новое произведение Маяковского — чрезвычайно яркое явление и в литературе, и на театре.

Маяковский будет читать пьесу труппе театра в пятницу 28 декабря. Затем в ближайшее же время она будет читаться и обсуждаться на расширенном заседании Художественно-политического совета театра².

Мы счастливы, что к 1929 году наш театр обогатился четырьмя пьесами четырех талантливейших современных поэтов: Вл. Маяковского, И. Сельвинского, Н. Эрдмана («Самоубийца») и С. Третьякова. Эти авторы принесли нашему театру свои пьесы *в самый острый период репертуарного кризиса*. Они дали нам возможность не сдавать наших позиций, оберегли нас от необходимости обращаться к тем драматургам, которые много пишут для других театров, но которых мы не хотели допускать в наш театр...

III. ТЕЛЕГРАММА С. С. ПРОКОФЬЕВУ

<1 — 2 января 1929 г. Москва>

Телеграфьте согласие написать музыку к новой пьесе Маяковского, готовящейся <в> моем театре к началу февраля. Музыкальных номеров немного. Возможна ли выплата гонорара здесь? В случае согласия немедленно вышлю пьесу <с> отметкой мест, требующих музыкального оформления.

IV. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ИМЕНИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

11 января 1929 года

...С моей точки зрения, эта пьеса делает установку на то, что в свое время делал Грибоедов. Пушкин о Грибоедове говорил, что никогда не умрут его мысли, заключенные в

такие простые и сильные слова. И нужно ждать современного критика, вроде Пушкина, который поймет Маяковского. Напрасно вспоминать «Мандат». Это было только начало.

Одна фраза о ячейке рисует быт, целый ряд наших ошибок¹. Это образец простоты и острого взгляда, которым владеет автор. Нужно только в постановке следовать указаниям о новом методе подхода к сатирическому произведению. Потому что за эту пьесу

176

принялся великий поэт, замечательный наблюдатель, а главное, человек, идущий абсолютно в ногу с современностью. И я приветствую в Маяковском человека нашего времени.

V. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ВЛКСМ КРАСНОЙ ПРЕСНИ

12 января 1929 года

Есть попытки встретить наши новые постановки в ножи. Мы готовы к тому, что в феврале нам предстоят новые бои.

Предупреждение нам — рецензия Н. О. в «Известиях» на «Голос недр» Билль-Белоцерковского¹. Восхваляя постановку, он посвятил несколько строк представителям ЛЕФа. Лефовцы, мол, много говорят о новом театре, а ставят «Ревизора» и «Горе уму». Им надо обратить внимание на пьесу и постановку в театре имени МГСПС.

Я так расцениваю это выступление: на театральном фронте борются две группы драматургов; одни обращают внимание главным образом на тематику, другие не отрывают формы от содержания. Представителями второго течения являются Маяковский, Эрдман, Третьяков, Сельвинский и, кажется, собирается стать Безыменский.

Рецензент, хвалящий писателей первой группы, недаром упоминает «Ревизора» и «Горе уму». Я только ставлю этот вопрос, как некое предостережение. Если бы наш театр не отступил на позиции классического репертуара, а ставил бы тех драматургов, которые смотрят только на содержание, мы сдвинулись бы на позиции театров имени МГСПС, Революции, Пролеткульта. Этих театров достаточно. Не нужно еще таких же.

Мы хотели приготовить маш театр для новых драматургов. Наша работа над «Ревизором» и «Горе уму» расчистила путь к тому, чтобы только в наш театр Маяковский, Сельвинский, Эрдман, Третьяков принесли свои новые произведения.

Заглядывая на пять лет вперед, в области драматургии мы будем идти по этим двум руслам.

Произведение Маяковского для нас ценно главным образом тем, что он, ставя очень остро самую наисовременнейшую проблему, ни на шаг не отступает от необходимых формальных задач, стоящих перед театром.

Конструкция пьесы на первый взгляд непонятна для тех, кто ходит изо дня в день в театры имени МГСПС, Революции, Пролеткульта.

От формальных сторон никто не имеет права отмахиваться и прежде всего молодежь. Надо приучиться воспринимать пьесы в формальной оболочке, без которой они не существуют.

Здесь художник прежде всего мыслит образами. Риторика, диалектика, резонерство — все, что засушивает произведение,

**«Учитель Бубус» А. М. Файко. Театр имени Вс. Мейерхольда. 1925 г.
Второе действие. Слева — В. Н. Яхонтов (Фейервари), на полу — Б. В. Бельский
(Бубус), справа — Б. Е. Захава (ван Кампердафф). У рояля — Л. О. Арнштам**



Афиша — анонс премьеры



**«Мандат» Н. Р. Эрдмана. Театр имени Вс. Мейерхольда. 1925 г. Третье действие. На
нижней снимке: сидит — Е. А. Тяпкина (Настька), в центре — С. А. Мартинсон (Вале-
риан), З. Н. Рейх (Варвара), Н. И. Серебренникова (Надежда Петровна), Э. П. Гарин
(Гулячкин)**



**«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова. Театр имени Вс. Мейерхольда.
Постановка В. Ф. Федорова под руководством В. Э. Мейерхольда. 1926 г.**



МОСКВА

1926

9.10.11.12.14.15.16.17.18.19

ДЕКАБРЯ

В ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД

В. Сидорова, М. Тихонова 1-4-6, 8-9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 45-46, 47-48, 49-50, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65-66, 67-68, 69-70, 71-72, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, 97-98, 99-100, 101-102, 103-104, 105-106, 107-108, 109-110, 111-112, 113-114, 115-116, 117-118, 119-120, 121-122, 123-124, 125-126, 127-128, 129-130, 131-132, 133-134, 135-136, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 145-146, 147-148, 149-150, 151-152, 153-154, 155-156, 157-158, 159-160, 161-162, 163-164, 165-166, 167-168, 169-170, 171-172, 173-174, 175-176, 177-178, 179-180, 181-182, 183-184, 185-186, 187-188, 189-190, 191-192, 193-194, 195-196, 197-198, 199-200, 201-202, 203-204, 205-206, 207-208, 209-210, 211-212, 213-214, 215-216, 217-218, 219-220, 221-222, 223-224, 225-226, 227-228, 229-230, 231-232, 233-234, 235-236, 237-238, 239-240, 241-242, 243-244, 245-246, 247-248, 249-250, 251-252, 253-254, 255-256, 257-258, 259-260, 261-262, 263-264, 265-266, 267-268, 269-270, 271-272, 273-274, 275-276, 277-278, 279-280, 281-282, 283-284, 285-286, 287-288, 289-290, 291-292, 293-294, 295-296, 297-298, 299-300, 301-302, 303-304, 305-306, 307-308, 309-310, 311-312, 313-314, 315-316, 317-318, 319-320, 321-322, 323-324, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334, 335-336, 337-338, 339-340, 341-342, 343-344, 345-346, 347-348, 349-350, 351-352, 353-354, 355-356, 357-358, 359-360, 361-362, 363-364, 365-366, 367-368, 369-370, 371-372, 373-374, 375-376, 377-378, 379-380, 381-382, 383-384, 385-386, 387-388, 389-390, 391-392, 393-394, 395-396, 397-398, 399-400, 401-402, 403-404, 405-406, 407-408, 409-410, 411-412, 413-414, 415-416, 417-418, 419-420, 421-422, 423-424, 425-426, 427-428, 429-430, 431-432, 433-434, 435-436, 437-438, 439-440, 441-442, 443-444, 445-446, 447-448, 449-450, 451-452, 453-454, 455-456, 457-458, 459-460, 461-462, 463-464, 465-466, 467-468, 469-470, 471-472, 473-474, 475-476, 477-478, 479-480, 481-482, 483-484, 485-486, 487-488, 489-490, 491-492, 493-494, 495-496, 497-498, 499-500, 501-502, 503-504, 505-506, 507-508, 509-510, 511-512, 513-514, 515-516, 517-518, 519-520, 521-522, 523-524, 525-526, 527-528, 529-530, 531-532, 533-534, 535-536, 537-538, 539-540, 541-542, 543-544, 545-546, 547-548, 549-550, 551-552, 553-554, 555-556, 557-558, 559-560, 561-562, 563-564, 565-566, 567-568, 569-570, 571-572, 573-574, 575-576, 577-578, 579-580, 581-582, 583-584, 585-586, 587-588, 589-590, 591-592, 593-594, 595-596, 597-598, 599-600, 601-602, 603-604, 605-606, 607-608, 609-610, 611-612, 613-614, 615-616, 617-618, 619-620, 621-622, 623-624, 625-626, 627-628, 629-630, 631-632, 633-634, 635-636, 637-638, 639-640, 641-642, 643-644, 645-646, 647-648, 649-650, 651-652, 653-654, 655-656, 657-658, 659-660, 661-662, 663-664, 665-666, 667-668, 669-670, 671-672, 673-674, 675-676, 677-678, 679-680, 681-682, 683-684, 685-686, 687-688, 689-690, 691-692, 693-694, 695-696, 697-698, 699-700, 701-702, 703-704, 705-706, 707-708, 709-710, 711-712, 713-714, 715-716, 717-718, 719-720, 721-722, 723-724, 725-726, 727-728, 729-730, 731-732, 733-734, 735-736, 737-738, 739-740, 741-742, 743-744, 745-746, 747-748, 749-750, 751-752, 753-754, 755-756, 757-758, 759-760, 761-762, 763-764, 765-766, 767-768, 769-770, 771-772, 773-774, 775-776, 777-778, 779-780, 781-782, 783-784, 785-786, 787-788, 789-790, 791-792, 793-794, 795-796, 797-798, 799-800, 801-802, 803-804, 805-806, 807-808, 809-810, 811-812, 813-814, 815-816, 817-818, 819-820, 821-822, 823-824, 825-826, 827-828, 829-830, 831-832, 833-834, 835-836, 837-838, 839-840, 841-842, 843-844, 845-846, 847-848, 849-850, 851-852, 853-854, 855-856, 857-858, 859-860, 861-862, 863-864, 865-866, 867-868, 869-870, 871-872, 873-874, 875-876, 877-878, 879-880, 881-882, 883-884, 885-886, 887-888, 889-890, 891-892, 893-894, 895-896, 897-898, 899-900, 901-90

7-й эпизод.

**Слева — Э. П. Гарин (Хлестаков). За диваном — З. Н. Райх (Анна Андреевна). Сидят
справа — М. И. Бабанова (Марья Антоновна), П. И. Старковский (городничий)**



14-й эпизод

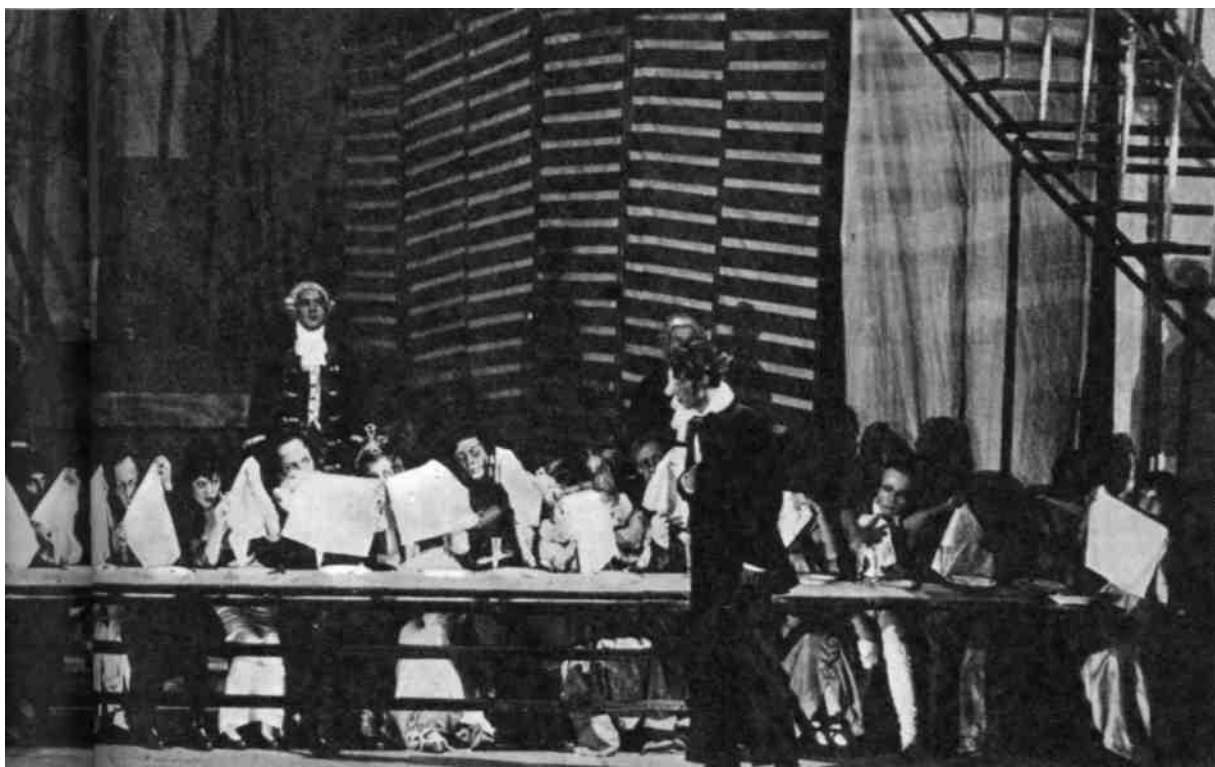


**«Горе уму» А. С. Грибоедова (первая сценическая редакция). Государственный театр
имени Вс. Мейерхольда. 1928 г.
8-й эпизод. Лиза — Е. В. Логинова, Софья — З. Н. Рейх, Чацкий — Э. П. Гарин**



14-й эпизод. На первом плане — Э. Л. Гарин (Чацкий)





6-й эпизод. Чацкий — Э. П. Гарин, Фамусов — И. В. Ильинский



13-й эпизод. Чацкий и его приятели



**«Выстрел» А. И. Безыменского. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.
Постановка группы режиссеров под руководством В. Э. Мейерхольда. 1929 г.
Первая картина**



Восьмая картина. Пришлецов — П. И. Старковский



что ставит его наравне с газетой, — принижает художественное произведение.

Надо произведение Маяковского рассматривать так же, как какой-нибудь музыкальный квартет Хиндемита. Произведения Хиндемита исполняются в одном концерте рядом с Гайдном и Бетховеном. Хиндемит дает такие новые звучания старому, что мы их начинаем понимать лучше, чем произведения Гайдна и Бетховена. Он, учитывая, что ухо наше усвоило современную технику, допускает отклонения от законов прежнего искусства.

При подходе к таким произведениям, как вещь Маяковского, игнорировать формальную сторону недопустимо. Он дает феерическую комедию, и надо расценивать ее по законам, автором самим себе поставленным².

Недоумения происходят оттого, что вы настроили себя на некоторую лень, распушенность вашей энергии. Нужно подтянуться. У старой гвардии мозг переутомлен, артериосклероз дает себя знать. Но вы должны подходить посвежее. На двух вечерах, посвященных «Клопу», меня поражает то, что молодые люди говорят языком стариков, не говорят свежо.

Музыкальное произведение имеет единственное стремление — подтянуть волю. Музыку (через посредство гармоник) мы стремимся внедрить в массы потому, что она организует нашу волю.

Надо объединиться с музыкальной стихией, организовать нашу волю так, чтобы пойти на работу освеженными, сильными, бодрыми.

Это не значит, что не требуется ясности, отчетливости мысли.

Главное целеустремление: бичевать пороки сегодняшнего дня. Перебрасывая нас в 1979 год, Маяковский заставляет нас разглядывать не преображение мира, а ту же болезнь, что и в наши дни.

Надо бороться с недостатками с большей энергией, чем теперь.

В 1979 году опять отголоски тех же недостатков, что и в 1929 году.

Безразлично — 50 или 75 лет.

Маяковский хочет показать, что болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития.

Это произведение такое же значительное и великое, как в свое время «Горе уму» Грибоедова.

Современные драматурги так строят свои произведения, что приучили зрителя к тому, что рампа не резко отделена от зрительного зала, сбиты все грани, не разделяется сцена от жизни в том смысле, что господствует пошлое фотографирование, творчески не переработанное, не акцентированное. Публика не чувствует, как вопросы ставятся, как образы бичуются. Мы успокаиваемся. Тот же скандал дома и на службе, что и на сцене. Мелкобуржуазная стихия засасывает нас; нирвана обломовщины; ничто не выводит нас из равнодушного состояния.

Маяковский заставляет задуматься над многим, что казалось решенным.

Важно, чтобы вы помогли нам эту пьесу утвердить как новое явление в области нашей культуры. Надо ряд мест акцентировать волей зрительного зала. Отсутствие активного отношения в зрительном зале к разыгрываемому доказывает непонимание значения театра. Я предлагаю комсомольцам быть идеальными клакерами. Сами выдвигайте нужные места.

Надо вносить на театр страсти — иначе получится эстетическое загнивание театра.

ГосТИМ И КРАСНАЯ АРМИЯ (1929 г.)

ГосТИМ (Государственный театр имени Вс. Мейерхольда) с самого начала своего существования тесно связан с Красной Армией.

В дни первых представлений первой постановки нашего театра (тогда он назывался «Театр РСФСР Первый») — «Зори» — Красная Армия взятием Перекопа победоносно завершила гражданскую войну на юге. В спектакль мы по ходу действия включили сообщение о героическом штурме Перекопа. Этот первый опыт введения в спектакль злободневного куса был встречен зрителями с большим энтузиазмом.

Красноармейцы со своими знаменами и оркестрами участвовали в спектакле. Много представлений «Зорь» театр целиком отдавал красноармейским частям.

В тот же период были предприняты работы по приближению театра к Всевобучу.

Постановка «Земля дыбом» была посвящена Красной Армии. Ряд спектаклей этой пьесы театр использовал в целях военной пропаганды.

В спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу!») участвовали красноармейцы и военные моряки.

Театр провел работу по сбору средств на сооружение самолета, который был сдан на аэродром три года тому назад.

Ряд артистов театра работает в красноармейских клубах в качестве инструкторов драмкружков. Театр объединяет их работу и руководит ею. К десятилетию Красной Армии при помощи ГосТИМа в клубе подшефного ему полка был поставлен специальный спектакль¹.

Бесплатные спектакли для красноармейцев, выступления артистов ГосТИМа на красноармейских вечерах, организация красноармейских митингов-концертов, лекции для военных политработников, методическая работа по красноармейскому театру, шефство над воинскими частями и военными учебными заведениями — все это различные формы связи нашего театра с Красной Армией.

Связь с Красной Армией — один из основных моментов в работе ГосТИМа; эта связь крепнет и ширится с каждым годом.

«КОМАНДАРМ 2»

I. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 4 марта 1929 года

...Я схватился за эту пьесу, потому что она дает возможность проветрить воздух на сцене, мы наконец получим совершенно изумительный язык. У нас нет трагедий, — здесь есть попытка создания трагедии, это настоящая трагедия.

...Мы стараемся эту пьесу показать как произведение музыкальное. Мы должны, беря эту пьесу, иметь в виду, что здесь должна быть работа над поэзией¹. Оконный с его партбилетом, его революционные настроения должны быть тоже такими крайне неустойчивыми, публике не должно быть даже интересно, как попал к нему партбилет. Настроения Оконного, вся его фразеология и болтовня, с моей точки зрения, должны звучать как явления отрицательные. Оконный зарегистрировал себя с первых же шагов как явление отрицательное. Сельвинский имел в виду противопоставить ему Чуба, показать человека более устремленного, хотя и туповатого. Прямолинейность его тоже будут воспринимать как явление музыкального порядка. Мне кажется, что эту пьесу нужно разыгрывать, как некую ораторию. Отсюда все интермедии. Все это будет в трактовке музыкального порядка, и это прозвучит как некоторая необходимость, как звенья в этом музыкальном настроении. Тогда эта пьеса будет вызывать ряд ассоциаций.

Назначение спектакля — очистить формальные стороны театра, которые находятся в крайнем упадке, упорядочить словесный аппарат на сцене, заставить зазвучать на сцене трагедию, затем вызвать ряд больших ассоциаций. Например, это перечисление имен — тоже явление музыкального порядка². И эти жертвы безумной авантюры Оконного вызовут в зрительном зале необходимые ассоциации, являющиеся у нас в отношении войны, которую, конечно, после этого впечатления мы будем ненавидеть. Нужно во что бы то ни стало, чтобы эта пьеса прозвучала в

181

1929 году — не раньше и не позже. Она необходима именно сегодня. Интермедия «Да здравствует, да здравствует война!», конечно, вызывает иные эмоции, вызывает подъем какой-то крепости³. Эта пьеса необходима сейчас, когда такие пьесы, как «Блокада»⁴, вызывают уныние. В Художественном театре я видел те же слезы, которые лились, когда разыгрывали Чехова. И даже такие места, которые вызывают аплодисменты, например, движение по мосту Красной Армии, — это, так сказать, только валериановые капли в общем упадочном настроении, которое вызывает эта пьеса. ...

Своей пьесой Сельвинский будет вызывать другие настроения, хотя бы этими великолепно льющимися стихами, этим бодрым ритмом и железной волей Чуба. ...

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 4 мая 1929 года

...Мы не можем потерять Сельвинского как драматурга. Мы не можем так говорить, как здесь сказал один товарищ, — давайте снимем пьесу. Разве мы так богаты, разве у нас так много драматургов? Нам нужно спасти Сельвинского для театра. Где он научится? Разве тогда, когда драматургу будут возвращать пьесу назад, он научится, особенно, если ему будут говорить, что пьеса плохо написана? И Киршон, и Либединский¹, и Сельвинский учатся, когда они прислушиваются к мнениям зрительного зала, читают отзывы в печати, слушают выступления на диспутах. Они учатся писать пьесы. Поэтому я считаю, что пьесу непременно нужно сохранить. Когда мы эту пьесу поставим, мы приобретем еще одно отсутствующее звено в нашей сложной работе. Работа в области драматургии идет очень напряженная. Мы должны каждому работающему над собой драматургу дать трибуну, чтобы

он мог сказать то, что имеет сказать.

То обстоятельство, что мы так спорим о пьесе, говорит, что еще и поэтому ее нужно поставить. Пьеса глубоко дискуссионная. Напрасно товарищи сдвигают вопрос в область чисто военную. Очень важно защитить пьесу именно с этой точки зрения. Каждому ясно, что пьеса разыгрывается в плане условного театра. Пьеса написана в стихах, трагедия. Вся концепция такова, что она глубоко условная. Товарищи говорили: «Позвольте, нам не показано, как строилась Красная Армия». Они хотели, чтобы пьеса рассказала, как строилась Красная Армия. Этой задачи не было у автора. Те товарищи, которые возражали против пьесы, возражали просто по недоразумению; они хотят другого спектакля. Тут задача другая. Некоторые ораторы говорили: «Зачем вы нам показываете расхлябанную интеллигенцию, это совсем не интересно». Но театру и Сельвинскому это интересно. Нам инте-

182

ресно показать тип Оконного, чтобы имя Оконного сделалось нарицательным. Оконный — это нарицательное имя для такого рода колеблющихся людей, вечно подводящих философский базис, у которых теория в полном разладе с действием. ...

Оконный в течение пьесы так себя дискредитировал, что единственное удовлетворение — это его расстрелять². Некоторые думают, что расстрел показывать на сцене не эстетично. Тут нам надо учиться у японского театра Кабуки. Японский театр не считает зрителя сентиментальным человеком, который может вздрогнуть от выстрела на сцене. ...

III. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОСТАНОВКЕ (1929 г.)

Трагедия Сельвинского «Командарм 2» очень трудна для постановки. Она потребовала и от режиссера и от актеров большого творческого напряжения. Для того чтобы пьеса эта «дошла» до современного зрителя, отученного драматургами от восприятия сложных сценических произведений, театру совместно с автором надо было создать новый манускрипт трагедии, назначением которого стало представить актерам сценический материал, легче доходящий до зрителя, чем тот, с которым публика успела ознакомиться на страницах «Молодой гвардии»¹.

В чем же трудности? Virtuозные рифмованные стихи с непривычными для театра созвучиями и богатой игрой слов, трудная экспозиция, большие монологи у одного из действующих лиц, построенные на изощренности его эрудиции, сложное сплетение нескольких тем и многое в таком роде.

Но все эти трудности актерам и режиссерам надо было преодолеть ради того, чтобы втянуть на сцену Сельвинского. Правильно отметил харьковский «Пролетарий» (26 июля 1929 года)²: «Командарм 2» яркое доказательство того, что тема о гражданской войне не устарела. Устарели трафаретные приемы подачи этого грандиозного материала. Современному советскому театру нужна не сотая вариация на тему «Любови Яровой», а глубокое и художественное проникновение писателя в героическую эпоху».

Наш театр торжествует: ему удалось выйти из полосы кризиса не компромиссным союзом с так называемыми революционными драматургами, идущими по пути наименьшего сопротивления и делающими все от них зависящее, чтобы снизить качество современной советской драматургии, а вовлечением на сцену группы сильных поэтов, способных в процессе овладения крепкой новой формой ставить перед зрителем большие проблемы нашей эпохи.

Главная заслуга этих поэтов, начавших работать на театре, в том, что они считают пролетариат достаточно подготовленным к восприятию более сложных сценических образов, чем те, ко-

183

торые преподносятся ему драматургами, идущими «в народ» в тогах культуртрегеров, призванных «поучать» и «наставлять».

Еще о спектакле «Командарм 2».

Работая над пьесой Сельвинского, я связал более крепкими узлами концепцию образов

Оконный — Вера — Петров, и эту триаду, как одно целое, я противопоставил воле Чуба. Наш театр более решительно, чем это сделал автор, выдвигает симпатии актеров, участвующих в спектакле, на сторону Чуба и ставит Оконного, Веру и Петрова перед более беспощадным судом, чем тот, перед которым поставил их автор.

Самыми трудными ролями в «Командарме 2» я считаю роли Оконного и Веры. Исполнитель роли Оконного (т. Коршунов) справляется с ней гораздо лучше, чем бывший исполнитель (т. Гарин)³. Веру исполняет Зинаида Райх, показывая один из труднейших приемов сценического искусства — трансформацию по методу новой школы. Великолепен Боголюбов — Чуб.

Музыка написана В. Шебалиным, в лице которого театр обретает крупного композитора, способного давать значительные музыкальные формы не только для симфонического оркестра, но и для театра, для того «музыкального театра», созданием которого мы теперь заняты.

ИЗ ДОКЛАДА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 8 октября 1929 года

Меня несколько не удивляет, что на сегодняшний мой доклад явилось так мало. Если бы я был не Мейерхольд, я поступил бы совершенно так же — тоже не пошел бы на доклад Мейерхольда, потому что Мейерхольд столько делал на протяжении этого времени выпадов против Большого театра, что, конечно, нужно немного и обидеться. Это отчасти, конечно, так, может быть, есть и другие причины.

Отчасти имя мое одиозно, это, конечно, так, но это не беда, потому что я надеюсь, что вы сами на себя будете нападать после того, как втянетесь в ту грандиозную работу, которую сейчас мы все делаем, не только актеры — это постановка вопроса не цехового порядка, — а все мы, живущие в Союзе.

Если мы втянемся в эту грандиозную работу, которую наша партия, наше правительство, все рабочие, все крестьяне в нашей стране ведут, — она настолько грандиозна и настолько обязательно, чтобы и мы в ней участвовали, — что все эти вопросы, которые касаются нашего самолюбия, обид, — все это потонет. Меня это тоже обижает, нам доставалось и от вас, вам доставалось от нас, работающих в авангарде театральной культуры. Я говорю это не в порядке артистического чванства. Просто так довелось, что целая группа людей работает на театральном фронте как застрельщики. Если вы войдете в группу этих людей-застрельщиков то, естественно, все это мелкое самолюбие канет в лету, мы об этом даже говорить не будем.

Почему я выступаю сегодня с докладом? Вовсе не потому, что мне предложили сделать очередной доклад: выехал с докладом туда, выехал сюда и т. д. Я просто считаю, что это моя миссия, и я выступал по своей инициативе в моем театре, когда говорил о пятилетке на театральном фронте¹.

Я взял эту инициативу, потому что знал, что если не возьму, этот важный вопрос куда-то скроется. Бывает, что надо найти инициатора. Я стал таким инициатором. Я считаю, что необходимо это прочесть и у вас и в другом театре. Я не выступаю в качестве миссионера или такого лица, которое такое «вумное», что имеет гениальные мысли, а вы должны их разжевать и проглотить.

185

Я не претендую на роль миссионера, на то, чтобы вас поучать, а я хочу быть инициатором зова ко всем работающим на театральном фронте для того, чтобы мы наше искусство могли еще выше качественно поднять.

Для этого нам нужно сделать еще что-то. И вот об этом «еще что-то» я хотел бы сказать для того, чтобы сегодня, после того как я выступлю у вас, мы бы вместе с вами, мейерхольдовцами, художественниками и таировцами принялись за эту грандиозную работу на протяжении четырех лет, потому что из пяти лет остается четыре года. Вопрос о нашей театральной культуре следует решать не оторванно от всего того, что делается на земном шаре, а в тесной связи с этим. Только тогда мы сможем решить очень сложные вопросы нашей домашней театральной жизни, если мы не будем находиться на островах. Согласитесь, что мы все на островах. Нет другого города в мире, где была бы такая разобщенность между деятелями искусства, как в Москве. Я говорю об этом по личному опыту. Мне легче снестись с Гордоном Крэгом, который живет в Италии, чем со Станиславским, который живет в Москве. Это факт. Я говорю не только красивые слова. Наш театр есть остров, который замкнулся в себе, — и, чем сильнее он затыкает уши, чем сильнее звенят слова, тем больше он считает, что он парит в сфере искусства, и вообще, какое ему дело до того, что делается.

Даже такой почтенный работник в области музыкальной культуры, как товарищ Чемоданов, даже он, который сегодня пишет в «Известиях» статью «Новое и старое в музыкальном искусстве», и тот, с моей точки зрения, впадает в ошибку. Не потому, что он не понимает или не знает это дело, или потому, что он решает вопросы индивидуалистически. Нет, вопросы, которые он ставит перед собой, он решает как коллективист, а не как ин-

дивидуалист. Он хорошо понимает некоторые вопросы в сфере марксизма, но в итоге он впадает в некоторые ошибки. Делает он это не потому, что он не знает, а потому, что он работает в такой сфере, которая говорит себе, что легче творить, если смелее подняться над облачным пространством. Он пишет: «Искусство призвано служить целям классового самоутверждения, однако не с той быстротой и не в такой степени, как это нужно для первой стадии борьбы».

Таким образом, мысль такова: когда идет переустройство экономических, политических и прочих систем, то на первых порах эта сложная борьба начинается с разрушения, затем начинается этап созидания. Фронт искусства и культуры — это тот фронт, в который в течение десяти-двенадцати лет не было времени заглянуть, а затем мы заглянули, и тогда только началась настоящая работа.

Может быть, так можно было говорить в эпоху гражданской войны. Тогда действительно можно было и должно было так говорить, но сегодня нельзя этого делать. Особенность того, что

186

делается в нашем Союзе, особенность того, как втягивается культурный фронт в социалистическое строительство, — этому не было опыта в прошлом. Тут, так сказать, является заявка на приоритет. Это первый такой случай. Следовательно, тут нужно рассмотреть вопрос о базисе и надстройке. В условиях нашей эпохи этот вопрос необходимо пересмотреть. Конечно, так всегда было, что в начале закладывался материальный базис, затем начиналось переустройство систем государственного управления, разбирались вопросы производительности труда, вопросы о трудовом человеке и т. д. Все это утрамбовывается, затем наступает момент, когда мы немного отдыхаем на благополучно построенном фундаменте. А затем мы можем позволить себе роскошь в процессе нашего отдыха заняться вопросами искусства. Сейчас абсолютно не такой период, чтобы можно было так рассуждать.

Сейчас только впервые у нас на искусство посмотрели иными глазами. Мы, деятели искусства, вступаем в кадры строящих, и мы не можем сказать, что мы хотим принести наше искусство, когда вы уже отдохнете. Нет, потому что тогда выходит, что только после пятидесяти-пятнадцатилетки наступит процесс этого роста нашего дела. Выходит так, а это совершенно не так. Мы не можем смотреть на эту эпоху как на период отдыха от того, что уже достигнуто за двенадцать лет. Мы находимся не в такой полосе, когда на культурный фронт смотрят как на надстройку, а в таком периоде строительства, когда еще идут колоссальные бои.

Вы думаете, есть какая-нибудь разница между периодом гражданской войны 1918 — 19 — 20 годов и тем, что делается сейчас? Вы думаете, что мы находимся в полосе передышки? Вздор, потому что теперь только формы борьбы другие. Тогда всякому дураку было ясно, что есть гражданская война, поскольку по газетам вы знали, что к Орлу подступает Деникин, а сверху накидывается Юденич. Сейчас этого нет, нет ни Юденича, ни Деникина — и выходит, что на Шипке все спокойно?

Ничего подобного. Идет колоссальная борьба, гораздо более сильная, и гораздо более хитрыми способами она ведется. Поэтому нельзя ничего дожидаться пять-десять лет. Немедленно мы должны включить работу нашего искусства в эту сложную мешанину взаимоотношений, хитросплетений, внутренних подрывных снарядов, фугасов, которые подводят под то здание, которое мы строим.

И вот почему искусство перестает быть спокойным, формальным, тем, с чем нужно подождать, пока все укрепитя, и мы скажем наше слово. Поэтому мы должны с этой точки зрения пересмотреть все наши действия и дела.

...Вот новое назначение искусства: идти не тогда, когда эти люди, строящие, придут и успокоятся, сотрут пот и сядут, а в процессе их работы. Особенно подтверждение того, что такое назначение должно быть у искусства, я заметил, когда мы в качестве участников культпохода отправились в одесский арсенал²

187

и представили отрывки наших сцен не тогда, когда рабочие отдыхали, а когда они работали, потому что нельзя назвать отдыхом, когда человек только что оторвался от машины, которой он управлял, а потом пришел на минутку, чтобы стереть пот и откусить огурец, съесть кусок черного хлеба, и в это время ему показывают искусство.

Какую роль тут играет искусство? Бодрящую — он, утомленный, чувствует, что нет в нем усталости. Вот, с точки зрения такого подхода к искусству, мы должны не ждать, когда что-то совершится, а в то время, как сосед наш идет с киркой, а в деревне крестьянин управляет трактором, мы должны все время плыть вместе с ними в этой работе и все время создавать такое искусство, которое не давало бы им возможности впадать в пессимизм, неверие, сомнение, утомление и т. д.

Если это так, — а, с моей точки зрения, это так, — тогда нужно немедленно, ничего не дожидаясь, строить такое новое искусство. Но каким оно будет? Можно так примитивно разделить, переходя к вашему делу: это — представители пролетарской музыки, а это — попугайчики, которые хотя и достигли очень совершенной техники, но которые не нащупали тематики?

Я боюсь, чтобы вы не впали здесь в такое агитационно-пропагандистское болотце, которое тут возможно. Тут для вас предостережение против того, что уже было в драматическом театре. Такого примитивного, немного демагогического подхода не должно быть. Нужно обязательно сказать себе, что от нас требуется мощная зарядка, с которой мы наше искусство должны строить.

Эта зарядка должна дать такую новую пульсацию — к чему? К воле строить, к воле не устывать, к преодолению обломовщины, алкоголизма, антисемитизма, фашизма и всего прочего, что мешает этому ходу. Тогда деление будет не таким примитивным, то есть деление людей на разряды. Например, Прокофьев живет — в силу сложившихся обстоятельств — не в Москве, а в Париже. Прокофьев дает нам «Стальной скок», который в Париже <поставлен>³. И вот из-за этого говорить, что Прокофьев не наш, — не следует. Он, живя в Париже, может сконтактоваться с нами, он может строить <пропуск в стенограмме>, потому что внутренне он с нами. И вот какой-нибудь Пильняк, которого мы считали нашим попугайчиком, оказался внутренним эмигрантом⁴. Так что адрес ничего не говорит. Говорит язык того материала, с помощью которого он, Прокофьев, строит свою музыку.

...Самое вредное в искусстве — щеголять лозунгами. Нет, эпоха лозунгов, эпоха теоретизирования прошла, теперь вся теория проверяется на практике, и часто практика выбрасывает такие новые теоретические лозунги, которые опрокидывают все прежние лозунги.

Вот чем вы должны заниматься. Не считайте, что я становлюсь в позу какого-то миссионера. Я просто призываю посмот-

188

реть — и тогда будет более спокойно течь работа этих новых сдвигов.

...Я как-то сказал на заседании Художественного совета в своем театре: мы должны достичь успеха на театральном фронте ценою провалов, а не ценою успехов. Надо рискнуть на ряд провалов, и я приглашаю вас посмотреть моего «Командарма». Я ставил его с учетом возможности провала⁵. Я знал, что этот спектакль не должен иметь успеха. Почему-то он имеет успех; это доказывает, как мы культурно выросли.

Представители финансовой части могут меня за это вздернуть, но я скажу, как говорят итальянцы, *grosso modo**: мы не можем вычеркнуть все, что имеет успех в смысле кассы, но какой-то процент провалов должен быть на сегодняшний день.

...Возьмите моего «Ревизора». Как набросились на него, — а теперь в провинции все говорят: это ваша лучшая постановка. Это подтверждает, что какое-нибудь явление не сразу понимают, у нас навыки к восприятию слишком штамповые, мы слишком консервативны, и многое новое не берется...

* — в общем (*итал.*). — Ред.

ИЗ ОТВЕТОВ НА ВОПРОСЫ

...Какой колоссальный разрыв между режиссером и дирижером! Где же сговариваются режиссеры с дирижерами? Найдите одного режиссера в оперном деле, который знает, что такое партитура. Он имеет дело только с клавираусцугом⁶.

Бывают такие случаи. Например, Направник вычеркнул из «Жизни за царя» в балетной части вальс. Его спрашивают: как же это так — он так любит музыку и решается на это? Он говорит: «Балетные танцовщики мешают мне играть эту музыку — они так топают, что я ничего не могу сделать». Постановщик совершенно не учел, что эта музыка такая прозрачная — даже если так ступишь — уже мешаешь. Нужно поставить на сцене абсолютную бесшумность, чтобы даже шороха кринолинов не было слышно. ...

Теперь относительно балетного дела. Если бы у меня спросили, в чем кризис балетного дела, — я сказал бы, что кризис заключается в том, что наши балетмейстеры, проходя балетную школу, не доучиваются и не проходят школу специфического режиссерского искусства. Если балетмейстер умеет чередовать группы так, как это делал старый Петипа, то ясное дело — это вздор, потому что сейчас другие требования. Сейчас проходят нашу тематику, которая заключается в том, чтобы не прыгать, как стрекозы, и не иметь вида сильфиды. Новая тема требует нового подхода и нового ритма. С этой точки зрения критиковать музыку Прокофьева не следует. Прокофьев дает новый танец, где

189

люди танцуют, может быть, во френчах, и с этой целью он пишет новую музыку. Кто-то говорил, что это не танцевальная музыка. Тогда нужно поставить вопрос о новой музыке.

Теперь о «Командарме 2». Я уже, может быть, в силу того обстоятельства, что учился не только в драматическом театре, но и в оперном театре, бывшем Мариинском театре, остановился на так называемом музыкальном театре, а не на музыкальной драме. В меру моих способностей и в меру моих знаний я сейчас над этим работаю. Конечно, в «Командарме 2» музыки мало. Тем не менее это музыкальный спектакль, потому что когда мы от читки переходим к чтению с оркестром, то вы этого перехода не замечаете и музыка не кажется вторгнувшейся механически. Я не хочу заниматься самохвалством. Я не говорю о том, что я открыл Америку, но в меру моих способностей я хочу строить этот музыкальный театр. Оперный театр приходит к тому спокойнейшему речитативу, когда речь спетая перестает казаться спетой. Своеобразный переход от своеобразного говорка. Это проблема, которую намечает Глюк, но он в условиях своего времени делает это примитивно. У него есть резкая разница между моментом речитативным и моментом говорка. Новейшие музыканты владеют этим способом. Например, когда у меня на спектакле был Прокофьев, он говорил о том, что мечтает написать оперу для драматического театра — такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который он <Прокофьев> дает в оркестре, но чтобы публика не замечала, что речи поют, чтобы это было немного пение, а в сущности, это был бы разговор.

На этом остром моменте и будет решаться проблема так называемого оперного театра. Это не значит, что будет исключено пение. Его так же нельзя исключить, как с приходом кино не закроешь рта актерам драматического театра. Тут нужно решать вопрос так: поставить музыкальный театр, чтобы не пострадали интересы этого великого качества: человек обладает изумительным дыханием и изумительным голосом и умением в пении давать возможность слышать не только каждую фразу, каждое слово, а каждую согласную. Этого удовольствия оперный театр никогда себя не лишит.

Роль хора в опере — на этот вопрос просто можно ответить. Прежде всего только тогда хор будет пригоден в опере (я думаю, что эта проблема поставлена в Большом театре), когда перестанет заниматься другими делами. Например, в Мариинском театре, когда приходили к нам от всенощной участники хора, то в напевах Глюка и Бизе звучало «Господи, помилуй» и «Аллилуйя».

С другой стороны, участвующие в хоре стеснены в силу страшной трафаретности строения хоровых масс на сцене как элементов сценического действия, — это делается очень

примитивно. Даже у такого мастера, как Мусоргский, когда я ставил

190

«Кромы»⁷, я наталкивался на то, что очень примитивно он построил чисто сценическую ситуацию массового движения, поэтому очень трудно было это повернуть. Ясно, что хор развернуть было трудно в тех вещах, где композитор не ставил себе проблему этого хора на сцене. Я думаю, что новые композиторы это учтут, и будет легче двигать хоровые массы на сцене, чем до сих пор.

Затем мешал натуралистический подход к толпе на сцене. Натуралистические режиссеры давали такие задачи хористам, которые не совпадали с тонкими ритмическими ходами музыкальной ткани, и получался разрыв. У музыканта — одна задача, по которой он хочет передать движение.

И я делал ошибки. Я помню, как Мотль, который дирижировал «Тристаном и Изольдой», сказал мне: «В этом месте у вас проходит на сцене какая-то девушка, которая несет что-то для Изольды. Пожалуйста, вы ее снимите, нельзя ли, чтобы она не проходила в это время». Ему, тонкому музыканту, даже это движение мешало. С моей стороны это был ход только пластический. Вы видите, какой тонкий глаз и тонкое ухо нужно иметь, чтобы в этом месте даже такое движение мешало, а представьте себе, если тонкие внутренние ритмические ходы не в смысле душевном, а в смысле настроения, и вдруг, например, в это время будут запрягать лошадь. Ясное дело, что это передвижение очень сильно мешает. Теперь мы это только расхлебываем. ...

ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА

Товарищи, самое опасное, что было отмечено в сегодняшнем выступлении (нужно сейчас же бросить удочку и вытащить эту рыбку), — это то, что здесь слышался голос, который высказывал великие опасения по поводу того, что мы, привлекаемые в художественное руководство или привлеченные в качестве режиссеров, внесем в оперное дело те элементы, которые величайшим образом опорочены на театральном фронте. Об этом нужно сразу говорить, потому что очень опасно, если это засорит сознание присутствующих и они уйдут с некоторым налетом испуга.

Вот мы, стоящие на страже вокального искусства, боимся, как бы мейерхольдовская система, которая известна тем, что она во главу угла ставит так называемую акробатику, как бы она не повредила вокалистам.

Это нужно сразу сказать: я прошу вас всегда отличать Мейерхольда от «мейерхольдовцев». У меня до такой степени много врагов среди моих учеников, которые потолкаются три-четыре дня или неделю в студии, а затем уезжают с моей якобы системой и по всему свету меня опорочивают. Я могу вас успокоить, что нет человека, который бы в такой мере ненавидел «мейерхольдовцев», как я. Я больше всего боюсь этих «мейерхольдовцев», которые нахватались, поэтому я сразу говорю вам, что

191

акробатика это есть педагогическая фикция, которая нужна нам в нашей студии, где мы работаем над усовершенствованием наших телесных движений. Но я заметил, что все мои упражнения, которые являются не чем иным, как упражнениями, перетаскиваются на сцену.

Если я загляну в комнату вокалиста и увижу, что он для измерения своего дыхания ложится на пол и лежа дышит, — представьте себе, что я сразу начну с того, что буду ставить оперу и буду заставлять лежать и лежа петь.

Есть в каждом мастерстве своя педагогическая фикция, которую использовать на сцене нельзя. Поэтому будьте спокойны: я, сторонник биомеханической системы, тем не менее ужасный враг перенесения на сцену ломания акробатического свойства. Я вижу в целом ряде театров, как меня профанируют и как меня не понимают, если берут такого рода приемы.

Когда мы говорим о новом искусстве, то сейчас же думаем, что это значит — Хиндемит, Кдленек и так далее. Это все, что можно сказать в области нового оперного искусства. Если мы говорим, что сейчас тому, что знает итальянская опера, противопоставляется искание нового разговора в оперном театре, — это не значит, что на этом все

кончится. Мне мерещится, что не нынче-завтра с людьми, работающими для оперного театра, произойдет то же, что произошло со Стравинским.

Не он ли занимался акробатикой в области партитуры? Однако, пройдя определенный путь, очистившись от всякой скверны прошлого музыкального искусства, поработавши лабораторным образом в области новых музыкальных форм, он опять возвращается к тому, что было прекрасного, скажем, у Глюка, Баха. Но он подает это в преображении. ...

РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА (1929-1930 гг.)

Товарищи, когда речь идет о воздействии театра на зрителя в период, когда организующие силы на театральном фронте по целому ряду вопросов о том, каким должен быть современный революционный театр, еще не вполне договорились, — так вот, когда речь идет о воздействии театра на зрителя, то в силу того обстоятельства, что спектакль современный строится в соответствии с требованиями, предъявляемыми к нему и нашей партией и новым зрителем, при таких условиях нельзя забывать ни об одной стороне этих воздействующих на зрителя сил. Если театр ставится как орудие агитации, то естественно, что люди, интересующиеся театром, требуют, чтобы прежде всего со сцены передавалась определенная мысль, и зритель хочет точно знать, для чего выстроен данный спектакль и что хотят сказать режиссер и актер, ставя и разыгрывая данный спектакль.

Мы заставляем зрителя вместе с нами думать, размышлять по целому ряду вопросов, ставящихся в порядке дискуссионном и сценическими ситуациями и действующими образами. Мы заставляем зрителя рассуждать и спорить. Вот одна природа театра: возбуждать мозговую деятельность зрителя. Но есть и другая природа театра, втягивающая эмоциональную область зрительного зала. Зритель проходит через сложный лабиринт эмоций, воспринимая воздействующие силы. То обстоятельство, что театр воздействует еще и на «чувство», заставляет нас помнить, что если спектакль построен как произведение искусства плохо, если он будет заниматься риторикой, если он будет вводить резонеров, будет строить диалоги, взятые напрокат из так называемого разговорного театра, — то такого театра мы не приняли бы, он походил бы на зал для дискуссий. Ведь вот сегодняшний свой доклад я мог бы проговорить под аккомпанемент рояля или оркестра, мог бы делать маленькие перерывы, в течение которых аудитория слушала бы музыку и под звуки музыки переваривала бы заброшенные докладчиком мысли. Но от этого доклад мой и ваше пребывание на моем докладе все вместе не стало бы спектаклем.

Так как спектакль строится по законам, театру свойственным, то одним только воздействием на мозг человека ничего не поделаешь.

193

Необходимо, чтобы театр воздействовал и на эмоции, чтобы спектакль не только давал толчки к развитию той или иной мысли или строил бы развитие действия так, чтобы зритель сейчас же делал какие-то выводы. Лица, которые действуют на сцене, не для того вовсе призваны, чтобы лишь доказывать ту или иную мысль автора, режиссера и актера; все конфликты, вся борьба вовсе не имеют в виду только строить какие-то тезисы и им противопоставлять те или иные антитезисы. Не для этого и не за этим одним приходит публика в театр.

Основная мысль, которую необходимо сегодня доложить вам, это попытка разобраться в той сложности, которую мы имеем к сегодняшнему дню на театральном фронте. Для того чтобы подойти к этому, мне нужно коснуться не только того, что делается в СССР, но и того, что делается в других странах.

Мне нужно коснуться не только нашего мира, но и мира по ту сторону нашей границы. Вся масса тех, кто жаждет не одного лишь хлеба, но и зрелищ, тянется к таким спектаклям, которые бы его, зрителя, захватили всецело, которые брали бы не только его мозг, но и сердце. Отсюда потребность директоров театров и режиссеров давать спектаклям особый блеск занимательности и сложности. Это необходимо еще и в силу того, что зритель очень любознателен, и он хочет, чтобы спектакль, на котором он присутствует, брал его целиком. Те, кто строят спектакли, стремятся создавать их прежде всего в особом разнообразии. Отсюда и стремление вовлекать в зрелище по возможности все виды искусства.

Те проекты, которые предлагал когда-то Вагнер в деле создания своеобразного синтетического театра, который бы втягивал на сцену не только слово, но и музыку, и свет, и «чары» изобразительных искусств, и ритмические движения, казались когда-то весьма

утопическими. Теперь мы видим, что именно так нужно создавать спектакли: нужно использовать все средства, какие налицо в других искусствах, все средства, чтобы органическим сплавом таковых воздействовать на зрительный зал.

Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт как вредное явление. Другой театр, стремящийся быть агитационным, в момент величайшего напряжения у актеров заставляет их умолкать — и возникает музыка, которая дополняет и усиливает напряжение момента (вспомните опыты: «Бубус» в театре моего имени, «Плавятся дни» в ТРАМе¹). Если мы говорим о драматическом театре, мы говорим о нем как о театре музыкальном. Театр, стремящийся использовать все технические достижения сцены, вводит еще и кинематограф, так что игра драматического актера на сцене чередуется с его игрой на экране. Или спектакль драматического театра возникает как своего рода обозрение, где игра актера проводится в приемах то драматического, то оперного актера, то танцовщика, то эквилибриста, то гимнаста, то

194

клоуна. Так увлекаются на сцену элементы других искусств, чтобы спектакль стал занимательным, чтобы он лучше воспринимался зрителем. В области драматургии скучное деление на акты, неподвижность такой структуры перестает удовлетворять. Стало необходимо делить пьесы на эпизоды, на картины, по примеру Шекспира или драматургов староиспанского театра.

Эпизоды дали возможность преодолеть косность псевдоклассического единства действия, единства времени. Мы переходим в новую фазу драматургии. Мы строим новый род спектакля. В этой ломке возникает борьба между кино и театром.

На Западе и в Америке количество кинотеатров значительно больше, чем драматических и оперных театров. Статистика показывает, что в Америке и в Германии кинотеатры пропускают гораздо большее количество зрителей, чем всякие другие театры. Некоторые делают отсюда вывод, что передовых позиций не занимает ни драматический театр, ни оперный театр, что кинотеатр забивает и драму, и оперу, что кино является опасным конкурентом театру. Интересно проследить, как протекает эта борьба за первенство.

Киносенс дошли до точки. Директора кинотеатров, получающих в свои залы громадное количество публики, в один прекрасный день подметили, что публика их начинает мало-помалу разочаровываться. Она требует, чтобы киносенсы не ограничивались показом движений немых фигур; она подталкивает к тому, чтобы техника съемок пошла дальше того, что есть. Когда же наконец немой заговорит? И техника пошла по пути требований публики. Для того чтобы конкурировать с театрами, с живым актером, изобретатели пошли по пути исканий слова для экрана. Возникла говорящая фильма. В плане конкуренции между кино и театром можно ли это обстоятельство считать победой кино? Нам кажется, что здесь кино обнаруживает сдачу своих позиций. Как бы ни увлекал зрителя киноэкран, где есть такая свобода — перебрасывать действие из одной страны в другую, мгновенно сменять ночь на день, показывать чудеса в области актерской трансформации, щеголять акробатическими трюками, — это оказалось недостаточным, зритель потребовал слова, без которого ему все же скучно. Зритель требует, чтобы актер, ставший его кумиром в качестве немого актера, наконец-то заговорил.

Не кажется ли вам, что с момента, когда фильма стала говорящей, международное значение экрана пропало. Какой-нибудь Чаплин, который сейчас понятен и в Америке, и в Голландии, и в СССР, становится уже непонятным, как только он начинает говорить по-английски. Русский крестьянин отказывается воспринимать англичанина Чаплина. Чаплин был ему близок и понятен, пока он только мимировал. Вот это достижение мы рассматриваем как сдачу позиции кино в его борьбе с драматическим театром.

195

На что же, спросят нас, рассчитывает драматический театр, на какую победу в этой борьбе кино и театра?

Театры, которые мы сейчас имеем в нашей стране, это не те театры, которые у нас рано или поздно будут. Мы еще не имеем возможности бросить на этот культурный фронт достаточное количество средств, но совершенно очевидно, что мы будем строить другие театры. Мы уйдем из этих театров, которые нам достались в наследство от периода так называемого императорского, дворянского, помещичьего. Тогда строилась сцена-коробка, которая была рассчитана на иллюзию, тогда строилась сцена, на которой ставился спектакль с расчетом на то, чтобы зритель мог отдыхать, покейфовать, подремать, пофлиртовать, посудачить.

Мы, строящие театр, который должен конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов киноэкрана (не в том смысле, что экран мы повесим в театре), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, по тем требованиям, которые мы к театральному зрелищу предъявляем, и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кинотеатры.

Революция в области перестройки формы и содержания современного театра остановилась в движении своем вперед лишь из-за отсутствия средств на переоборудование и сцены и зрительного зала.

И еще: нужно учесть потребность современного зрителя воспринимать спектакль не в количестве 300 — 500 человек (в так называемые «интимные», «камерные» театры пролетариат не хочет идти), а в количестве тысяч, исчисляемых десятками (смотрите, как до отказа наполняются стадионы, где нынче показывают свое искусство футболисты, волейболисты, хоккей-команды и где завтра будут показываться театрализованные спортивные игры). Ту зарядку, которую ждет от спектакля современный зритель, он хочет принять в таком грандиозном напряжении, чтобы нагрузка эта могла быть по силам тысячам, а не сотням. Каждый спектакль, который создается теперь, создается с намерением вызвать зрительный зал к участию в доработке спектакля, и драматургия, и техника современной режиссуры пускают в ход свои машины с учетом, что спектакль будет создаваться не только усилиями актеров и сценической машинерии, но и усилиями зрительного зала. Мы сейчас любой спектакль строим с расчетом, что он явится на сцену не доработанным до конца. Мы на это идем, это знаем, потому что самую значительную корректуру спектакля производит зритель.

Всю предварительную работу, которую производят, готовя спектакль, и драматург, и режиссер, они рассматривают только как подготовку нужной почвы для того, чтобы дальше работу

196

проделали совместно в ходе спектаклей изо дня в день две самые действенные силы театра: актер и зритель. Актер и зритель получают от драматурга и режиссера лишь каркас. Каркас этот должен быть так выстроен, чтобы он не жал, не теснил, а дал бы свободу для сговора зрителя с актером. Мы, драматурги и режиссеры, знаем, что все то, что мы намечали в процессе репетиций, только приблизительно верно. Окончательное завершение и закрепление всех деталей спектакля производит уже вместе с актером зрительный зал. И вот нужно, чтобы количество корректоров было грандиозно, нужно, чтобы корректура производилась большими массами.

В кино делается то же самое.

Когда в Голливуде готовятся сенсационные фильмы, там производится такая предварительная работа, прежде чем выпускать фильм на рынок. Фильма, уже сработанная, но еще не выпущенная на рынок, экспромтом ставится на суд публики какого-нибудь очень большого кинотеатра. Когда публика уже вошла в зрительный зал, объявленная фильма снимается с экрана и взамен снятой объявляется к показу испытываемая фильма. В кинотеатр входит большое количество агентов фабрики с записными книжками, и они проверяют качество фильма на этой непредвзятой публике, которая не «подобрана», как это бывает на театральных премьерах. И вот этот случайный состав «массового» зрителя является судьей

испытываемой кинофильмы. Агенты прислушиваются к зрительному залу, замечают, какие места воспринимаются зрителем со скукой, какие с восторгом, — и тогда делается перемонтаж этой фильмы, а затем уже она пускается в свет.

Какое же театральное помещение мыслится нам для создания нового спектакля? Прежде всего нужно уничтожить ложи и совершенно отказаться от расположения мест ярусами. Только амфитеатровое расположение зрительного зала годно для спектакля, создаваемого совместными усилиями актера и зрителя, потому что при амфитеатровом расположении мест зритель не разбивается по разрядам: здесь публика первого ранга (чином повыше), там публика второго ранга (беднота, уплатившая за места подешевле).

Кроме того, должна быть окончательно разрушена сцена-коробка. Только при этом условии спектакль может быть действительно динамизирован. Новая сцена даст возможность преодолеть скучную систему единства места, втискивание сценического действия в четыре-пять громоздких актов, преодолеть с тем, чтобы дать сценической машинерии гибкость в показе быстросменяемых эпизодов. Новая сцена внепортальная и с подвижными площадками по горизонтали и по вертикали даст возможность использовать приемы трансформации актерской игры и действия кинетических конструкций. Актеры будут появляться в целом ряде ролей. Ненормально, что одна роль слишком на-

197

гружена материалом, другие же роли таковы, что могут быть исполнены статистами низкой квалификации. В новом театре не будет статистов. Нет плохих ролей, есть плохие актеры. Каждая роль может быть сильной, если ее исполняет хороший актер. Большим актерам интересно появиться на протяжении спектакля в семи или даже в десяти ролях, показывая искусство менять маски, показывая искусство менять образы простыми средствами.

Борьба между кино и театром только еще намечается. Куда пойдет один конкурент, куда другой? Совершенно очевидно, что театр драматический не сдает своих позиций, он уже накануне того, когда вот-вот получит в свое распоряжение сцену, технически так оборудованную, чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть. Театр уже идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации, а кино, боюсь, что споткнется о то, о чем я уже говорил: актер, который будет участвовать в говорящей фильме, в один прекрасный день почувствует, что теряет международную аудиторию, и ему захочется вернуться к нему театру*.

Когда мы начинаем на сценах наших драматических или оперных театров строить конструкции в образцах, единственно необходимых для выявления нового, революционного содержания надобных пролетариату пьес, мы натываемся на громадные трудности при условии, что театр все еще не индустриализован. Еще не может быть брошено на усовершенствование сцены необходимого количества средств, сцена технически крайне несовершенна, и тем не менее, идя по пути кинофикации театра, вводя на сцену кинетические конструкции², мы уже имеем ряд побед в борьбе с кино. Ленинград имеет уже в трех рабочих районах театры, удобные для зрителя³. Там театры построены по системе амфитеатров, и они наполняются большим количеством зрителей; к сожалению, сцены остаются еще оборудованными по старой системе.

Когда мне пришлось года два-три тому назад путешествовать по Италии⁴, я поражаюсь, что в той стране, где процветал некогда замечательный театр импровизации, где такой яростный бой вели между собой славные драматурги XVIII века — Гольдони и Гоцци, — в той стране, где блестяще развивался театр марионеток (кое-где и до сих пор сохранившийся), в стране, где когда-то утверждала себя высокая театральная культура, — в этой стране в настоящее <время> театра нет. Я заинтересовался: почему же это так? Я хорошо знаю староитальянский театр, так как на его традициях, как и на традициях японского театра, я учился. Корни традиций итальянского театра здоровы. Но не

198

нашлось такой организации, которая бы занялась особым уходом за этим нежным растением,

* Во всех публикациях — «к нему театру», по смыслу же должно быть — «к нему кино». — *Ред.*

чтобы не дать зачахнуть этим здоровым корням. Вы напрасно думаете, что традиции могут жить без того, чтобы о них заботились; их надо поливать, как луковицу, которую выращивают. Это вздор, что традиции могут расцветать сами по себе. В культуре этого не бывает. Кто знаком с историей итальянского театра, тот знает, какую сильную борьбу нужно было выдержать Гоцци, когда он спорил с Гольдони о необходимости восстановления подлинных традиций театральных масок итальянской комедии. В боях своих с Гольдони Гоцци опирался, с одной стороны, на массы, на состояние народного вкуса, на потребности итальянского зрителя того времени, и, кроме того, он подобрал такую группу актеров, которые пошли за ним в его борьбе за крепкие традиции. Потом наступает ряд неудач для дела восстановления на сцене любимых народом масок — снова торжество Гольдони и с ним падение народного театра; традиции куда-то закупорены, никто их не взращивает. После этого наступает анархия, анархию подогревает футуризм Маринетти. Помните знаменитый лозунг Маринетти: Долой традиции! музеи нужно сжечь, с прошлым никакой связи не надо держать, нужно создавать новое искусство, которое не должно иметь ничего общего с прошлым. Итальянский народ, который когда-то был в восхищении от сказочных театральных представлений, восстановленных Гоцци, вопреки насмешкам сторонников синьоров Кьяри и Гольдони, — в отношении театра остался тем же в наши дни, каким он был во времена Гоцци. Но «народ» требует зрелища. Помните эту знаменитую формулу «хлеба и зрелищ» — она бесконечно злободневна. Потребность в таких зрелищах есть, и тогда выходит на сцену священник, поп. Так осуществляются театральные традиции Италии в католической церкви.

И тут интересно вспомнить об одном приеме, рассказанном Гоцци в предисловии к его трагикомической сказке «Женщина-змея», поставленной труппой Сакки в театре Сант-Анджело в Венеции 29 октября 1762 года.

«Пятая сцена третьего действия этой сказки, — пишет в своем предисловии Гоцци, — одна из тех выдумок, которые серьезные газетные писатели, авторы глупых, бессмысленных сатир, называют тривиальным вздором.

Так как это представление полно чудес, мне пришлось для сокращения времени и расходов труппы, а также для того, чтобы не заставлять ее показывать многие чудесные события, которые, однако, должны быть известны слушателям, выпустить на сцену Труффальдино, подражающего оборванным продавцам печатных известий, и заставить его рассказывать их вкратце, сопровождая повествование разными выходками.

Сакки — Труффальдино, выходявший в коротком, рваном плаще и грязной шляпе, с огромной охапкой печатных листков,

199

кричал, подражая этим бездельникам, и передавал в немногих словах содержание сообщения, рассказывал о происшедших событиях и приглашал народ к покупке листка за один сольдо.

Столь неожиданные сцены, исполнявшиеся им с большим изяществом и точностью подражания, которые неизменно пользуются успехом у публики, вызывали в театре шум и несмолкаемые взрывы смеха, а из лож ему бросали деньги и сласти, чтобы только получить листок.

Подобного рода выдумка, кажущаяся тривиальной, но находящая себе оправдание в той откровенной свободе, которой я всегда пользовался в своих сказках, была оценена по достоинству умными людьми. Сцена эта повлекла за собой ряд происшествий, слух о которых распространился по всему городу, вызывая у всех любопытство и желание пойти посмотреть такое зрелище.

Когда продавцы газет слышали об успехе этой сцены, они собрались около входа в театр с грузом старых заплесневевших листков, ничего не имевших общего с представлением, и во время выхода публики стали выкрикивать, надсаживая горло, сообщение о великих событиях, изображенных в «Женщине-змее». В ночной темноте они

продали бесчисленное множество этих листков, после чего отправились в остерию* выпить за здоровье Сакки. Все это возбудило общественные пересуды, которые так способствуют успеху комической труппы.

Низменное, развитое и представленное в театре в своем истинном виде, привлекающее толпу и вызывающее волнение, перестает быть низким и превращается в полезную и занимательную выдумку. Занимательна ли она — пусть спросят у публики, полезна ли — пусть узнают у актеров: тогда не трудно будет убедиться в ее соответствии с советом Горация»⁵.

Таким сценически-театральным приемом Гоцци перебросил мост от сцены к улице.

Никто потом ни в XIX веке, ни в нашем веке не захотел или, желая, не смог создать театра, желанного итальянскому народу.

Но кто же, кто использовал ту своеобразную тягу итальянского народа к театральному театру, к уличному театру, к острым впечатлениям театральных торжеств?

Кто?

Представители церкви.

Ватикан стал лабораторией режиссерского искусства.

Папа — самый изобретательный, самый искусный режиссер.

В день, когда правлю эту сводку стенограмм, газета сообщает о крупных антиеврейских беспорядках, вылившихся в форму организованного еврейского погрома. Но смотрите: «нака-

200

нуне беспорядков во Львове были организованы религиозные католические процессии».

Ну, понятно: папа Пий IX, осудивший в 1849 году в энциклике социалистов, провозгласил верховную власть папы над миром щитом против «врагов бога и человеческого общества», а в 60-х годах, он, осуждая натурализм, рационализм, социализм, либерализм, заявил даже о невозможности для себя примириться с «прогрессом и современной цивилизацией».

Теперь католическая церковь протянула руку фашизму. И та и другая организации используют религиозные католические процессии и парады фашистов для того, чтобы поставить себя вне конкуренции в деле восстановления подлинно уличного театра в Италии и в других странах, давших свободу католической церкви.

Наше духовенство только теперь додумалось применять новые методы театрального порядка для одурачивания несознательных групп населения, что интересно рассказано на IV съезде безбожников Московской губернии. «Церковь превращается попами в приманчивое, развеселое место. Вместо дьячка — хор, вместо хора — оркестр, приглашаются лучшие артистические силы петь в церкви под фисгармонию или орган. Попы не брезгают гитарой и скрипкой, а на Северном Кавказе и Украине в церкви даже заливается гармошка».

Наш брат-режиссер учится, не только просиживая в музеях и библиотеках над книгами и иконографическим материалом, он учится еще, шатаясь по улицам тех городов, куда он попадает в качестве туриста. Желая заострить свои наблюдения, когда режиссер изучает сады театральной культуры, — он начинает с того, что по уши влезает в пучину городской сутолоки. Когда я попал в Италию, мне скоро стало ясно, что здесь, в этой стране, есть «театр замечательный», театр поразительного «режиссера», театр, на который ухлопывается уйма денег, театр необычайной власти, необычайно торжественный и чрезвычайно «пряный»; с этим театром вряд ли кому-нибудь из вожakov театрального движения удалось бы конкурировать, ибо «народ», жадный до зрелищ, легко попадает на удочку именно такого вот режиссера. Я говорю умышленно «народ», беру сознательно массу горожан, не производя в этом людском массиве никаких группировок. Этот «антрепренер» и «шеф режиссуры», живущий в Ватикане, — папа — время от времени устраивает такое грандиозное зрелище, что даже самые отъявленные атеисты бегут на это зрелище, потому что это зрелище организовано с хорошим знанием «режиссерского искусства» и на него брошены

* Остерия (*итал.* — *osteria*) — небольшой ресторан. — *Ред.*

громадные средства. Я говорю о торжественных выходах папы, я говорю о религиозных процессиях, о тех помпезных иллюминациях и фейерверках, о тех разгородках и отгородках, которые устраиваются для могущих приложиться к руке папы и для тех, которые отбрасываются как можно дальше от руки папы. Словом, в один

201

какой-то день все захвачены этим сенсационным спектаклем так, примерно, как у нас в день, когда устраивается — очень редко, может быть, в два-три года раз и то почему-то преимущественно в одном только Ленинграде — массовое действо с участием не только актеров, действо, в котором сама масса принимает непосредственное участие. В Риме на зрелище, устраиваемое папой, толпа бежит, охваченная особенным любопытством, потому что там пущена в ход машина тех театральных дел мастеров, которые понимают, что такое власть спектакля.

Ну разве же могут директора итальянских театров вступить в соревнование с такого рода зрелищем? Театр, загнанный в тупичок какой-нибудь маленькой улочки, театр, берущийся обслуживать не более чем от ста до тысячи человек, кому такой театрик нужен? Наступило время, когда нужно грохнуть такой спектакль, на котором присутствовало бы не менее, ну, скажем, десяти тысяч человек. Современный зритель хочет не только любоваться спектаклем, он жаждет грандиозных масштабов. Современный зритель играет с гулом многотысячной массы стадионов, как дети с новороссийским норд-остом, когда, поддуваемые ветром, они спиной опираются на него, ставя тело свое к земле под углом в 30°.

На основании опубликованных в немецких журналах цифр, характеризующих число театров и зрелищ Берлина, А. Гвоздев отмечает, что современный зритель Запада не хочет никаких спектаклей камерного порядка, современного зрителя тянет в грандиозные кинотеатры. Статистика, которую он привел в «Жизни искусства», — «За рубежом. (Мысли на западные темы)»*, указывает на то, что в современном городе рост грандиозных кинотеатров увеличивается; не только увеличиваются размеры каждого театра, но этих театров становится все больше и больше. И вот там эта смена волн зрителей достигает грандиозных размеров: одни выходят, другие входят, на улицах гудит толпа, обмениваясь впечатлениями, так что улицы кажутся своеобразными кулуарами этих больших кинотеатров.

Рассматривая итальянский театр под углом зрения этой новой потребности современного зрителя, мы видим, что, в сущности говоря, итальянские вожаки театральных течений (и традиционалисты, и квазитрадиционалисты, ставящие вопросы цвета в театре, вопросы актерской игры, вопросы взаимоотношения режиссеров и художников, режиссеров и драматургов, режиссеров и актеров и т. д.), все они должны сознаться, что острота основной проблемы в эти дни на сдвинутой оси. Какие-то маленькие лабораторийки, в которых пробуются то то, то другое, то третье. У одних выходит, у других не выходит. Одни объявляют крах актера, другие — крах репертуара, третьи — крах художников

202

и режиссеров. Но все эти вопросы оказываются сегодня выплеснутыми за борт. Это все явления такого порядка, которые идут мимо потребностей масс, которые требуют какого-то иного зрелища, утверждения каких-то новых театральных заданий, утверждения проблем массового действия и вопросов новой архитектуры в театре. Масса заявляет о своей основной потребности втекать громаднейшими волнами в грандиозные стадионы, могущие принять десятки тысяч людей. Папа эту потребность учел, а Муссолини, конечно, нет расчета строить ни театры, ни стадионы после того, как государство протянуло руку церкви. Вождь фашистов готов чередовать парады своих войск с католическими процессиями. Театров ему не нужно. Достаточно ему одного такого замечательного «режиссера», как папа.

Во Франции⁶ нет папы, нет религиозных шествий, во Франции религия выбыла из обихода, с ней никто не считается. Не в моде ханжи и богомазы, если заглянуть даже только в качестве туриста во французский быт. Но зато во Франции есть другой конкурент театру —

* Журн. «Жизнь искусства», Л., 1928, № 20, стр. 8 — 9. — *Ред.*

это сама улица. Во Франции мастера изобразительных искусств как бы захватили те позиции, которые некогда занимали великие мастера итальянской живописи, скульптуры, итальянской архитектуры. Этим объясняется громаднейший наплыв любителей искусства в Париж, потому что здесь вы почти на каждой улице найдете следы какого-нибудь выдающегося мастера либо живописи, либо скульптуры. Эти мастера давали и дают такую высокую продукцию, что искусство врывается в быт с поразительной настойчивостью, и вкус французского мещанина, помимо его воли, выше вкуса мещан других стран. Этот вкус тренируется настолько упорно, настолько энергично, настолько последовательно и неотступно, что даже в самой паршивой лавчонке какой-нибудь маленькой улочки окраины Парижа вы найдете следы влияния изобразительного искусства. Влияние это очень интенсивно. Каждая вещь сработана с таким расчетом, чтобы она во что бы то ни стало приманила к себе покупателя. И на каждой такой вещице заметно отражение приемов той или иной школы замечательных живописцев: импрессионистов, прерафаэлитов, кубистов, сюрреалистов и просто реалистов. И не только на вещах лежат следы этого влияния. Следы эти вы найдете и на костюмах людей, и не только в районах, где дефилируют богачи, но даже и в рабочих кварталах.

На Place d'Italie или на Place Clichy* вы встретите человека плохо одетого, в продранных штанах, в дырявом пиджачке, в жилете, на котором вместо пуговиц висят ниточки, но этот человек, если он каменщик, он придет на работу в шикарнейшем галстуке. Даже в рабочих кварталах при виде такого кокетливо

203

повязанного галстука вам вспомнятся детали картин Э. Мане, Сезанна и других мастеров живописи. Вы в памяти вашей переберете ряд великолепных имен, настойчиво влиявших на вкусы Парижа и разных классов. Это влияние искусства на улицу чрезвычайно разительно. Вы почувствуете это сразу, когда, например, 14 июля⁷ улица показывает себя в веселом разгуле. Масса вытекает из всех щелей, все танцуют: дети, юноши и старики. Человеку, которому хочется улицы, хочется шарить глазами витрины магазинов, заваленных наряду с полезными и прочными вещами обихода искусными безделушками, которому доставляют радость кофейни, раскинутые вдоль панели чуть ли не на каждом десятом шагу, — этому человеку не дано удовольствоваться прилизанным искусством сценических площадок, и если со сцен театров не кричит искусство равное тому, чем он дышит на улицах, его калачом в театр не заманишь. Fetes[†], балаганы, возникающие периодически то в том, то в другом районе, парижанину доставляют больше радости, чем то, что показывают ему директора театров. Когда какого-нибудь большого художника тянут на сценическую площадку директора театров или режиссеры — получается некоторый конфуз. Ни один из уважающих себя великих мастеров живописи или ваяния не хочет работать над тем материалом, который подсовывают ему драматурги второго сорта, ему не хочется работать с режиссерами второго сорта или актерами третьего сорта, и если все же он соглашается дать театру макет — он бросает туда объедки со своего роскошного стола. Он не заинтересовывается театром. Но в то же время какое-нибудь изделие из стекла (в этом отношении техника стоит сейчас во Франции на очень высокой ступени совершенства) запечатлевается в глазу французского рабочего так же сильно, как у буржуа или самого отъявленного сноба из Нью-Йорка. Рабочий поражается тем, как здесь побеждена природа, а когда он приходит в театр — ему все кажется пресным, ничтожным.

От театра Бати и Жуве он охотнее побежит в маленький театр бульвара, где в простом бесхитростном фарсе актер отражает ему некоторые элементы его собственного быта. Каждый монолог и диалог ему дорог здесь потому, что вчера еще на Плас д'Итали он сам был до некоторой степени актером.

Любопытен обычай, когда сам рабочий сочиняет какую-нибудь песенку, сам печатает в дешевой типографии эту песенку, аккомпанемент для которой подобран хорошим

* — площадь Италии... площадь Клиши <в Париже>. — *Ред.*

† — празднества (*франц.*). — *Ред.*

гармонистом, тоже рабочим, на барабане сидит тоже рабочий. В вечерний час этот автор-актер отправляется на одну из шумных площадей и здесь под аккомпанемент гармошки и барабана распевает свою песенку. Затем заставляет всех, кто обступил его кольцом, эту

204

песенку разучить, помогает пришедшим ее разучить и в восторге потом, когда через некоторое время все хором стройно распевают эту песенку по нотам, здесь за пару су публикой у него купленным.

Разве здесь не элемент уличного театра?

Зачем же он пойдет в театр, где ему не дают бьющих в глаза декораций, бьющих в глаза светом электрических ламп и цветом карусельного стекляруса, где нет того текста, который напомнил бы ему ежедневную его болтовню с племянницей, женой, соседом. Поэтому получается какой-то разрыв, разница между тем, что нужно снобу и рабочему, и между тем, что дает театр и что дает улица.

Мне вспоминается сейчас режиссер, некогда шумевший у нас своими парадоксальными книгами и статьями на тему о театре, Н. Н. Евреинов. Вспоминаются его чудачества, его тоска по театрализации жизни. Мне кажется, ему свою мечту легко осуществить в таком городе, как Париж; там эта театрализация жизни легко осуществима. Ему только стоит вместе с рабочими пойти на Плас д'Итали и там вместе с ними распевать ими сочиненные песенки и пробовать инсценировать их. Жаль только, он не захочет променять эмигрантского квартала Пасси на рабочий район.

Вот первое, что бросается в глаза, когда в качестве туриста бродишь по Италии или по Франции. Вот первое, что поражает и что дает право утверждать, что театр в таких странах, как Италия и Франция, действительно не может процветать, не может сказать нового слова потому, что слишком уж много там театру опасных конкурентов.

Но вот, товарищи, когда, находясь в Италии или во Франции, переносишься мыслями к тому, что делается у нас, все карты мгновенно перетасовываются. Вспоминаются те любопытные эксперименты, которыми занимаются у нас в СССР. Они издали получают особые оттенки. Понятно, почему французы, итальянцы, голландцы, датчане, шведы, американцы, занятые вопросами театральной культуры, работающие над разрешением целого ряда театральных проблем, так тянутся к нам в СССР и так жадно схватывают все то, что делаем мы. Они стремятся разгадать загадку: почему же так высоко стоит театр у нас в СССР. Дело в том, что эта их любознательность натывается на такие особенности нашей культуры, что понятно, почему они именно у нас хотят кое-что позаимствовать.

Тут невольно я должен буду вступить в маленькую дискуссию, когда я снова коснусь некоторых утверждений А. Гвоздева, сделанных им в «Жизни искусства» в заметке «На западные темы». Он опирается на статистику немецкую и американскую. Мне хочется сказать ему, что он здесь эту весьма важную тему, с моей точки зрения, не додумывает, в рассуждениях своих как бы останавливается у самого опасного рифа.

205

Утверждение, что сейчас в международном масштабе, как говорится, драма сдает свои позиции обозрению, эстраде и кино, — кажется мне глубоко ошибочным.

Нельзя брать одни только цифры количества театров и зрелищ Берлина и Нью-Йорка и на основании того, что капиталистические города Америки и Запада порождают спрос на легкое развлечение и удовлетворяются в первую очередь театрами эстрадного жанра, опереттой и обозрениями, — делать выводы о полном крахе драматического искусства.

Из поля наблюдения А. А. Гвоздева выпадает другая статистика, которую он, к сожалению, почему-то игнорирует. Но ее нельзя игнорировать, иначе анализ будет очень поверхностным.

«Художественная работа в клубах в СССР и в красных уголках продолжает интенсивно развиваться. По данным за один месяц 1927 года количество художественных кружков в клубах и в красных уголках составляет около 15 тысяч. Количество работавших в них кружковцев свыше 285 тысяч человек. За один этот месяц кружками было проведено свыше 33 тысяч постановок, на которых присутствовало свыше 7 миллионов посетителей».

Во Франции, тоже и в Германии, и в Америке, стихийна улица. В отношении своих театральных потребностей масса без руля и без ветрил. Зритель, шатаясь, заблудился в трех соснах: fetes, кино, театрик бульвара. Улица — сама театр, зритель — сам актер, не руководимые никакими мощными директивами никакой авторитетной организации, не создают театра. Оттого во Франции под влиянием буржуазных мод и аполитичного искусства рабочий легко подпадает под удар разложения: на улице — фокстрот, на fetes — карусель (традиционный балаган уже умер), в кафе — коктейли, в варьете — торг голыми телами.

Не в том наше (живущих в СССР) счастье, что с ростом количества драмкружков наша страна приобретает громадное количество актеров-любителей для наших клубных сцен и организованного зрителя-лицедея для наших массовых празднеств, а в том наше счастье, что с количественной и качественной проработкой нового по форме и крепкого своей идеологией материала на ниве нашей культработы возникает в массе то революционное творчество, о котором с такой страстностью говорил Ленин, и развиваются те возможности, которые заложены в массе и к дальнейшему развитию которых призывал К. Маркс, ставя это развитие одной из главных заповедей коммунизма.

Массе, являющейся главным двигателем в стремлении нашей страны догнать и перегнать передовые капиталистические страны, необходимо то особое самочувствие, которое обретается не только в хорошо обставленном труде (социалистическая рационализация), но еще и в хорошо построенном отдыхе. А отдых в свою очередь обретается не в одном только сне, а еще и в том процессе «проветривания» мозгов, о котором так настойчиво го-

206

ворят невропатологи, требуя нервноболящему смеха как лекарства.

Мы смотрим на участие массы в создании спектаклей вовсе не с той стороны, что вот, мол, нашего полку прибыло, вся страна превратилась в сплошную армию лицедеев. Театр становится плацдармом для формирования нового человека, театр помогает наладить новую тренировку людей. Для окончательного завоевания сил природы человеком нужна та гибкость новому человеку, которая легче дается в тренаже на театральном отдыхе, в клубах и их лабораториях, в играх на стадионах, в парадах наших революционных торжеств. Здесь, в боях на фронте культурной революции, пышно расцветает творческая инициатива масс.

«Судьба театра решается у нас, а не на Западе». Для Гвоздева в этом утверждении заключена лишь «доля истины», и он считает несправедливым игнорировать то, что происходит в области театра «в странах с развитой техникой».

Нам же кажется невозможным делать какие бы то ни было в отношении драматического театра пессимистические выводы на основании западноевропейской и американской статистики, взятой без сопоставления ее со статистикой СССР, при условии, что театральные эксперименты наши не только в области профессионального театра, но и в области так называемого самодеятельного театра оказывают громадное влияние и на Америку, и на европейский Запад, и даже на Восток.

Сейчас при стабилизации капиталистических устоев на Западе кажется нормальным, что большинство из пятидесяти одного театра Берлина занято под фарс, легкую комедию, оперетту, обозрения, а на долю серьезного драматического театра приходится крайне незначительное число театров, всего десять в Берлине.

Но будет ли это так, когда капиталистические устои рухнут? Не будет.

Возможен ли у нас такой уклон экспериментаторства, какой налицо у восхваляемого А. Гвоздевым Пискатора, который, «не боясь сближения театра с кино, не настаивает на безусловном первенстве актера в театре, считая, что современная техника тоже может играть роль актеров»? (разрядка моя. — *Вс. М.*).

Браво Пискатору, что он нашел в лице архитектора Вальтера Гропиуса талантливого сотрудника!

Браво Гвоздеву, что он повторяет за ними мысль о необходимости для театра наших

дней тесного сотрудничества режиссера с архитектором-инженером! Но, черт возьми, какую ахинею несет А. Гвоздев в следующем абзаце своей статьи «За рубежом»: «В прошлом столетии судьба театра зависела от объединения драматурга с актером. Сейчас же судьба театра передается в руки тех людей, которые сумеют найти переход от театра актерских переживаний к театру гигантских возможностей, которые раскрывает техника индустриальной эпохи». Как и в прошлом, так и в настоя-

207

щем судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером.

Чем более будет развитой техника, чем шире по земному шару раскинется индустриализация, чем большим количеством машин будет охватываться круг работы человека, тем больше места будет завоевывать себе театр слова и движения (но непременно и того и другого вместе), театр драмы (но непременно музыкальной) и высокой комедии, театр оперы... Но этот театр займет громадное количество сценических площадок тогда только, когда социалистическая система сменит систему капиталистическую.

Гвоздев не потруился сопоставить цифры количества театров и зрелищ Москвы с таковыми Берлина. Пусть он это сделает, и он увидит, что выкрики театралов Запада, пытающихся успокоить тревогу перечислением достоинств драматического театра, не напрасны, и их рассуждения об «эстетике вечного сценического искусства» не абстрактны.

В отношении Германии Гвоздев должен был бы заняться не столько темой борьбы кино и театра, сколько углубленным анализом соревнования «Bühnenvolksbund'a» и «Volksbühnenverein'a»*, поскольку первый союз является органом христианских националистов южной Германии, а второй — социал-демократов Севера.

Если бы он углубился в раскрытие основной сущности того, ради каких целей обе организации стремятся овладеть демократическими слоями населения, ему стало бы понятным, почему масса немецкая предпочитает «задохнуться от избытка развлекательного материала оперетт и обзрений», нежели задохнуться от того искусства, которое фабрикуется в социал-демократических лабораториях культуртрегерства, вряд ли чем отличающегося от искусства христианских националистов.

Но почему же, повторяю, как и в прошлом, так и в настоящем столетии судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером? Но почему же и сегодня актер занимает в театре центральное место?

Актер и сегодня занимает в театре центральное место потому, что все сложнейшие вопросы театральной культуры наших дней стягиваются к одному важнейшему вопросу, а именно вопросу о том, кто и каким образом интенсивно передает в зрительный зал ту волевою зарядку, без которой не мыслится нам сегодня ни один состав зрительного зала, организуемый вовсе не для того, чтобы состоялся спектакль, как некая коммерческая фикция, а для того, чтобы на утро после спектакля с еще большей энергией была пущена в ход машина строительства.

Крепкому ходу нашему по пути социалистического строительства мешает та большая часть человечества, которая легко под-

208

дается таким порокам, как обломовщина, толстовское непротивление злу, бандитизм, алкоголизм, религиозный дурман, контрреволюционное брюзжание...

Шутка сказать: по РСФСР насчитывается 36 805 религиозных объединений. Число религиозных общин по сравнению с 1922 — 1923 годами увеличилось приблизительно в два раза. Растут сектантские организации различных мастей: евангелические, христианские, баптистские, толстовские, адвентистские, духоборческие и т. п. Под их влиянием находится не меньше, чем 1 700 000 человек молодежи.

Читайте изо дня в день газеты, и вы убедитесь: почти ежедневно, настойчиво, злобно деревенский кулак вонзает «нож в спину» коммуниста, селькора, представителя Советской власти.

* — «Театральный народный союз» и «Союз народных театров» (нем.). — Ред.

Если сопоставить эту действительность с тем, что «проводит в жизнь» наш современный репертуар, мы должны признаться, что театр наш ох как еще оторван от жизни!

Мы отреклись уже в театре от аполитичности, мы умеем быстро и своевременно откликаться на важнейшие политические, хозяйственные и культурные события в стране (вредительская работа шахтинцев, борьба с демобилизационными настроениями, классовая борьба в деревне, борьба женщины за раскрепощение), но кто готов, чтобы дать зрителю театральных представлений ту зарядку, которая, с нашей точки зрения, является лучшим средством спасти большую часть граждан нашего Союза от ядовитых газов церковников и деревенских кулаков или от упадочнических дурманов городской мелкой буржуазии?

Вопрос, на который есть ответ, если мы по-настоящему ждем от театра целебных средств на ниве культурной революции. Ответ этот — актер в союзе с драматургом.

Теперь, когда темп пятилетки тесно связывается с темпом культурной революции, мы не можем оставаться равнодушными к болезням той части человечества, которая мешает нам в нашем движении вперед на пути к социализму.

И не в том дело, что драматургия наша еще не подошла к таким темам, как борьба с антисемитизмом, алкоголизмом, сектантством, а в том, что, к сожалению, еще до сих пор не решен вопрос, каким образом с помощью театра можно одержать победу на культурном фронте и над антисемитизмом, и над алкоголизмом, и над сектантством, как, несомненно, контрреволюционной силой.

Сектанты начинают нам мешать, пуская в ход тяжелую артиллерию агитации, они энергично загоняют в свой контрреволюционный лагерь «колеблющихся», тех, кто скептически относится к окончательному штурму нами баррикад, которые из года в год воздвигают перед нами наши внешние и внутренние враги на пути нашем к социалистическому миру.

Нам нужно все это учесть, и тогда перед театром встанет во весь рост новая задача.

209

Тут оказываются холостыми заряды, которыми мы бабахали до сих пор: все эти диалоги и монологи а these*, приемы сухой, а иногда очень глупой «агитации», выходы на сцены типовых схем с семафорами в руках: дернул стрелку вверх, понимай: у «красных» всегда одни достоинства, опустил стрелку вниз, понимай: у «белых» всегда одни недостатки.

А что вы скажете о тех «эпизодах» в так называемых революционных пьесах, где показывается, как «Европа разлагается»? Не кажется ли вам, что успех этих эпизодов объясняется тем, что на этой теме происходит самый откровенный обход запретительных директив Главреперткома? Со сцены показывается «разложение». Этим показом драматурги и режиссеры намерены, видите ли, вызвать в зрительном зале отвращение к происходящему на сцене, но зритель, как раз наоборот, с восторгом, в упоении воспринимает «прелести» показа, он с удовольствием смотрит на оголенных женщин, танцующих фокстрот, с удовольствием слушает джаз. А почему это так? Не потому ли, что в так называемых «положительных» эпизодах бродят по сцене скучнейшие резонеры, и в этих эпизодах зрителю не показывается ни одного лица, которое бы проникнуто было пафосом, соответствующим теме (социалистическое строительство и т. п.).

Перед театром новая задача.

Театр должен брать зрителя в такую обработку, чтобы в нем возникала и назревала в ходе спектакля крепчайшая воля к борьбе, такая, которая помогала бы ему преодолевать в себе обломовщину, маниловщину, ханжество, эротоманию, пессимизм.

Где же обрести зрителю, этому практическому работнику социалистического строительства, необходимый ему революционный размах, эту живительную силу, которая должна нести массу в мир нового революционного творчества?

Где-то — главным образом, но, конечно, еще и в театре.

И тут опять актер на первом месте как главный проводник зарядки.

Но что надо сделать, чтобы зарядка была действенной, чтобы актеру легко было ее, эту

* Здесь — на заданную тему (франц.). — Ред.

зарядку, бросать в зрительный зал?

Прежде всего необходимо подкрепить те элементы спектакля, которые призваны бить преимущественно по эмоциям зрителя.

В условиях сегодняшней обстановки надо, между прочим, снять лозунг, который нами был когда-то провозглашен и который был так сильно профанирован твердолобой частью нашей театральной критики. Я говорю о лозунге: «Долой красоту на сцене». Когда мы начали строить на сцене конструкции взамен прежних декораций, мы выкрикнули: «Долой красоту!» Мы указывали, что крашенные декорации рассчитаны на вкус зрителя-сноба, который

210

являлся в театр для иных целей; для этого зрителя намалеванные декорации были обязательны.

Для современного зрителя, который выковал отношение свое к стилю в революционных боях, который явился хорошо подготовленным к тому, что элементы сценического действия крайне условны (а подготовку эту воспринимать спектакль как явление условного порядка он получил на театре «условном» — ТИМ или типа ТИМ — и на клубной сцене, там испытал ого на себе воздействие сцены способами крайне примитивными), — для этого зрителя конструкции вполне убедительны.

Теперь, когда нам предстоит строить более сложный музыкальный спектакль в связи с тем, что вкус массового зрителя значительно вырос, не пора ли пересмотреть лозунг: «Долой красоту»? Постройка хорошей, прочной конструкции (для игры актеров — удобный прибор) не избавляет нас от необходимости строить ее красиво. Форд, выпуская хорошую, прочную машину, также стремится к тому, чтобы она была красива, причем природа этой красоты, конечно, иная, чем та, в среде которой возникали произведения художников «Мира искусства», например. Надо знать, что у Форда красота машины возникает как следствие удобства и прочности этой машины. Эстетика наших дней должна будет включить в свою область те нормы, которые выросли на почве иных общественных отношений. Искусство нашего времени иное, чем искусство феодальное или буржуазное. Нужно точно знать, что такое красота в нашем понимании, но избегать красоты нецелесообразно. Красивое нам нужно теперь еще и потому, что обломовщина в нашем быту пустила быстро разрастающиеся корни. А когда еще большие корни пускает кулачество в деревне, когда насаждают на вашу молодежь сектанты, тогда мы должны сказать, что нужно всем так называемым культуртрегерам в области театральной культуры напрячь еще большие усилия, чтобы искусство наше заливало страну красотой.

Нам, современным драматургам, режиссерам и актерам, не должно быть безразлично, что сектанты пускают в ход агитационные пружины, взятые ими напрокат из арсенала искусств. Главк по делам искусств должен зарубить себе это на носу и вспоминать об этом всякий раз, когда вздумает урезать финпланы наших театров в части постановочных расходов.

У современного театра столько новых задач, а мы делаем так мало. Мы знаем, что общество борьбы с алкоголизмом готово мобилизовать грандиозные силы к тому, чтобы одержать на этом фронте победу, потому что оно знает, что если не одержать победы, то это будет грандиозный и совершенно непоправимый урон для нашей страны, оно знает, на какой почве крепнут корни антисемитизма и прочих мерзостей.

А в это время МХАТ I ставит «Блокаду».

Под видимым благополучием этого спектакля сказывается внутренняя опустошенность.

211

В «Блокаде» по сцене проходит наша армия с красными знаменами, и сцена эта вызывает в зрительном зале аплодисменты. Хорошо, но... Бодрая музыка военного марша мне, зорко следящему из зрительного зала за развитием сценических событий, ничего не говорит, мне, зорко следящему за тем, что там на сцене подпочвенно бьется. Когда я вижу, что на всех других частях спектакля (когда нет шествий Красной Армии) лежит отпечаток большого скептицизма, неверия, чеховского упадочничества, когда режиссерские рычаги

работают над стремлением вызвать в зрительном зале сентиментальную слезу и только, — мне становится очевидным, что во МХАТ I не умер еще театр предреволюционного сплина. В этом театре еще бродят бациллы той упадочнической интеллигенции, которую так великолепно осмеял в своих пьесах Чехов.

В трактовке таких революционных сюжетов, как «Блокада». «Огненный мост», «Гоп-ля, мы живем»⁸, совсем нет той зарядки, которая нужна современному зрительному залу. Показ событий из гражданской войны не вызывает в нас бодрости. И мы не удивились бы, если бы зрительный зал по окончании спектакля хором сказал: «Как хорошо, что прошло это тяжелое время».

Современный зрительный зал должен быть насыщен такой зарядкой, чтобы он знал, что нам предстоят еще бои, что еще не наступила пора подводить итоги, что мы не имеем еще права считать, что страшное гражданской войны — дело прошлое.

Нужно избирать и показывать со сцены такие темы, сюжеты и образы, чтобы трепетал в зрительном зале жизнерадостный подъем. Ни в театре, ни в кино наши режиссеры не добиваются этого. Вот «Новый Вавилон»⁹. Фильма эта так выстроена, что в одной части, где «разлагается буржуазия», у любителей порнографических картинок слюнки текут, но кадрам, где действуют коммунары, сопутствует туман, темнота, слякоть... Думаешь: а где же то, с чем родилась песнь Интернационала, где то бодрое восхищение и подъем в минуты выступления вождей Коммуны и в дни неустанной работы борющихся за Коммуну энтузиастов революции?

Хотя работы С. Эйзенштейна (этого первача в кино-маэстрии) сделаны значительно крепче, чем то, что показали нам «фэкссы»¹⁰, но и его «Октябрь»¹¹ обнаружил ошибку в тех частях, где он не вкомпоновал в фильм «звездного неба», ряда обозначений тем мечтаниям, которых в каждой революции так же много, как и крови.

С. Эйзенштейн не включил тему о «мечте», помогающей человечеству «предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни». И даже не страшен, так писал когда-то Писарев, «разлад между мечтой и действительностью... если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками»¹² (у Ленина это теория, проверенная на практике).

212

Фильма С. Эйзенштейна внутренне сделана очень значительно, она сделана в высшей степени искренне, но при просмотре фильма овладевает нами досада: как это случилось, что автор фильма не включил в нее ряд кадров, где бы прошла эта тема о мечте революционера? Эта тема вскрыла бы элементы той героики, которые всегда в подлинных революционерах спаяны с элементами некоей революционной «романтики».

Я убежден, что это происходит потому, что работающие на театральном и кинематографическом фронтах совсем не хотят считаться с требованиями дня. В этот момент, показывая со сцены или на экране революцию, следует уж не очень-то или, вернее, совсем не напирать на показ стонущих женщин, рвущих на себе волосы, как это сделано, например, в «Новом Вавилоне». Ах, отчего так редко показываются или совсем не показываются на фоне революционных боев люди с улыбками на лицах! Ни театр, ни экран совсем не знают такого вот революционера, идущего на смерть с улыбкой на лице. Мы обращаем внимание, что нигде не изображен, ни в одной из революционных пьес, человек, в самую трудную минуту загорающийся огнем наивной, почти детской радости, как Ленин, который в самую трудную минуту борьбы способен был улыбаться.

Вот этого не хватает. Этой улыбки не светится в пьесах, проводящих на 100% нашу идеологию. Становится скучно, а скептики начинают ворчать: «Опять идеология».

Вот до чего мы дошли: оружие, которое было таким крепким в наших руках, мы понемногу начинаем выпускать из рук благодаря ужасающей нашей бестактности.

Есть такая пьеса: «Гоп-ля, мы живем». Смотрите, какое бодрое заглавие, ню я не досидел до конца, я ушел из театра, не досмотрев трети спектакля. По сцене ходили и били

себя в грудь психически больные. А когда выходил Коммунист, то в темных дебрях сценических эффектов леонидандреевского толка мы с трудом могли разглядеть: где тут коммунист, где тут бандит. «Гоп-ля, мы живем» вычерчивалось только на экране. Спектакль же в целом «Гоп-ля, мы делаем прыжок назад», в царство образов Леонида Андреева, не принявшего революции.

Вот откуда этот вопль некоторых товарищей: «Довольно! Давайте-ка хоть на время отойдем от этой так называемой идеологии, дайте немного музыки, света, чего хотите, только ободрите же нас, черт возьми, искусством вашим, чтобы мы набрались новых сил для предстоящих боев, — довольно мрачных красок, довольно страшных картин!»

Нужно найти какую-то новую тональность. Но как ее найти, когда наша критика похваливает то Всеволода Иванова за его «Блокаду», то режиссуру в «Гоп-ля, мы живем».

Наряду с этим кажутся нам великолепными театры В. Маяковского и Н. Эрдмана, потому что в этих театрах поэзия и сатириче-

213

екая острота, ударяя в самое больное место нашего быта, не дают зрителю впадать в уныние.

Надо так перестроить театр, чтобы не голую тематику воспринимал зритель, а впитывал в себя изо дня в день революционную форму и через великолепную революционную форму вбирал бы в себя крепкое революционное содержание, блещущее своим многообразием и сложностью.

Но такая перестройка театра будет происходить в очень трудном и длительном процессе вместе с очень трудным и длительным процессом выкорчевывания мелкобуржуазной идеологии. Поэтому для нас вопрос о преобразении быта, например, стоит в тесной связи с вопросом внедрения театра в гущу быта.

Здесь для нас кажется особо верным путь, по которому движется Театр Рабочей Молодежи и, несмотря на то, что ТРАМ в техническом плане повторяет все приемы условного театра типа ТИМ, новым в его работах и особо ценным является то, что актер этого театра мыслит себя активной единицей общества, призванной напряженно и неустанно работать над выкорчевыванием мелкобуржуазной идеологии и над внедрением взамен ее идеологии социалистической.

ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ

14 февраля 1930 г. <Москва>

Дорогой Александр Яковлевич, не сердитесь на нас: мы без вины перед Вами виноваты. С «Каменным гостем» произошла катастрофа¹. Художественно-политический совет Большого театра отверг необходимость постановки «Каменного гостя». Я не писал Вам об этом тотчас после запретного постановления, надеясь, что заведующий репертуарной частью (т. Гусман) сумеет отстоять эту постановку. Но теперь, когда мне стало ясным, что т. Гусман не собирается драться за необходимость этой постановки на сцене Большого театра с Вашими чудесными декорациями, я собрался с силами сообщить Вам это печальное известие. Но... не унывайте. Приложу все силы к тому, чтобы найти для Вас другую работу. Зинаида Николаевна и я каждый день (а иногда и несколько раз в день) говорим о Вас, печалимся о Вашем тяжелом бытии² и придумываем тысячу комбинаций, надеясь, что какая-нибудь из них да принесет Вам радость в скором будущем.

Милый, горячо любимый Александр Яковлевич, не падайте духом, крепитесь. Не может быть, чтобы такой замечательный художник, как Вы, остался без внимания, без помощи в трудные минуты. Не думайте, милый, что мне легко. Я тоже страдаю, но «природа человеческая такова, что мы никогда не можем испытывать полного счастья. Нельзя быть счастливым без борьбы, а всякая борьба влечет за собой усталость и страдание»*. Надо преодолеть усталость, надо заглушить страдание верой в то, что жизнь, интенсифицированная нашей волей, не должна и не может допустить прихода ненавистного нам конца. Да здравствует жизнь!

Целуем Вас и Анюту³!!

Любящие Вас

Всеволод и Зинаида

* Анатолий Франс. «В стране коллективизма» (прекрасная книга!). Одесса, книгоиздательство «Новая литература», 1906. (Примечание В. Э. Мейерхольда.)

I. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГостИМа
23 сентября 1929 года

Товарищи, когда Маяковский принес нам «Клопа», я выступил в печати¹ и сделал заявление, за которое меня в течение очень долгого времени некоторые товарищи, причастные к театру, дразнили: «Ну и перехвалил же Мейерхольд Маяковского, назвал его драматургом мирового значения, совершившим переворот в драматургии». Я не помню точно, какими словами это было сказано, но все испугались. Когда «Клоп» был поставлен, некоторые обвинили меня в пристрастии, в горячности. Мне говорили: «Сознайтесь, товарищ Мейерхольд, что вещь слабая». Я думаю, что слабость, может, была потому, что мы шесть недель работали над этой пьесой, — в театре это величайший нонсенс. В шесть недель хорошего спектакля сделать нельзя. Я считал, что если «Клоп» нам не удался, то он не удался именно театру, да и Маяковский, который присутствовал на всех репетициях, готов был на этих репетициях изменять, прибавлять, но я его удерживал, потому что если бы мы ему это разрешили, мы бы не успели показать спектакль в тот срок, который мы для себя поставили².

Когда Маяковский принес свою вторую вещь, я сказал себе, что я был прав. Почему я так сказал? Я здесь делаю ставку на Маяковского не как на автора «Клопа», а как на драматурга, продолжающего эту свою новую работу. Вспомним «Мистерию-буфф», — как легко Маяковский перешел от первого варианта ко второму варианту. Почему у него так вышел «Клоп»? Конечно, он вышел так потому, что Маяковский сел на своего любимого конька. Он настоящий драматург, и теперь, когда он вам принес свою новую вещь, если бы здесь был представитель «Вечерней Москвы», я бы просил мои слова о «Клопе» удесятерить. Здесь можно было бы дать гораздо более восторженные отзывы, чем я дал в отношении «Клопа». Я обязательно это сделаю, конечно, не в «Вечерней Москве», которая избегает о нас печатать, а, скажем, в

216

«Литературной газете», туда нас пустят с восторженным отзывом о пьесе.

Я расцениваю эту вещь, как человек, который может расценивать вещь для театра. Что характерно для настоящего времени? То, что все существующие так называемые «революционные» пьесы попали в тупик. Выработался противный агитационный штамп, о котором вот как говорят рабочие. Я сажусь в трамвай в Одессе и еду на «Мертвую петлю». В трамвае сидит рабочий, который разговаривает с другим рабочим. Ясно было, что это рабочие. Один спрашивает: «Ты куда идешь?» «Я — смотреть картину «Мертвая петля». «Почему ты идешь на «Мертвую петлю», посмотри лучше «Разлом». Тот, не горячась, равнодушно, после маленькой паузы говорит: «Не пойду. Агитка». Вот в чем все дело. Его закормили антихудожественной агиткой, закормили штампом схем, закормили отсутствием всякой углубленности, закормили тем, что не раскрывает горизонта, не углубляет, не расширяет тех проблем, которые ставит себе тот или другой сочинитель фильма или драмы. И я глубоко убежден, что целый ряд наших товарищей, целый ряд людей, которые сейчас хотят заполнить зрительный зал, скоро будут активно протестовать против такого рода драмы³.

Товарищ — член Художественно-политического совета — говорит: «Черт его знает, зачем ему понадобилась эта театральная фантазмагория?», но я чувствую, что этот товарищ заражен тем, от чего хочет отвернуть свое лицо рабочий. Когда он хочет, чтобы Маяковский переделал свою пьесу в угоду рабочей аудитории, которую он якобы знает, я с уверенностью скажу, что он не знает рабочую аудиторию. Как раз эта театральная фантазмагория, которая так легко дается Маяковскому, делает его драматургом — не сочинителем агиток, а драматургом подлинной народной комедии, причем он говорит языком крайне доступным. Он подает остроты, которые вызывают улыбку у непосредственного зрителя, у любого

рабочего. Эти его остроты будут действительно задевать и волновать. Характер эпиграмматический, конечно, дается Маяковскому, написавшему эту пьесу, неизмеримо лучше, чем Безымен-скому, который написал «Выстрел» специально эпиграмматическим приемом. Как раз тому эти эпиграмматические приемы не даются, а Маяковскому они даются чрезвычайно.

Такая легкость, с которой написана эта пьеса, была доступна в истории прошлого театра единственному драматургу — Мольеру. Вчера, когда я слушал пьесу в первый раз, я вспомнил о Мольере, и товарищ Катаев — автор «Квадратуры круга», сегодня явившийся на читку, тоже вспоминает о Мольере. Эту мысль я говорю не только от своего лица, но и от лица товарища Олеси, которого прежде всего поражает доступность всей драматургической концепции, которой владеет Маяковский. Еще недавно мы говорили с Олешей, и он больше всего мучился над тем (он пишет сейчас новую пьесу), что, по его мнению, нужно со сцены говорить

217

таким языком, который был бы понятен всякому — и высококвалифицированному зрителю, и еще недоквалифицировавшемуся. Это весьма важно — нащупать простой язык.

Если бы меня спросили: что эта пьеса — событие или не событие? — я бы сказал, подчеркивая: это крупнейшее событие в истории русского театра, это величайшее событие, и нужно прежде всего приветствовать поэта Маяковского, который ухитрился дать нам образец прозы, сделанный с таким же мастерством, как и стихи. Я слушаю его прозу, которая касается наших дней, — каким языком она написана? Если вспомнить русских драматургов, то мы должны вспомнить Пушкина, Гоголя, несмотря на то, что приемы Маяковского резко отличаются от приемов Гоголя и у него другой подход, — он очень современен!, он до мозга костей современен, у него нет навязчивой связи по линии традиционализма, какая есть в данное время у Андрея Белого. У последнего навязчивая способность связывать свое творчество с Гоголем, Достоевским и другими. В пьесе Маяковского большое освобождение от традиции, но в то же время он так схватил приемы драматурга, что невольно вспоминается такой мастер, как Мольер. Последний монолог — это монолог Сганареля в «Дон Жуане» Мольера⁴. И смотрите, как слушает пьесу тот зрительный зал, перед которым сегодня пьеса читалась. Я смотрел на представителей нашего технического персонала. Они слушали эту пьесу так, как будто это пьеса испанского драматурга, драматурга времен *com-media dell'arte* и т. д. Конечно, Маяковский начинает собой новую эпоху, и мы должны в его лице приветствовать именно этого крупнейшего драматурга, которого мы обретаем.

Предложить товарищу Маяковскому эту вещь переделать — это равносильно тому, что плюнуть в колодезь благовонной влаги. Я с ужасом думаю, что мне в качестве режиссера придется коснуться этой вещи. Мы всегда насилуем тех драматургов, пьесы которых мы ставим, мы иногда поправляем что-то, иногда переделываем. В этой вещи ничего переделать нельзя, настолько органично она создана. Она неизмеримо выше «Клопа». Там мы все время чувствовали: здесь надо что-то переделать, здесь надо дополнить, здесь — переменить. В этой вещи ничего вы не поправите. Эта вещь не могла бы быть уложена в четыре-пять актов, это именно шестичастная симфония, в которой нельзя изменить ни одного звена. Потом это замечательное переключение в середине, создание картины зрительного зала⁵ — это гораздо крупнее и значительнее того, что Маяковский сделал в «Клопе», где он сжигает всех. Тик в своей гениальной пьесе «Кот в сапогах» реальный быт превращает в фантастику и наоборот. Театр этого требует, у театра есть свои законы и он должен говорить на языке своих законов, это он делает.

Маяковский протягивает руку в прошлое, к замечательнейшим драматургам. Слушая эту вещь, мы вспоминаем величайших драматургов. Эта пьеса должна идти так, как она написана.

218

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ

30 октября 1929 года

...Поэт Владимир Маяковский показал нам, как важен эпиграмматический прием в драматургии. Мы видим, какие трудности стоят на пути тех драматургов, которые относятся пренебрежительно к этому приему, как часто современные драматурги, беря советскую тематику и стремясь ее разрешить по-новому, сбиваются потому, что не владеют этим труднейшим приемом — эпиграмматическим.

Присматриваясь долгое время к Маяковскому, я вижу, что этот прием едкой эпиграммы, прием необычайно злобного высмеивания тех явлений, на которые он нападает, он применяет прежде всего как поэт. Поэт не бывает многословен, поэт всегда говорит кратким, метким, образным языком. Как часто на сцене видим мы пьесы длинные, скучные, неинтересные, многословные. Чтобы как-нибудь позабавить, развлечь зрителя, многие современные драматурги вплетают в пьесу то балетца, то пошловатенькую музычку, то введут какие-нибудь стишки, не имеющие никакого отношения к теме, то какую-нибудь интермедию, вроде той, какую в «Гоп-ля, мы живем» Толлера вставляет постановщик, заставляя ни к селу, ни к городу смерть плясать по сцене, то пускают в ход световые эффекты. Во всей этой «театральной» чепухе тонет всегда основная идея пьесы. И зритель уходит из театра опустошенный, как из мюзик-холла.

Маяковский всегда необычайно краток. Он всегда знает, что он высмеивает, для чего он высмеивает, и всегда знает, для кого он создает спектакль. У него никогда не бывает ничего лишнего. Это первый автор, которого я никогда не переделывал. Я никогда не решался вымарать у него ни одного слова или сделать перестановку эпизодов. У него всегда все на месте. Он необычайно сжат и скуп.

Его «Баня» гораздо сильнее всех его прежних пьес. Этим я не хочу сказать, что прежние его пьесы слабоваты, — и «Мистерию-буфф» и «Клопа» я очень люблю, — это замечательные пьесы, но в новой вещи своей Маяковский еще больше окреп.

Здесь так блестяще высмеивается бюрократизм, высмеивается целый ряд недостатков нашей действительности, причем все это он делает необычайно остро, с величайшим остроумием.

В этом произведении есть еще одна особенность. Когда мы слушаем его пьесу, вспоминается Мольер. Действительно, особенно характерны для Маяковского большие монологи, в которых он нагромождает словесный материал с таким блеском и с таким остроумием, какие мы знали до этого только у Мольера.

И потом, несмотря на то, что и «Клоп» и «Баня» написаны прозой, в этой прозе перед вами вырастает большой поэт. И еще. Он

219

поразительно широко раздвигает рамки условного театра. Он показывает на сцене все, что ему угодно. Он заставляет современную технику сцены подтягиваться до себя. Это единственный драматург, который заставляет нас пересмотреть все каноны, которыми мы пользовались на сцене. Он заставляет нас сцену кинофицировать. Он заставляет актеров по-новому ставить декламационный аппарат.

И еще. Когда Маяковский становится патетичным, он никогда не бывает ходулен. На сцене самое трудное — развить патетику и довести ее до величайшего подъема. Здесь сказывается природа Маяковского как поэта-трибуна. Он прежде всего говорит все одушевляясь, волнуясь, он никогда ни о чем не говорит нейтрально, спокойно. И когда он нападает на своего врага, и когда он восхищается нашими достижениями, нашей рационализацией, индустриализацией, социалистическим соревнованием и т. д. — это для него величайшая конкретность, которой он живет.

Вот величайшая заслуга этого поэта-трибуна. Вот главная заслуга Маяковского. Приветствую его и пожелаю ему дальнейших достижений на этом труднейшем пути — на пути подлинно советской, подлинно революционной драматургии.

III. О «БАНЕ» В. МАЯКОВСКОГО (1930 г.)

В. Ермилов в «Правде» (9 марта с. г., № 67), в статье «О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе», мимоходом (правильнее было бы сказать «ни к селу, ни к городу») задевая Маяковского, сообщает, будто у В. Маяковского в его пьесе «Баня» звучит фальшивая «левая» нотка¹. Это весьма ответственное заявление В. Ермилов делает, прочитав пьесу *не целиком*, а лишь опубликованный отрывок.

Судить пьесу по отрывку никогда нельзя, даже в том случае, если пьеса, как это иногда бывает, предназначается не для сцены, а лишь к чтению (беллетристика в драматургическом наряде). Пьесу же, выстроенную для театра, судить по отрывку — значит обнаружить полное непонимание того, что происходит с пьесой, когда она приобретает сценическое выражение.

В. Ермилов глубокомысленно рассказывает, будто перед В. Маяковским стоит «некая опасность» вследствие того, что «победоносиковщину» он, В. Маяковский, в «Бане» «увеличивает» «до таких пределов, при которых она перестает выражать что-либо конкретное».

Сценическая аранжировка, однако, совершенно отчетливо показывает нам, что никакой опасности перед Маяковским не вставало и не встает от «увеличивания» «победоносиковщины», а как раз наоборот, сила Маяковского именно в том, что он «побе-

220

доносиковщину» и «увеличил» и, что самое главное, сумел ее, эту «победоносиковщину», соответственно заклеить.

Опасность встала перед В. Ермиловым: он свалил в одну кучу и Сельвинского и Маяковского. И ошибки Сельвинского прилипли к Маяковскому не по вине последнего, а по вине крайне неуклюжего фокусника, каким нам кажется В. Ермилов с его попыткой изобразить Маяковского не тем, что он есть на самом деле.

В «Бане» В. Маяковским выводятся на осмеяние Победоносиковы. И откуда это взял В. Ермилов — будто В. Маяковский показывает в Победоносикове партперерожденца? В. Маяковский не партперерожденца ставит в «Бане» под сатирический удар, как это старается представить В. Ермилов². У В. Маяковского в пьесе мастерски показан трагический конфликт рабочего-изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством. Это одна линия пьесы. Другая линия: В. Маяковский, строя ряд сценических ситуаций, выражает восхищение перед порывом пролетариата преодолеть все препятствия на пути своем к социализму, ускорить темп в осуществлении задания партии «догнать и перегнать» и, несмотря на самую неблагоприятную конъюнктуру международных отношений, прийти к социализму во что бы то ни стало. Здесь поэтом развита патетика за горизонты, за изобретательство, за темп.

Но В. Маяковский выводит не просто носителя конкретностей («до таких пределов», когда уже нет «конкретного» по Ермилову). У В. Маяковского стремление показать зрителю не канитель одряхлевших сценических форм бытового театра, а приемы нового театра, помогающие расширить территорию, как объект сатирического обстрела — с одной стороны (Победоносиков) — и объект поэтического и музыкального искусства, социалистической стройки — с другой стороны (рабочий-изобретатель).

А главное: на фоне этой борьбы В. Маяковский, как большой поэт, патетику свою в отношении социалистической стройки доводит до высокого напряжения, выбрасывая на сцену ряд замечательных монологов, которых давным-давно окончательно лишила нас бытовая драматургия.

Эти монологи произносит Фосфорическая женщина, которая введена в пьесу с поразительным знанием законов поэтического и музыкального искусства. Перед исполнительницей (Зинаида Райх) этой труднейшей роли в пьесе поставлена задача насытить атмосферу спектакля величайшей бодростью, вселить в зрителя с помощью эмоционального напряжения веру в реальность «коммунистического века». И наглядно показана здесь сила — сила, ведущая пролетариат, строящий социализм, к победе над теми, кто делу стройки

противоборствует.

ТЕЛЕГРАММА ПО ПОВОДУ СМЕРТИ В. В. МАЯКОВСКОГО

<15 — 16 апреля 1930 г.> Берлин

Потрясен смертью гениального поэта и любимого друга, с которым мы вместе утверждали левое искусство.

Всеволод Мейерхольд

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ДРАМАТУРГОВ 6 октября 1930 года

Почему драматургия слаба? Ответ простой: жизнь очень сильна. Почему драматургия не может соответственно напряжению социалистического строительства дать сильную продукцию? Потому, что современная наша драматургия (всякая — и революционная, и пытающаяся стать революционной) старается отобразить жизнь фотографически. Такая драматургия, в сущности говоря, возвращает нас к временам 1902 — 1905 годов, к нашим крикам о том, что такими приемами, приемами изображения жизни, как она есть, без творческой переработки накопленных наблюдениями фактов строить драматургию не следует.

Мы снова впадаем в ту ошибку, в какую впадала драматургия предреволюционного периода.

Можно ли отображать жизнь иначе? И можно, и должно.

Процесс творчества таков: вбирая в себя все соки жизни, я воссоздаю мир, но, чтобы показать на сцене сердцевину явлений в будущем моем произведении, воссозданный мир должен быть прежде всего деформирован, а потом вновь восстановлен в творчески переработанном виде. И строится этот мир по законам, театру свойственным.

А что же театру свойственно и кем эти законы, театру свойственные, установлены, почему мы их должны принимать?

Законы, театру когда-то данные, должны быть пересмотрены согласно новому миросозерцанию. Законы, прежде театру данные, в условиях нашей действительности перестраиваются не только теоретически, но главным образом практически. Все, что пытаются сделать лучшие из наших драматургов, они пытаются создавать на основе тех законов, которые они же для современного театра устанавливают.

Но таким попыткам создать для современного театра новые законы пытаются помешать те из наших товарищей, которые настойчиво и упорно тянут нас вспять.

Пора на этот счет четко договориться, иначе получится такая картина, что мы будем трепаться в безвоздушном пространстве. Особенно четко надо договориться о творческих методах в области драматургии.

Некоторые наши товарищи допустили ряд колоссальных ошибок, на которых следует остановиться.

223

Они утверждают, что пролеткультовская точка зрения и левовская по вопросу о творческом методе — одна и та же. Думаю, что здесь напутано не без заднего умысла. Это одна из тех сознательных ошибок, которая может принести много вреда.

Те из драматургов, которые строят свои вещи на основах идеологии рабочего класса, если они укладывают свои замыслы в рамки, например, мхатовской системы, если они возвращают нас к трясинам мхатовского натурализма, в трясину мхатовского психологизма, они невольно делают то же, что делают правые ахрровцы¹, изображающие те же сюжеты с душком народнических тенденций, как это делали передвижники. Ахрровцам только кажется, что они изображают в своих картинах новых людей. На самом деле они изображают старинку, преподносят нам это прикрытым новыми нарядами, в окружении новых аксессуаров. Тут налицо старый мир с пристегнутым к нему новым ярлычком.

Когда мы говорим о новой форме для нового содержания, то мы учитываем тот сумбур, который происходит вследствие того, что мы все наше внимание сосредоточиваем только на том, что делается в Москве. (В сущности говоря, весь аппарат Главискусства, в конце концов, как бы призван обслуживать только этот район.)

Когда мы предлагаем новую форму для нового содержания, то мы воспитываем себя в понимании этой новой формы с установкой на то, что еще в зародыше, на то, что в пределах двух годов пятилетки уже наметилось, но что разрастется и даст пышное цветение, быть

может, даже еще не в пределах первой пятилетки, а второй, третьей, четвертой. Речь идет о прогнозах, которые должны быть крепко прошупываемы современным драматургом.

Момент прогноза является весьма существенным, самым важным, когда мы строим в настоящем новое.

Разве ряд замечательнейших положений Ленина не был построен на прогнозах, явившихся плодом тщательного изучения Маркса вместе с гениальным анализом сложных общественных отношений?

Почему образ Ленина овеян особым обаянием, даже в глазах западной буржуазной интеллигенции?

Почему фигура Ленина является для всякого иностранца фигурой, достойной величайшего изумления?

Да именно прежде всего потому, что Ленин обладал совершенно поразительным умением ставить прогноз, умением видеть будущее.

Драматурги только тогда будут строить нужные нашему «сегодня» пьесы, если они не будут, как сказал Файко, «находиться в суматохе», в пределах лозунгов дня, если они все наши лозунги дня научатся воспринимать в связи с перспективой, которую мы должны все время реально иметь перед собой.

Мы должны понимать, что наши лозунги не только лозунги «сегодня», а лозунги нашего будущего. Наши лозунги одна из ступеней в будущее — в мир социализма.

224

Ударная наша задача — создание зарядки в массах, строящих новый театр. Недостаточно, однако, следовать лозунгам, бросаемым нашей партией, надо еще, чтобы совершить большие дела, а не остаться только с маленькими делами, проникать в середину этих лозунгов, надо творчески доносить до масс эти лозунги, организуя их в художественно мощное произведение искусства.

Между тем мы видим у некоторых наших товарищей стремление помахивать лозунгами лишь для того, чтобы отбыть необходимую повинность. В среде работников искусств, выполняющих задачи ударничества, мы часто видим лжеударничество.

Самое опасное в вашей работе — это лжеударничество, с которым вместе приходит организационная возня, суматоха и рекламная шумиха. В условиях нашей театральной среды к этому еще нужно прибавить: шумиха интриганского порядка. Это мешает включить театр в классовую борьбу на идеологическом фронте. Это мешает ударить нашей работой по нашим классовым врагам. Пора покончить со склокой.

Мы должны объединиться (но, конечно, речь идет об объединении на крепко проверенной и четко марксистской линии).

Когда мы спорим и каждая из спорящих сторон говорит о главном, что составляет суть платформы каждого из направлений, я считаю величайшим вредом стремление некоторых товарищей наших обрабатывать мозги с целью перетащить того или другого в свой лагерь, валя в одну кучу пролеткультистов и лефовцев, ради того только, что с одним врагом воевать легче, чем с двумя.

О САМОЙ РАБОТЕ ДРАМАТУРГА

Динамическое в наших драмах — вот самое характерное, что отличает советскую драматургию от драматургии капиталистических стран.

Когда вы смотрите любую пьесу на Западе, вам становится очевидным, что у советских драматургов основная установка — на создание в своих вещах динамического напряжения. Это динамическое в драмах, если бы оно было хорошо продумано, проработано и в содержании и в форме, могло бы помочь созданию нового вида драмы, рожденного в эпоху великих планов. Словесный материал подавался бы как новая словесная инструментовка. Тут речь идет не только об обработке словесного материала, но и об особом построении сценария.

Но когда драматург моего фронта организует динамику в приемах своеобразного

схематизма, немедленно схематизм объявляется чем-то вредным, недопустимым. Причем враги наши начинают театральных конструктивистов путать с конструктивистами литературного толка, не желая даже уяснить себе, что у теаконструктивистов совершенно иная целеустановка².

Когда начинают говорить о конструктивизме, немедленно заявляют: вот непонятная рабочему абстракция, нельзя человека по-

225

казывать в окружении схематических формул и прочее и прочее. Живой-де человек превращается в схему, и получается нечто вроде театра марионеток. Рабочий якобы совершенно не желает воспринять человека так, как ему показывают.

Я приведу пример из работ деревенского театра, который находится у нас в особом умалении. Я сам корректировал работу моих учеников по инсценировке «Красный сев» перед отправкой ударной бригады в Сибирь³ и пришел к выводу, что пьесу, написанную в приемах Московского Художественного театра, в приемах психологизма, трудно исправить, ее, пожалуй, следовало бы просто уничтожить. Когда товарищи поехали на место, они сами убедились, что крестьянин, видя себя изображенным на сцене фотографически, замечает фальшь построения вещей. Тот лозунговый материал, который вложен в содержание этой вещи, проваливается, потому что никак не приклеивается к этим отвратительным формальным штампам фотографического порядка.

Для того чтобы такие пьесы зазвучали для деревенского зрителя, нужно было бы дать именно некую схему, плакат что ли. Нужно было отыскать такую форму драмы, которая бы не пыталась повторить на сцене кулака-натурщика. Нужно было бы переработать его в кулака-схему. Нужно было бы напугать кулака-зрителя изображением не его портрета, а его чудовищной гримасы. Нужно было бы изобразить на арене рыцаря в лаптях с таким грозным кулаком в железной перчатке, чтобы чувствовалось, что в этом кулаке сосредоточена вся контрреволюционная сила. И ей, этой силе, нужно было бы противопоставить другого рыцаря, чтобы зритель почувствовал такую его мощь, которую никакая контрреволюционная сила сломить не сможет.

Мы не можем и не должны учитывать только то, что есть, мы должны непременно учитывать то, что в ближайшем будущем обязательно будет осуществлено.

В тех районах, в которых проводится индустриализация, мы встречаем совершенно новую породу людей. Таких людей на сцене мы должны изображать, но по-новому, с неперменной установкой на нового человека сегодня в свете нового человека будущего.

Смотрите на новую деревню, — разве мы имеем право вот так, как в «Красном севе» это делается, показывать действительность? Мы должны непременно показывать как некое становление в условиях сегодняшнего переходного периода. Так новое в новом человеке должно быть показано нашими драматургами. Это определяет и новую технику.

О НАШЕЙ РАБОТЕ В ОБЛАСТИ УДАРНИЧЕСТВА

Мы не можем посылать на периферию халтуру, мы не должны бросать объедки с того стола, за которым мы пируем здесь, в Москве. В противовес лжеударничеству нужно организовать вот

226

какую ударную работу: в промышленные центры направлять театры в полном составе, с лучшими силами. Скажем, например, на два, на три месяца закрываем какой-нибудь театр в Москве и бросаем его в Донбасс или в другой промышленный центр⁴.

Мы так много говорили на разных диспутах о так называемом синтетическом искусстве. Но вот вам простое предложение тов. Вишневого: надо же, наконец, для подачи хоть одного замечательного спектакля в год собрать в один кулак элементы театральной мощной аппаратуры (оркестр, хор, орган и пр.) с лучшими артистическими силами (раздробь, как говорил Чехов, нужно раз и навсегда ликвидировать), и мы будем близки к осуществлению того, что когда-то казалось утопическим.

Немного о формах.

Нужно быть действительно широким в понимании всего разнообразия творческих приемов.

На конференции Всероскомдрама выступал Феликс Яковлевич Кон⁵. Это от головы до ног современный человек, который совершенно органически слился с тем, что является собой современность в условиях нашей тяжелой борьбы, в обстановке блокады, в обстановке разрастающегося на Западе фашизма. Но его выступление на конференции было облечено в традиционную форму красочного французского театра. Это был своего рода Муне-Сюлли. Когда он произносил свою речь, я, как режиссер, радовался. Заслонила ли, однако, эта форма то основное, что он хотел сказать? Те глубокие мысли, которые он выразил, разве не дошли? Он даже процитировал Гейне. Он мог бы выбрать из арсенала прежней поэзии, ради удовольствия какого-нибудь Блюма, более удачную цитату из прошлого⁶. Нет, он не побоялся вспомнить Гейне, он взял поэта не стопроцентного в идеологическом разрезе, чтобы пояснить свою мысль. Новые формы хороши, но и в старых формах есть кое-что замечательное, что мы можем использовать.

Приходится вспоминать замечательно мудрую постановку вопроса, которую в свое время в борьбе с Пролеткультом дал товарищ Ленин. Он сказал: подождите, голубчики, в инкубаторах выращивать пролетарскую в кавычках культуру. Погодите, а вы сумели использовать лучшие достижения старой культуры? Сумели ли вы их критически переработать, вот эти лучшие достижения буржуазной культуры? Все это приходится постоянно повторять, потому что это забывается. Но за этим следует новое. Мы хотим прощупать культуру нового человека, ставя перед собой задачу создания новой техники. И вот тут, когда начинается борьба за эту новую технику, нам говорят: пролетариат этого нового не умеет воспринимать, он не хочет схематизма. Тогда мы несем свое искусство к пролетариату и требуем от него ответа на вопрос: понимает ли он или не понимает то, что ему показывают работающие на левом фронте искусства. Когда мы в Свердловске ставили «Ревизора:», то, конечно, были посрамлены не мы, а все эти Блюмы, потому что свердловские рабочие заявили: «До нас дошли слухи,

227

что будто вы показываете непонятное пролетариату искусство; мы решительно все поняли»⁷.

Товарищ Киршон высказывался здесь против приспособленчества. Конечно, слов нет, приспособленчество очень вредно. Но, поскольку т. Киршон немного моложе меня, я позволю себе сказать ему, что его драматургические опыты, с моей точки зрения, не двигаются вперед от того, что он тоже впадает в приспособленчество. В чем это приспособленчество? А вот в чем. Тов. Киршон — и не он один — идет по пути наименьшего сопротивления. Когда он пишет свою пьесу, то он учитывает технику того театра, куда понесет завтра свои пьесы.

Я не знаю пьесы т. Вишневого «Первая Конная», но я знаю, что он хотел бы написать свои пьесы в приемах той техники, которой еще на современном театре нет, но которую он требует для своей пьесы. Он хочет писать пьесы с учетом на переустройство сценических площадок, он хочет, чтобы режиссер показывал свою сцену по-новому во что бы то ни стало. Надо создать такую пьесу, которая заставила бы нас, режиссеров, перестраивать сцену. Тут возникает вопрос о проблеме нового здания для театра.

В драме мы должны бороться с теми товарищами, которые вязнут, по верному выражению т. Безыменского, в психоложестве и ни в какой мере не дают рабочему и крестьянину нужной им зарядки. Какой-нибудь «Огненный мост» Ромашова, с моей точки зрения, не революционная, а контрреволюционная пьеса, потому что она не дает самого основного, она не создает в зрительном зале той зарядки, которая нужна.

Мы должны перестроить нашу драматургию таким образом, чтобы вытравить из нее все элементы ликвидаторства, упадочничества, всякую сентиментальность, мы не смеем в себе крушить все то, что мы за эти тринадцать лет в себе накопили. С грандиозной зарядкой, только с нею мы сможем достигнуть тех больших планов, которые нам надлежит разрешить в четыре года.

«Д. С. Е.» (1930 г.)

15 ноября состоится премьера обозрения «Д. С. Е.» («Даешь Советскую Европу!» и «Destruction of Continental Europe»*), смонтированного Н. К. Мологиным. Взамен прежней фантастически-детективной структуры «Д. Е.» в этом новом спектакле «Д. С. Е.» показываются конкретные явления современности: отголоски кризиса капитализма, противоречия капиталистической системы наряду с успехами социалистического строительства в СССР, угроза капиталистов и их приспешников социал-демократов сорвать план великих работ нашего Союза с помощью интервенции, пресловутый «демпинг»¹ и т. п. Ряд эпизодов посвящен СССР («Алло, алло, говорит Москва», «5 в 4», «Чужой земли не хотим. но и своей ни пяди не отдадим»). В этих эпизодах действие пронизано пафосом пятилетки.

Новая постановка сработана политически неизмеримо крепче, чем прежняя «Д. Е.». Основа сюжетной ткани прежнего спектакля «Д. Е.» связывалась с фантастическим проектом постройки трансатлантического туннеля; этот сюжет заменен теперь конкретными событиями дня. Это очень облегчает спектакль. Он проникнут бодростью.

Спектакль делится на четыре части. В нем одиннадцать эпизодов и две интермедии. В спектакле участвует вся группа...

* — «Разрушение континентальной Европы» (англ.). — *Ред.*

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСКУССИИ «ТВОРЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ТЕАТРА ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА» 25 декабря 1930 года

...О традициях. Товарищу Бродскому¹ кажется, что в условиях построения нового театра, современного революционного театра, современного советского театра, нужно этот новый революционный театр строить, преодолев традиции, нужно выйти из цепи традиционализма. Когда мы, тимовцы, говорим о традиции сейчас, или когда я говорил в 1913 году (а книга 1913 года² явилась результатом больших практических работ начиная с 1905 года), когда я издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», когда я искал для построения нового театра то здоровое и нужное, что надо вырвать из подлинно театральных эпох, — об этом я скажу специально, — то мы держались и держимся исключительно той мысли, что нужно оттуда, из начала традиции, вынимать все то, без чего актер работать на сцене не может. Но сказать — преодолеть традиции, потому что с традициями лезет идеология, то есть лезет миропонимание, мировоззрение, миросозерцание. В том-то и вся задача: беря технику, ни в коем случае не допустить, чтобы просачивалась вредная нам идеология. В этом секрет. Поэтому, когда мы нащупываем необходимое для актера, чтобы он изучил прошлое, чтобы он вытащил оттуда нужные деловые корни, мы не предлагаем ему вместе с этими корнями брать идеологию.

Но товарищ Бродский говорил, что, однако вот, таща оттуда приемы актерской игры, мы притаскиваем ряд таких элементов, которые он называет опасными и которые он считает точками, не дающими мне возможности окончательно расстаться с прошлым и не дающими возможности построить тот театр, который нужен для современности. Тут он видит опасность и берет под подозрение самый термин «подлинно театральная эпоха». Вероятно, это очень неудачное выражение, я согласен, — может быть, нужно было бы очень призадуматься, как определить ту область, которую я брал как объект для изучения. Подлинно театральными эпохами я называл те эпохи, когда особенно бережно относились к театру как к таковому, то есть на театр работали очень сильные люди — и драматурги, и актеры, и режиссеры. Я брал и изучал приемы как таковые, в плане технического, и поэтому я мог бы уже сейчас, на основе этого изучения, написать книгу, но какую книгу? — например, «Технология актерской игры», или «Технология режиссуры», или «Технология драматургии». Вот что я

230

мог бы написать. Я говорил о том, что я не хочу переиздавать, не переиздаю свою книгу, чтобы не было всяких кривотолков, потому что в мою книгу просочились некоторые вещи, которые нужно сейчас отменить, потому что основной задачей, когда я писал книгу, было — дать именно элементы для создания будущих книг, даже не мною написанных, книг по технологии.

Когда мы сейчас говорим о постановке научно-исследовательских институтов, когда мы говорим о необходимости создания нашего театроведения, создания нашей эстетики, то я спросил бы: а что получится, если целый ряд людей из театроведов, из искусствоведов, из работающих над созданием теории новой театральной эстетики не будет создавать технологии? Когда я говорю о технологии, я также говорю о необходимости создания, например, театрального энциклопедического словаря, потому что надо договориться о целом ряде терминов³; кроме того, прежде чем построить систему, надо обязательно построить ряд технологий, потому что сейчас, даже сейчас, в 1930 году, товарищ Бродский, беря мою прежнюю книгу, беря ее под углом зрения современного человека, не умеет и не хочет отменить все то, что совершенно не нужно, о чем даже не полезно вспоминать сегодня, так как это еще более засоряет верное отношение к ряду сложных явлений, которые мы должны проанализировать. Нужно осуществлять этот анализ так, чтобы «раскладывать» все вредные философии, которые были у Мейерхольда: вот здесь было вредное влияние школы символистов на Мейерхольда, вот здесь вредное влияние Маринетти и т. д. Это надо

положить в одну сторону, а затем начать разбирать моменты технологического порядка, элементы, которые являются необходимыми для нашего сегодня. Если бы такой анализ проводился, я бы оказал: «Вы меня, пожалуйста, в эту левую или правую комнату не водите, с этим я давно расстался, дверь эта давно заперта на ключ, — что вы мне вытряхиваете эти штуки, — а вот о той системе, которую я предлагаю сейчас современному актеру или современному драматургу или самому себе, как режиссеру, давайте говорить — здоровая это система или нездоровая». Причем я вовсе не хочу сказать, что когда мы начинаем говорить в плане технологии, мы не поднимаем разговора о сложном сплетении формы с содержанием, о сложном сплетении формы с мировоззрением и т. д. Я не буду об этом говорить, потому что сейчас об этом говорить можно много.

В тот период мне пришлось заниматься не чем иным, как борьбой с вреднейшими вещами, которые предлагал так называемый натуралистический театр, или с ужаснейшим эпигонством и вреднейшим эклектизмом. Это тогда была антитеза, пришлось прежде всего перегибать палку, с этого надо было начать. Нужно учесть ту обстановку, в которой мы <тогда> работали.

Например, заявка о театральности, заявка об игре, об игровом моменте, ведь эта заявка почему была сделана? Потому что

231

всяческая театральность уничтожалась системой мейнингенцев, сторонником которой был Станиславский в первый период своей деятельности. Эта мейнингенская школа привела театр в тупик в области техники режиссерского искусства. Актерская игра по следам этих приемов тоже пошла в тупик. Всякая театральность была вытравляема, все сводилось к фотографии, то есть творчество молчало, творчества не было, просто искусство перестало жить как таковое. Вот когда пришлось сделать заявление об игре. В том периоде, конечно, был, естественно, примат формы над содержанием. Мы брали любой материал, лишь бы этот материал был отличным от того, что нам давала предшествующая эпоха, потому что изобретательство в области театра протекало в очень невыгодных условиях, драматургия была эпигонской. Царили на сцене Потехин, Южин <Сумбатов>, Невежин, Александров, Крылов и т. д. Драматургии не было. Значит, в объятия каких драматургов надо было бросаться? В объятия тех драматургов, которые тоже относились критически к этим эпигонам, тех, которые любили Пушкина, любили Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина и ненавидели драматургов, наводнявших театр. Хотя МХТ был выше по сравнению с падающим Малым театром, но когда, например, он хотел представить образы Бориса Годунова, царя Федора Иоанновича, Ивана Грозного в исторической пьесе, он недаром брал Алексея Толстого, а не Пушкина. Это очень показательно и характерно. Когда хотели отказаться от драматургов, поставлявших свои пьесы Малому театру, они, конечно, хорошо сделали, что взяли Чехова, и все-таки взяли Чехова в то время, как уже был ряд драматургов, которые предлагали свои работы, явившиеся результатом изучения вот этих подлинно театральных эпох. Так что моя близость с этой группой авторов, о которой здесь сказал товарищ Бродский, не есть установка да их идеологию, нет, это был опыт, эта группа драматургов захвачена была в тот период, когда и мы были заняты изучением подлинно театральных эпох.

Так, буду перечислять: скажем, Блок, «Балаганчик». Разве нас интересовал Блок с его сложным миром, который мы знаем, к чему его привел? Ведь недаром в <его> письмах, которые опубликованы сейчас, нет такого письма, в котором он не колол бы меня, потому что расхождения мои с Блоком начались тотчас же после того, как я поставил «Балаганчик». Он понял уже после «Балаганчика», что ему со мной не по пути. Но Блок меня интересовал, потому что его пьесы все были построены на театральных приемах, которые были уже в романтизме Тика. Сейчас Бродский несомненно схватится за голову, но я настаиваю на том, что все мировоззрение Тика я бросаю в одну комнату и там запираю, а приемы его игры беру. Например, его пьесу «Кот в сапогах» я сейчас понес бы в любую студию актерской игры и сказал бы: «Ну-ка, жарьте «Кота в сапогах», разыграйте эту пьесу», потому что эта

пьеса предлагает такие приемы сближения зри-

232

тельного зала со сценой, которые дают возможность построения нового спектакля⁴. Давайте современного Тика в кавычках, чтобы он построил современный спектакль на таковских приемах, который был бы сейчас наисовременнейшим спектаклем. Этому же надо учиться. Ведь недаром так бывает в музыке, что какой-нибудь современнейший автор собирается написать революционнейшую пьесу; вы думаете, он, желая написать революционную пьесу, не просмотрит в тиши своего кабинета фугу Баха или какую-нибудь замечательную вещь Моцарта или Бетховена? Ведь он же берет технические приемы, которые его учат, как построить фугу, как построить симфонию. Это момент чисто формальный, но нас не поймаете на том, что «значит, вы формалисты, вам все равно, что брать, вы подумайте, что вы сделали».

...Блок, затем Вячеслав Иванов (ни к черту не годится его драма, ее никто не ставил и, вероятно, не поставит). Вячеслав Иванов занимался в тот период анализом античного театра; он много раскрывает, показывает, какая разница между приемами, техникой, как писали Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, — очень поучительно. Но ему не удалось создать драмы вроде того, что сделал Блок, и его драма не была поставлена⁵.

Теперь Леонид Андреев — «Жизнь Человека». Плакат, пишет плакат для того времени, — черт возьми, громадный скачок от приемов, которые были до него; давайте его сюда. Я поставил «Жизнь Человека» — и стоп. Мы обменялись такими письмами с Леонидом Андреевым, после которых не встречались, здесь опять наши расхождения начинаются⁶.

Дальше — имя Ремизова. Как же игнорировать человека, который давал образцы нового сценического языка? До него — Алексей <Константинович> Толстой, Потехин, Сумбатов, Невежин. Какой скачок — вдруг стали говорить: давай язык. Он изучает русский язык, изучает новую фонетику и восстанавливает утерянные корни, восстанавливает, может быть, со словарем Даля, я не знаю, но важно то, что освежает язык, заставляет призадуматься. Поэтому мы брали все решительно, что шло вразрез с тем, что делалось у эпигонов.

Теперь, товарищи, когда идет речь о Метерлинке, ведь дело в том, что если такую вещь, как «Сестра Беатриса», немножко переделать, — наш «Безбожник» из этой пьесы, слегка переработанной, сможет сделать изумительный антирелигиозный спектакль⁷. Недаром ведь ее цензура запретила. Ведь мне пришлось надуть цензуру, мне пришлось убедить ее в том, что я прячу за кулисы статую мадонны и только хвост платья показываю. А пьеса <Ведекинда> «Пробуждение весны» — молодежная проблема. Она была под цензурным запретом, и опять мне с величайшим трудом пришлось протащить ее на сцену, — все это явления такого порядка.

Ведь когда мы говорили о новой драматургии, надо принять во внимание, чем мы занимались. Мы искали новые формы для

233

театра, чтобы театр заговорил новым языком, и говорить, что эта работа ни в какой мере не послужила, так сказать, преддверием того, что мы сейчас делаем, — это неверно. Например, все эти кружки — вы упомянули Блока, Л. Андреева, Сологуба, — все эти группы людей — ведь они были в громадном разрыве, они были, так сказать, «прогрессивны» в том смысле, как это слово звучало на фоне периода 1905 — 1917 годов, потому что, например, Максим Горький тоже был в этой же группе, он имел тяготение к этой группе. Я отлично помню совещание в квартире Вячеслава Иванова с Максимом Горьким — он чувствовал, что здесь, в этой группе драматургов, есть какие-то корни для создания нового театра, который будет в разрыве со всеми театрами, тогда утверждавшими себя⁸. Это надо запомнить. А что же вы думаете, какое в 1905 — 1906 годах отношение было к этой группе? Каждого хотели схватить за шиворот. Я сам присутствовал при обыске и аресте ряда товарищей, которые были в этой комнате на совещании в квартире Вячеслава Иванова. Эту группу разыскивали, думали: а не скрывается ли под этим символическим покрывалом что-нибудь вредное для империи? Ведь какое отношение было? Не надо этого забывать. Надо все это учесть. Значит, это была группа фашистская?! Что за вздор! Она была консервативная, реакционная? Ничего

подобного. У всякого был свой уклончик, у Блока был свой уклончик, у Ремизова, у Сологуба, у Леонида Андреева, и все они разгримировали себя, — но когда? В 1917 году.

Теперь относительно Валерия Брюсова. Ну, не мне же говорить, товарищ Бродский, о его замечательной статье, вернее, знаменитой статье против условного театра. В короткий промежуток времени он написал статьи за условный театр и против него⁹, он заведовал литературной частью в экспериментальном Театре-студии, который был филиалом Московского Художественного театра в 1905 году. Ведь все то, что он написал против условного театра, это же было результатом наших совместных бесед. Мы, строя условный театр, сразу же нашли целый ряд ошибок, против чего и стал восставать Валерий Брюсов. Против нового образа условного театра протестовал Брюсов, потому что художники попадались не те — они неверно выражали этот условный театр.

Затем началась работа с 1906 — 1907 годов скачками к 1910 году, а с 1910 года все полетело к черту из того, что было преддверием к статье Брюсова в 1906 году. От тех художников, которые работали на театре, которые портили выражение условного театра, мы отказались, мы стали искать иных художников, иные формы, а главное, стали изучать то, что не было еще изучено. Это был подлинный декадентский театр. Ведь первая постановка «Смерть Тентажиля» — этот первый шаг условного театра — была рядом ошибок, и главным образом ошибки были в технике. Это была как раз эпоха утверждения нового художника на театре.

234

То же самое — в области приемов игры. Как же можно было без школы прямо брать актеров, которые были натасканы по системе Станиславского, которые были натасканы по мейнингенской системе или по системе Малого театра? Ясно, что актеры не знали, как это делается, как это кушанье готовится, какая новая игра будет в условном театре. И только с 1910 года начинают работать студии, начинают появляться школы, где пытаются нащупывать новые приемы игры на базе изучения подлинно театральных эпох, которые брались в плане технологии.

Конечно, все это, понимаете, очень легко сделать — взять какую-то проблему маски и начать ее так анализировать, как анализирует Бродский. Не подкопаешься, — все правильно и неправильно так же, как, например, изучение старых театров, сделанное у Стороженко¹⁰. Когда я читал эту книгу — все правильно и неправильно, потому что подход литературный — это не подход, проверенный на практике. Когда произносим слово «маска», разве товарищ Бродский так понимает это слово, как мы его понимаем? Абсолютно не так. Я из всех слов понял, что все правильно выходит, но о маске говорим разное, в этом все недоразумение.

Когда мы говорим о том, что нам приемлемее театр Гоцци, пусть он разфашист, черт с ним, когда мы говорим, что этот прием мы берем преимущественно перед тем приемом, который предлагал Гольдони, мы говорим не о маске, которую на голову напяливают, мы говорим о тех традиционных масках <далее — пропуск и неясный текст в стенограмме>.

Когда Карло Гоцци настойчиво желал воскресить эту подлинно театральную маску, — народная маска, народная комедия логически давали ему возможность выдвинуть новую драматургическую формулу. Вот в чем дело. Именно это только интересовало. Это что такое — шаг вперед или шаг назад? Это — шаг вперед. Несмотря на то, что Гоцци: опирается на приемы традиционные, он их берет по-новому, по-новому показывает. И смотрите — а зачем не Гольдони, зачем Карло Гоцци? Сама практика показала, что мы на наших сценах, на новых передовых, авангардных сценах не видим ни одной пьесы Гольдони, но зато мы видим, например, «Принцессу Турандот». Что эта театральная маска, традиционная маска — дала или не дала возможность вахтанговцам свободно маневрировать в показе нового своего отношения к новым явлениям нашего быта? Помогла, как театральная фикция, — помогла. И вот мы их <традиционные маски> оттого и берем, оттого и любим.

«Любовь к трем апельсинам» — опера Прокофьева. Когда я видел эту вещь возобновленной в Большом театре¹¹, я сказал: «Что за головотяпство, здесь режиссер не додумал». Там, помните, есть сцена — спор между разными театральными течениями¹², и

никто в Большом театре не додумался, что нужно было брать только формулу театральную и дать современную нам литературную борьбу. Это было бы живое отношение к ткани.

235

Что же, мы должны отвергать Гоцци? Нет, мы должны благодарить его, что он дал такой сценарий, на материале которого мы могли создать подлинно современный театр. Что же, меня интересовала маска как таковая, интересовала, как символ? Ни к черту не годится такой подход к вопросу — меня интересовал анализ приемов.

Теперь отношение к театральным эпохам. Нельзя забывать, что нас интересовал не только театр *commedia dell'arte*, — тут был упомянут, хотя и не прямо это слово было названо, балаган, раскрывался термин «гротеск» и т. д. Опять-таки, как происходило раскрытие этого термина, как подыскивались ему слова, формулировки? Путался Мейерхольд в формулировках, черт возьми, но это неважно, дело не в этом. В моей книге есть специальная статья о балагане. Надо было многое отбросить в ту комнату, которая давно под замком, но в то же время она иногда отпирается, чтобы туда можно было еще что-нибудь выбросить совершенно ненужное. Но почему надо было брать балаган? Потому что это делалось в период театра эпигонов: когда эпигонство царствовало в императорских театрах и нужно было ему противопоставить здоровое начало. Поэтому гротеск возникал не как какой-то Леонардо да Винчи и Гойя. Это неудачное определение. Хотя, может быть, Леонардо да Винчи и можно здесь назвать, но можно назвать и еще кое-кого. Дело не в этом, а в том, что балаганный театр давал возможность с помощью приема балаганного мастерства вытравлять эту напояженную чистоту, так называемую облагороженность и красоту. Этот термин был необходим как известная антитеза, как какая-то определенная формулировка.

Теперь о движении и слове. Тут опять дело в перегибании палки. Тогда утверждал себя натуралистический театр, тогда изгонялась всякая театральность и всякая проблема, связанная с движением. Когда мы говорили о том, что слово не важно на сцене, то это была опять педагогическая фикция — нам нужно было противопоставить натуралистическому театру, нужно было показать, раскрыть, вскрыть для актера проблему движения, потому что он представлял себе дело так, что он является действующим лицом в драме, которое фотографически должно копировать действительность без творческого привнесения. Мы ему говорили: «Позвольте, ведь на сцене ты не только изображаешь действующее лицо, но ты еще изображаешь лицо, которое вступает в борьбу с другими действующими лицами: развертываются всевозможные конфликты, происходят разные катастрофы на сцене, вырастают драматургические ситуации. Ведь ты, черт возьми, не в жизни, не в действительности: тебя ведут на сценическую площадку, существует актерский выход, а если ты не умеешь выходить, то научись двигаться». Существуют не только слова, слово сплетено с необходимым мимированием, чтобы глаза заблестели, чтобы рот верно раскрывался, чтобы руки правильно двигались. Актер не может как граммофон ходить по сцене.

236

Когда А. И. Южин ходил в Фамусове, это был комод, в горло которого была вставлена граммофонная пластинка, и он произносил монологи Грибоедова. Мы говорили: «Граммoфонная пластинка может быть замечательно вставлена, но какого же черта ты комод?» Если бы у него была задача двигаться, как комод, тогда я бы ничего не сказал, тогда он должен был бы подчеркнуть: я человек комодообразный, двигаюсь замечательно¹³.

Вот поэтому о проблеме движения нужно говорить, агитировать за эту проблему, и поэтому, конечно, мы на время слова просто отбирали у актеров¹⁴. Я в своей студии, например, говорил: «Товарищи, подождите говорить слова, потому что разве ребенок родится сразу с монологом Бродского или кого-нибудь из присутствующих? Ребенок что делает? Он без слов сначала, он, мерзавец, руками размахивает, грудку свою расправляет, а если не кричит, то гинеколог, который его принимает, если мерзавец не крикнет, по заднице хлопнет (это хорошее русское слово, да опять будут сердиться, что шокирую) (*смех*). В движении тоже: давайте генетически подойдем, — не даром движение предшествует слову, слово — хитрая штука, и движение происходит еще до того, как слово произносится, это

касается и мысли человека. Ты научись мыслительный свой аппарат так строить, чтобы всегда он предшествовал слову, а то у нас бывает так: бухнет слово, а мысль отстала на два шага — это не годится (*смех*). Так же и в области движения».

И вот здесь, в театральном искусстве, и надо сказать актеру: научись сначала движению. Поэтому, например, мы делали такие опыты: берем «Каменного гостя» Пушкина, слова там экономно расставлены; это, между прочим, признак самого большого таланта, когда экономно распоряжаются словесным материалом. Я вот Вишневского наблюдал, он также экономен, вначале боится слово дать, но у него громадный запас слов, потому и боится, что запас грандиозный, их нужно с великой экономией выдавать, держа за пазухой¹⁵. Приходит на репетицию и по горсточке сыплет, подсыпь еще, — подожди, — подсыпь. И вот в студии прежде, чем произносить слова Пушкина, мы строим пантомимический сценарный материал.

А здесь Бродский говорит: вот на странице такой-то <Мейерхольд> говорит о движении, а вот на странице такой-то говорит — слова нужны, и вот в тридцатом году говорит — давайте слова. Да, теперь актер уже так подготовлен, что ему можно давать слова, — актер нашей школы, потому что у нас уже выработалась определенная система длинным лабораторным путем, где актер тренируется. Мы научились так тренировать, что на движение актера даем слова. Товарищ Бродский, когда слышит об этом, говорит: «Позвольте, вы в таком-то году писали, что слов не надо». Но тут никакого противоречия нет: тогда мы слова берегли, потому что к словам эпигоны относились вульгарно,

237

им нипочем было написать семидесятиактную пьесу, это был газетный язык, над словом никто не работал. Теперь наступает пора, когда опять работают над словом, но это есть результат грандиозной работы, которую вела наша литература после эпигонов.

Тут можно назвать целый ряд имен. Здесь упоминали Андрея Белого. Что такое Андрей Белый? (*Голос с места*: Мистик.) Вот видите, вы говорите: мистик. Давайте мистику запрем в чулан, а попробуем изучить его необычайную способность и технику словесного построения. Необходимо это делать в студийном порядке, там мы должны заниматься изучением, мы должны изучать каждого мастера, который умеет владеть этим искусством. Нужно это делать, без этого нельзя.

Мне скажут опять: «Вы отрываете форму от содержания». Но, товарищи, ведь в сплетении формы и содержания есть еще третий момент — как это делается, как эта форма сплетается с содержанием. О том, как это делается, мы никогда не говорили, просто написана пьеса, написана революционная пьеса, написан замечательный плакат, мы говорили: «Да, хорошо». Но это была спешка, надо было сделать это к определенному моменту. Но разве мы так должны делать? Ведь кроме формы и содержания есть еще и другое. Есть, например, знаменитое предложение Льва Толстого, чтобы каждое действующее лицо говорило своим языком¹⁶, а пойдите в наши театры — все действующие лица говорят одним языком, за исключением <персонажей> Погодина, который пытается в «Темпе» заставить действующих лиц говорить таким языком, который присущ каждому из них¹⁷. Это у него очень хорошо сделано. Здесь человек продлевает большую работу над собой.

Говорилось о том, что в «Ревизоре» игнорируется культура языка и в качестве образца такого игнорирования приводили пример, что слышно сплошное «ррр», а фраз не слышно. Может быть, условия нашей акустики таковы, что это не доходит. Это другой вопрос. Но я с полной ответственностью заявляю, что мы, работавшие над вещью больше года, как раз больше всего работали над словом, как раз в этой постановке мы приложили громадные усилия к тому, чтобы выявить эту фонетику Гоголя. Работа была сделана совершенно исключительная. Если у Старковского многое не доходит, так, может быть, таковы дикционные и декламационные свойства данного актера. Это надо учесть. Мы не показываем на каждом участке какого-то своего Сальвини, какого-то исключительного вундеркинда или гения, который все гениально делает. Старковский — актер старой формации, он заболтал свой язык на плохих образцах, не тренировал его на хороших образцах, у него есть

способность забалтываться. Но говорить, что слова здесь игнорируются, несправедливо.

Когда я говорил относительно слова, что это узор на движении, то я это говорил потому, что в области театра, — я на этом

238

настаиваю, — никогда нельзя будет ловко построить словесный материал, если не выстроен хороший скелет сценария, если не построен железный остов. Вот на опыте участия товарища Вишневого в моих работах (он может подтвердить) удалось нащупать очень точно сценарный скелет и ему в своей работе, и мне в моей режиссерской работе, — мне легко было вкомпоновать слова, и слова являются узорам — не в том смысле, что это украшения, а в том смысле, что они являются опорой *<неточно записано в стенограмме; очевидно, надо>* что движение является для них опорой и они лежат на поверхности. И вы напрасно думаете, что сценарный материал не дает доступа, — именно потому, что *<слова>* лежат на поверхности, опрозрачиваются, как кружевной узор ткани, именно поэтому до слуха доходят раньше всего.

Теперь относительно формулы товарища Бродского: «Долой условный театр, да здравствует реалистический театр». Это, конечно, нужно разъяснить или этой формуле нужно противопоставить иную формулу, которую я, конечно, могу только тезисно бросить и которую не буду излагать, потому что для этого надо сделать специальный доклад. Он думает так, что если мы говорим «условный театр», то реалистический театр — это какой-то другой. Тут ошибка колоссальная. Когда говорим «условный театр», мы говорим «условный реалистический театр» — вот наша формула. Это недоразумение, в которое впадает товарищ Бродский, происходит только оттого, что статья Брюсова, которую не один он упоминал, а еще кто-то, — вы перечитайте ее после моего заявления и увидите, что там все то, что отрицал в условном театре Брюсов, относится исключительно к неудачным выражениям. Много ведь есть условных театров — театр Шекспира, японский театр Кабуки, испанский уличный театр, условный театр ТИМ, — это все разные типы условного театра.

Условный театр, укрепивший себя в Москве на всех ошибках нашего первого периода, — это Камерный театр. Когда прихожу на любую *<его>* постановку, вижу — хорошо, молодцы, но это условный театр, который построен на абсолютно неверных предпосылках периода наших первых шагов, на всех тех ошибках, о которых писал Валерий Брюсов. Игра как таковая в Камерном театре, и игра как таковая у нас — это разные вещи. Мы поэтому являемся антиподом, противником Камерного театра. В Москве нет другого театра, который был бы противоположен нам так, как Камерный. Мы узнаём в каждом жесте, в каждом оформлении, в каждой мизансцене — вот как вырос условный театр на ошибках нашего первого периода. Мы с ними давно расстались.

Начинается потом еще один период, когда наша условная формула неверно истолковывается, — это Пролеткульт. Статья о Пролеткульте и вся критика Пролеткульта, сделанная товарищем Яковлевым, была сделана не без моей помощи¹⁸. Товарищ

239

Яковлев прежде, чем написать эту статью, имел со мной длинное совещание. Кстати сказать, он был направлен ко мне Владимиром Ильичем Лениным, чтобы проинтервьюировать меня на этот счет.

Вот в пролеткультовской работе мы видим акробатику. Между биомеханикой и акробатикой существует большая разница, которую понимает даже актер, не очень сильный в работе. Например, у меня есть один товарищ, молодой парень, который в прошлом году кончил школу, я его спрашиваю: «Как тебе кажется, какие ошибки у Боголюбова?» Он говорит: «Он акробатичен, а не биомеханичен. Сразу виден весь прием». Пролеткульт взял эту акробатику, но не справился с ней, и не знал, что с этим делать.

Когда я читаю статью Афиногенова о творческом методе¹⁹, — я вижу, как по биомеханике он вступает с нами в спор, он берет заявление Пролеткульта, заявление Глизер, а наших заявлений не берет, потому что наши заявления будут глубоко отличны от тех заявлений, которые делают эти товарищи. Они получают объедки с нашего стола.

Наша система еще не выкристаллизовалась, но основные формулы уже имеются. Я

сейчас ставлю спектакль, вижу, что можно это ставить легко, просто, потому что я опираюсь на определенную систему, которая прежде всего глубоко материалистична и да будет известно товарищу Пельше, не только материалистична, но и построена на методе диалектического материализма²⁰. Она сейчас только выявляется во всей своей полноте. Эта ступень нами уже достигнута. Мы думаем теперь не об акробатике, не о том тренаже, который нас привел к возможности развертывания биомеханической системы; теперь уже наступила пора слова после движения.

...Да, сначала нужно было расправить мускулы, правильно построить свой скелет, научиться ритмически двигаться, верно заирать голову в ракурсе, а затем наступает момент, когда мы говорим: «Товарищ, а что же ты без мозга ходишь, что же ты не думаешь?» Когда приходит слово, оно должно быть на третьей ступени: сначала движение, потом мысль, потом слово. Сначала должен происходить тренаж по акробатической или биомеханической системе, чтобы человек в хорошо провентилированном помещении расправил свои мускулы, научился хорошо дышать, хорошо кричать, в эмоциях, как кричит ребенок. Потом мы его отправляем в другую комнату, где наступает пора овладения уже какими-то выразительными средствами, необходимыми актеру. Позвольте, я вам дам слово, черт вас возьми, а вы промыслить это слово умеете? Вы умеете различать слово, сказанное фашистом, от слова, сказанного коммунарком, вы умеете построить ваше сознание, примениться ко всей обстановке, которую вам дает данная драматургическая фактура, вы видите все нюансы? Это тоже есть область тренажа. Вы не думайте, что актер может

240

прогуливаться по улицам и набираться вдохновения, а потом явиться на сцену. Необходим тренаж в области движения, тренаж в области мысли, тренаж в области слова. Это грандиозная работа, она по силам только специальному театру, который должен рассматриваться как учреждение научно-исследовательское, в котором есть действительная лаборатория, в котором есть действительная обстановка, дающая возможность это делать. Ведь у нас пока (это могут подтвердить товарищи из моего театра, которые здесь присутствуют) — кустарничество. Какого черта тренаж движений, какой тренаж слова, мысли, — ни черта нет, это не театр, это просто... это просто — ватерклозет (*смех*)²¹. Вот все, что я хотел сказать (*аплодисменты*).

«ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ»

I. <ЗАДАЧИ СПЕКТАКЛЯ> (1931 г.)

Пьеса и спектакль «Последний решительный» проникнуты единой идеей: готовность граждан СССР к обороне страны строящегося социализма, готовность граждан СССР на любые жертвы во имя победы пролетариата в неизбежной классовой схватке с империалистами Запада.

В пьесе Вс. Вишневского три плана, последовательно сменяющих друг друга и органически связанных между собой: борьба за искусство как одно из орудий социалистической стройки, борьба с разложением в наших рядах и героика защиты Советского Союза.

Автор и театр в прологе «Последнего решительного» и в эпизоде «У Кармен» резко выступают против порочных приемов старого искусства не потому, что они вообще это старое искусство отвергают, а потому, что искусство прошлого, если оно подается критически не переработанным, не только не организует волю зрителя, но, наоборот, ее размагничивает и этим вредит делу социалистической стройки и обороны рабоче-крестьянской страны.

Показывая отрицательные фигуры из среды краснофлотцев, автор и театр ни в какой мере не стремятся на частном случае строить отношение свое к Красному Флоту в целом. Наш Красный Флот в 1931 году являет собой образец сознательной, социалистической дисциплины и превосходной технической организованности. Театр, вскрывая классово-враждебные корни недисциплинированности, упадочнических, богемных настроений, которые время от времени то там, то здесь проступают лишь в единичных случаях (об этих недостатках говорит, между прочим, один из недавних приказов по Балтфлоту — о поведении краснофлотцев на берегу), сигнализирует об этих явлениях, которые должны быть учтены в условиях предвоенной обстановки. Показывая в отрицательных фигурах не личные качества, а социальные явления отрицательного характера, автор и театр выступают с предупреждением, потому что в свете военной опасности вредоносность этих явлений значительно возрастает.

242

Основное в пьесе и в спектакле — это апология Красной Армии и Красного Флота, как такой армии, которая проникнута классовым сознанием, такой, которая стоит под ружьем не во имя милитаристских тенденций, а с тем, чтобы в любой момент, когда это понадобится, пойти в бой со всяким, кто посмеет поднять руку против социалистической системы. Здесь апология Красной Армии и Красного Флота, как такой армии, которая является кровью от крови, плотью от плоти нашей партии, рабочего класса и нового крестьянства, формируемого на базе оплошной коллективизации.

Не ставя перед собой задачи дать развернутый показ жизни Красного Флота или показать рост личности краснофлотца (это вне темы данной пьесы), автор и театр в пяти эпизодах из шести выводят краснофлотский коллектив классово-стойким и готовым к обороне социалистической страны, — как наиболее яркую фигуру из этого коллектива они показывают краснофлотца Бушуева, в пьесе противопоставленного двум разложившимся: Анатолю-Еду-арду и Жянь-Вальжяну.

В согласии с таким построением пьесы театр вводит в действие различные стили; в прологе разоблачаются приспособленческие установки оперно-балетного театра и мюзик-холла приемами, этим театрам свойственными, а в сцене «У Кармен» раскрывается порочность стиля МХАТ I в той мере, в какой этот стиль связан с Достоевщиной и «психоложеством». В краснофлотских сценах, в особенности в сценах «На корабле» и «Застава № 6», утверждается наш стиль, стиль боевого революционного театра, борющегося за торжество коммунизма.

II. ИЗ БЕСЕДЫ С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ 15 января 1931 года

...Что такое этот спектакль? Те, кто видели макет, спрашивают меня: «Что за ерундовина? Примитивный макет! Ничего нет. Корабль? Корабля нет. Порт? Порты нет. Застава? Заставы нет. Ничего нет в макете». Но в том-то и дело, что здесь есть только ГОТОВ¹. ГОТОВ — есть. А дальше строится спектакль под руководством актеров, являющихся в зрительный зал с группой матросов, которые срывают этот спектакль и строят *наш* спектакль². Причем это *наш* говорится не от имени ГосТИМа, а от группы, которую приводит сюда Вишневский, от этой группы матросов. *Создают спектакль* — вот в чем трактовка оформления. Здесь должен быть драмкружковский налет. Должно быть страшно наивно, просто. Эти матросы и явятся теми актерами, которые будут создавать спектакль. А раз это матросы, а не мейерхольдовцы, то ответственность их очень мала. Ну, скажем, Цыплухин, — он играет европейца; почему матрос не может играть европейца?

243

Может, а вот Ф<ейервари?> в «Бубусе» он играть, конечно, не может. Вот, например, пригласить в этот спектакль на гастроли Качалова — не годится.

Здесь на всем лежит оттенок легкой иронии, простоты и наивности. Сделать это очень хорошему актеру легко, а актеру, который не владеет большой техникой, — трудно.

Единственная на земном шаре труппа, которая овладела этим приемом в своем очень заостренном, очень высоком искусстве, — это труппа Кабуки. Это единственная труппа, которая изумительно усвоила этот прием и владеет им в совершенстве. Мне довелось видеть в Париже труппу Кабуки, и я ловил себя на том, что они показывают такое искусство, которого я до сих пор еще не видал³. Я теоретически знал Кабуки — по книгам, по иконографическому материалу, — приемы Кабуки я знал, но когда я увидел Кабуки, мне показалось, что я ничего не читал, ничего не знал.

Самое основное в их приемах, что они ко всякому явлению подходят с обязательной наивностью, — все равно, играют ли они высокодраматическое, трагическое или комическое положение. Актер прежде всего берет такое положение, такое выражение, которое было бы понятно самому наивному, не искушенному ни в каких тонкостях человеку, попавшему в зрительный зал. Таким приемом овладел Чаплин. Он тоже выбирает такие сценические эффекты, которые наиболее просты, наиболее наивны и наиболее знакомы каждому человеку. Он отметит то, что не будет доступно каждому. Это же самое делают и <актеры> Кабуки. Причем у них бывают такие моменты — моменты ритуала, сценического ритуала, — когда актерам нужно показать маски, фигуры; они выходят, демонстрируют себя как участников данного спектакля. Это нечто вроде шествия, когда приезжает цирк в провинциальный город и вместо <вывешивания> афиш артисты садятся на лошадей, ослов, верблюдов и слонов, напяливают на себя костюмы и дефилируют по городу. Или же приезжает какая-нибудь труппа, которая показывает бой быков, приезжает из Испании, скажем, во Францию. Они не верят в афиши, они дефилируют по городу, заинтриговывают публику тем, что показывают, в каких они будут костюмах, какие фигуры у них, какие быки, лошади и т. д.

Кабуки во время своего сценического ритуала показывают актерские торжественные жесты, делают какие-то особые ритмические движения, показывают себя сзади, сбоку, а когда начинается спектакль, то они уже с этим приемом расстаются и начинают разыгрывать сюжетную часть, причем одни актеры завладевают участками, которые вызывают слезы у зрителя, а другие — участками, которые вызывают смех. И когда присмотришься к этим приемам, то видишь, что и те и другие прежде всего рассчитывают вызвать слезы или смех с помощью наивных, простых приемов, опирающихся на знакомые для зрителя бытовые особенности.

244

Такие наивные приемы есть и в этой пьесе, они есть у Всеволода Вишневского. Если сравнить его с другими драматургами, то прежде всего поражает наивность, а затем выбор того, что особенно хорошо знакомо каждому, — ничего нет мудреного, все просто, просто,

просто и просто. И чувства простые и выражение чувств очень простое.

Сможем ли мы этим приемом овладеть на данном спектакле? Я думаю, что еще не сможем, потому что мы утратили эту наивность. У нас в силу каких-то обстоятельств многие очень запутались; положение, которое само по себе просто, кажется для актера неразрешимым. Вот случай. Вчера в беседе с Горским я не понял те вопросы, которые он ставил мне. Я просто развел руками. Как можно ставить вопрос, когда тут ясно, как дважды два четыре? В этом актера обвинить нельзя, потому что случилось что-то с современным театром, как-то запутались, из-за самого простого положения залезают в какие-то дебри. Что выражено в сцене Горского⁴? Стоит строй <матросов>, прожектор осветил их лица. Бросается пятно, свет, и в этот свет должен войти начальник этого корабля и просто сказать: «Вот какое положение, вот то-то и то-то. Надлежит нам быть готовыми, вот война сейчас. Есть у вас десять человек, которые могут пойти?» Повернулся. Вместо десяти все решили пойти. Актер запутался. Не выходит. Не выходит не потому, что ему трудно или не может или не его амплуа. Из дальнейшей беседы выяснилось <почему не выходит>.

Если актер хочет удержаться в своей квалификации или идти дальше, у него должен быть определенный режим, он должен знать, что ему полезно и что вредно. Я говорю, что Горскому вредно участие в Ансамбле⁵, потому что актер должен различать два приема. Один прием, когда он с эстрады декламирует, и другой, когда он играет роль. На эстраде не полагается говорить роль, там полагается декламировать, подавать текст просто, убирая свое «я», пряча свою индивидуальность. Актер становится аппаратом, из которого отдельными пружинками выталкиваются слова, как на аппарате Морзе — только постукивает. <...> Для того чтобы играть, надо постоянно тренироваться, преодолевать декламацию, ликвидировать эту течь словесную. Преодоление всей этой чепухи — трудная задача и требует постоянного тренажа.

Мне скажут сейчас: старый актер, молодой актер. Это мы только на диспутах делаем такое деление на старую школу и новую школу. Приведу вам из старой школы пример. Были такие два актера — Шаляпин и Касторский. Вот Касторский приходит на репетицию, режиссер ему говорит: «Вы переходите налево, потом сюда, потом перебегаете, падаете и т. д.». Касторский хватается за голову: «Ничего не буду делать. Если я буду все это делать, у меня не будет звучать голос так, как ему полагается звучать. Отведите мне это место, тут я встану в костюме, в гриме; если хотите, чтобы я передал свиток — передам; уколую <шпа-

245

гой> с этого места, — пусть тот, кого надо уколоть, ко мне подходит; придет время — я упаду, но я с этого места не сдвинусь».

Другой актер — Шаляпин. Когда ему предлагают сделать то-то и то-то, он говорит: «Это никуда не годится. Этого мне мало. Если тут будет скатерка, — я схвачу и сдерну, когда мне будет мерещиться привидение. Потом этот стул опрокину, через него упаду и т. д.». Если ему показывают 25% движения, он требует 50%, на репетиции дает 75%⁶, а на спектакле сделает 100%. И если у него голос в плохом состоянии, не совсем в порядке, он тем больше дает движений, чтобы согреть свое тело; согревание всей его аппаратуры начинает зажигать его кровь, кровь начинает волноваться, он физически воспаляется и у него появляются нужные звуки, нужные тембры.

Когда Горский заговорил на репетиции декламационно, Вишневский схватил экземпляр и сказал: «Я не хочу декламации, я все перепису».

На этом примере видно, что мы должны овладеть этим спектаклем как-то по-новому. Мы должны отвоевывать каждый участок с ответственностью за этот участок. Мы должны просигнализировать зрителю, что на этом участке рассказывается; вся пьеса раздробляется на ряд кусочков и каждый кусочек сам по себе не пустышка, как в иных пьесах: говорят, говорят, а воды много, ерундовины много. Здесь нет ерундовины. Здесь каждый малюсенький моментик что-то накапливает, он обязательно для чего-то здесь поставлен. Это бывает у драматургов такого склада, как Всеволод Вишневский. У него большой запас мыслей, большой запас сцен, но он страшно экономит, он не расточителен.

Вот на чем мы ловили Вишневого. В какой-то сцене — нехватка. Вишневский — раз и готово: новый текст. И так пригонит, что ничего не скажешь. Абсолютно правильно. У него в этом отношении пушкинская способность. У Пушкина это видно особенно в небольших его драмах, например, «Каменный гость». Ничего нельзя вычеркнуть. Все на месте. Страшно сложная ситуация, много всего, но очень мало. Когда читаешь — понимаешь. Когда ставишь — не понимаешь, как это возникло.

Нельзя сказать, что пьеса «Последний решительный» вполне закончена. Нужно было бы еще месяца три работать, чтобы Вишневский еще правил, и совместно с нами правил. Это еще эскиз, но эскиз очень талантливого человека.

Это общие замечания. Теперь пойдемте подряд.

Спектакль распадается на пролог — двухчастный, эпилог — тоже двухчастный, а затем эпизоды: первый, второй, третий, четвертый, пятый, шестой. (*Вопрос:* А когда будут антракты?) Когда антракты? Это я еще не знаю. Антракты — для того, чтобы публика могла в уборные сходить, водичку попить. Антракты — это нас не касается, это техническое дело.

Первый эпизод — это «Порт». В «Порте» завязка, которая будет иметь продолжение в сцене трио — Жян-Вальжан, Анатоль-

246

Едуард и Кармен. Эта завязочка нужна автору для того, чтобы, когда встанет вопрос, что все должны быть готовы к бою, — двое окажутся не готовыми к бою. Эта пьеса о том, чтобы люди были готовы к войне, и <надо> показать, что есть люди, которые не готовы к бою. Видите, как проста пьеса?

Теперь — как он <Вишневский> хотел сделать? Он строит сцену клуба и сцену у Кармен так, как будто они происходят в одно время. В сущности, надо было бы играть — направо «Клуб», налево — «У Кармен», и играть одновременно, параллельно, чтобы тревога, которая забила в клубе, которая заставила посыпаться людей, заставила на корабле готовиться к оружию, — <эта тревога> застала «друзей» нарушившими дисциплину; их потом расстреливают, поскольку они нарушили дисциплину. <В эпизоде> «На палубе» только рассказывается, как это происходит.

Сюжет такой, как в простой японской драме, которую играет Кабуки. Но посмотрите, как относятся актеры Кабуки к таким простым сюжетам. Чем наивнее ситуация, чем проще сюжет, — тем нужно сильнее подавать, придумывать много маленьких эффектов. Что делает Чаплин? Когда Чаплин строит катастрофу, он играет скупой, напряженно и выразительно, он отдает всего себя, всю свою технику. Так же играют <актеры> Кабуки. Убили его друга. Он приходит и видит из-за куста голову друга, — тот мертв. Что делает актер Кабуки? Предполагается, что он говорит публике: «Внимание! Сценическая ситуация! Я очень сильно любил этого друга, его убили, и теперь мне без него трудно. Внимание! Я разыграю вам эту сцену» — и он ее разыгрывает. Если дело <было бы> только в одном содержании — тогда пьесы печатали бы и раздавали. Люди пришли бы в театр, им роздали бы пьесу, и они бы прочли ее в трамвае. Но люди приходят и говорят: «Мы знаем, мы читали, в разных газетах читали эпизоды этой пьесы, но вот как эта пьеса трактуется Мейерхольдом, Шебалиным, Петровым, Фадеевым⁶? Как они это расскажут?» Вот в этом-то и штука! Тут-то и начинается адова трудность. Поэтому нельзя это игнорировать.

Я заметил очень плохое отношение актеров к небольшим ролям: «ну какая же это роль?» Один только человек (а может быть, и не один) в труппе понял. Это Атьясова. Встаю и кланяюсь ей. Маленькая роль, ничего нет в ней, а как она здорово играет, еще может лучше сыграть⁷. На пятидесятом, сотом спектакле она лучше будет играть. Публика ей просигнализирует — кашляет, засморкается, вздохнет. Когда она соберет все эти «сведения», — она еще лучше будет играть. Вот ее отношение к маленькому участку своей роли; она поняла, что надо быть во всеоружии, она каждый день приходит тренироваться. Это от Кабуки; <актеры> Кабуки черт знает сколько тренируются, невероятное количество времени отводят тренажу. Вот почему мы вопрос о тренаже ставим так остро.

247

...И у нас в труппе есть такие, которые начинают солиднеть, а годика через три

посмотришь — и не повернешь этот комод. Надо страшно держать себя в руках. Тренаж, тренаж и тренаж. Но если только тренаж, который не выражает мысли, — тоже благодарю покорно!

Кабуки — это поразительные люди. У актера как будто бы две комнаты. Вот как у нас. Ванная комната для чего? — ясно. Уборная для чего? — ясно. А есть комната, где полочки, где книги лежат — другое назначение. Вот и у <актера> Кабуки как будто бы есть комната, где он тренируется, но когда он выходит на спектакль, то тут в пьесе есть разные штуки, которые он знает. Он знает, что такое самурай, что такое честь, долг, кровная месть и т. п. Я нарочно беру все термины из их репертуара. Он все это знает, он так свою технику распределяет, что и публика начинает знать, что он говорит, что он представляет, — не в смысле формы, а в смысле содержания.

Мы еще не добились того, чтобы показать тот энтузиазм, которого требует автор. Особенно показательно в «Заставе» — там нет напряжения. Тут должно быть напряжение в ракурсе, в том, как я смотрю в темноту, на врага, как я глаза мои устремил, как я весь трепещу, как я пули из мешочка вынимаю, ведь пуль — раз, два и обчелся. «Прощай, товарищ командир!», «Прощай, товарищ Семенов!» — и не выходит ни у того, ни у другого. Я все жду, мне соблазнительно показать, как человек умирает, но не надо говорить, и нельзя оказать, нельзя актеру показать, как он умирает, когда он не понимает, какой он участок разыгрывает. Вот я с удовольствием Атьясовой показываю, потому что она понимает, что она играет. Многие говорили: «Прощай, товарищ командир!» — и ни у кого не выходит. Вот у Шорина уже лучше. Человек должен понимать, что он играет, он должен понимать, что раз человек умирает — здесь надо что-то «запустить»⁸. <Небольшой пропуск в стенограмме.>

Недостаток молодости в чем состоит? В том, что она с годами проходит. Ясно, актер постепенно будет расти, приобретет технику.

...Но вот какая сцена не идет, — сцена борьбы между Сибиряком и «командиром»⁹. Почему? Потому что здесь установка на комическую сцену? Нет. Результат этой сцены должен быть комическим. Эта сцена показывает вампуку оперного бытия. Исполнители не должны играть комическую сцену, они должны играть ярость. Если вы будете играть комически, то вы как будто уже знаете результат. Ничего подобного. Вы не должны знать, что это дает комический эффект. Чем больше публика будет смеяться, тем больше вы должны играть ярость, а не тот результат, который эта ярость вызовет. Вот почему я взял под подозрение подымание ног. Я бы против этого не возражал, если бы это было плюс ярость...

248

III. ИЗ ПИСЬМА В. В. ВИШНЕВСКОМУ

17 февраля 1931 г. Москва

...Дорогой друг, прими от меня в сотый раз сердечную благодарность за ту громадную помощь, какую ты оказал театру моего имени в работе по реализации твоего замечательного драматургического опыта. Не верь критикам, верь мне — опытному технику сцены: ты в «Последнем решительном» показал себя превосходным драматургом¹. В советской драматургии у тебя все права занять первое место. Зная, как настойчив ты в работе, зная, как умеешь ты по-настоящему учиться, энергично работать над собой, я уверен, что твоя новая пьеса будет еще замечательнее, чем то, что мы с таким наслаждением сейчас играем. Будь здоров. Плюй на ермиловых². Не падай духом. Пиши, пиши, пиши для советского театра. И не забывай о ТИМе, горячо тебя полюбившем. Зинаида Николаевна шлет тебе привет. Оба мы кланяемся Софии Касьяновне³.

Целую тебя.

Любящий тебя Вс. Мейерхольд

«СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ»

I. ИЗ БЕСЕДЫ С КОЛЛЕКТИВОМ ГосТИМа 26 марта 1931 года

...Пьеса — очень трудная. Вообще драматург Олеша — трудный драматург. Мне случайно пришлось разговаривать с лицами, которые работали в Театре Вахтангова над пьесой Олеша «Заговор чувств»¹, с ответственными лицами, и они говорили, что пьеса очень трудная — не столько для режиссера, сколько для актеров. Автор, повторяю, должен быть отнесен к разряду авторов трудных. Как будто все сделано просто, как будто материал, как говорят актеры, благодарный, есть что говорить, есть в чем разобраться, — вообще интересно работать. Но интересно работать — это одно, а трудно работать — это другое. И тут трудно работать, потому что драматургическая концепция Олеша не совсем обычная. У него подход к построению пьесы обуславливается не столько типично сценическими навыками, которых, может быть, у него нет; для него сценическая ситуация не столь важна, — для него важны все те мысли, которые он через эту постройку хочет проводить. Для него, как принято говорить, важна философия, важно мышление, миросозерцание. Он это главное и хочет протащить. Когда он строит пьесу, то имеет, что сказать, он — мыслитель.

Мне нужно сделать это предупреждение, потому что сегодня, когда я буду говорить об экспликации, я сознательно буду избегать этой тонкой вещи касаться, — если я начну касаться этого, то я могу вас запутать. Мы, работники сцены, когда речь идет о философии, мы этого мира немного боимся, потому что, если начать мыслить и начать философствовать, занимая какой-то участок в пьесе, то может получиться такая неприятная история, что пьеса вдруг зазвучит абстрактно, что по сцене будут ходить наряженные и загримированные люди, а не живые.

В том-то и трудность, что эта пьеса имеет сложную философскую концепцию, она очень насыщена тем миром, который у ав-

250

тора очень сложен. В этот мир нужно пробраться и его воспринять. Нужно, чтобы на сцене были живые лица.

Значит, мне нужно обязательно заняться изучением всех тех элементов этого драматургического материала, которые нам помогут вывести на сцене живых людей, чтобы они <зрители> чувствовали, что Татаров является <не> только агентом автора для проведения его мысли, но он такой человек, который имеет адрес, имеет биографию, у него есть прошлое, есть настоящее и он готовится к какому-то будущему².

Так что сегодня я сознательно не буду стараться раскрывать философскую сущность вещи — она сама вскрыется в процессе работы, она сегодня может быть вскрыта в разговоре между вами и автором. Здесь сегодня автор поговорит о ролях. Вы будете задавать автору ряд вопросов, опросите его, что он хотел оказать этим, тем, и так далее, и какая задача у него была, во имя чего он эту пьесу предложил, зачем ее написал, для каких целей.

Теперь, подходя к раскрытию биографии, «адресов» действующих лиц этой пьесы, нельзя <обойтись> без того, чтобы не изучить ту материальную обстановку, которую нам автор здесь дает, потому что если мы будем оторванно каждую роль изучать, то опять может получиться недоразумение. Мы хорошо какую-нибудь роль изучим, но она не войдет в план, она будет чужой. Может быть, мы могли бы дать роль Татарова Качалову. Мы пошлем ее ему, и он, конечно, это реализует великолепно. У него своя техника, и он с помощью этой техники роль выстроит и придет к нам на репетицию. Он будет хорошим Татаровым, но он будет абсолютно чужим, потому что мы исходим из других принципов построения спектакля. Мы строим спектакль иначе, чем строит спектакль Московский Художественный театр. Поэтому, прежде чем говорить о ролях, об их биографиях, об их «адресах», характерах, мыслях, намерениях и т. д., — нужно обязательно посмотреть — в какой обстановке они живут. А сценическая обстановка создается нами.

Как мне мыслится та сценическая атмосфера, которая должна быть приготовлена для

того, чтобы актеру было удобно эту стройку ролей осуществить? Мы сейчас постепенно идем к тому, чтобы освобождаться даже и от конструкций, но это время еще не наступило, ибо для того, чтобы освободиться от конструкций, нужно перестроить всю сценическую площадку. Нами задумано выстроить такой театр, в котором не было бы совсем сцены. Проект сейчас составляется.

...До тех пор, пока мы не будем иметь новой площадки, нам приходится говорить тем языком, которым мы говорили до сих пор, потому что у нас — театр-коробка, сцена-коробка, и это обстоятельство приходится учитывать. Для того чтобы оборудовать сценическую площадку так, чтобы мы донесли основные мысли автора, — необходимо привычную точку зрения зрителя в отношении сцены сбить. Очень неприятно, что все спектакли наши

251

разрешаются фронтально, то есть всегда благополучно стоит сцена и она повернута лицом — так, что вы чувствуете: все симметрично и параллельно. Стоит сцена, актер на нее выходит, и у актера есть тяготение к симметрическому благополучию. Я заметил, что и у нас актер, когда выходит на середину, обязательно найдет абсолютный центр, с которого он говорит, то есть он рассчитывает налево и направо, и там и здесь у него остается одинаковая часть, он попадает в середину и жарит. Это стремление почувствовать точку — такую, как в ватерпасе, где бегают пузырьчек: прибежал к середине — значит, правильно. А почему это происходит? Потому что если у актера есть такое стремление найти абсолютный центр, то и у зрителя бывает равновесие. Такое равновесие не нужно для данной вещи. Для данной вещи, может быть, как раз нужно, чтобы не было равновесия, и нам кажется, тем, кто задумывался над оформлением этого спектакля, <нужно>, чтобы эта пьеса не воспринималась как пьеса равновесия, а воспринималась как постоянное нарушение равновесия, потому что в этой пьесе все время борются два начала, все время происходит какая-то борьба. Поэтому хочется идти по пути постоянной деформации, непривычной для нашего глаза.

Попробуем повернуть сценическую площадку таким образом, чтобы зритель занял правый сектор, и идти от левого сектора. Но мы не хотим, чтобы перебежали слева направо, нам это тоже неудобно, потому что это внесет беспорядок в театр и придется вызывать милицию. Значит, мы думаем: надо так построить, чтобы было удобно зрителю и в левом секторе и в правом секторе, а актера нужно убедить, что если на тебя смотрит человек сбоку, пусть смотрит сбоку, зачем поворачиваться к нему лицом. Например, «Последний решительный» приятно смотреть из зрительного зала, но гораздо приятнее смотреть сбоку. Мне сбоку смотреть интереснее, потому что лицо не на меня обращено. Вот почему мы сейчас на репетициях посадили режиссера сюда <показывает чертеж>, а актера заставляем показываться режиссеру спиной. Потому, что когда актер показывает лицо, он как будто позирует, и эта привычка у него может остаться. Это одно замечание.

Второе замечание. У нас обыкновенно делается так — особенно в этом грешен Малый театр: он сказал — я понимаю, что такое конструктивизм, это чтобы не было наверху п<отолка?> и чтобы можно было, пользуясь вращающейся сценой, показывать не целое, а отдельную часть: то комнату, то часть комнаты, то коридор, то площадь. Это же в Московском Художественном театре мы замечаем в «Хлебе»³. Но когда они показывают часть, то видно, что прием натуралистический начинает господствовать, так что получается не конструкция, а обыкновенная декорация, только взят прием конструктивный, прием школы конструктивистов, и сюда как-то приложен в том смысле, что вот частичка комнаты, вот каюта и т. д., — и всё это тоже натуралистического порядка. Получается, в сущности говоря, невероятный эклектизм.

252

...Впоследствии драматургия, несомненно (я говорил с Юрием Карловичем <Олешей>, и он, по крайней мере, теоретически согласен), в построении спектакля перейдет от эпизодического к целостному действию, когда оно продолжается с половины восьмого до десяти без единого перерыва. В драматургии мы знаем такие случаи. В «Царе Эдипе» Софокла мы не можем сделать ни одного антракта. Затем последнее исследование о пушкинском «Борисе Годунове», изданное на Дальнем Востоке⁴, определенно говорит, что

Пушкин писал эту пьесу с расчетом, чтобы не было ни одного антракта, потому что все так хитро сплетено, что если резнуть что-нибудь, публика потеряет нить. Все равно, как прелюд Скрябина из последнего опуса. Там линия легато тянется с первой страницы, а конец этой легативной дуги — на второй странице, уже к самому концу⁵. Это означает, что удар известного аккорда должен быть дан так, чтобы его протяженность — с помощью ли педали или с помощью другого фокуса, — его звучание удерживать до такой степени, чтобы довести его до последней легативной линии. Это не значит, что внутри целостного действия не будет дробления, но это дробление совершенно другое. Переброска действия, при условии, что действие целостно, — одна комбинация, а эпизоды — другая, ибо это разделение на маленькие одноактные номера. Тут получается несколько механический переход, как теперь принято говорить, от одного акта к другому. Я не хочу сказать, что эта вещь построена механистично, но я хочу подчеркнуть, что некоторое несовершенство нашей сценической техники подсказывает некоторое несовершенство построения спектакля. И поскольку мы находимся в эпохе несовершенной сценической техники, постольку над нашими новыми планами это обстоятельство тяготеет, и его учесть необходимо.

Теперь мы часто, конечно, поругиваем символистов за всякие грехи. Это правильно. Мы поругиваем не по линии технологической, а по линии идеологической, потому что школа символистов, конечно, крепко связана была с чуждым нам мировоззрением, а если это вытряхнуть и посмотреть некоторые приемы символистской школы, то мы увидим, что многие приемы символистской школы всецело одобрены пролетариатом. Например, какая-нибудь картина Эйзенштейна в кино, последние его работы. Мы видим, что он часто оперирует символами. Или «Земля» Довженко. Яблоки там играют роль символических знаков. (Я беру грубо аллегорически.) Часто ли мы делаем это? Да, часто. В этой пьесе для того, чтобы довести мысль автора до зрителя, нужно эти приемы употреблять. Например, деление сценической площадки должно быть сделано таким образом, чтобы хоть где-нибудь было очищено пустое пространство, куда действующие лица могли бы пойти, вырвавшись из тисков вещей, могли бы очутиться в опустошенном пространстве для того, чтобы там пролить слезы, или крикнуть, или затеять борьбу с самим собой или с другим лицом. Обыкновенно нет места на сцене, где можно было бы актеру ока-

253

заться в одиночестве. Нужно дать такую «ладонь», как правильно выражается Олеша, на которой он в своем состоянии и мог бы себя заявить.

Вот все предварительные замечания, которые мне нужно было сделать для того, чтобы перейти к разъяснению некоторых сценических приемов.

Теперь перейдем к самому рассказу о том, как будет <оформлена> сцена. Костюмы в этой пьесе должны, с одной стороны, показывать человека, определить биографию человека и «адрес», с другой стороны, должны помочь проникнуть в психологию действующего лица и в движения психики, все равно — представители ли это капиталистического мира или социалистического. Одни находятся на пороховом складе, который будет взорван. Они отлично понимают все дефекты (безработица, кризисы, борьба за рынки), и эти трудности обязывают их к борьбе. С другой стороны — социалистический мир. Здесь люди тоже попадают в переplet, потому что этот мир принимает не всех, и тут начинаются колебания, раздумывания.

Костюм этот мир должен определять. Как это сделать? Очень часто думают, что это можно сделать только через цвет, что цвет — основное. Приходит художник и говорит: «Да, в общем и целом цвет — вещь прекрасная» — и он начинает щеголять запасом цветовых комбинаций, за которые он отвечает и которые действительно приятны глазу и психике зрителя. Если человек вышел в черном платье, то что это обозначает? Говорят: «он в траур нарядился». А если человек зимой пришел в летнем желтом платье с цветочками, все немного удивляются: «Ну, — говорят, — у него недоразумение». Если зимой при 20° мороза человек пришел в летнем платье и в панаме, то все немного разведут руками, и это, несомненно, наложит отпечаток на характеристику. «А, понимаем, — скажут, — тут

конченное дело». Вот, например, Волков всегда ходит в костюме спортсмена, а я уверен, что он не сумеет подкинуть ни одного мяча. И если нужно, как курьез, показать, что человек, ничего общего со спортом не имеющий, носит спортивный костюм, то это в плане сценическом произведет определенное впечатление. На этом можно построить целый фильм, который будет иметь смысл дискредитации такого человека. Для Чаплина — это целая тема. Чаплин — и вдруг в спортивном костюме, да это полная дискредитация спортсмена...

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ 17 июня 1931 года

...Когда Олеша поставил вопрос о том, чтобы продумывать медленно те проблемы, которые он перед собою ставит, то его вовсе не увлекала проблема темпов¹. Некоторые думают, что можно серьезные проблемы не только ставить, но еще и разре-

254

шать на сценической площадке очень скоропалительно — так же, как это совершенно правильно делает газета. Но дело в том, что искусство является чем-то иным по своей природе, чем газета. Серьезную проблему нужно ставить перед зрительным залом при обязательном условии, что она продумывается и углубляется в работе очень серьезной и не поспешной, иначе мы можем скатиться, в конце концов, в болото, когда искусство потеряет свою прелесть именно как искусство.

...Театр всегда строит свое дело на законе, для театра поставленном. Природа всякого театра — природа дискуссионная. Другого назначения у театра нет, как то, чтобы в зрительном зале создавать такую дискуссию, которая бы заставила их <зрителей>, выходя из зрительного зала, делать глубочайшие обобщения. В прессе задавали вопрос: кому интересно, что Олеша взял и изобразил какие-то мучения и страдания Елены Гончаровой? Театр должен строить свои пьесы таким образом, чтобы в зрительном зале обязательно создавалась дискуссия, чтобы можно было делать обобщения. ...

ПИСЬМО В. В. ВИШНЕВСКОМУ

1 июля 1931 г. Харьков

Здравствуй, дорогой Всеволод, не сердись, — не отвечал тебе так долго на милое твое письмо, даже на два письма, одно, переданное мне твоей мачехой (забыл имя, отчество, приношу извинение), другое — Софией Касьяновной. Ты, конечно, не представляешь себе, как я всегда счастлив бываю, получая твои письма. Особенно сильно обрадовала меня весть о том, что ты принялся за пьесу для нас¹. Нехорошо художника торопить, но все же учти: ох, как необходимо иметь пьесу как можно скорее. Вот кто нам обещал пьесы: ты, Олеша, Безыменский, Вс. Иванов и Демьян Бедный. Однако никто еще не заявил определенного срока сдачи². Важно в летнем периоде иметь пьесу, потому что это дает возможность тщательнее подготовить монтировку. Материалы достаются с большими трудностями. Канитель!

Тема, взятая тобой, очень-очень интересна. Я уверен, ты тарарахнешь еще ярче, чем тарарахнул в «Последнем решительном». Кстати, в Харькове пьеса твоя имела еще больший успех, чем в Ленинграде. Здесь у нас битковые сборы и множество оваций. Успех пьеса имела и в Донбассе. Ведь ты знаешь, что пьеса твоя исполняется обеими группами нашего театра: 1) Донбасс и 2) Харьков — Воронеж — Киев. Сообщаю тебе маршрут той группы, с которой езжу я: Харьков до 14 — VII включительно, Воронеж с 16 по 31 — VII, Киев с 2 — VIII по 25. Адрес мой харьковский: Донец-Захаржевская ул., 2, кв. Якобсон. В других городах адресов своих еще не знаю, но пиши: город такой-то, гастроль Гос. театра им. Вс. Мейерхольда.

Зинаида Николаевна шлет тебе и Софии Касьяновне и маме твоей приветы. И я всем кланяюсь. Пиши мне. Здесь меня теребят меньше, и я буду писать тебе аккуратнее. А что, если ты будешь мне присылать пьесу по частям, по мере того как то или другое будет уже написано? Ох, как хочется скорее начать строить макет. Сегодня премьера «Списка»³.

Целую тебя.

С любовью

твой Всеволод

ПУТЬ АКТЕРА. ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ И ПРОБЛЕМА АМПЛУА (1933 г.)

Как ни странным может показаться многим, но когда говоришь об Ильинском, невольно вспоминаешь А. П. Чехова, который очень любил выражение: «мыслить образами», причем сам Чехов всегда мыслил образами. Как часто во время разговора с А. П. какое-нибудь замечание или какая-нибудь подробность из окружающей жизни вызывала у него вдруг неожиданный гомерический смех.

Чехов всегда жил в мире каких-то фантомов, возникавших у него по ассоциации с той или иной репликой. Сейчас же он под эту реплику представлял себе соответствующую фигуру, которая потом, со временем, вырастала в какой-нибудь тип его повести или рассказа.

Мне казалось, что черта «мыслить образами» свойственна только писателям. Я никогда не думал, что такая черта может быть свойственна и актеру, потому что в технических приемах все же есть некоторая разница между тем, как работает писатель и как работает актер, хотя есть и много общего в работе того и другого.

Только один из актеров современности напоминает мне эту любопытную черту Чехова. Это — Игорь Ильинский. Он в работе всегда *такой же*. Когда сделаешь ему какое-либо замечание, то невольно удивляешься, что у него возникает вдруг не только улыбка, но хороший здоровый смех. Он как будто чем-то «ошарашен».

Очевидно, его актерская работа неотделима от того, что представляет он собой в жизни.

Игорь Ильинский — здоровый актер, потому что это здоровая личность. Игорь Ильинский дает здоровый смех. Когда с ним беседуешь, он отзывается здоровым смехом на какие-нибудь и не смешные рассказы, но рассказы, верно отображающие жизнь. Он полон тем, что кипит в нашей здоровой жизни. Не удивительно, что этот человек не пьет, не курит, что этот человек поглощен интересом к спорту. Но ему «трудно» заниматься спортом, потому что когда Ильинский приходит на каток, то ровно через 15 минут над ним начинают смеяться. И тут начинается уже трагедия актера: актер, который призван давать очень крупные рисунки, отпечатывать очень крупные контуры, давать очень интересные образы, — этот актер ходит с печатью комика. Это — недоразумение. Я считаю, что актеру, который поглощен жизнью, который очень здоров, который солнечен, такому актеру, конечно, тесно в рамках того, что называется на языке беспризорников «смешной человек».

257

Я думаю, что Игорю Ильинскому предстоит еще очень большой путь, с которым этот актер легко справится.

А. П. Ленский полагал, что нет деления актеров на актеров трагических и актеров комических. Есть просто актер, который умеет распоряжаться материалом, актер, который ответственно относится к изобразительным средствам. Такой наполненный, хорошо мыслящий образами актер, который в кладовую свою накопил большой запас наблюдений, не знает плана отдельно комического и отдельно трагического. В комическом он дает все черты трагического и в трагическом — комическое. Он не хочет знать грубого механического деления на комическое и трагическое.

Ильинский так и делает. И тут сказывается одна замечательная черта Игоря Ильинского: он никогда не идет на поводу у зрительного зала.

В зрительном зале всегда сидят люди, которые, попадая в театр, приносят с собою всю свою безвкусицу. Они отмечают на сцене только то, что потрафляет этой их безвкусице. Мы знаем и другого зрителя, который, приходя в театр, приходит на сцену, к автору, к режиссеру, который вооружается так же, как вооружается актер для того, чтобы мобилизовать все выразительные средства, которыми он располагает.

Есть актеры, которые находятся на поводу у безвкусной части зрительного зала, и есть другая порода актеров, которая устанавливает тесный контакт с тем организованным зрителем, который, обладая сложившимся миросозерцанием, может себя назвать не только

театрально грамотным человеком, но который старается из года в год идти по ступеням вверх, то есть овладевать целой аппаратурой: как воспринимать спектакль, как его понимать, как в нем разбираться.

Актеры, которые работают на безвкусного зрителя от первого до сотого спектакля, постепенно снижаются, постепенно портятся, и наступает период, когда режиссер даже того актера, которым он был доволен, снимает на сто первом или сто втором спектакле и вводит нового исполнителя, который от сотого до двухсотого спектакля покажет, с каким зрителем он идет. Может быть, уже на сто первом спектакле он тоже будет снят с этой работы, но чаще бывает так, что на смену приходит актер, который работает на хорошего зрителя и который свою квалификацию поднимает.

Та порода актеров, которая работает на зрителя с хорошим вкусом, совершенствуется или держится на уровне первого спектакля.

К таким актерам принадлежит и Игорь Ильинский. Он принадлежит к породе актеров, которые не снижают своей игры и в сотый и в двухсотый раз. Он всегда остается верным основному заданию, полученному им от драматурга, от режиссера. Он не жаждет дешевого успеха, не любит «актермахерства».

Это на современной сцене весьма высокое качество. В эпоху, когда наш театр очень осерьезился, когда он стал трибуной, стал

258

театром с высокими требованиями в отношении техники, когда начинают властвовать драматург и актер, — в этот период особенно ценен актер такого типа, как Игорь Ильинский.

У нас нет места для процветания искусства, культивируемого в буржуазных странах, в странах капиталистических. Там много кафе-шантанов, мюзик-холлов, эстрадочек, где показывается всякого рода эксцентрика, акробатика, иногда очень хорошая акробатика, но на всем этом искусстве лежит отпечаток некоторого «гурманства». Там голое мастерство, техницизм являются самоцелью. У нас с этим не пройдешь. Как ни блистателен номер, он нас не очень заденет. Мы, конечно, полюбуемся мастерством, но все-таки не просидим целый вечер, любуясь такого рода вещами.

Может быть, вследствие того, что у нас нет подобных номеров и целых вечеров, а потребность в такого рода зрелищах у некоторой части нашего зрительного зала имеется, может быть, вследствие этого у нас контрабандой прошли «номерочки» из капиталистических стран. Они просочились и на сцену вследствие того, что некоторым директорам или режиссерам нужно было удовлетворить эту потребность зрительного зала. Вследствие этого, когда у нас писались пьесы с актами или эпизодами, показывающими, как буржуазия «разлагается», то туда с большим удовольствием и большим размахом внедрялись всякого рода такие «номерочки», ради которых некоторая часть зрительного зала смотрела спектакль, потому что она получала иллюзию своеобразного мюзик-холла.

Под влиянием такого рода продукции некоторые актеры нашего театра, особенно те актеры, в средствах которых имеются мюзик-холльные элементы, стали строить роли, выдвигая в них те участки, в которых просвечиваются именно эти элементы. И тогда появился у актеров термин «доходит»: это, мол, «доходит» до зрителя. Но не трудно расшифровать природу этого глагола «доходит». «Доходит» — это значит, что публика «гогочет», это значит, что роль сделана «ловко». Этим актер измеряет степень доходчивости своей игры. Конечно, незаметно для себя, он *меняет* самый образ своей роли. Казалось, образ требует очень сложного построения, роль построена автором очень серьезно, с большими глубинами, и вдруг, в силу того, что что-то «доходит», или должно «дойти», теряется равновесие и драматическая роль может превратиться в комическую или комическая соскальзывает в буфф.

Игорь Ильинский предпочитает подобными «измерениями» не заниматься. Он настолько уверен в прочности им сшитого костюма, роль делается им настолько серьезно, настолько прочно, что ему некогда «вылезать» из нее, чтобы посмотреть в дырочку:

«доходит» или не «доходит»? У него нет ни одной секунды для того, чтобы отвлечься для «измерений» своей игры с точки зрения доходчивости ее до определенной части зрительного зала.

259

Я говорю о мюзик-холльных настроениях некоторых наших актеров потому, что считаю, что сейчас своевременно было бы заняться анализом творчества современного актера, установлением специальных амплуа. Любой научно-исследовательский театральный институт мог бы заняться установлением профилей актера или установлением типа актеров. Эту работу можно было бы легко сделать, потому что сейчас уже есть целый ряд молодых современных актеров, выросших в период пятидесятилетия Октября. Прodelав эту работу, мы нашли бы очень четкое разделение актеров — на таких, которые идут на поводу у безвкусного зрителя, и таких, которые организуют свою творческую работу, беря в сотрудники, в корректора лучшую часть зрительного зала. Кроме того, современные актеры могут быть разделены и по тенденциям одних — протаскивать на сцену чуждые нам элементы разлагающейся западноевропейской актерской техники.

Так как зритель проявляет потребность в мюзик-холльном спектакле, многие наши актеры специально занимаются «пересмотром себя» с той точки зрения, чтобы в приемах игры походить на актеров мюзик-холльного порядка. И поэтому часто в какой-нибудь комедии, где актеру надлежит скользить по сцене во фраке, он будет скользить в приемах западноевропейского театра.

Смотришь в Александрийском театре постановку Н. В. Петрова «Горе от ума»¹ и видишь то, что, казалось бы, и в голову не могло прийти: бал у Фамусова поставлен так, что он целиком ассоциируется с парижскими, берлинскими, пражскими, лондонскими кабаре. Эта ассоциация возникает потому, что в сцене бала нет актерской и режиссерской установки на здоровый современный зрительный зал. Со сцены веет дыханием «Летучей мыши», дыханием «Фоли-Бержер»².

Мы должны сказать, что у нас есть целый ряд актеров, которые заражены этим недостатком. Этим заражены и режиссеры.

Я имел беседу с актерами моей труппы. И предостерегал их от новой опасности для современного театра: от стремления к кафешантанной «пышности», от «кунстмахерства», от актерского очковтирательства со сцены.

В постановках классиков также протаскивается сейчас такое, что, пожалуй, придется сделать новый натиск на театр, какой мы делали, когда боролись против натурализма Найденовых — Сумбатовых.

Предстоит новая работа по преодолению «акимовщины»³, которая является величайшей болезнью современного театра. Я это говорю не для того, чтобы вызвать вздох недоумения, или вздох негодования, или вздох сочувствия, а потому, что нам предстоит большая серьезная работа, и эту работу нужно проделать главным образом потому, что режиссеры, драматурги и художники вступают сейчас в период, когда на сцене будет властвовать актер.

Мы имеем сейчас огромное количество молодых актеров, которые являются нашей надеждой, тех молодых актеров, на которых

260

мы должны смотреть как на будущих Мочаловых, будущих Каратыгиных, будущих Щепкиных, Шумских.

Нам, режиссерам и драматургам, нужно держать ухо востро. Нам нужно избегать такого рода спектаклей, которые совершенно разбивают всякую возможность создать четкость образов. Я очень люблю театр имени Вахтангова, но последние его работы, особенно «Коварство и любовь» и «Гамлет», меня напугали. Эkleктика — самое легкое дело. Немножко от Добужинского, немножко от Гордона Крэга, немножко из журнала, в котором печатают свои работы парижские художники, и т. д. Что из этой путаницы получается? При этой путанице возникает Горюнов в роли Гамлета. Гамлет сдвинут с той точки, на которую его поставил Шекспир, и происходит кавардак.

Я отвлекся от Игоря Ильинского, но сделал это для того, чтобы поместить его на надлежащее место. Его судьба связана с театром моего имени, где он прошел путь критического отношения к прошлому. Вместе с нами он проделал путь отрицания иллюзорных декораций, путь критического отношения к приемам игры натуралистического театра, к приемам игры Константина Сергеевича Станиславского. Он знает, над чем мы бились, чем мы болели и чего мы добились.

Период, когда он зарегистрировал себя как актер на современной сцене, совпал с периодом постановки «Великодушного рогоносца», где ему были предложены такие формулы, разрешение которых выдвигает на первый план актера во всеоружии, то есть ему была поставлена самая трудная задача, какая может быть поставлена перед актером.

Молодой актер, почти ребенок сценического искусства, брошенный в такие трудные условия, добился того, что действительно стал выдающимся мастером. Те трудности, которые были поставлены перед Ильинским, ему удалось преодолеть очень легко.

«ВСТУПЛЕНИЕ»

«ВСТУПЛЕНИЕ» В ГОСТЕАТРЕ ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА (1933 г.)

Свистопляска инсинуаций, направляемых по адресу Советского Союза «культурным» Западом, катастрофическое положение пролетариата и подавляющей части интеллигенции в капиталистических странах, идейное оскудение жизни с ее судорожными воплями о насущном хлебе, вырываемом из рук пролетариата в условиях кризиса, — вот предпосылки к тому, что лучшая часть западноевропейской и американской интеллигенции, особенно ее авангард (Анри Барбюс, Бернард Шоу и Др.) с любовью и надеждой смотрит на Советский Союз, видя в нем выход из того тупика, куда загнал человечество капитализм. Лучшие люди Западной Европы и Америки все крепче и крепче осознают правильность социалистической системы, открывающей перед человечеством великую дорогу к ясному будущему — будущему, в котором осуществится небывалый расцвет науки и искусства, культуры вообще.

Отразить процесс поворота этой интеллигенции лицом к социалистической системе — такова задача, которую поставили перед собой драматург (Юрий Герман), постановщик (Вс. Мейерхольд) и коллектив театра в работе над спектаклем «Вступление».

В центре пьесы — знаменитый европейский ученый, изобретатель профессор Оскар Кэльберг. Высокоодаренная личность. Человек больших идей. Растерянность, страшная угнетенность охватывает Кэльберга. Кризис останавливает работу его мозга. Кэльберг мечется по Европе и Азии, подхлестываемый воплями капитализма: «Довольно машин!», «Довольно техники!», «Изобретатель не должен изобретать!» Кэльберг с ужасом взирает на гибель духовных ценностей, создававшихся веками. Перед его глазами корчатся в агонии жертвы капитализма. Близкий друг Кэльберга инженер Нунбах сломлен кризисом и брошен безработицей на дно жизни. Кризис сует Нунбаху в его опухшие от пьянства руки коллекцию порнографических открыток и гонит высококвалифицированного инженера на улицу торговать ими. Кэльберг изумлен, Кэльберг

262

«протестует». Но вдруг прозревает, осознав страшную правду капитализма. И тогда Кэльберг видит, что иного выхода нет, как бежать из капиталистического бедлама в Страну Советов.

Рассматривая данный драматургический материал («Вступление») как *трагедию*, режиссура и коллектив театра стремились всеми средствами сценической выразительности подчеркнуть глубокую значимость ситуации, данной автором в сценарной канве пьесы. Ошибка многих театров заключается в том, что в своей работе над трагедией они не учитывают специфики этого жанра, скатываясь к натуралистическому бытовизму и в сценическом оформлении и в игре актеров.

Трактуя пьесу Ю. Германа «Вступление» как трагедию, театр исходил из традиций театра великого Шекспира. Особая напряженность коллизии, вырастающая на почве противоречий, столь характерных для всего капиталистического уклада жизни, приводит нас к необходимости использовать приемы шекспировского театра, так как именно Шекспиру, благодаря его приемам драматургического мастерства, удавалось показывать со сцены сложные коллизии как результат столкновения противоречий.

В игре актера театр стремился ликвидировать все навыки натуралистического театра, а также особенно энергично бороться с фальшивой декламацией. Актер работает по партитуре, данной ему режиссером, партитуре, четко выверенной и точно рассчитанной. Малейшее отступление в какой-либо части заданной партитуры влечет за собой нарушение композиционной целостности спектакля. Это обязывает актера нашего театра нести ответственность не только за свою роль, но и за *весь спектакль в целом*.

В помощь актеру нами создается простое, но выразительное вещественное оформление сцены (конструкции вместо декораций, вместо бутафории подлинная и выразительная вещь), музыка, свет. Органически врезаясь в ткань спектакля, все это создает атмосферу, помогающую актеру работать на сценической площадке так, что все свои намерения он

доносит до зрителя максимально.

Написанная советским композитором В. Я. Шебалиным музыка подчеркивает идейную насыщенность спектакля, помогая зрителю воспринимать целевые установки режиссера.

Реакция советского зрителя, просмотревшего «Вступление», подчеркивает необходимость утверждения на советском театре трагедии как жанра, призванного осерьезнить современную драматургию, углубить героiku социалистического строительства.

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО». К СЕГОДНЯШНЕЙ ПРЕМЬЕРЕ В МОСКОВСКО-НАРВСКОМ ДОМЕ КУЛЬТУРЫ (1933 г.)

1

«Равнодушие к наслаждениям жизни» — основное свойство молодежи XIX века, показанной в пессимистическом романе в образе персонажа, наделенного чертами Чайльд-Гарольда, — А. С. Пушкин (созвучно с Лермонтовым) отметил клеймом «преждевременная старость души»¹.

К сожалению, почти без внимания критики промелькнул в литературе персонаж другого склада — тип человека, отличительной чертой которого было уже не «равнодушие к наслаждениям жизни», а отсутствие волевых устремлений, тип человека, у которого своеобразие его бытия определялось своеобразным способом поглощать «наслаждения жизни».

«Ну что, палач? Руки, ноги, голова,
И зад — твой ведь, без сомненья?
А чем же меньше все мои права
На то, что служит мне предметом наслажденья?»
(Гёте. «Фауст»)

Этот тип человека сформировался в условиях особой природы денежных отношений, сердцевину которой выклинивал с неустанной энергией в своих философско-экономических трудах К. Маркс.

Вырос новый человек (на фоне все шире и глубже развивавшейся промышленности), с его особым отношением к *монете*, как к «своднице между потребностью и предметом», как к «своднице между жизнью человека и его средствами к жизни».

«Универсальность свойства денег» — вот, по К. Марксу, «всемогущество их сущности».

Отличительным образцом этой новой породы человека является Кречинский (первой части трилогии Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского»).

264

2

Ключ к раскрытию идейной сути комедии «Свадьба Кречинского» окажется у нас в руках, если мы сумеем прощупать проложенные автором в этом замечательном драматургическом организме артерии, по которым автор гонит ядовитую влагу с целью заклеить перед человечеством столь вредоносные дела, которые совершают люди, подобные Кречинскому. ,

В пьесе показан человек, срывающий наслаждения жизни в сладострастном союзе со своей «поганой наложницей» (определение, приложенное Шекспиром к «металлу проклятому» — деньгам в «Тимоне Афинском»).

Подоплека целеустремленности Сухово-Кобылина становится совершенно отчетливо ясной в свете истолкования гениальных прозрений Шекспира («Тимон Афинский») и Гёте («Фауст») в отношении «драгоценного, сверкающего, червонного золота», истолкования, данного К. Марксом в недавно опубликованной его рукописи «Деньги».

3

Отрывок из гётевского «Фауста» «Ну что, палач...» и т. д. рождает в марксовою рукописи «монолог», который должен был бы Кречинский заучить для того, чтобы в минуты самобичевания (если только минуты такие возможны в биографии Кречинского) он мог

произнести его себе самому, себя перед самим собой разоблачая.

Вот этот монолог:

«То, что для меня есть *благодаря деньгам*, то, что я могу заплатить, то есть то, что могут купить деньги, то есмь я — сам владелец денег.

Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила.

Свойства денег — это мои, их владельца, свойства и сущность.

То, что я есмь, и то, что я *в состоянии* сделать, следовательно, определено отнюдь не моей индивидуальностью.

Я — нечестный, бессовестный, пошлый человек, но деньгам оказан почет, стало быть, также и их владельцу оказан почет.

Деньги — высшее добро, стало быть, их владелец — добр; в довершение всего деньги избавляют меня от труда быть нечестным: предполагают, следовательно, что я честен.

Я — пошл, но деньги — *действительный* дух всех вещей, как же может их владелец быть пошлым?

Я, который благодаря деньгам в состоянии сделать все, чем томится людское сердце, разве я не обладаю всеми людскими способностями?

Не превращают ли, следовательно, мои деньги все мои неспособности в их противоположность?» (К. Маркс. «Деньги»).

265

4

Кречинский, показываемый на современной сцене — в особо, конечно, заостренной маске, — должен быть воспринят как образ сегодняшней действительности, как явь, возможная, однако, лишь в тенетах капиталистических отношений, где министры, чиновники, духовенство, полиция, армия — не что иное, как труппа марионеток на театре жизни. Эту труппу приводят в движение те, кто держит ключи от золотого сундука, — банкиры, спекулянты, биржевые игроки, эдакие Кречинские современного буржуазного уклада.

Кречинский — тип собирательный, как значилось бы в старом учебнике. Кречинский — тип властного и страшного *афериста*, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала.

Появлением своим на современной сцене этот ловкий аферист призван вскрыть ужасающую лживость буржуазной действительности.

На показе Кречинского, каким вылепил его Сухово-Кобылин и как заострился он (Кречинский) в основательно переработанном нами драматургическом материале, станет ясной разница: какой категорией явлены деньги в системе капиталистической, какой категорией стали деньги в системе социалистической.

В «Свадьбе Кречинского» показан не просто некий конфликт в обществе лиц, в ней действующих, а трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег. Правильно было бы назвать эту пьесу «Деньги» или, как у Октава Мирбо, «Les affaires sont les affaires»^{*}.

5

В социалистической структуре общества человек является перед нами именно как «человек» и отношение его к миру «действительно человечесно» (К. Маркс).

В социалистической системе: «ты можешь обменивать любовь только на любовь, доверие только на доверие»; «если ты хочешь наслаждаться искусством, то должен быть художественно образованным человеком»; «если хочешь влиять на других людей, ты должен быть человеком, действующим на других людей действительно побуждающим и благотворным образом».

«Каждое из отношений» человека в нашем мире является «проявлением его

^{*} — «Дела — это дела» (франц.). На русской сцене пьеса шла под названием «Раб наживы». — Ред.

действительной индивидуальной жизни, соответствующим предмету его воли».

В социалистической системе деньги не могут предстать в качестве извращающей власти.

И если деньги где еще и могут «превратить верность в неверность, любовь в ненависть, ненависть в любовь, добродетель в порок, порок в добродетель, раба в господина, господина в раба,

266

слабоумие в рассудок, рассудок в слабоумие», так это только на тех еще не попавших в поле нашего влияния участках нашей жизни, где еще догнаивают остатки язв капиталистических отношений, где еще не выкорчеваны корни мелкобуржуазных навыков.

6

В стране нашей, к сожалению, еще имеется энное количество людей, пораженных болячками классово-враждебных влияний. При наличности этого страшного явления показ на театре Кречинского должен стать актом глубоко действенным.

В «Свадьбе Кречинского» показано, как извращается с помощью денег индивидуальность, как с помощью денег это извращение обращает индивидуальность в ее противоположность и как индивидуальность наделяется с помощью денег свойствами, противоречащими ее свойствам.

Кречинский должен стать пугалом для всех, кто еще не может (а как это легко сделать в условиях новой, социалистической эры) окончательно освободиться от той тлетворной природы денег, которая настойчиво стимулирует обращение свойств человека в их противоположность.

7

Теперь, когда на Западе снова вызван к жизни тип человека, казавшийся похороненным навсегда, — тип полицейского подхалима и шпиона, провокатора и палача, скрытого часто под маской смиренного благодушия, — символом «вечного паразитического» вырастает другой персонаж трилогии Сухово-Кобылина — Расплюев.

Уже в комедии «Свадьба Кречинского», в первой части трилогии, Расплюев позволяет себя рассматривать таким, каким он показан в последней части, в «Смерти Тарелкина». Тут налицо все черты будущего паука царской полицейщины.

Расплюев смешон? — Нет, страшен!

Со сцены Расплюев блеснет материалом, который калифам на час фашистского режима мог бы быть очень пригоден как материал для формовки примерного солдата крестового похода против нового мира, создаваемого новым человечеством.

ЮБИЛЕЙ ВИТАЛИЯ ЛАЗАРЕНКО (1933 г.)

Истекающий сезон богат юбилеями. Подводится итог многолетней сценической работы ряда деятелей искусства, пронесших свою деятельность незапятнанной сквозь мрак царского режима и теперь радостно отдающих свои силы и мастерство на служение победившему пролетариату.

17 мая 1933 года празднует тридцатипятилетие своей артистической деятельности Виталий Лазаренко, неутомимый борец за политическое осмысливание наиболее консервативной разновидности лицедейства, какой является искусство цирковой арены. На введение политического элемента в цирковое искусство, на превращение рыжего развлекателя у ковра в политического ропандиста сын донбасского шахтера Виталий Лазаренко положил всю свою артистическую жизнь циркача-виртуоза.

Его не пугали ни многочисленные административные кары царских чиновников, ни одиночество, ни прямое противодействие отсталых элементов цирка. С мужеством передового бойца Виталий Лазаренко вел и ведет свою работу по превращению отвлеченного зрелища в агитационное лицедейство. Его высокое мастерство акробата-сатирика находит восторженный отклик у рабочего зрителя.

<ИДЕОЛОГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ В ТЕАТРЕ>

(Беседа с руководителями самодеятельных коллективов 12 декабря 1933 г.)

Товарищи! Футуристы маринеттиевского толка вбили в сознание некоторых руководителей искусства, что можно совсем не считаться с тем, что в области искусства сделано в старое время, в прошлом. Они полагали, что все произведения искусства надо в один прекрасный день уничтожить, чтобы построить искусство настоящего, искусство современности. Когда я смотрю некоторые спектакли, то мне они напоминают этот футуризм маринеттиевского толка. В этих спектаклях чувствуется желание сказать новое слово, не считаясь с тем, чего в области искусства люди добились в прошлом. Они считают, что раз пришел новый репертуар, то надо говорить языком нового человечества.

Но дело в том, что окончательный разрыв с прошлым приведет к своеобразному нигилизму в области искусства, потому что искусство не может быть построено без учета всего того, что сделано человечеством в прошлом. Поэтому совершенно правильно гениальное замечание Ленина о том, что пролетарское искусство не может быть сфабриковано в лаборатории Пролеткульта, не может пролетарское искусство развертываться без учета всего того, что достигнуто в этой области, в области искусства в прошлом¹.

Художники прошлого — люди, которые занимались искусством, люди, которые создавали искусство, люди, которые хотели на основе изучения практики создать теорию. Нам кажется, что необходимо самым тщательнейшим образом изучать искусство прошлого, и не только само искусство, но и его трактовки, и посмотреть, как люди об этом искусстве рассказывали, какие выводы делали, какие обобщения делали, какие сопоставления делали, как одно искусство вытекает из другого искусства, как архитектура роднится с музыкой, как остальные искусства вторгаются в театр, почему актер должен знать искусство не только театральное, почему должен изучать музыку и т. д., и т. д., и т. д.

Театр. Мне приходится на этом остановиться, как специалисту в этой области. Многие полагают, вернее, полагали (это было до знаменитого документа ЦК от 23 апреля²): «Что нам до технологии, когда у нас единственная забота должна быть об идеологии, зачем изучать творческий процесс людей театрального искусства прошлой культуры, когда наша идеология ничего общего с идеоло-

269

гией прошлой не имеет? Идеология пролетарской культуры совершенно не схожа с идеологией буржуазной культуры». — Это тоже своеобразный нигилизм, желание освободиться от тех трудностей, которые необходимо преодолеть.

Основное, что со сцены влияет на зрителя, основное, чем мы обязаны его заряжать, основное, о чем должны говорить, — это, конечно, мысль, это, конечно, идея, это, конечно, содержание, это то, что звучит от мозга к мозгу, от мозга актера к мозгу режиссера, от мозга художника к мозгу зрителя. Но когда мы хотим, чтобы наша мысль прошла в зрительный зал, чтобы идея дошла, чтобы зритель охватил содержание, мы должны выразительные средства усовершенствовать до такой степени, отточить до такой степени, сделать гибкими, именно выразительными, чтобы эта мысль дошла. Можно поставить очень большие задачи в области мысли, можно заняться охватом большой, крупной идеи, но тенденция спектакля, если мы не умеем ее выразить, пропадет. Мы часто видели, что крупные произведения очень крупных авторов, скажем, Шекспира, Шиллера, не доходили, потому что организатор спектакля не понимал, как же это сделать, чтобы спектакль дошел до зрителя. Отсюда вытекает необходимость технологию, поставить на одну доску с идеологией. Забота о «что» влечет за собой заботу о «как». Идеология только тогда крепка в художественном произведении, когда соответственно ей высоко стоит технология.

Наша театральная школа, перестроившись, прежде всего занялась изучением тех законов театра, которые выработаны величайшей театральной культурой в прошлом. Нельзя отмахиваться, нельзя говорить: это искусство процветало в эпоху феодализма, и поэтому ни

одного закона театра феодального периода я не должен брать, или: не следует брать ни одного закона, ни одного приема театральной игры средневековья, потому что этот театр вырос из церкви. Мы должны брать эти законы и приспособлять их к нашим тенденциям, к нашей идеологии, использовать их, чтобы при помощи их передавать зрителю то, что нам нужно. Возьмем крупновские пушки. Ими стреляли наши враги, но мы этими же пушками стреляли по ним самим. Не надо забывать о том, что изучать законы театра прошлого обязательно для нас, мы должны проверить — что надо брать, что не надо брать. Мы должны освоить эти приемы, но не просто применять их, а критически к ним подойти, просмотреть, изучить — и выбросить все то, что не нужно, и взять все то, что нужно.

На какие еще приемы надо обратить внимание нам, когда мы ставим спектакль?

Прежде всего теперь нам легче говорить, потому что споры о том, какое место должен занимать наш театр или какой-нибудь другой театр, какой театр лучше и т. д., остались позади. Мы пережили этот период. Об этом мы давно договорились. Я не знаю, дошло ли это до периферии. Но для нас, живущих в Москве, эти споры, эти разговорчики остались в прошлом.

270

Например, одно время ТРАМ совсем не хотел якшаться с выучениками Константина Сергеевича Станиславского. А сейчас мы видим, что целый ряд мастеров, выучеников Станиславского, там работают. Что это — плохо? Плохо, когда плохие ученики, плохо, когда они, этой системы не освоив, начинают проповедовать. У Станиславского много учеников, которые говорят, что они его ученики, но от которых он отрекается; это плохо. Но очень хорошо, что трамовцы пришли к необходимости посмотреть, что такое система Станиславского практически, — не просто выслушать, понюхать и отойти, а вот на практике испытать, что это за штука такая — система Станиславского. Мы знаем, что, несмотря на то, что в начале своей деятельности МХТ опирался на очень нездоровую школу, так называемую меинингенскую, сугубо натуралистическую школу, нездоровое начало было — тем не менее у самого руководителя этого театра, у Станиславского, на ряде этапов дальнейшего развития его творческого метода нашлось мужество освободиться от некоторых недостатков. Сугубо натуралистическая школа переходила в другую школу. Они стали понимать разницу между приемами натуралистической и приемами реалистической школы.

Затем одно время <Станиславский и его театр> опирались на одного художника — Симова, потом перешли от него к художникам «Мира искусства». Этот театр пытался договориться с английским режиссером Гордоном Крэгом. Сам театр, если изучать его историю, то мы видим, что он вовсе не замерз на приемах натуралистической школы, он умел от нее отходить, он умел знакомиться с приемами других школ, которые в свою очередь возникли не так стихийно, как хотел Пролеткульт создать пролетарское искусство. Потом тоже начали изучать Гордона Крэга, и мы видим, что его искусство выросло из изучения приемов шекспировского театра, изучения площадок шекспировского театра и т. д. Если брать приемы игры и приемы инсценировки у Станиславского, мы видим, что он не сам из себя вырос, что он учился и у французов, англичан, и у немцев³.

Когда мы говорим о технологии, как мы должны к этому вопросу подходить? Никогда технологический процесс нами не должен быть изучаем оторванно от того, о чем я говорил, от того, что находится в области мысли.

Я вам покажу сейчас разработанную нами карточку, которая обязательна для каждого актера. Каждый человек, который поступит в школу, чтобы стать актером, должен знать, каким кругом предметов он должен овладеть. Мне кажется, что каждый руководитель кружка такую карточку должен иметь у себя. Потому что, когда вы ее рассматриваете, то сразу увидите, из каких элементов состоит <игра актера>, сразу видите, что стоит на первом месте и какие области идеологии соприкасаются с областью технологии и как нельзя технологический процесс изучать оторванно от области идеологии. На первое место мы ставим мысль. Как, что такое, как примениться к этой карточке актеру? Что это такое?⁴

271

Прежде всего — мировоззрение. Когда вы начинаете сравнивать двух актеров двух

различных мировоззрений, то сразу увидите, что они будут отличаться друг от друга различными сценическими средствами, которые они будут мобилизовывать для того, чтобы воздействовать на зрителя. Эти средства обязательно будут различны у этих двух актеров двух различных мировоззрений.

В такой краткой беседе многое, что мной намечается, будет недоразвито, но то, что я вам расскажу, как бы будет некоей вступительной лекцией к ряду бесед. Я был бы старым профаном, если бы изложил только одну область. Моя задача — расшевелить ваши мозги, чтобы вы начали думать над тем, что я вам сказал, чтобы начали искать литературу, чтобы получили тот запас знаний, который необходим для каждого руководителя на таком ответственном фронте, как самодеятельное искусство.

Понимать задачи спектакля — это необходимо не только актеру, в первую очередь это необходимо понимать тому, кто организует спектакль. В каждой пьесе, которую ставят, есть определенная тенденция. Не верьте тому, кто скажет, что есть пьеса без тенденции. Особенно этим грешат драматурги на Западе: «Ну что может быть хорошего в тенденциозном искусстве? Ну что может быть хорошего в искусстве агитационном? Это не искусство». Они забывают, что нет ни одной пьесы, написанной лучшими драматургами Англии, Испании, Франции, Японии, которая не была бы тенденциозной. Если мы ставим пьесу в разряд замечательных пьес, то в ней обязательно заключается глубокая мысль, в нее вложена идея, и она становится тенденциозной. Она мобилизует все средства театрального искусства, чтобы заразить зрителя этой идеей, «обработать» его.

Возьмем Кальдерона. У него есть пьесы философского содержания, есть пьесы религиозного содержания. В каждой из этих пьес — как в пьесах философского содержания, так и в пьесах религиозного содержания, — заключена большая идея. Она имеет целью мобилизовать зрителя, чтобы он, просмотрев тот или другой спектакль, был охвачен этой идеей и становился сторонником идей, выраженных в данном спектакле.

Значит, главная цель — понять задачу спектакля. Если не поставите определенной задачи и если эту определенную задачу не поймете, ваш спектакль теряет весь смысл. Понять задачу каждой роли, политическую направленность в исполнении каждой роли, потому что, как только поймете, какую задачу поставил себе спектакль, как только поймете, какое место занимает данная роль в спектакле, то сейчас же вытекает необходимость для каждого исполнителя, для каждого участника данного спектакля понять, какую направленность данная роль имеет. Если хотите, слово «политическая» замените словом «тенденциозная» направленность. Можно понимать политическую направленность в узком смысле — мы берем более широко. Может быть спектакль, имеющий политическую направленность, может быть спектакль с тенденцией, кото-

272

рая не имеет направленности сегодняшнего дня или ближайшего будущего, — он может иметь утопические задачи: я перехватил, у меня фантазия. Как делал Маяковский: он на пятьдесят лет брал вперед, узкополитические задачи не ставил. <...>

Может быть термин и должен быть термин «агитационность исполнения», когда актер не только свою роль выполняет, связывая ее с задачей спектакля, но хочет часть этой задачи проагитировать с необычайным темпераментом, когда актер становится актером-трибуном, когда на данном маленьком участке он хочет стать актером-агитатором. Мы знаем такие образцы исполнения в современном репертуаре. К какой это области относится? Это относится к области мысли. Это то, чем будет завоевываться главное у нас, — это мыслительный аппарат. Мысль в актерском мастерстве должна быть направлена на осознание роли, надо знать архитектуру роли, правильное соотношение ее частей. К этой области относится и стиль исполнения.

Мысль всегда выступает на первый план, когда приходится актеру устанавливать связи, взаимоотношения со зрителем. Это большой вопрос, который совершенно не изучен, но который должен быть изучен. Вам в вашей практике это особенно важно, потому что иногда думают, что можно подготовить спектакль для любого зрителя. Это неверно. Один и тот же,

подготовленный в определенном плане спектакль по своим нюансам, по отдельным местам для каждой аудитории будет иным. Поэтому в практике нашего театра принято сообщать актеру (как сообщают оратору перед выступлением), какой сегодня зритель. Надо прежде всего актерам условиться, для какой аудитории они будут играть. Актер должен знать, перед кем он будет играть. «Медеантруд» — другой зритель, чем Путиловский завод, и один и тот же спектакль в отдельных частях — если актер знает, кто перед ним сидит, — будет иным: актер различным образом настраивает свой инструмент. В целом спектакль нельзя изменить, но иногда играют под сурдинку, иногда без нее, и это отражается на спектакле, и поэтому организованный зритель является могучим стимулом к тому, чтобы спектакль в нюансах перестроился, является могучим регулятором и корректором. Часто бывает так, что спектакль распадается из-за кассового зрителя, который изнашивает спектакль. Если же будем иметь организованного зрителя, то спектакль возвратится к своей прежней стройности. Я говорю это на основе опыта, на основе наблюдения над тем, перед кем играют. Это крайне необходимая вещь.

Почему необходимо изучать законы прошлого театра? Эта необходимость становится ясной, если мы разберем различные области, которые надо знать тем, кто хочет быть на сцене. Каждый актер должен быть музыкальным. Об этом необходимо говорить, потому что концентрируются громадные события на таком маленьком пространстве, как сцена, и в такой короткий промежуток времени от восьми до десяти — десяти с половиной часов. В этот промежуток времени укладывается черт знает сколько событий.

Кукрыникисы. В. Э. Мейерхольд (дружеский шарж). Цветная открытка. 1927 г.
Отдельные части изображения (лес на голове, рог, вицмундир из «Ревизора» и др.) как бы символизируют спектакли, поставленные В. Э. Мейерхольдом



А. Барбюс и В. Э. Мейерхольд. 1927 г.



В. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский и Н. Р. Эрдман. 1928 г.



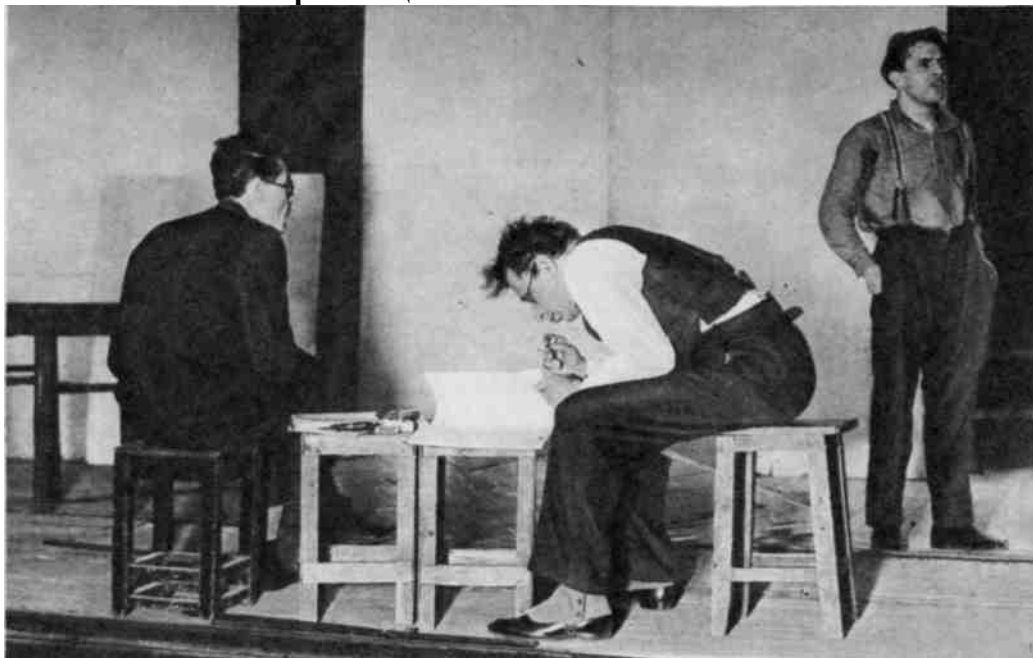
Д. Д. Шостакович, В. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский и А. М. Родченко. 1929 г.



Д. Д. Шостакович и В. Э. Мейерхольд. 1928 г.



**П. В. Цетнерович, В. Э. Мейерхольд и М. А. Чикул
на репетиции «Бани». 1929 — 1930 гг.**



**В. Э. Мейерхольд на репетиции «выстрела». 1929 г. Вокруг стола сидят режиссеры
спектакля В. Ф. Зайчиков, А. Е. Нестеров и С. В. Козиков**



В. Э. Мейерхольд выступает. 1935 — 1936 гг.



В. Э. Мейерхольд. 30-е годы



В. Э. Мейерхольд и И. Л. Сельвинский. 1929 г.



Выступление В. Э. Мейерхольда на шефском концерте для красноармейцев. 1929 г.



273

Как только мы сказали, что здесь закон временной или закон пространственный, сейчас же наталкиваемся на необходимость быть музыкальными, потому что нужно уметь выверять время, нужно уметь укладываться, значит, нужно быть музыкальным, нужно иметь хороший слух, нужно уметь считать время, не вынимая часов, — ритм здесь есть, какой-то своеобразный метроном стоит, который дает ориентацию в отношении того, как нужно располагать временем, знание ритма — значит, нужна ритмичность.

Когда изучаете драматургический материал, вам приходится иметь понятие, что такое форма. Когда начнете изучать музыкальную форму, вы увидите, что много общего в построении музыкальной формы с тем, как строится драматургический материал; поэтому часто употребляют выражение: спектакль трехчастный или четырехчастный. Это заимствовано у музыкантов. Это все очень трудные вопросы, о которых надо долго и много говорить, но я набрасываю вам все области, с которыми соприкасаетесь, когда приходится иметь дело с построением спектакля. Отсюда стройность, отсюда умение ввести в спектакль антракты, из пятичастного спектакля сделать четырехчастный, отсюда умение разрешить вопрос о том, как разбить <спектакль на> части, учесть, что первая часть может быть длиннее, потому что зритель не утомлен, вторая часть короче и третья часть еще короче. Все

эти вещи лежат в области музыкального построения спектакля.

Затем начинается движение. Тут чертова бездна вещей. Вам, поскольку наша дискуссия в прошлом, необходимо намотать на ус, что мы, имея и техникум и театр, не имеем возможности наши материалы опубликовать, потому что нет специального аппарата для того, чтобы все наши записи, стенограммы, все, что добыли в нашей практике, опубликовать. У нас нет научно-исследовательского института, который занялся бы этим делом, только в 1934 году имеется в виду организация при нашем театре такого института, который будет этот материал обрабатывать и выпускать⁵.

Поскольку всего этого нет — многое из того, что мы предлагаем, получило не то освещение.

В области движения. Мы говорим о том, что у актера должна быть ловкость в игре, четкость, спортивность. Он должен овладеть акробатикой. Должен понимать, что он является человеком, орудующим в пространстве, и должен знать это пространственное искусство. Все это получило неверное истолкование. Например, акробатика, эксцентрика, гротесковые приемы получили неправильное освещение, и получилось черт знает что. Думают, что монолог «Быть или не быть» надо читать так: сделать сальто-мортале, потом несколько фраз сказать, потом лечь посередине сцены, походить на четырех ногах, как медведь, потом встать и читать дальше. Или когда говорим, что актер должен быть хорошим жонглером, то это понимают так: на сцене, в какой-нибудь современной пьесе человек начинает жонглировать, вынимает шарики из кармана и произносит монолог, жонглируя. Мы предлагаем целый ряд вещей

274

как педагогическую фикцию, чтобы усовершенствоваться. Например, надо развить кисть руки — мы заставляем актера жонглировать, — но нас не понимают и делают обратное.

Особенно этим грешит ТРАМ, который слова просто не скажет, не выкинув антраша. И все это проделывалось под видом игры мейерхольдовской школы. Мы этого никогда и никому не предлагали. Если мы покажем вам наш материал, то вы увидите, что мы ничего подобного не предлагаем.

Подходя к построению образов, к построению мизансцен, мы подводим под каждое движение мотивировку, связанную с идеей спектакля, связанную с психологией данного образа. У нас приемы условные. Они отличаются от натуралистической школы, это факт, это верно. Но в рамках условного театра мы глубокие реалисты. Мы пытаемся образы строить как образы реалистические. Такого человека, какого мы показываем, вы можете найти в жизни. Мы говорим об условном (реализме, потому что он лучше натуралистического театра. Мы стоим на позиции крепкого реализма. Мы ведем борьбу с бытовщиной, потому что театр не может заниматься тем, чтобы фотографировать действительную жизнь.

Из того, что мы получаем, мы всегда отбираем наиболее типичное, берем ряд типичных явлений одинакового порядка, мы их связываем для того, чтобы те задачи, которые мы перед собой ставим, были поданы в конденсированном виде, потому что на протяжении двух с половиной часов, отпущенных для спектакля, мы не можем заниматься подачей необработанного куска действительности. Мы должны так взять, чтобы отобрать все типичное, чтобы была видна рука мастера, рука человека искусства, чтобы было понятно, композиционно сделать спектакль без шлака, мешающего передаче идеи.

Но, становясь реалистами, мы становимся различными. Если сравнить <нас и>школу Станиславского, — я беру школу, имея в виду его формулы, — мы все-таки будем отличаться. Если сравнить два спектакля — «Ревизор» и «Мертвые души»⁶, — вы найдете разницу, именно разницу вследствие того, что мы — отъявленные сторонники условного театра, мы не хотим создавать иллюзию действительности. Нас не пугает, что <в «Ревизоре»> была поставлена ширма с одиннадцатью дверьми, что в середине открытых ворот видно, как выехала площадка с горсточкой людей. Нас не пугает, что люди видят, как преломляется <фраза в стенограмме не дописана>. Мы прямо говорим, когда приходят к нам, что с иллюзией действительности надо покончить. Если посмотрите «Ревизора» и

«Мертвые души» — вы увидите эту разницу. Мы не хотим быть натуралистами и хотим, чтобы наш зритель не был натуралистом, ибо не может быть повторения действительности на сцене, потому что сцена так устроена, что не может втолкнуть жизнь. Мы говорим, что это не задача искусства. Театр условен по своей природе. Уже то, что на сцене три, а не четыре стены, исключает возможность полного «правдоподобия». Такова природа всякого искусства.

275

Возьмите скульптурный портрет, высеченный из камня. Когда подходите, то ведь не говорите, что этот портрет не похож на человека, потому что цвет мрамора не похож на цвет кожи человека, потому что зрачка нет. Скульптор вам на это ответит: «Если вы желаете это все увидеть, то идите в паноптикум, там у восковых фигур все есть. Но это не искусство. А я вам хочу дать искусство. Я хочу работать так, как работали Микеланджело, Леонардо да Винчи, которые знали, что такое искусство, что такое скульптура, которая тем и замечательна, что она не похожа на настоящее, из камня сделана». В этом и заключается особая природа искусства, что в ней свое имеется. Изобразительное искусство <живопись> состоит в том, что берут холст, потом грунтуют, потом кладут краски, и нет объема, нет трех измерений. Происходит все в двух измерениях. Искусство перестает быть искусством, если мы возьмем портрет Щепкина, вырежем ему нос и поставим статиста позади. Тогда это будет настоящий нос. Здесь <в искусстве> неправдоподобие становится своеобразным правдоподобием. Надо прочитать заметки о драме Пушкина, который очень хорошо рассказывал о том, что такое правдоподобие и что такое своеобразное правдоподобие в искусстве. В этом смысле я и называю искусство условным. Условно то, что не вставили нос, и условно то, что статуя не покрашена. Всем, кто работает в области искусства, это должно быть ясно. Зритель приходит в театр и знает, что все это не претендует на повторение действительности, хотя все время будет с помощью своих ассоциативных способностей мир восстанавливать сам на основе бросков на сцене. На сцене будет вместо всего дома кусочек печи, окна. Но зритель знает этот своеобразный мир искусства и будет сам дополнять, будет эту идею доводить до конца.

У нас во «Вступлении» ничего нет, кроме окна и колышавшейся занавески⁷. Весна показана в виде веточки. Я не говорю, что здесь все сделано хорошо. Я не говорю, что это достижение искусства. Я говорю о самих приемах, что приемы хороши, потому что веточкой хотели показать весну.

Нам надо изучить искусство прошлого. Когда будем изучать искусство Японии, то увидим, что японцы, зная условную природу театра, не боялись играть без занавеса, не боялись провести «цветочную тропу» через зал. Они не боялись, что во время монолога к актеру тихонько подходит другой актер, в нейтральном костюме, с длинной палкой. На конце ее свечка, которую он держит перед лицом актера, чтобы лучше была видна мимика. Зрители не удивлены, потому что они знают, что это «слуга сцены», который специально освещает лицо актера.

Японский актер, если он охрип на сцене во время громадного подъема, не боится попросить «слугу сцены», чтобы этот «слуга» принес стакан воды. Ни один японец не удивится тому, что актер прервал свой монолог для того, чтобы выпить стакан воды, — он знает условную игру театра, он знает, что актер охрип и, выпив

276

стакан воды, он снова будет продолжать свой монолог. Попробуйте это сделать в натуралистической школе!

В области движения есть ряд вещей, над которыми нужно работать. Начинаются всякие вещи, относящиеся к внешнему облику: грим, прическа, костюм. Внешний облик требует особого изучения.

Часто говорят о мастерстве актера. Не совсем ясно, что такое мастерство актера. Тут темперамент, возбудимость, способность к трансформации, изобретательность, находчивость, вкус и т. д., потом мера, чувство меры; надо знать, что такое тактичность, что бестактно, знать, где предел, где излишняя утрировка.

Когда будете перебирать все недостатки актера, его дефекты, то поймете, какой громадный труд предстоит каждому работнику в этой области.

Дефекты бывают и в отношении политической трактовки роли — человек делает ошибки, неверно располагает материал или неверно акцентирует фразу. Мы сейчас занялись вопросом политического воспитания актеров, потому что на сцене могут быть бог знает какие вещи. Особенно большие дефекты в этом отношении бывали в Театре МГСПС. Отрицательную роль дают большому актеру, владеющему большим мастерством, но так как мировоззрение актера — в прошлом, так как актер политически не направлен, он, играя отрицательную роль приемами игры своей обаятельной персоны, не производит того нарушения равновесия, какое необходимо произвести по задачам спектакля, а именно, чтобы зритель, рассматривая данное лицо, не принимал его как лицо обаятельное⁸. <...>

Дефект механистический заключается в том, что роль здорово изучена, но обездушена, < актер > начинает приобретать штамп, различные акробатические приемы. Актер становится куклой. Это никуда не годится. Такое механистическое исполнение вытекает из того, что спит мозг человека, а все привычные рефлексy сами по себе работают. Это как человек голодный тянется к еде.

Формализм. Может возникнуть опасность, что если начнешь любоваться искусством прошлого, только его внешним обликом, его красочностью, то впадешь во внешний формализм. Мы знаем ряд художников, которые влюбились в одну эпоху; например, Александр Бенуа, — он изучил эпоху Людовиков, и эти формы втискивает куда не надо. Или какой-нибудь актер может впасть в формализм. Такой случай был с Мартинсоном в роли Хлестакова. Он забыл, что должен изображать человека пьяненького, в опьянении привыкшего врать, он маньяк, берет от людей взятки. <Мартинсон> это затушевывал, и остался только внешний облик. «Что» забыто, а «как» изощрено. Он изобразил Хлестакова виртуозно, но если его поскоблить, то это объяснится тем, что мысль его не была направлена, он не передавал идеи, которая была заложена в спектакле. Ему понравился наряд Хлестакова, понравилось дурака валять, и он его валял.

277

Когда человек во имя всевозможной популярности устраивает жонглирование целым рядом положений, целым рядом идей, нездоровые доктрины начинает распространять в силу нехороших порывов, — отсюда угодничество зрителю, солирование, которое не координируется с игрой партнера, отсюда кокетничание, рисовка, позирование, сухость, бездушие и т. д.

Вот в общих чертах те положения, о которых я хотел рассказать вам в пределах небольшого времени, каким я располагаю. Мне хотелось бы, чтобы товарищи задали мне вопросы, — может быть, у вас есть мучительные вопросы, не связанные с тем, о чем я говорил, может быть, есть мучительные вопросы, на которые хотели бы, воспользовавшись встречей со мной, получить ответ.

Вопрос. Вы говорили, что даровитый актер не должен играть отрицательные роли.

Ответ. Я этого не говорил. Я говорил, что даровитый обаятельный актер не может затушевывать <присущее ему> своеобразное качество, не легко с ним разделяется в силу того обстоятельства, что его мысль недостаточно отточена. Он не может затушевывать, но я вижу, что есть попытка разделаться со всеми качествами в кавычках. Я видел в ряде спектаклей, как актер это качество не преодолевает, не тушит это, потому что, по-моему, если посмотреть его в жизни, в действительности, то его мировоззрение такое именно, и он остается обаятельным даже в отрицательной роли.

Вопрос. Ваш взгляд на вашу систему биомеханики.

Ответ. Эта система не та, о которой вы знаете, не та, о которой вы говорите. Это та система, на которую мы опираемся. Сейчас сразу видим, кто работает, кто нет. Биомеханика это есть тренаж. Это не есть нечто такое, что можно перенести <на сцену>, — это тренаж, выработанный на основе моего опыта <работы> с актерами. Когда я видел актера, то говорил, что нужно то-то, то-то и то-то. Там есть двенадцать-тринадцать параграфов — они

обязательны для актера, чтобы уметь мобилизовать все средства и уметь так их направить в сторону зрителя, чтобы те идеи, которые положены в основу спектакля, доходили до зрителя.

Вопрос. Может быть, вы нам более подробно расскажете об этих двенадцати параграфах?

Ответ. В них я перечисляю все, что может помочь актеру играть. Актер должен быть музыкальным, должен немножко петь, потому что ему это приходится делать. Актер должен располагать целым арсеналом навыков, которые ему будут необходимы, когда он будет играть ту или другую роль. Биомеханика дает ему эти необходимые навыки.

Вопрос. Эта биомеханика не имеется в теории Джемса?

Ответ. Все это от лукавого. Это гораздо проще. Надо много говорить по этому поводу. Может быть, вы сможете где-нибудь достать мою рецензию, напечатанную в журнале «Печать и революция», на книгу Таирова «Записки режиссера». В этой рецензии есть основные положения, касающиеся биомеханики.

278

Относительно биомеханики. У балетных танцовщиц есть специальные упражнения, которые имеют в виду укрепление ног или выправление спины, но когда они начинают танцевать, то у них ноги крепкие и спина правильная и не надо больше этих упражнений, ибо тут начинается целый ряд мизансцен, поворотов, улыбок, движений рук. То, что вы видели в классе движения, сквозит как построение ноги, руки, как и у нас. Мы <упражнения> целиком не переносим на сцену. Например, повороты могут быть круглые, острые. Прежде чем набрасываться на игру, нужно иметь секунду расчета, секунду некоторую оставить для того, чтобы рассчитать это движение.

Основные трудности актерской игры состоят в том, что актер должен быть руководителем, инициатором, организатором материала и организуемым. Тот, кто распоряжается материалом, и сам материал находятся в одном месте. Постоянное раздваивание представляет большие трудности. Возьмем «Отелло». Отелло душит Дездемону, и качество актера заключается в том, что актер, доходя до последнего предела, до последнего подъема, должен все время быть руководителем, должен владеть собой, чтобы на самом деле не задушить Дездемону. Тут большие трудности, этим нужно руководить, надо человека организовать, отсюда и все другое.

Теперь относительно мысли. Вы должны какие угодно захваты делать, но вы должны все время прислушиваться к состоянию зрительного зала, вы должны все время знать, к кому адресуетесь, вы должны все время руководить. Тут <необходимо> чувство меры. Вы располагаете самым опасным инструментом, поэтому такая большая забота о театре со стороны Главреперткома. Мы можем дать <не тот> ракурс на самом ответственном участке, где работает мысль, куда направлена идея драматурга; можно сказать такую штуку, что все заохают, и вы сделаете из революционера контрреволюционера. Вот какой театр проклятый. Это не то что книга. Напечатали — и ничего больше не можешь. А вы что угодно можете сделать. Театр — это очень опасное средство. Это все равно, что дадут принимать стрихнина по 0,000005 капли в год, а вы сразу примете целый флакон. Театр — опасное оружие, с ним шутить нельзя. Театр опасней всякого огня, опасней пороховых погребов.

Вопрос. Относительно системы МХАТ. Вся система эта построена на знании биологических основ человека. Какую позицию занимаете в освоении этой системы? Какие методы рекомендуете в освоении мхатовской системы?

Ответ. Надо точно знать, кто эту систему преподает. Обязательно для каждого человека, чтобы он подумал над тем, что ему предлагают: не открывается ли здесь что-нибудь опасное. Одно — система, а другое — человек, который эту систему преподает. Социал-демократы — меньшевики тоже себя называют марксистами. Надо знать, в какой форме эта штука преподносится. Надо быть очень осторожными в этом отношении.

279

Вы знаете, что мхатовская система оперирует реализмом. Вы говорите, что в этом отношении правильно. Но насчет переживаний надо быть очень осторожными, потому что входить в роль по уши, настолько, что и себя теряешь, — это опасно. Мы должны входить в

образ, наряжаясь, мы берем на себя этим самым нарядом отрицательные и положительные стороны человека, но в то же время мы не должны забывать себя. Вы не имеете права настолько войти в роль, чтобы забыть себя. В том-то и весь секрет, что вы не должны терять себя как носителя определенного мировоззрения, потому что каждый образ вы должны или защищать, или же быть прокурором этого образа. В этом заключается основное. Если вы этого не будете делать, то не займете в спектакле нужного места. Это не противоречит системе Станиславского. У нас на сцене имеется целый ряд актеров, которые это делают.

Я являюсь сторонником Москвина; когда он играет в «Горячем сердце», в «Мертвых душах», то он не теряет себя⁹. Он иронически и скептически относится к явлениям, которые изображает. Он роль вздыбливает, опорочивает персонаж, потому что знает, что играет хама. Он разоблачает со свойственным ему темпераментом, делается прокурором.

Когда я читал его выступление¹⁰, я видел его скромность. Он обрел эту скромность, эту необычайную искренность *на сцене*, а не оттого, что посещает кружок ленинизма (иной посещает кружок ленинизма, но может быть не ленинцем). Это я вижу не из того, что он будет говорить о Марксе, о Ленине, но вижу из его желания, из того, что он напрягает все усилия, все средства мобилизует, чтобы о хаме говорить с негодованием, с ненавистью, как надо говорить о хаме. Тогда я говорю: хорошо было бы, если бы Москвин более подробно ознакомился с Лениным, его интересно было бы заполучить в кружок ленинизма, и, может быть, он из беспартийного на старости лет сделается партийным.

Вы должны проверять. Мало, что вам дали представители школы Станиславского. Вы думаете, что меня не прощупывают мои актеры? Надо все время проверять. А проверять — это не значит придирается: «А что сказал по поводу этой книжки?», не начетчиком быть.

Психология — наука молодая. Заметьте: всеми новейшими достижениями Павлов опрокидывает некоторые достижения психологии старого времени. Когда я моим ученикам рекомендую ту или другую книгу, я говорю, что в области психологии мы не сказали последнего слова. Там все время производятся всевозможные эксперименты. Рефлексология — наука молодая. Павлов сколько лет работает над теорией рефлексологии. Когда мы послали ему поздравительную телеграмму, мы, как сторонники системы биомеханики (а биомеханическая система — сугубо материалистическая система), как материалисты и сторонники этой системы, писали: мы поздравляем в вашем лице человека, который разделался наконец с такой проклятой штукой, как душа. Я получил от Павлова

280

письмо, в котором он говорил: что касается души, то давайте подождем немножко¹¹. Человек, который является материалистом, и то колеблется. Поэтому, раз он колеблется, давайте подождем решать вопрос с маху.

По целому ряду вопросов мы должны быть такими же осторожными, как Павлов. Если мы сразу по системе Станиславского «ахнем», то это будет страшно. У нас тоже есть перегибы: мы говорили, что человек — это химико-физическая лаборатория. Люди работали над вопросом поведения человека, и мы говорили о своей точке зрения, но марксисты сказали, что неправы виталисты, неправы и биомеханисты, потому что есть вопросы, о которых надо с осторожностью говорить. Это вопросы психологического порядка. Есть тонкости, которые нельзя «ахнуть». Когда начали говорить о работе мозга, то оказалось, что не все сказано, потому что работа мозга еще не настолько обоснована. Сейчас ряд ученых работает над этим вопросом, но не все еще в этой области сказано. Это стратосфера, в которой космические лучи еще не изучены.

Вопрос. Вы говорили о Мартинсоне, но он является одним из ведущих актеров вашего театра. Исходя из ваших слов, выходит, что он не играл Хлестакова как такового, а играл самого себя.

Ответ. Первое время <я> его направлял, чтобы он играл в равновесии со всем спектаклем, чтобы он выполнял то, что задумано. Он эту роль слишком усугубил и потерялось идейное направление всего спектакля в целом и этой роли в частности.

Вопрос. Кого из ваших актеров вы считаете лучшим носителем ваших идей?

Ответ. Игоря Ильинского, потому что если за ним проследить, начиная с «Великодушного рогоносца» и кончая Расплюевым, то увидим, что он не любит любоваться внешним формализмом. (*Реплика из зала:* Увлечение этим делом есть.) Нет, он всегда старается этого избежать. Он всегда старается удержаться, несмотря на громадную популярность, несмотря на то, что публика тащит на игру для райка, на игру для дурного вкуса; он не поддается, он все время старается держаться цельности того образа, который играет.

Сравните игру Свердлина и Ильинского в роли Аркашки. Один ведет всю роль на большой внешней ловкости, вы видите опустошение, другой старается согреть. Эту разницу замечаю не я или режиссер, у нас есть рабочий Дрючин (одно время уходил от нас, потом вернулся) — находясь за кулисами, он смотрел игру Ильинского. Я подошел и спросил, как он находит его игру, он так охарактеризовал: есть внутренняя насыщенность теплотой, образ цельный, ничего нет внешнего, нет дешевого качества трюка. Вся роль построена на обилии трюков, клоунады много, тем не менее он старается согреть.

Вопрос. Есть у вас общие положения с театром Таирова по линии условности?

281

Ответ. Мы считаем, что резко отличаемся друг от друга. Хотя много приемов он у нас берет, но вся направленность Камерного театра идет по линии эстетизма. У нас тоже бывает такой грех, но в спектаклях Таирова сплошь и рядом бывает любование, внешняя слащавость, красивенькие, сладенькие приемы, и в игре артистов это замечается. Если зайдете за кулисы в нашем театре, то скажете — вот матросня, а у них за кулисами — это изысканность, румневщина¹² сплошная ходит. Это есть природа этого театра, но это не значит, что это театр плохой. Это хороший театр, который на данном этапе пытается исправиться, переключая себя на иной репертуар. С «Саломеи», «Адриенны Лекуврер», с опереток («День и ночь»)¹³ он переключается на новый репертуар и хочет себя оздоровить в этом новом репертуаре.

Мы с этого репертуара начали. Мы не с пересмотра классиков начали, мы начали с революционного репертуара, потом осмысленно к классикам перешли, как революционеры. Поэтому Милонов <в «Лесе»> превращается у нас в отца Евгения. Мы взяли семидесятые годы, когда была перестройка экономических форм, и вследствие этого наш Восмибратов не простой купец, а человек, который участвует в этом деле. Аксюша у нас спорит с Гурмыжской. Мы ее сделали протестанткой, которая против Гурмыжской восстает. Мы Петра сблизили с Аксюшей для того, чтобы показать, что он перестает быть Восмибратовым. Мы все это — о развитии экономических форм в семидесятых годах XIX века — взяли из учебника Покровского¹⁴. К этой работе мы перешли, потому что изучили зрительный зал, и потому что мы изучили революционный репертуар — нам стало легче перейти к классикам. Мы не брали классиков так, как их взял театр имени Вахтангова, как он взял «Гамлета». Это был беспринципный подход. В этом спектакле есть ряд хороших моментов, но в целом спектакль оставляет зрителя холодным, потому что огород нагородили, чтобы не рассказывать о Гамлете того, что можно было рассказать.

Очень хорошо, что Камерный театр перешел на новый репертуар. Мы ему пожелаем успешного оздоровления, и очень хорошо, что он стал отворачиваться от эстетских подходов, от румневщины.

Вопрос. Не надо ли начинать с перевоспитания актеров?

Ответ. Если это будет только на сцене делаться, этого будет недостаточно. Надо, чтобы актер был новым человеком, он должен приобретать новые, революционные навыки. Это большой процесс, которым надо заниматься углубленно.

Вопрос. Актер в своей работе над ролью должен идти от движения к мысли или от мысли к движению?

Ответ. Так нельзя сказать. Это слишком примитивная постановка вопроса.

Конечно, всегда, что бы ни делалось на сцене, всегда мысль впереди. Я понимаю ваш вопрос так: когда роль разучиваете, надо сначала копаться в психологической субстанции

этой психологической субстанции прийти, изучив движение? Мысль всегда должна быть впереди. Тут можно сослаться на Джемса. Он рассказывает изумительный случай, за который зацепились и провели на практике. Человек сделал вид, что он бежит, испугавшись того, что за ним гонится собака. Нет собаки, но он побежал, как будто за ним гонится собака. Когда человек, «испугавшись собаки», побежал, он действительно испугался. Такова природа рефлекса. Один рефлекс другой рефлекс задевает. Это своеобразие нервной системы. Вы так поставьте <вопрос>: если я принял положение опечаленного человека, то я могу опечалиться. Поэтому мы <не> говорим, как это делал одно время Художественный театр: мы играем печальный спектакль, будьте любезны, бродите по темным закоулкам, накапливайте собранное, сосредоточивайте внутреннее в себе. Мы проще говорим: пожалуйста, не думайте, не будьте озабочены, — мы будем так строить мизансцены, что они будут вас настраивать соответственно тем положениям физическим, в которые мы будем вас ставить.

Моя забота как режиссера-бйомеханиста, чтобы актер был здоровый, нервы были в порядке, чтобы было хорошее настроение. Ничего, что печальный спектакль играют, — будьте веселы, внутренне не сосредоточивайтесь, потому что это может привести к неврастению; делаются нервными потому, что заставляют особыми манипуляциями вводить себя в этот мир. Мы говорим так: если я вас посажу в положение печального человека, и фраза выйдет печальная. Это я проверил на опыте. Мы заметили, что наши ребята здоровые. В Художественном театре актеры часто бывают больные. <...> Была плеяда актеров, которые говорили, что после бессонной ночи, после попойки играется лучше. Например, М. Дальский, Орленев говорили по этому поводу, и Орленев говорил, что после двух бессонных ночей он Освальда играет лучше. Но мы считаем, что актеры должны быть бодрыми, крепкими, нервная система должна у них быть в порядке и тогда они играть будут лучше.

Вопрос. Ваше мнение о творческом методе театра Вахтангова?

Ответ. Хорошо сделанный театр.

Вопрос. Чем объяснить, что спектакль, сработанный хорошо, теряет свою первоначальную сочность?

Ответ. Это происходит из-за малой культуры актера. Если актер знает, что ему дано на сцену две минуты, то он не имеет права занимать больше. Развал происходит от малой культуры актера, потому что актер думает, что вторую роль можно превратить в первую. Но на самом деле это только делает пятна на спектакле, разваливает весь спектакль. Мы в нашем театре ввели систему записей, хронометраж. Мы записываем все, и если сцена длится больше положенного времени, то на актера будет наложено взыскание. Например, такая сцена, как дуэт Аксюши и Петра <в «Лесе»>, должна проходить в две минуты, а если она проходит в три минуты, то это неправильно.

У нас вначале в «Лесе» было тридцать три эпизода, но потом, в связи с тем, что спектакль поздно кончался, а публике надо скорей попасть на трамвай, мы сократили и стали играть двадцать шесть эпизодов. Спектакль стал идти три с половиной часа. Потом он стал идти четыре часа. Тогда решили опять спектакль сократить, и вместо двадцати шести эпизодов стали идти шестнадцать. Первое время спектакль шел два с половиной часа, но потом опять четыре часа. Актеры думают, что можно разнообразить свою игру, потому что есть время, и в конце концов спектакль развалился, но публика этого не замечает. Я пришел на шестнадцать эпизодов и увидел, что нет динамики, а есть «Пеньки дыбом». Это плохо. Потому что маленькие актеры все стали играть Ильинского, и Ильинский говорит, что у него теперь есть конкурент — дворник. А все это потому, что время есть.

«МАСКАРАД»
(вторая сценическая редакция)

РЕВИЗИЯ, А НЕ РЕСТАВРАЦИЯ (1933 г.)

Моей основной задачей при пересмотре и возобновлении «Маскарада» было — подвергнуть критической ревизии все то, что за время, истекшее от премьеры этого спектакля, увело его в сторону от исходного замысла постановки.

Здесь прежде всего вопрос темпов и ритма спектакля. Не удивительно, что за 280 представлений «Маскарада» при полной почти смене его участников и при отсутствии постоянного наблюдения автора постановки ритм и темп действия потеряли свою четкость, сбились и в ряде случаев спутались, спутав тем самым композицию спектакля в целом.

В этом отношении, однако, я не мог ограничиться одной лишь реставрационной работой. Передо мной встала задача в ряде моментов (маскарад, карточная игра и ссора Арбенина и Звездича) не столько восстанавливать старое, сколько найти новую форму выражения. Отсюда — ревизия и мизансцен и характеристик действующих лиц. В ряде случаев я счел необходимым изменить в некоторых эпизодах симметрию мизансцен первого постановочного варианта и заострить рисунок движений персонажей. Проведена также работа по пересмотру некоторых образов, ориентируясь на приемы игры времен Каратыгина 1-го¹.

В частности, в роль Арбенина, которую столь мастерски ведет Ю. М. Юрьев, внесен ряд новых нюансов, еще более приближающих ее к образу героя театра Лермонтова.

«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ»

I. <СПЕКТАКЛЬ О СУДЬБЕ ЖЕНЩИНЫ> (1934 г.)

Поставив своей задачей показать цикл спектаклей, посвященных женщине, мы включили в наш репертуар пьесу А. Дюма-сына «Дама с камелиями» как одну из лучших пьес французского театра XIX века, положившую начало реалистическому направлению во французском театре.

Главное действующее лицо пьесы — Маргарита Готье — деревенская девушка, еле умевшая подписывать свое имя до того, как она попала в Париж. В экспозиции пьесы о ней говорится, что она работала когда-то в мастерской белья. «Хуже всего положение женщин, — пишет Бебель, — в тех отраслях промышленности, которыми они преимущественно занимаются, как, например, в производстве платья и белья... Женщины, работающие в этой отрасли промышленности, вынуждены (из-за ничтожной оплаты труда) получать добавления к своему заработку продажей своего тела».

Нашей заботой было показать в пьесе среду, все элементы той своеобразной узаконенной инквизиции, на которую буржуазное общество обрекает женщину.

Буржуа развращает девушку, обогащает ее для удовлетворения своего тщеславия, выдвигает ее на первое место, когда ему это нужно, а когда она оказывается лишней, безжалостно ее отвергает.

В своих воспоминаниях о Ленине Лядов рассказывает, что Владимир Ильич вместе с Надеждой Константиновной присутствовали на одном из представлений «Дамы с камелиями» в Женеве¹. И когда Лядов во время спектакля обернулся в сторону Владимира Ильича, сидевшего в глубине ложи, он увидел, что Ильич, стыдливо вытирал слезы. Нетрудно догадаться, что вызвало слезы у Ленина в этой драме. В ней он увидел художественное подтверждение рабского положения женщины при капитализме. Мы знаем, с каким негодованием относился Владимир Ильич к

286

механизму угнетения женщины в буржуазном обществе. В своей замечательной статье «Советская власть и положение женщины» Ленин писал, что «на деле женской половине человеческого рода ни одна, хотя бы самая передовая, буржуазная республика *не дала* ни полного равенства с мужчиной по закону, ни свободы от опеки и от угнетения мужчины»²...

Показывая пьесу Дюма-сына «Дама с камелиями», мы ставим вопрос об отношении к женщине в нашей стране и отношении к женщине в странах капиталистических. Зритель, пришедший на спектакль, будет еще с большей настойчивостью бороться за утверждение нового быта, за укрепление новой морали, той самой коммунистической морали, о которой много раз говорил Ленин.

II. <ТРАКТОВКА ПЬЕСЫ> (1934 г.)

...«Дама с камелиями», впервые поставленная в 1852 году, наносит удар лжеморали французского общества 50-х годов. Мы переносим время действия. В 70-х годах, в период расцвета реакции после Парижской Коммуны, особенно резко обозначились социальные противоречия.

Гибель женщины, трагическими мазками изображенная автором пьесы на фоне общественных отношений 50-х годов, не теряет своей выразительности и в конце 70-х годов. Так прочно стабилизировалась система буржуазной морали. Нам кажется, что *status quo*^{*} ее налицо и поныне, поскольку не сломана еще вся капиталистическая система, отвергающая право на равенство. Эксплуатация человека человеком — основа всех основ капиталистического мира.

Couleur locale[†] пьесы дан нами так, как любили его показывать на своих полотнах и Э.

^{*} — существовавшее положение (латин.). — Ред.

[†] — местный колорит (франц.). — Ред.

Мане и Ренуар.

Мы изучили в Москве все материалы и документы эпохи, которые могли достать. Большую помощь нам оказали сотни иллюстрированных французских, английских и русских журналов тех годов. Во время моей поездки в Париж¹ я ознакомился с большим количеством иконографического материала.

В процессе работы над спектаклем мы знакомили актеров с описаниями французского общества, мастерски сделанными замечательными романистами Бальзаком и Флобером. Произведения французских классиков помогли нам усилить социальную значимость спектакля.

Сцена пира у Олимпии дана с особой резкостью в начале IV акта и с особой трагичностью в конце, чтобы показать отчет-

287

ливее виновность буржуазного общества в гибели Маргерит Готье, этой «девушки из народа», ставшей жертвой буржуа². Сцена в «салоне» Олимпии перекликается с пиром в «Шагреновой коже» Бальзака. Мы ввели даже новые персонажи игроков в карты (бразилец, иностранцы, старики).

Один мотив заимствован у Флобера. Введен в пьесу новый персонаж (мосье Кокардо) — читатель Флобера, щеголяющий цитатами из флоберовского «лексикона прописных истин». Кокардо, высмеивая буржуа, говорит от имени воображаемого буржуа. Лишь изредка говорит он от себя, стилизуя, однако, свои реплики под Флобера.

Все устремления театра были направлены на то, чтобы выявить возможно ярче социальные мотивы, которые самим Дюма раскрыты слишком робко. Мы вмонтировали в пьесу несколько мест из романа «Дама с камелиями». Одно из наиболее социально значимых мест пьесы — монолог Маргерит Готье (мы называем этот монолог «исповедью куртизанки») — взято из романа.

Мы хотели показать в спектакле не средние слои буржуазного общества, а его верхушку. Арман Дюваль в нашем спектакле не сын податного инспектора, как у Дюма, а сын крупного фабриканта.

Даже прежде, когда режиссеры не умели (или не хотели) усиливать социальные мотивы этой пьесы, она все же часто бывала под запретом цензуры.

Если вам удастся заставить зрителя следить с вниманием за всеми перипетиями женщины, угнетаемой «сильной частью человеческого рода» (мужчина), — мы будем считать себя удовлетворенными; мы покажем, что полное раскрепощение женщины возможно лишь там, где достигнуто полное уничтожение эксплуатации человека человеком, то есть в том мире, который строит бесклассовое общество.

III. ПИСЬМА В. Я. ШЕБАЛИНУ

1.

24 июня 1933 г. Винница

Дорогой Виссарион Яковлевич, прошу Вас простить мне мою ошибку: обещав Вам побеседовать с Вами о музыке к «Даме с камелиями», о том, что вам хочется иметь от Вас для этой пьесы А. Дюма-сына, я не постарался выкроить хоть полчаса из моего бюджета времени, которое хотя и сильно было загружено в Москве делами и работами, но все же не настолько, чтобы не вместить в себе столь важного для нас обоих, необходимого получаса для нашей беседы.

Вот пишу. И опять прошу Вас простить мне вторую мою ошибку — письмо это я должен был написать Вам из Харькова, куда

288

я выехал из Москвы вскоре после нашего принципиального соглашения относительно музыки Вашей к «Даме с камелиями», а пишу две недели спустя из Винницы.

Теперь к делу.

Пьесу Дюма мы переносим из 40 — 50-х годов в конец 70-х годов. На действующих лиц этой замечательной драмы мы смотрим глазами Эдуарда Мане. Для выражения идеи, вложенной в эту пьесу ее автором, нами заостряемой, эта фаза буржуазного общества кажется нам более благодарной в свете тех заострений, которые мы намерены провести в нашей композиции этого спектакля.

В музыке не «*Invitation a la valse*» * Вебера должно волновать Маргариту, не фантазия Розелена.

Мы берем время расцвета *канкана*.

А *вальс*, плавный, медленный, прозрачный, скромный, даже наивный (Ланнер, Глинка, Вебер) переходит в сладострастный, пряно-цветистый, стремительный (Иоганн Штраус). Явный декаданс. Расцветом кабаре в разлагающемся Париже (великолепные традиции Флобера, Стендаля, Бальзака далеко позади, одинокий Мопассан бежит из Парижа от Эйфелевой башни) разливается море скабрёзных песенок. *Diseur'bi* и *disease'bi*, они и на сцене, и в салонах, рассылают по зрительным залам непристойности без лирики (Флобер: «непристойность всякая допустима, если она лирична»).

Царство Мистингетт¹. Новая «мораль» в семье с обязательным присутствием «друга». «Содержанка» — ходкое слово для нового типа парижанки. Молодежь показывает себя во всем блеске на празднике четырех искусств, где разврат альковный вырастает в разврат вселенский.

Вот атмосфера, в которой погибает Маргарита Готье.

Уточнен пока первый акт для Вашей работы.

В экземпляре пьесы, который Вам одновременно посылается, отмечены все моменты первого акта, где есть музыка, и указан хронометраж. Вот некоторые подробности и направляющие разъяснения.

Варвиль — у нас военный, нечто вроде «майора», очевидно, посетитель всяких варьете, балетоман, циничный при внешней воспитанности. Играет на фортепиано.

Музыка первого акта.

1. (стр.2) «Мадам Нишет, мадам Нишет...» Варвиль подобрал какую-то рифму на «Нишет» и, симпровизировав две двусмысленные строчки, напевает их на мотив непристойного куплета, аккомпанируя себе на рояле.

2. (стр. 2) Усевшись за рояль, Варвиль наигрывает кусочек какого-то военного марша.

289

3. (стр. 7) Варвиль играет не фантазию Розелена, а мелодию скабрёзной шансонетки какой-нибудь модной дивы (Мистингетт 70-х годов).

Примечание. На репетиции (хотя выбор нотного материала у них был очень скуден) игралось что-то танцевальное вроде *pas de quatre* на 12/8.

4. (стр. 12 — 13) *Два вальса:*

а) Вальс грубоватый, несколько приподнятый. На этом вальсе Сен-Годан напевает (может быть, в манере итальянских певцов) слово «Аманда», вклинивая его в музыку, и выпевает его, вырывая мелодию его из того, что играет Сен-Годан.

б) Вальс очень прозрачный, мягкий, нежный. Значительно изящнее первого. Тема — «Арман» (см. текст). Как будто играющий зацепил момент зарождения предстоящих любовных отношений Арман — Маргарита.

5. (стр. 16) а) Песенка Прюданс — фривольная, лучше просто скабрёзная песенка, очень коротенькая. Слова заказываются М. А. Кузмину.

б) Песенка для другой гостьи (может быть, она профессиональная *disease*).

7. в) *Музыкальный фон* (мелодраматический) для произнесения Прюданс строфы из «кровавой трагедии» (может быть, из Вольтера или Расина). Прюданс будет в пурпурном плаще с кинжалом в руке. Она заколет этим ножом присутствующего на ужине одного из красивых юношей².

8. (стр. 18) Гастон (завсегдатай кабаре, друг «камелий») наигрывает польку (пробует

* — «Приглашение к вальсу» (франц.). — Ред.

рояль). Очень коротко. Тактов 5.

9. (стр. 19) Жарит скабрзную песенку. Короткие куплеты с рефреном. (Сугубая пошлость!)

10. (стр. 19) Вальс *con brío*, бравурный, черт те что, рассчитанный на танец в два па (вихревой).

11. Финал первого акта: это — карнавальная сцена в духе «Бала четырех искусств». В этом карнавальном финале 3 момента:

а) Карнавал «эспаньоль». Все в сомбреро, плащах, под которыми ню*. Испания дана в сухих желтых красках. Знойный Толедо. Музыка — строгая, в духе «Арагонской хоты» Глинки. На сцене шумовой оркестр — кто играет на гитаре, кто дует в бутылку, кто бьет в стакан, пиликает на струне. И этот шумовой оркестр на сцене поддерживается оркестром. Разумеется, шумовой оркестр должен быть организован, должен быть контрапунктически сплетен. Они будут являть собой на стройном организованном фоне какофоническую ткань. Все делает оркестр, а актеры держат в руках бутафорские инструменты.

б) Испанская карнавальная сцена переключается в острый, бурный, чисто французский канкан. Сбросили плащи, все ню, не-

290

сколько секунд, блеснет, все оголится. Все окунается в оргию. Впечатление у зрителя должно остаться такое: предстоит ужасная ночь, страшная оргия.

в) Необходим — хорик (для tutti†) нормандцев или бретонцев, немножко на диалекте. Исполняется глуповатая наивная песенка. С этого крика надо начать финальную сцену. Входят в костюмах испанских, а поют сельскую песню.

Относительно музыки в других актах можно сказать пока еще ориентировочно. По мере выяснения и уточнения музыки — Вы сейчас же будете ставиться в известность.

В IV акте вводится:

а) Канкан и мазурка. Отплясывают бешено за сценой, так, что уже в самой музыке слышен звон посуды, дребезжащей в шкафах от топота танцующих.

б) Вальс.

В третьем акте должен быть введен бродячий музыкант, шагающий из деревни в деревню, играет на волынке или на каком-то другом деревенском инструменте. Может быть, этот музыкант будет даже показан на сцене как фигура.

С приветом

Вс. Мейерхольд

2

16 июля 1933 г. Одесса

Дорогой Виссарион Яковлевич, вот продолжение того, что мы посылаем Вам отдельными порциями, — как руководство при составлении Вами плана к сочинению Вами музыкального оформления к «Даме с камелиями».

IV акт.

Акт начинается музыкой. Канкан (галоп). Для разгона, перед тем как будет дан свет на сцену (по-прежнему — «перед поднятием занавеса»), — короткое вступление (очень короткое). Музыка по характеру должна напоминать финал (традиционный) оперетты какой-нибудь. То, что наши музыканты тт. Паппе и Мускатблит играли нам на репетициях, выразилось такой схемой:

291

Музыка звучит за кулисами и производит такое впечатление чередования *f* и *p* как будто двери то открываются, то закрываются, двери, разделяющие две комнаты (та, что на сцене, и та, что за сценой).

Длительность — 1 минута 10 секунд.

* ню — обнаженный (франц.). — Ред.

† — все (итал.). — Ред

Музыка служит фоном к сцене первой IV акта (см. стр. 84 посланной Вам пьесы), явл. 1-е. Гастон мечет банк: «Ставьте, господа» (начало). Конец этого музыкального № на стр. 85 после слов доктора: «Болезнь молодости, с годами пройдет». Итак, вот это № 1 музыки в IV акте.

№ 2: см. стр. 86; на реплике «Дайте мне 10 луидоров, Сен-Годан, хочу еще поиграть» после небольшой паузы, перед словами Гастона «Ваш вечер, Олимпия, очарователен» возникает мазурка (*brillante**). Что называется «шикарная» и удобная для отплясывания, следовательно, резко подчеркнуты в этой музыке толчки этого пляса.

Длительность 1 мин. 30 сек. Кончается она на стр. 87 после слов Гастона: «Хорошо, что ты последний Артюр».

№ 3. Вальс. Вальс бойкий, нервный, порывистый. Длительность 1 мин. 50 сек. См. стр. 88, в так наз. «явлении 2», «те же и Арман». Реплика на музыку: Гастон: «Когда ты приехал? Арман: «Час тому назад». Паузочка. Начинается вальс. На фоне вальса идет сцена Арман — Прюданс. Вальс кончается в начале «явления 3» после двух фраз Армана и Постава; первый: «Наконец-то ты получил мое письмо», второй: «Разумеется, раз я здесь».

№ 4. Вальс второй. Длительность 2 мин. 50 сек. Вальс нежно-лиричный, эдакий покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный.

Начало совпадает с концом фразы Постава (см. стр. 92): «Зло, причиняемое женщине, равносильно подлости». Вальс оканчивается после обращения Варвиля к Маргарите (см. стр. 95), последние слова которого: «Мы на балу и мы останемся здесь».

№ 5. Музыка, исполняемая для ужинающих, — «Музыка к десерту». Очень грациозная. Подают пломбир, вероятно, разукрашенный цветными леденцами и разноцветными цукатами. Вот-вот хочется сказать: Scherzo играют? Нет! Да! Scherzo! Нет, что-то иное. Выразительно. Трезво, а в то же время под почвой этой музыки бьется что-то лиричное. Ох, как выразительно музыка говорит.

Длительность 3 мин. 10 сек. Разбить как-то на отделы. Это «пьеса». Напряжение выразительное (пропитано возбуждением эротического порядка). Не должна сцену размагничивать, наобо-

292

рот — напрягать так, чтобы к концу она вплелась в сильную сцену финала, когда Арман бросает Маргариту на пол и, крича «Сюда, сюда», при всех бросает в лицо Маргариты деньги. Финал уж не Scherzo, черт возьми. Все вздыбилось. На пломбир наступили ногой.

Милый Виссарион Яковлевич, Вы лучше меня знаете, — что надо.

Никто никогда не удовлетворяет нас так, как Вы. Любим Вас очень и как композитора и как Виссариона Яковлевича.

Привет Вам Зинаиды Николаевны.

Обоим Вам привет нас обоих.

Вс. Мейерхольд

* — блестящая (франц. и итал.). — Ред.

ИЗ ЛЕКЦИИ НА ТЕАТРАЛЬНОМ СЕМИНАРЕ «ИНТУРИСТА»

21 мая 1934 года

...Актёр является главным на сцене. Поэтому все, что лежит вне его, вне актёра, — это <важно> постольку, поскольку необходимо ему в работе.

Представьте себе театр, в котором не было бы живого человека, то есть сцена, свет — и затем с помощью всевозможных приемов и комбинаций света и декораций из-за кулис какие-то голоса произносят какие-то фразы. Мог ли бы удовлетворить зрителя такой театр? Конечно, нет. Когда человек идет в театр, он хочет видеть человека, причем он хочет не только его видеть, но и слышать, — недаром немое кино было сменено кино звучащим; не удовлетворяло человека то, что он только видит человека, — он хочет обязательно его слышать; титры его не удовлетворяют, нужно, чтобы эти титры произносил живой человек.

Поскольку все складывается на необходимости, чтобы человек видел и слышал человека, и все на сцене важно, что к этому относится, — очень нелепо, что вдруг человек, как категория трехмерная, возникает на фоне плоскостной декорации. Картина, картинка на сцене, да еще в старину пытались в этой сцене-коробке, как мы ее называем, в глубине декорацию построить таким образом, чтобы все законы перспективы были соблюдены. И первый напал на это Гордон Крэг: «Какая же перспектива, черт вас возьми, получится? Впереди стоящий актер вполне в пропорции с впереди стоящими декорациями: второй этаж у него над головой, когда он стоит у домика, который сбоку поставлен. А если актер начинает двигаться по сцене в глубину, то нужно его постепенно сокращать, подменять — впереди взрослый человек, потом загримировать <и одеть> в тот же костюм 16-летнего юношу, когда попадает на второй план, затем 9-летнего — на третьем плане, затем уже — трехлетнего». И, конечно, это верно, — сразу он аргументирует так, что показывает всю нелепость построения перспективы. И он, и другие пошли дальше: не нужно никаких условностей, — и опять в этой борьбе перегибается палка: все к черту, всякие декорации к черту, и вместе с этим убирается краска. А в живописи была эпоха так называемых импрессионистов, которые, увлекаясь краской в такой мере, что их переставало интересовать — лестница ли, окно ли или что-либо другое, — заливали сцену краской, и тоже получалась нелепость такого рода: ну хорошо, голубая деко-

294

рация, светло-голубой или в контртон какой-нибудь еще другой цвет, но, гримируя лицо человека, все-таки не мазали соответственно. Или тело было окутано каким-то костюмом, который соответствовал декорации, но в этом костюме голова торчала, как арбуз или как шар, с которым справиться не могли, — ничего не поделаешь.

Вот эта борьба заставила пересмотреть вопрос о том, каковы должны быть декорации. Поскольку актер является главным, надо было заполнить сценическую площадку таким образом, чтобы на ней мог двигаться актер, а все остальное — аксессуары, мебель, пратикабли — помогало бы ему говорить и действовать, не только говорить, а главным образом действовать, говоря, — потому что всякая пьеса на театре призвана не рассказывать, а показывать события. Поэтому вы и видите в пьесе такие указания: не просто персонажи, а действующие персонажи. Когда определяется один кусок, один элемент пьесы, то отмечается не просто единица первая, вторая, третья, а говорится: явление первое, явление второе. Все ремарки полны не сообщениями о построении сцены, они все полны актами (употребляю это слово как «терминус техникус»); акты на сцене — это элементы сценического действия. Поскольку актер стоит на первом месте, все остальное надо было сделать такими элементами, которые бы координировались с его главными движениями.

Этот переворот совершился на наших глазах, но он был подготовлен. Опять повторяю, это была мысль Гордона Крэга, который первым сделал этот шаг. Вторым за ним сделал этот шаг я — с существенными добавлениями к его реформе сценической площадки.

Я занялся вопросом о так называемом просцениуме. Иногда это называют авансценой,

но это неправильно. Просцениум — это резко выдвинутая <вперед> сценическая площадка. Особенно характерно это в театре «Глобус» в старой Англии, в театре времен Шекспира, где часть публики как бы вторгается на сцену, и актер, стоящий на просцениуме, оказывается окруженным с трех сторон публикой. Проблема просцениума стала важной проблемой для современного театра. Когда Вячеслав Иванов ставил вопрос о том, что нужно зрителю вторгнуться на сцену, он выдвигал этот вопрос, изучая мистерии древней Греции. Поэтому какое-нибудь сценическое бдение ему казалось подходящим до такой высоты, до такого напряжения, как в хороводе, когда зритель влезает сам на сцену и участвует в этом хороводе.

Мы же не так понимаем вовлечение зрительного зала; мы хотим, чтобы зритель не созерцал, а чтобы он активно волновался. Поэтому прежде всего нужно поместить зрителя так, чтобы в него очень сильно «входил» ритм спектакля. Размещение зрителя так, как делалось в старых театрах, — вот партер, вот бельэтаж, вот второй, третий ярус — эта архитектурная форма никуда не годится, она расщепляет зрителя, зрители делятся по рангам, а главное,

295

ужасно, что, разделившись по рангам, они разное воспринимают действие: партер смотрит немножко снизу вверх, а те, кто сидят наверху, смотрят аксонометрически. При этих условиях режиссер не знает, на кого ему работать: работать ли ему на партер или работать для галерки. Принцип восприятия различный — если человек смотрит снизу вверх, то для него не важно, какие ковры лежат на сцене, не важна геометризация мизансцены, и какая композиция — диагональная или фронтальная — ему наплевать, — он не видит: он видит снизу вверх. А тот, кто смотрит сверху, замечает и диагональную композицию и расположение ковров, причем ковры являются здесь не украшением, а отмечают эту диагональную композицию — цветные ковры уточняют, определяют эту композицию. Отсюда желание наше построить новое здание для зрителя, который помещен в одинаковые условия, то есть все смотрят аксонометрически. Это очень важно. И тогда построение того, что происходит на сцене, будет отличаться единством, одна будет цель — построить для этого зрителя.

Как построить? Сцена-коробка должна быть уничтожена; первый натиск на нее сделали те, кто выдвинул сильно вперед просцениум. Арьерсцена ни в какой степени не годится (может быть употреблена как плацдарм для арсеналов, арсеналы можно ставить на арьерсцене), потому что как бы ни была замечательно глубока сцена — все равно: зрители на боковых местах, то есть на местах, расположенных близко к сцене, не получают удовольствия видеть глубину, да еще построенную перспективно, — они видят только тот угол, в котором находится проход в артистические уборные и который загороживается боковыми стенками, а никакой картины перспективного расположения не видят.

Нужно провести треугольник на сцене и сказать: все, что лежит вне этого треугольника, за пределами сторон этого треугольника, все это место надо считать мертвым местом, не надо заполнять. Диагональная композиция является результатом учета того, как видит зритель, учета расположения зрителя в современном театре, — отсюда явилась эта диагональная композиция.

Это не вещь «an und fur sich»*. Это результат того, как зритель должен сцену воспринимать. Новый театр, который строится на основе треугольной площадки, не будет иметь сценической коробки: остается один просцениум, на котором будет происходить действие, он не будет приподнят. В античном театре это место именовалось орхестрой. Орхестру можно сделать круглой, четырехугольной, треугольной, яйцеобразной, как угодно; это относится к композиционным задачам, которые ставит перед собой режиссер, являющийся автором данного проекта. Ему, может быть, покажется менее «вкусной» круглая сцена и более «вкусной» иная сцена.

296

Кроме того, так называемый биомеханический тренаж требует здорового человека, с

* — сама по себе (нем.). — Ред.

одной стороны, а с другой стороны, весьма культурного, весьма музыкального — такого, о котором мечтал Карл Маркс, когда говорил, что человек большой культуры будет обладать способностью иметь глаз, который умеет воспринимать красивое и хорошее, способностью слушать музыку и слышать музыку¹. Тех, кто не замечает хорошего, Гёте, например, называл варварами. Варварство он определял прямо как неспособность человека видеть, замечать хорошее, красивое.

Мы располагаем так называемые кабины, где актер будет перегримировываться и переодеваться, прямо на сценической площадке, чтобы он, сидя у себя в уборной, имел возможность слышать и видеть. Там будет иллюминатор, через который он может смотреть спектакль. Это представляет необычайное удобство в том смысле, что, когда помощник режиссера будет вызывать актера на сцену (да, пожалуй, этого и не придется делать), он будет сразу верно включаться в ритм спектакля и держать надлежащий для данной сцены тонус. Второе удобство заключается в том, что он не утомит свое сердце беготней по лестницам на разные этажи. Работа на сцене очень сильно изнашивает сердце. Актеру приходится двигаться ненормально много, потому что все искусство мизансцены состоит в искусстве чередования разных темпов. Сцены строятся кусками, на основе необычайного контрастирования, разнообразия. *Allegro* сменяется *moderate*», *con brio*, *largo* и доходит до *presto* и *prestissimo*². Все это — большая работа, которая утомляет сердце. Значит, надо его застраховать от утомления. Это достигается новым построением сцены.

Современный театр продолжает изучать старинный репертуар. Эта работа идет еще с 1910 года, и теперь у нас уже есть большой опыт.

Мы знаем, как переделывать классиков. Тут сразу надо сказать о болезни, которой страдает ряд современных театров. Я — виновник этого обстоятельства: я первый начал классиков переделывать; но когда я сейчас смотрю на это безобразие в других театрах, то я начинаю быть адвокатом в отношении самого себя. Это не в виде хвастовства, а я умею замечать свои недостатки, и если о них сейчас молчу, то потому, что мне некогда о них специально говорить: если я займусь вскрытием моих недостатков, я не успею сказать о главном.

...Когда я принимался за классиков, я исходил из основного — надо, чтобы оставалось лицо автора в области идейной установки. В каждой вещи есть ее идея. Например, «Лес» писал Островский, — вы легко раскусите, в чем дело, на чьей стороне его симпатии, на чьей стороне антипатии, как он расставляет силы, действующие, борющиеся в пьесе. Несмотря на то, что я нарезал, раскрошил, раскроил, раскромсал (что хотите говорите, самые резкие выражения будут самыми подходящими для определения того, что я сделал), когда вы возьмете оригинал, подлинник, и сопоста-

297

вите с экземпляром, мной сделанным, — вы увидите, что основные тенденции автора все остались на местах. Затем — все его мотивы социального порядка, все его желания заострить некоторые образы были намечены робко, с учетом прежде всего цензурных условий, в которых он работал, а, во-вторых, — техники театра того времени. Он не решался беспокоить свой зрительный зал. Все-таки зрительный зал был чопорный, зрители приезжали в театр раздушенными, напوماженными, принаряженными и расфуфыренными, со своими очень сложными и важными делами, и они смотрели на театр как на некоторую торжественность, вроде эдакого торжественного банкета, где только сидят не за столами, а друг за другом, и вообще это, понимаете, ритуал. Нельзя беспокоить такой зрительный зал; это дело рискованное. Кроме цензуры была такая специальная инспекция, которая проверяла то, что было пропущено цензурой, в самом зрительном зале вынюхивала: не пропустила ли цензура что-нибудь такое, что контрабандой может быть протасщено на сцену. Поэтому надо было быть мягким в письме, и все актеры обладали тактом. Потому что можно было потерять свой престиж, если быть слишком резким, напористым, крикливым.

Раз мы принимаемся за постановку этих вещей не в семидесятых годах, а в наше время, когда техника стала очень высока, когда зритель стал очень культурным в том смысле, что

амплитуда его восприятий гораздо шире, — мы подходим к этому иначе; современный зритель — более культурный, он разрешает больше вольностей. Его ухо уже привыкло к моторам аэропланов, его ухо привыкло к шуму фабрик и заводов, улицы стали более шумными, и он, значит, подготовлен к тому, чтобы воспринимать более резкий нажим.

Глядя в экземпляр, вы увидите: подчеркнуто то, что должно быть подчеркнуто, что намечено, что имело тенденцию быть подчеркнутым.

Новые переделыватели — не все, но многие — думают, что переделывание стало уже самодовлеющим искусством. Это не годится. Стали отрываться от задач автора. Самая неудачная в этом смысле, по-моему, это постановка «Гамлета» в Вахтанговском театре. Это такой не-Шекспир, что от Шекспира уже ничего не осталось. Главное, вы не видите, какую основную мысль проводит постановщик, вы все время колеблетесь, не можете догадаться.

Я думаю, что с такого рода переделками надо бороться. Пожалуй, интереснее, чтобы мы, режиссеры, начали ставить классиков, ничего в них не переделывая. Тем не менее мы можем показать их новыми. Не только тем способом можно прикоснуться к вещи, что перекроить ее и перестроить сцену. Это — не единственный путь. Говоря о том, что актер является главным, можно поставить актеру такую задачу, при которой вещь может звучать по-новому. И парадоксальное распределение ролей может дать эффект нового восприятия вещи.

298

Изучая наш театр, вы увидите, что мы такого рода распределение ролей делаем. Мы давали Гарину играть Хлестакова, когда в других театрах эту роль обычно давали простаку-любовнику. Эксцентрикам не решались давать Хлестакова. Тому же актеру мы решились дать Чацкого. Сейчас, к столетию смерти величайшего нашего поэта Пушкина, к 1937 году, я готовлю «Бориса Годунова», причем роль Бориса я даю Игорю Ильинскому³. К этому я пришел, товарищи, не в порядке трюкачества, а в порядке самого добросовестного изучения «Бориса Годунова», причем в этом своем поступке я перед историей отвечаю, так как, черт возьми, такая дата! Тут надо все силы мобилизовать, тут надо отметить. И мне нет необходимости искать другие средства показать «Бориса Годунова» — я ни одной картины не выброшу, ни одной картины не переставлю, буду играть все картины подряд, как написано у Пушкина.

Так же я думаю поставить «Гамлета» — не пропустив ни одной сцены; если надо будет — буду играть с шести часов вечера до двух часов ночи. Например, в Америке играют «в две смены» — О'Нейль написал пьесу, которую начинают не то в четыре, не то в пять часов, затем отпускают публику на обед часов в восемь, а публика буржуазная довольна — она до обеда сидела в таких костюмах, какие на фэйф о'клоке бывают, и здесь есть возможность переменить туалет — дамы и кавалеры появляются в новом виде. Мы тоже так сделаем, но уж в выходные дни придется ставить спектакль. А насчет туалетов — как хотите. Мы тоже начинаем биться за красоту, мы теперь от комсомольца можем слышать о красивом галстучке, стали говорить о туфельках и т. д. Ничего, — это не мешает нам построить социализм.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИЙ (1934 г.)

Где дыхание А. С. Пушкина в «Пиковой даме» П. И. Чайковского? В сценарии этой оперы, в тексте либретто Модеста Чайковского? Где?

Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его «Пиковой даме» озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» — вот задача, решение которой взял на себя Малый оперный театр в Ленинграде во главе с дирижером этого театра С. А. Самосудом.

Когда-то было принято полагать, что Пушкин сам по себе, а Чайковский сам по себе в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Оперные театры, показывавшие на сцене «Пиковую даму» Чайковского, все делали к тому, чтобы это мнение о розни между Чайковским и Пушкиным оставить в зрителе и слушателе непоколебимым. Культурная часть публики оперных театров, где показывалась «Пиковая дама», с величайшим удовольствием слушала музыку Чайковского и всегда разводила руками: «При чем тут Пушкин?»

Приступая к пушкинизированию «Пиковой дамы» Чайковского, мы начали с разоблачения либреттиста Модеста Чайковского, лакействовавшего перед директором императорских театров господином Всеволожским. Нашим стремлением стало при этом восстановить прежде всего репутацию Петра Ильича Чайковского, волею брата своего севшего между двух стульев: работая над партитурой своей, он всеми помыслами был в повести А. С. Пушкина и в то же время он портил ее, следуя тем указаниям, которые направлялись в его адрес и от Модеста Чайковского и от директора императорских театров.

И еще (и это стало главной нашей заботой в работе над новым сценарием и новым текстом) мы стремились восстановить репутацию А. С. Пушкина. Как могло случиться, что самые популярные исполнители Германа показывали его так, что ни в од-

300

ном жесте актера, ни в одном его движении, ни в одной им произносимой фразе не проступал ни один из мотивов, щедро разбросанных в повести «Пиковая дама» гениального А. С. Пушкина?

Вот эпитафия к пятой главе «Пиковой дамы» А. С. Пушкина: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!» (Шведенберг)».

Всякий, кто приступает к разработке плана сценической реализации «Пиковой дамы», должен взять этот эпитафия к пятой главе «Пиковой дамы» как эпитафия к повести Пушкина в целом.

В этом эпитафии — ключ.

Вчитайтесь:

«В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»

В этом эпитафии — сочетание элементов вымысла и яви, то сочетание, которое в повести А. С. Пушкина так поражает читателя.

Режиссеры прежних постановок «Пиковой дамы» показывали покойницу обязательно в саване. При появлении ее на сцену (конечно — *deus ex machina*) режиссеры всегда старались мобилизовать такую сценическую аппаратуру страшного, которая даже малокультурного зрителя способна лишь рассмешить. Эти режиссеры не хотели (или не умели) учесть, что театр обладает средствами показывать страшное очень наивно, очень просто. На сцене при простоте, при наивности выразительных средств страшное может прозвучать сильнее, а главное, оно, это страшное, при этом может быть еще более страшным, и тогда это страшное становится страшным иного порядка.

О призраке, как своеобразном сценическом амплуа, следовало бы дать специальную работу. Но непременно так, как о должности (амплуа). Но здесь не место для этого

специального экскурса.

Однако слегка коснуться этой темы надо. Без теоретизирований. Только описать бы два сценических эпизода с участием призраков.

Один эпизод — из шекспировского «Гамлета» и другой — из «Стойкого принца» Кальдерона.

Берег моря. Море в тумане. Мороз. Холодный ветер гонит серебряные волны к песчаному, бесснежному берегу. Гамлет, с ног до головы закутанный в черный плащ, ждет встречи с призраком своего отца. Гамлет жадно всматривается в море. Проходят томительные минуты. Всматриваясь в даль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре. Серебряный плащ, серебряная кольчуга, серебряная борода. Вода замерзает на его

301

кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно. Отец вступил на берег. Гамлет бежит ему навстречу. Гамлет, сбросив с себя черный плащ, предстает перед зрителем в серебряной кольчуге. Гамлет закутывает отца с ног до головы черным плащом, обнимает его. На протяжении короткой сцены: отец в серебре, Гамлет в черном и — отец в черном, Гамлет в серебре. Отец и сын, обнявшись, удаляются со сцены.

Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать.

Призрак отца Гамлета может ответить улыбкой на жест сына, укрывшего его плащом. Призрак отца Гамлета, на щеке которого (призрака) замерзает слеза умиления.

Другой случай, у Кальдерона. Тоже случай с призраком.

Поле. Бой. Фернандо, только что убитый в бою, появляется на совершенно пустой сцене в качестве призрака и идет из одной кулисы в другую. Он появляется не в костюме, в котором его могли вытащить из гроба, не в саване, не закутанным в покров, а как воин, как Фернандо, и лишь маленькую деталь подбросил в этой сцене Кальдерон: он вложил в руку Фернандо свечу, восковую свечу. Она горит. Призрак с этой свечой в руке идет с одной стороны сцены к другой. Молча движется. Актер продолжает исполнять свою роль: он играл Фернандо живого, он играет Фернандо мертвого.

Я привел эти два примера, чтобы показать, какой промах делают постановщики «Пиковой дамы», когда они пытаются мобилизовать все силы театральной машинерии для того, чтобы напугать зрителей призраком графини в сцене, когда она приходит к Герману в его комнату в казармах. Графиню выдвигали эти режиссеры на каких-то площадках, заставляли ее появляться в том костюме, в котором она лежала в гробу, особо приспособляя свет к тому, чтобы показать: вот, мол, мир реальный, а вот — мир потусторонний, вот это — живые люди, а вот — явление с того света, это — призрак. Этим они деформировали пушкинскую ткань, которая сработана так, что фантастика в ней искусно переплетается с явью.

Необходимо дать четкий ответ на вопрос: писал ли Чайковский свою «Пиковую даму» по либретто Модеста Чайковского или он писал свою оперу мимо либретто своего брата.

П. И. Чайковский 28 марта 1888 года писал брату Модесту Ильичу: «Извини, Модя, я нисколько не жалею, что не буду писать «Пиковой дамы». После неудачи «Чародейки» я хотел реванша и готов был броситься на всякий сюжет и тогда мне завидно было, что я не пишу. Теперь же все прошло. Я непременно буду писать симфонию, а оперу стану писать, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает. Я мог бы его кое-как написать».

Цитата эта должна поразить всякого, кто знает глубоко продуманную, высоко эмоциональную оперу Чайковского «Пиковая

302

дама». Подумайте, у Чайковского был момент, когда он не хотел писать оперу на такой сюжет, как «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

Но мы сразу все понимаем, как только ознакомимся со второй цитатой Петра Ильича из

письма его от 18 декабря 1889 года (через год): «Я решился отказаться от заграничных и здешних приглашений, уехать на четыре месяца в Италию, отдохнуть и работать над будущей оперой. Я выбрал сюжетом к опере «Пиковую даму» Пушкина».

Мы знаем из нашей театральной практики, что самые лучшие мастера актерского и режиссерского искусства обыкновенно, когда им вещь очень нравится и когда они мечтают этой вещи отдать все творческие силы, — они обыкновенно съеживаются в комочек и боятся приступить к этой волнующей работе, и это, с уверенностью говорю, потому что в них начинает разгораться творческий огонь.

Из писем П. И. Чайковского мы знаем, что, заканчивая страницы гибели Германа, он плакал; плакал и тогда, когда заканчивал пьесу, и всякий раз плакал, когда играл на рояли эти страницы своим друзьям.

П. И. Чайковский зорко следил за работой брата Модеста в течение трех лет, предшествовавших дате письма из Тифлиса¹.

В одном из писем² он говорит: «Брат мой Модест три года тому назад приступил к сочинению либретто на сюжет «Пиковой дамы» по просьбе некоего Кленовского и в течение трех лет сделал понемногу очень удачное либретто».

Он следил за работой брата, не заглядывая в его рукопись; он следил за этой работой потому, что это была «Пиковая дама». Он обмолвился однажды: «Мне завидно было, что я не пишу»³.

Вот какая здесь сложная трагическая судьба мастера, у которого из-под ног хотели вырвать такой замечательный сюжет.

Так приступает Петр Ильич к «Пиковой даме». Как идет работа, когда он живет в Италии? Трепетно, с большим напряжением и очень быстро. Судорожно, быстро пишет он первую картину. Сюжета второй картины у него нет. Он шлет письмо за письмом к брату и говорит: «Смотри, я уже кончаю, ты можешь опоздать». Брат шлет вторую. Написал вторую и опять летят телеграммы, письма: «Скорей давай дальше».

И в тех случаях, когда у него материала нет, он сам берется за перо и пишет: «Я подготавливаю пока случайные слова, но ты потом свои слова пришьешь, и я ими заполню, а, может быть, ты мои примешь»⁴.

Когда Чайковский писал свою оперу, он до известной степени ориентировался, конечно, на либретто своего брата. Ему нужно было это либретто, потому что заказ от директора императорских театров был дан именно этому либреттисту — Модесту Чайковскому.

303

Этот Всеволожский давал даже (о, ужас!) ряд указаний либреттисту: была написана либреттистом сцена, о которой Петр Ильич писал: «В интермедии я все сделал так, как вы желали, ваше превосходительство»⁵.

И нетрудно проследить, что самые неудачные, самые отвратительные, самые безвкусные места в либретто это были те места, которые так характерны для эпохи Александра III, этой безвкуснейшей эпохи во всем XIX веке. Не может быть никакого сомнения в том, что П. И. Чайковский писал свою оперу, держа в голове концепцию пушкинской «Пиковой дамы».

Когда мы внимательно начинаем изучать эту оперу, мы видим, что Чайковский представил нам эту пушкинскую концепцию теми средствами, которыми располагал этот большой мастер. Но дал он нам свое именно на дрожжах пушкинского вымысла, и волновали его, как вспенившиеся, не иные, а именно пушкинские образы, не иные, а именно пушкинские мысли.

Вследствие этого мы взялись за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при непременно условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом⁶.

Мы делали это там, где Петр Ильич давал нам на это право. Например, П. И. Чайковский пишет великому князю Константину Константиновичу 3 августа 1890 года: «То,

что вы говорите о первой сцене в Летнем саду, — совершенно верно. Я тоже очень боюсь, как бы это не вышло несколько опереточно-балаганно».

Помните эту знаменитую сцену в Летнем саду, наполненном кормилицами? Этих кормилиц то впускают на сцену, то, когда нужно солистам петь, кормилиц просят на время покинуть Летний сад. Когда солисты закончили свое дело, кормилицы снова возвращаются на сцену.

Здесь прогноз Петра Ильича касательно того, что может выйти «балаганно-опереточно», оказался изумительно тонким.

Но обратимся к «Пиковой даме» Пушкина. Повесть начинается так: «<Однажды> играли в карты у конногвардейца Нарумова».

Слушаем музыку. У П. И. Чайковского нет абсолютно ничего специфического для изображения ни кормилиц, ни детей.

И мы рассуждаем так: поскольку в музыке это не отражено, давайте-ка попробуем приблизиться к тому построению хода событий, как оно выражено Пушкиным.

Мы начинаем так. Пейзаж. Красивые чугунные ворота, которые так характерны для старого Петербурга. На их фоне — Герман, без слов, без движений. И только.

Обстановка быстро меняется. Вдруг не стало ни решетки, ни пейзажа. Показываем одну из комнат Нарумова.

Как у А. С. Пушкина: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». На столе стоит *travesti*⁷, окруженная гусарами; в руках бокалы, наполненные вином. *Travesti* поет песенку,

304

ту, которую в прежнем либретто Модеста Чайковского пели дети: «Мы все здесь собрались на страх врагам <российским>... Ура! Ура! Ура!...» Текст песенки новый. После этой сцены, короткой, — сцена: Герман — Томский. Эта сцена тоже очень короткая. Ее сменяет другая, тоже короткая. Офицеры за карточным столом. Двумя-тремя короткими репликами отмечены «обороты игры». Перед нами счастливый игрок и игрок несчастный.

Одинокое стоящий Герман следит за игрой издали.

Вспоминаются строки А. С. Пушкина: «Герман целые ночи следил с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры».

Между этими двумя сценами лежит, как я уже сказал, сцена «Герман — Томский», и тут я должен остановиться на том, как мы подготавливаем сцену первого появления Германа.

Был такой замечательный музыкант и педагог Далькроз. Он известен как изобретатель так называемой ритмической гимнастики. Он сделал весьма полезное дело. Без сомнения.

Но (о, ужас!) что случилось? Изобретение Далькроза оказалось прямо-таки кладом для оперных певцов. Они очень обрадовались. «Ведь если в сценических движениях в унисон следовать музыке, то все получится очень легко». Так рассуждали оперные режиссеры и оперные актеры.

Слушаешь сильную долю, а слабую мимо ушей пропускаешь.. Что же это: музыка или антимузыка? Полагаю — антимузыка; потому что всякая музыка основана на ритме, задача которого — преодолевать метрическую рубку. От такого унисонного следования музыке возникает вампука нового качества, но вампука. Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к *контрапунктическому* слиянию тканей — музыкальной и сценической.

Когда прозвучал гобой, мелодия которого к Герману никакого отношения не имеет, из-за занавеса появляется Герман, делает два-три шага вперед и тотчас же останавливается, оперевшись на колонку. Молчание. К нему обращается Томский: «Приятель, что с тобой?» Вступает Герман.

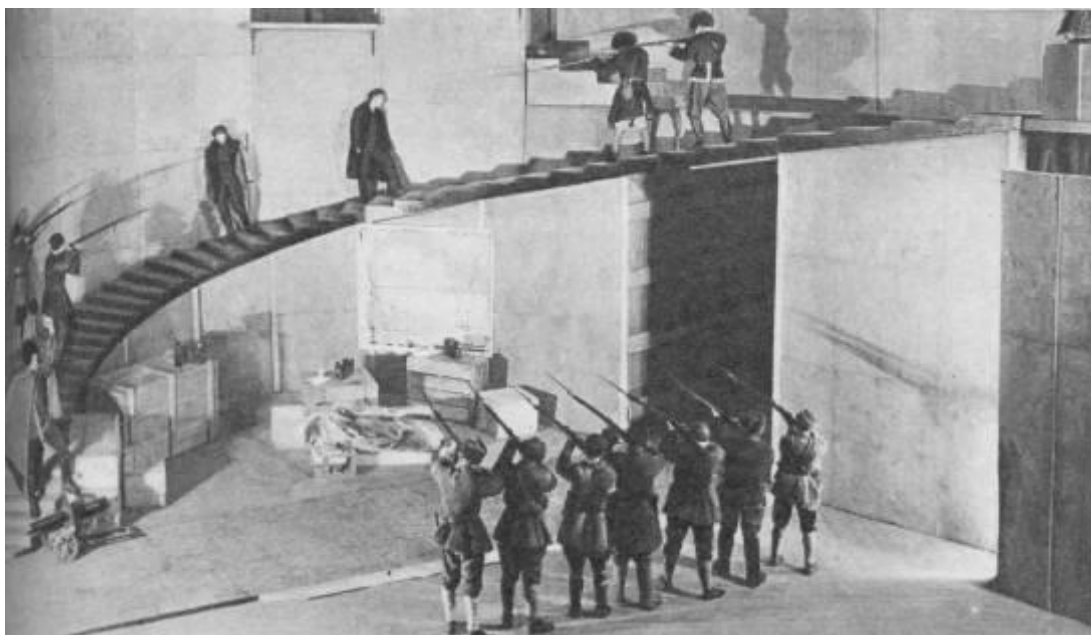
После дуэта Герман — Елецкий (у нас Елецкий — счастливый игрок⁸) место действия меняется. Действующие лица проходят по сцене, закутываясь в плащи, натягивая перчатки, привязывая сабли. Черные плащи, белые перчатки, поблескивание сабель. Закутавшись в плащи, они сейчас выйдут на улицу, где ждет их воздух холодный, ветреный, ждет

петербургский пейзаж, на фоне которого будет исполняться баллада Томского.

Настроение «Медного всадника». Когда возникают отдаленные раскаты грома, к ним уже подготовлен зритель, они не кажутся атрибутами *deus ex machina*, они как бы некая неизбежность.

Квинтет не идет. Бросаются короткие реплики о какой-то графине. Тема о графине возникает как бы совершенно неожиданно.

**«Командарм 2» И. Л. Сельвинского.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1929 г.**



Б. Садовая, 20.
Телеф.: 56-18,
1-40-37,
3-33-82,
3-63-01.

Автобусы: 1, 6,
9, 15.

Трамвай: 1, 6,
13, 25, 30, Б.

ГОСТЕАТР **ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА**

КЛОП

- ПРЕМЬЕРА**
1. ПОМАТРОСИЛ И БРОСИЛ...
 2. НЕ ШЕВЕЛИТЕ НИЖНИЙ БЮСТОМ...
 3. С'ЕЗЖАЛИСЬ ИЗ ЗАГСУ ТРАМВАИ...
 4. С ВИЛКОЙ В ГОЛОВЕ...
 5. ВОДКОЙПИТАЮЩЕЕСЯ
ШЛЕКОПИТАЮЩЕЕ...
 6. ДВИЖЕНИЯ НОРМАЛЬНЫЕ—ЧЕШЕТСЯ...
 7. ЛОВЛЯ КЛОПА.
 8. ТОЛЬКО НЕ ДЫШИТЕ!...
 9. ПОРАЗИТЕЛЬНЫМ ПАРАЗИТ...
- ПРЕМЬЕРА**

Историческая комедия
ВЛ. МАЯКОВСКОГО
(5 действий (4 картины))

1929
ГОД
1979

Постановка Народного Арт. Республики
ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

Музыка **Д. ШОСТАКОВИЧА**.
Танцы — **НАТАЛИЯ ГЛАД**.
Помет пост **ВИАЛАНИ ЛАЗАРЕНКО**.
Три гармониста **ГОСТИМ**:
КУЗНЕЦОВ,
МАНАРОВ,
ПОПОВ.

Оркестр **ГОСТИМ**а
под рук. **Ю. С. НИКОЛЬСКОГО**.
У режис. — **А. Г. ПАПЕ**.

АНТЕРЫ (по алфавиту)

Атласова, Башинатов, Бенки, Блинов, Боголюбов,
Бочунов, Геник, Голубов, Ермолаев, Зайчи-
ков, Зайков, Зотов, Игорь Ильинский, Кельбер,
Нарикова, Ногин, Назаров, Норшова, Носовиче-
ва, Ладик, Лес, Локнова, Лихина, Мамаро-
ва, Малахова, Маслова, Маликов, Неустров, По-
ладский, Савельев, Сафранин, Серебрянников, Се-
верин, Соколов, Стариковский, Субботина, Суворов,
Сухомин, Токмари, Фадеев, Харисов, Ченур,
Шидел.

В спектакле задействованы все студенты Госу-
дарственного Экспериментального Театрального ин-
ститута им. **ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА**.

Ассистент (работа над текстом) **ВЛ. МАЯКОВСКИЙ**.
Ремисеры-лаборанты
ЗИНАИДА РАЙХ, **Х. ЛОНШИНА**,
А. НЕСТЕРОВ, **П. ЦЕТНЕРОВИЧ**.

Конструктор 1-й части (1, 2, 3, 4 карт.) —
ВС. МЕЙЕРХОЛЬД.
Цент. костюмы, грим и волосы оформл. (1, 2, 3
и 4 карт.) сработ. художником **КУЗЬМИНСКИМ**.
Художник-конструктор 2-й части (5, 6, 7, 8, 9 карт.)
костюм, волосы, оформление — **А. М. РОДЧЕНКО**.
Манеты строил студент рифмического
ГЗНТЕЖАСа — **С. КОЗНОВ**.

Конструкция построена в собственных мастерских
под рук. **А. ЧААДАЕВА** и **А. БЕННЕР**.
Костюмы изготовлены мастерицами мастерской № 23
Район под рук. **Р. БЕЛОЦЕРНОВСКОЙ**.
Парик — **В. И. ШИШАНОВА** и **Н. И. ИВАНОВА**.

Предварительная прода-
жа билетов в кассе театра
с понедельника, с 11.30 до 2 час.
и с 4 до 9 час. веч. на споро-
вочном бюро М.А.Х.

Начало спектакля
17.11

После третьего звонка
каждый зрительный зал
не открывается.

Директор театра
Народный Артист Республики

Зад. Адм.-Фин. частью **Б. ГОЛЬДБЕРГ**.

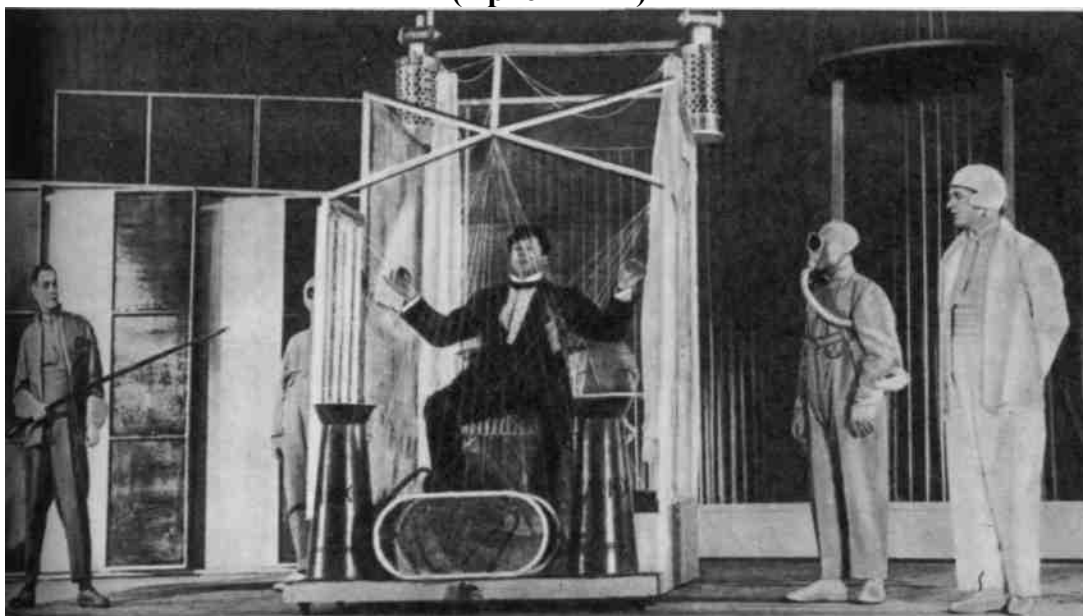
ВС. МЕЙЕРХОЛЬД

Зад. Хозяйственной частью **Ж. П. МИЛЬНЕР**.

**«Клоп» В. В. Маяковского. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1929 г.
Присыпкин — И. в. Ильинский**



**9-я картина. В центре И. В. Ильинский
(Присыпкин)**



**«Баня» В. В. Маяковского. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1930 г.
Первое действие**



Пятое действие. Победоносиков — М. М. Штраух, Фосфорическая женщина — З. Н. Райх



**«Последний решительный» В. В. Вишневского.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1931 г.
6-й эпизод. Бушуев — Н. И. Боголюбов**



**Самушкин (Анатолий-Едуард) И, В. Ильинский
Ведерников (Жан-Вальжан) — Э. П. Герин**

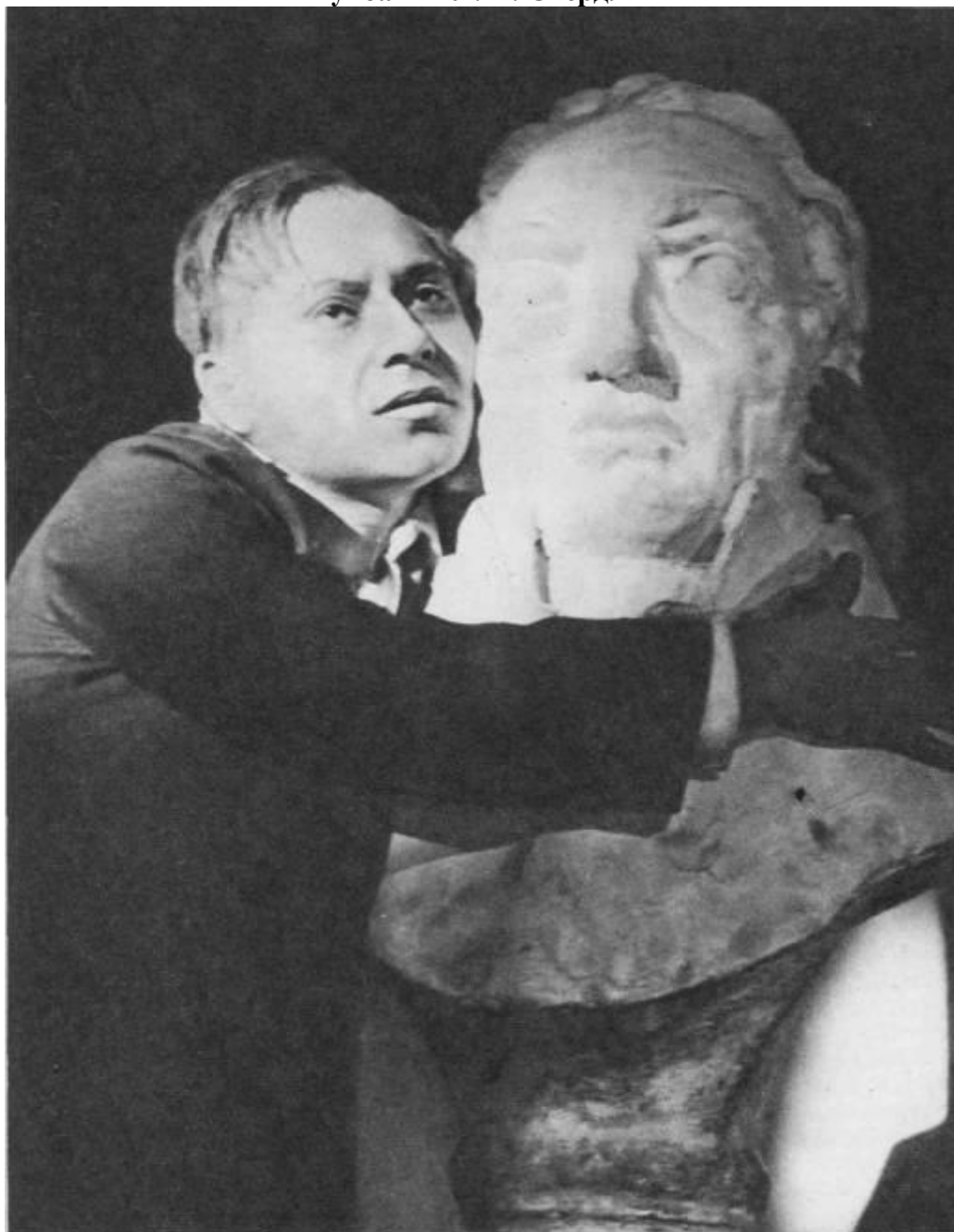


**«Вступление» Ю. П. Германа. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1933 г.
5-й эпизод. Беггров — В. Ф. Пшенин, Ганцке — Н. И. Боголюбов**



6-й эпизод





**«Список благодетелей» Ю. К. Олеси. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.
1931 г. 6-я картина**



305

Говорят о какой-то графине, как будто никакого отношения к основной линии сюжета эти разговоры не имеют. Какая-то случайность. Так это и в музыке.

При этом важно разместить так действующих лиц, чтобы подчеркнуть одиночество Германа в этой компании офицеров. Это никогда прежде не удавалось сделать.

Баллада, которую рассказывает Томский офицерам, не вызывает у них ни одной ответной реплики. Надо подчеркнуть их ироническое отношение к балладе. Они воспринимают это как анекдот, как шутку. Они скорее склонны посмеяться над этим рассказом Томского. Все мизансцены подчеркивают такое их отношение к балладе. На фоне прозрачной ажурной калитки стоит одинокий Герман. Он воспринимает этот рассказ иначе, чем другие. Это — кардинальная сцена, которая подготавливает всю последующую тему одиночества Германа.

Перейду к сцене у Лизы. Ряд комнат, который видим мы расположенным по вертикали. Внизу вестибюль. Окна как бы обращены на один из петербургских каналов. Из вестибюля идет лестница в комнату Лизы, другая лестница — в музыкальную комнату, где стоит клавесин. Окна музыкальной комнаты обращены к вестибюлю.

Через эти окна зритель видит, что около клавесина, за которым сидит гость-аккомпаниатор, стоят Лиза и Полина; они держат в руках ноты и поют по нотам. После дуэта Лиза удаляется в свою комнату. Полина, почти не заметив ухода Лизы, берет новые листы нот и начинает петь романс. Лиза, на фоне романса Полины, печальная, бродит по своей комнате, как бы не находя места. Полина, спев романс, видя, что Лизе не по себе, уходит вместе с аккомпаниатором. В то время как Лиза произносит в одиночестве свой печальный монолог, по авансцене вдоль перил канала движется Герман. Авансцена в полумраке. Там, где находится Лиза, светло. Герман силуэтом движется вдоль окон. Видя одно из них полуоткрытым, он проникает через это окно в вестибюль.

Момент, когда он проникает в окно, совпадает с аккордом в оркестре (здесь можно следовать правилам Далькроза), и затем сразу же возникают два параллельных движения: Герман от окна бежит к Лизе, а Лиза от Германа бежит в свою комнату. Герман быстро

следует за ней.

Вот и второй аккорд. Герман входит в комнату Лизы. В этих обоих случаях (вход в окно и вход в комнату Лизы) мы готовы следовать правилам Далькроза. Здесь унисон уместен. Пожалуйста.

Бал. Бал — это заказ его превосходительства директора императорских театров господина Всеволожского. Мы это знаем из писем Петра Ильича. Всеволожский не представлял себе оперного театра, который не позволил бы себе обязательной пышной роскоши, который посмел бы обойтись без сотни действующих лиц,

306

слоняющихся по сцене и мешающих ходу событий. Это то море фигурантов, которых приходится, как кормилиц, убирать со сцены без всякого мотива.

Поскольку этот заказ шел от Всеволожского, попробуем расстаться с лишними людьми. Нам неинтересно заниматься рассматриванием костюмов. У нас на балу небольшое количество актеров, они малоподвижны, они скучны и в этом состоянии организованы режиссурой.

Не нарушая последовательности сцен, мы (с помощью специальных малых занавесок) изолируем так называемые интимные сцены, не занимаясь вводом на сцену и угоном со сцены «массы». Интимные сцены на балу строим так, чтобы подчеркнуть перед зрителем то, что имеет важное значение.

Обыкновенно бывало так: Герман на балу не находился в поле зрения публики. Нить его жизни обрывалась. Я же настойчиво стараюсь ввести Германа во все сцены. Зритель все время следит за сложными переживаниями Германа, он видит четко его раздвоенность: то он идет страстно за Лизой, то тоскует о зеленом поле карточной игры. Если бал будет слишком длинным интермеццо, то зритель может потерять нить действия.

Возьмем, например, знаменитый романс Елецкого. Он возникает так. Показывается часть музыкальной комнаты на балу.

Поет романс не Елецкий, а какой-то NN из гостей⁹. Но когда исполняется этот романс, публика смотрит на другую сторону сцены и видит, что Герман в смятении. Этот романс нужен для вскрытия состояния Германа.

Затем идет знаменитая интермедия. Этот кусок исполняется любителями пения. Певцы держат в руках ноты и поют, но не по-русски, а по-итальянски.

Когда музыкальная комната впервые открывается для зрителей целиком, гостям показывается пантомима в манере Калло.

Когда разыгрывается эта пантомима, мы вводим следующую сцену. На авансцене графиня, около нее Лиза. В то время как исполняется пантомима в манере Калло, где сюжет вертится около записки, передаваемой Смеральдиной Тарталье, мы видим, как Герман, сидящий позади Лизы, вкладывает записку в руки Лизы.

В пантомиме женская фигура (Смеральдина) передает записку мужчине (Тарталье), в группе гостей Герман передает записку Лизе. Один и тот же эпизод отражен, как в зеркале.

Спальня графини. Посреди сцены комната графини. Эту комнату, похожую на мавзолей времен Директории, окаймляет лестница, спиралью бегущая слева направо. Герману нужно подняться на верхнюю площадку лестницы, чтобы попасть в комнату Лизы. По стене, примыкающей к этой лестнице, множество портретов вельмож и дам XVIII века.

Минуя дверь в комнату Лизы, Герман подходит к портрету графини. Вот «Венера Московская».

307

Когда, несколько позднее, графиня будет петь, стоя у камина, французский романс, мы увидим ее здесь в той самой позе, в которой она изображена на портрете, там, на верхней площадке лестницы.

Это ее первое появление; в сцене у Лизы она на сцену не выходит, ее голос слышен из-за кулис. Графиня показывается так, как у Пушкина: несмотря на свой возраст, она следит за модой; в свои 89 лет она наряжается, как модница 30-х годов. Мы показываем ее старухой молодящейся. Она не ходит, как баба-яга, палка у нее отобрана, она не горбатится и не

трясется. Она и в гробу будет лежать стройной.

На балу она держится стройно. «Что это за танцы, что это за люди?» Она чувствует себя молодой, глядя на молодое поколение.

Она в желтом платье, как у Пушкина. Она делает себя красивой с помощью румян и белил. Такой она выходит на сцену, такой говорит она приживалкам: «Полно льстить мне». Публика слышит голоса приживалок (на сцену они не выходят) из-за дверей в коридор. Графиня выходит в сопровождении одной камеристки.

Перед приходом графини Герман спустился вниз и для того, чтобы не попасться, прячется под лестницу. Он видит, как графиня вошла, он слушает ее романс. Он горит от нетерпения узнать то, во имя чего он сюда пришел. Когда графиня засыпает, он крадется за ширмы, чтобы потом возникнуть перед ней.

Герман идет не торопясь, он крадется. Здесь движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, не его ход.

Всю сцену с графиней Герман ведет очень осторожно, очень мягко, боясь напугать еще больше ее, уже испугавшуюся. Во всех его движениях показано, что он хочет ее успокоить.

И только один раз, когда он подходит к камину, он становится в позу бреттера (в сцене этой ряд ракурсов, которые дают Герману некоторое сходство с Наполеоном).

Графиня поднимает веер, держит его в воздухе, как будто хочет закрыть лицо от пистолета, которого еще нет, и этот веер падает из ее рук, когда Герман говорит «вы стары».

Она роняет веер и движется по направлению к двери. Герман, продолжая свой монолог, не видит графини. Он находится в бредовом состоянии. Графиня хочет открыть дверь, но она не открывается. Тогда Герман бежит к двери, как бы боясь, что она уйдет. Графиня идет к авансцене, хочет бежать в комнату Лизы, но опускается на попавшийся по пути стул.

Герман бежит к ней: «Скажите же, скажите же». Видя, что она сидит, упорно не произнося ни слова, Герман решается пустить в ход пистолет, выхватывает его, становится в позу бреттера и целит в графиню. Графиня вскрикивает, но не падает, а остается на стуле.

308

Герман подходит к ней: «Полноте ребячиться!.. Хотите ли назначить мне три карты?.. Да или нет?..» Тишина.

Как будто вдруг возник и оборвался хорал. Графиня опускается на колени. Причем мы добиваемся, чтобы падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд.

Я думаю, однако, достаточно примеров.

Не педантично следуем мы за Пушкиным, мы берем только зерна, которые вскрывают основное в пушкинской повести.

Заново прочтена музыка. Ряд отдельных номеров, арии, дуэты, ансамбли, которые с такой любовью обычно обсасывались, распевались, — ведь это не только островки, важны ведь еще промежуточные звенья между ними.

При условии, что мы обратили особое внимание на эти промежуточные звенья (между ариями, между дуэтами, между ансамблями), нам удалось насытить оперу воздухом «Пиковой дамы» Пушкина.

Попробуйте понять музыку, характеризующую поведение эпизодических лиц, попробуйте с помощью этой музыки оживить эти фигуры — и вы увидите, что это не лишние персонажи.

Они весьма значительны. Зародыши замечательных мелодий, отдельных мелодичных фраз, которые прежде не доходили до слуха, находятся именно в этих никем не замеченных местах, которые прежде казались только проходными.

Сценическая подчеркнутость дается здесь с единственной целью отчетливо отметить основные элементы партитуры, заставить публику слушать то, чего она никогда не слышала. Жест музыкальный как бы продолжает жест сценический. Жест сценический акцентирует музыкальный жест.

Надо учесть специфику музыки и понять, что значит «свободное» обращение с

музыкой.

Это очень важно и опасно в то же время. Потому, что именно несвободное с музыкой обращение кажется свободным обращением. Но это есть то обращение, когда режиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений. Если мизансцена является необходимой для того, чтобы вскрыть самые глубины какого-нибудь явления, то, будьте любезны, не стройте ее непродуманно. Не красивости должен искать режиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подтекст, вскрывается то, что лежит между строк.

Долой движения на музыке, как у Далькроза, в унисон: в музыке триоли — в движениях триоли, в музыке фермата — в движении фермата.

Надо начинать с большой линии сценического движения, намечать ее развитие, только потом, впоследствии, когда построен прочный фундамент, начинай украшать его.

Надо на сценическом движении вымерить музыкальную форму и наоборот.

309

Мысль актерского образа должна следовать мысли партитуры.

Финальная сцена. Герман ставит такие большие суммы, что их нельзя вынуть из кармана, только мелом на столе он указывает цифру, *которую* ставит. С ним боятся играть, многие отстают, и он почти остается одиноким. Он вызывает: кто будет с ним играть?

Возникает действующее лицо, которого в пьесе до сих пор не было. Я его называю «Неизвестным». Он выходит и говорит: «Я буду играть...» Подходит к столу, начинает играть. А в это время, когда он шел к карточному столу и все внимание было обращено на встречу Неизвестного с Германом, незаметно возникает у стола графиня в желтом платье; она сидит спиной к публике и следит за игрой Германа и Неизвестного.

Герман произносит: «Мой туз!»... Большая пауза. И уже в освобожденном от музыки сухом воздухе вместо Неизвестного слова «Ваша дама бита» произносит старуха.

Герман вскрикивает: «Какая дама?»

Опять пауза. Старуха продолжает:

«Та, что у вас в руках: дама пик».

Указав на карту, графиня-призрак слегка запрокидывается назад, как будто собирается упасть. Герман видит графиню в том же платье, в каком он видел ее в спальне, и падающей так, как она падала в спальне, после того как он направил на нее пистолет.

Свет гаснет. Сразу новая обстановка: палата в Обуховской больнице, кровать врезается в рампу. Герман сидит в халате¹⁰.

Возникает та самая музыка, которую мы слышали в казарме перед появлением призрака графини.

Герман произносит то, что произносил там призрак графини, как бы от ее лица.

Так кончается «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Так кончается «Пиковая дама» А. С. Пушкина.

«33 ОБМОРОКА»

I. <О СПЕКТАКЛЕ «33 ОБМОРОКА»> (1935 г.)

Не случайно выбрали мы для спектакля памяти А. П. Чехова (1860 — 1935) три одноактные «шутки»: «Юбилей», «Медведь» и «Предложение».

Чехов «Вишневого сада», «Трех сестер» совсем не близок нам сегодня. Другой Чехов — неподражаемый портретист ничтожных людишек, отобразитель крохотных страстишек их, житейских мелочей и обывательщины — крепкий соратник наш в борьбе с пережитками омерзительного бытового мещанства во всем его многообразии.

Особенностью показываемых нами 25 марта водевилей является то, что в них из целого арсенала так называемых *jeux du theatre*, «театральных шуток, свойственных водевилю», А. П. Чеховым выбрана одна: обморок.

Обморок взят, однако, не всегда как бессознательное состояние действующего в пьесе лица. Чеховым, врачом по образованию, внимательным наблюдателем и тонким аналитиком человеческого поведения, на тему обморока дано в этих водевилях множество вариаций.

В «Юбилее» — четырнадцать обмороков, в «Медведе» и «Предложении» — девятнадцать; таким образом, «33 обморока» — не гипербола.

В процессе изучения эпохи и среды, отображенной Чеховым, нами было собрано значительное количество разнообразных материалов, свидетельствующих о необычайном распространении в интеллигентской среде 80 — 90-х годов неврастении, как своеобразной эпидемии (на театре появилось даже специальное амплуа: «неврастеник».) Мы отлично знаем, каковы социальные предпосылки этого явления.

Обмороки в чеховских водевилях — это для постановщика и актеров струна, на которой можно в одном тоне сыграть все три пьесы («Юбилей», «Медведь» и «Предложение»).

311

Чеховым осмеяны в «Предложении» глупая мелочность, «амбиция» рассудку вопреки, фетишизм собственности; в «Медведе» — ханжество (Попова) и модное в те годы женоненавистничество (Смирнов), занесенное на российскую почву поклонниками Стриндберга и пышно здесь расцветшее. В «Юбилее» Чехов поднимается до высот очень острой общественной сатиры: прототипом банка, празднующего свой юбилей, послужил Чехову некий Скопинский банк, получивший в 80-х годах скандальную известность, банк, возникший, по выражению А. П. Чехова, «из ничего», остроумными махинациями, «облупациями и обдирациями» доведший основной капитал из десяти тысяч до одиннадцати миллионов рублей и помпезно лопнувший после того, как карманы директоров были туго набиты взносами вкладчиков.

Интересен характер Шипучина, носящего в себе черты и Хлестакова, и Собакевича, — хама во фраке, обнажающего свою сущность как только ему наступают на ногу. Это подчеркнуто нами введением чучела медведя в концовке: близорукий член банка, адресуемый к медведю с поздравлением, направляет свою речь к подлинному «я» Шипучина.

Чеховская техника комического и работа над словарем продолжают традицию Гоголя: Чехов часто играет алогичными словосочетаниями, смешными именами. «Шутки» его отнюдь не так беспредметны, как это может показаться на первый взгляд. За его веселостью так же, как и у Гоголя, всегда скрыто нечто большее, чем простой каламбур.

II. МОЯ РАБОТА НАД ЧЕХОВЫМ (Из доклада 11 мая 1935 г.)

Товарищи, на страницах «Известий» товарищем Альтманом совершенно правильно было отмечено или, вернее, угадано, что эта постановка нашего театра как бы предъявила счет советским комедиографам: создайте на новом материале, на новых принципах комедии и водевили, по художественному мастерству равные водевилям и комедиям Чехова¹. Если

хотите, то должен сказать, что, может быть, и подтолкнуло меня к этой работе то громадное возмущение, то громадное негодование, которое во мне выросло, когда я смотрел на сценах наших театров пьесы, подобные, скажем, пьесе Шкваркина «Чужой ребенок»².

Ведь вот Чехов, как правильно отмечает тот же Альтман, берет под обстрел «нервический век» — тот, в котором жил Чехов, он берет под обстрел суетность века, «мелочность, тщеславие, хвастовство, иллюзорные радости» и т. д. И несмотря на то, что Чехов сам жил в этом «нервическом веке», когда он начинает создавать образы, создавать сценические ситуации, он в приемах, которые употребляет, чтобы осмеивать тех или иных людей, не опускается до низкой пошлости. Он не тривиален, смех, вызывае-

312

мый его приемами, — это не зубоскальство, а реакция на изумительную точность, на изумительно хорошо и верно подсмотренные обстоятельства. Выведенные им люди очень верно выражены, — это не просто типы, а «типичи». В каждом человеке, который берется им под обстрел, собраны недостатки целого ряда людей. Скажем, в «Медведе» — это ханжество, которое он осмеивает в лице Поповой, — вы чувствуете, что это действительно ханжество, которое может быть написано с большой буквы.

Это тот же самый прием, каким владел Гоголь; когда он выводит я а сцену Хлестакова, вы сразу видите, что за Хлестаковым стоит целая армия Хлестаковых с разными видоизменениями. И вот, когда я приступал к работе над этими водевилями, я все больше находил общего в приемах Чехова и Гоголя, а уж когда я увидел эти вещи на сцене и когда смотрел их вместе со зрителем, то реакция зрительного зала еще больше меня убедила в том, что это те же приемы, как и у Гоголя. Конечно, Чехов водевилями занимался между делом и не выделял им достаточно времени, — поэтому они мне кажутся недоработанными. Ведь вы помните, что Гоголь своего «Ревизора» писал много лет, и после того, как эта вещь была поставлена, он еще работал над ней до конца своей жизни.

Вот все эти соображения заставили меня прежде всего заняться изучением текста, причем я его изучал не кабинетно — кабинетно изучать его было бы недостаточно, это надо было делать в процессе репетиций, когда начинаешь сталкиваться с законами сценической ритмической основой, без которой никакую вещь строить на театре нельзя. И поэтому нужно было эту ритмическую основу найти, на ней остановиться, ее утвердить и затем на основе этого найденного проверить, какие возможности у Чехова были и почему они у него не были полностью использованы. Вот с этого я и начну.

«Юбилей» начинается у автора ремаркой: «Кабинет председателя правления. Налево дверь, ведущая в контору банка. Два письменных стола. Обстановка с претензией на изысканную роскошь: бархатная мебель, цветы, статуи, ковры, телефон. Полдень. Хирии один, он в валенках». Понятно, для чего нужно было Чехову расписать обстановку подробно, почему нужно было рассказать, какая стоит в кабинете мебель, почему такие цветы, почему такие статуи, почему ковры, а потом ему нужно было сказать: «Хирий один, он в валенках», то есть ему хотелось отметить такую обстановку, при которой Хирий прозвучал бы контрастом; этот контраст в том, что Хирий в валенках, в то время, как тут статуи, цветы, бархатная мебель и т. д. Вот я тут и чувствую, что Чехов сразу делает ошибку. Конечно, не на этом контрасте будет впоследствии развиваться действие. Он, так сказать, прием контраста прикладывает к действующему лицу; но, в конце концов, подходя с точки зрения тенденции вещи, подходя с точки зрения ее социальной направленности, это не столь важно, что он в ва-

313

ленках и контрастирует со всей этой обстановкой. Будет момент, когда директор банка отметит это и скажет: «Что же это вы, у нас юбилей, а вы в валенках» и т. д., и даже тогда эта фраза прозвучит как второстепенная.

Следовательно, здесь надо было внести поправку сразу же, ввиду того что вся вещь идет очень быстро, она очень короткая и нужно не терять времени и направить внимание зрителя на главное. А, конечно, главное в вещи — это Шипучин с его мировоззрением, тот самый Шипучин, который нужен был Чехову, — Мы знаем, как относился молодой Чехов к

событиям, которые разыгрались на юге России, а именно — к знаменитому процессу Скопинского банка, о котором Чехов как журналист писал в столичные газеты³. И когда мы смотрим письма, корреспонденции <Чехова>, то сразу видим, что этот водевиль явился результатом его глубокого возмущения таким вот директором банка, таким своеобразным Хлестаковым, таким своеобразным жуликом, негодяем и вором. Всевозможными махинациями этот директор создал банк, где производились жульнические операции, где раздувались цены на акции и где всякого рода махинации привели в конце концов к тому, что целый ряд людей — и довольно состоятельных, а главным образом бедняки, которые вкладывали в этот банк свои ничтожные накопления, в один прекрасный день оказались обобранными директором банка и теми, кто вместе с ним работал.

Как видите, направленность у Чехова была очень серьезная, а водевиль получился пустяковый. Так вот, с моей точки зрения, ошибка всех постановщиков этого водевиля, что они это обстоятельство не учитывали, не учитывали того, что нужно было главный удар направить в голову Шипучина и главным образом его взять в оборот. Вот вследствие этого я вынужден был начать пьесу не с монолога Хирина, а со слов Шипучина и сразу же заставить его выдать зрительному залу свою визитную карточку, «сбанкетировать», так сказать, на глазах у зрителя и сказать, кто же этот самый Шипучин. Поэтому мы начинаем пьесу со слов: «Если мною, пока я имею честь быть...», причем текст взят из другого места этого водевиля, — просто эти слова сказаны были несколько позже. (*Мейерхольд читает текст.*) Такое начало дает возможность зрителю не смотреть в программу и не выяснять в этой программе, что Шипучин — директор банка и т. д. Здесь зритель получил объяснение, что он директор банка, что сейчас у них юбилей, — это все сказано в шести-семи строках. Такого же рода перестановки и изменения приходилось делать и дальше с той же единственной целью направить все внимание зрительного зала на Шипучина.

...Для Чехова было мучительно самое создание этой вещи, потому что здесь одно из двух — либо надо было написать крупную трагедию, либо надо было написать очень крупную вещь <такого типа>, как, скажем, «Вишневый сад» или «Три сестры».

314

Чехов предпочел на этом материале написать не трагедию или комедию, а водевиль, так как в конце концов он всю зарядку, которую он получил на процессе <Скопинского банка>, постепенно использовал во многих своих произведениях. Чехов на этом процессе смотрел не только на подсудимых, он смотрел и на судей, и на присяжных заседателей, и на зрительный зал. Он был в своем роде таким лаборантом, как лаборанты профессора Павлова, — они теперь сидят в доме умалишенных с целью изучения <состояний> мозга людей. Чехов на процессе Скопинского банка получил колоссальное количество материала для своей книжки, а это совершенно замечательная книжка — «Процесс Скопинского банка»⁴. Он пишет о том, что говорили на суде, и в то же самое время он ловит взором зал и <слухом> реплики присутствующих — для будущих своих произведений, и вносит все это в свою записную книжку; потом она послужит хорошим колодезцем, откуда он будет черпать подробности, которые рассыплет по ряду своих вещей. Вот при этих условиях актеру нужно играть больше того, что ему дают автор и режиссер. И вот тут выступает актер.

...Самое страшное в современном театре у ряда очень крупных актеров то, что они перестали играть многопланно, то есть так, чтобы все время бил ключ подтекста, чтобы они видели не только основную линию, которую они на сцене играют, но и все, так сказать, побочные ходы, возникающие в силу вот этой сложности, которую современный актер, как актер-трибун, должен давать.

Именно так играли знаменитые Мочалов, Шуйский, Каратыгин и другие — замечательные актеры, возникшие из недр замечательной пушкинской, гоголевской эпохи. Почему? Потому что, как, например, писал Белинский, он чувствовал в исполнении Мочалова много такого, что можно было прочесть в его глазах, в паузе, в остановках, в сценическом движении, в жесте, ракурсе. Иногда же Мочалов, да и не только один Мочалов, а и ряд других актеров, пользовался текстом, скажем, шекспировского «Гамлета» для того,

чтобы контрабандой протаскивать то, что прочтет Белинский и что не дочитает частный пристав или исправник. Это было своеобразной актерской нелегальщиной, это было своеобразным актерским подпольем. И иногда власти снимали пьесы с репертуара не в силу того, что частный пристав, урядник и полицмейстер угадывали эту «нелегальщину», а потому, что зритель своей реакцией подчеркивал ее. Мы знаем, как в период 1900 — 1905 годов звучала в Московском Художественном театре такая вещь, как «Доктор Штокман» <Ибсена>. Во время своих гастролей в Петербурге Московский Художественный театр играл ее в тот день, когда студенты и рабочие собирались у Казанского собора. И, несмотря на то, что это вещь глубоко индивидуалистическая, некоторые фразы были зрительным залом «прочитаны» не так, как они сказаны <в пьесе> доктором Штокманом, а так, как они были донесены в побочных линиях актерского исполнения;

315

эти фразы оказались преобразенными в зрительном зале — в бунтующем зрительном зале, в протестующем зрительном зале⁵.

Я бы мог привести много примеров, когда можно всякую вещь, даже реакционную, даже вещь сомнительного <литературного> качества, как «Евреи» Чирикова... <фраза не окончена>. Как вещь, она сомнительного качества, но так как там вопрос касается погромов и так как сцену еврейского погрома, организованного полицией, можно представить очень ярко, то можно было там добиться того, что вещь вызывала нужную реакцию, и тогда полицмейстер уже «читал» ее не по экземпляру и не по исполнению⁶. Он, как бы повернувшись задом к исполнителям, а передом к зрительному залу и глядя на этот зрительный зал, мог прочитать: «А! вот как реагирует зрительный зал! Снять эту вещь!»

Значит, вот каково положение дела. Вот каким должен быть актер. <Нужно>, чтобы он обязательно знал и изучал все побочные ходы и, кроме того, чтобы, играя такой водевиль, такой пустячок, смотрел на эту вещь как на определенную педагогическую фикцию. Актеру, который не обладает гибкостью, легкостью, не обладает умением хорошо подавать в зрительный зал фразы и т. д., конечно, водевиль и в этом смысле очень полезен. Играя водевиль, актер не должен только гнаться за любопытной формой, а нужно, чтобы через эту любопытную для актера форму, через этот водевильчик в зрительный зал просачивалось целое море ассоциаций, чтобы не было все время благодушного смеха, а чтобы получился в конце концов смех сквозь слезы. Чтобы возник тот смех, за которым гнался Гоголь в здоровом состоянии, а не во время мучительной болезни. Его гениальный «Театральный разъезд» недаром возник, потому что ему нужно было, так сказать, эту вещь <«Ревизора»> насквозь прорецензировать, ему не хватало хора античной трагедии, ему нужно было, чтобы кто-то заявил обо всех перипетиях, им показанных, и прощупать николаевский зрительный зал, — как эта вещь отразилась в умах того зрительного зала, для которого он эту вещь строил.

Вот первая трудность и та тяжесть, которая оказалась на спине Шипучина. Конечно, всем остальным персонажам гораздо легче.

Мне непременно хочется сказать мимоходом, что некоторые из тех, кто писал об этом спектакле, испугались, что у меня, как у режиссера этого спектакля, гиперболизм оказался больше, чем у Чехова. Тут я совершенно не согласен. Я считаю, что гиперболизм Чехова достигает гораздо больших высот, чем даже у Гоголя. Я бы сказал, что Гоголь был гораздо осторожнее в гиперболизме, чем Чехов. Правда, исследования, которые дал нам Андрей Белый в своей замечательной книге «Мастерство Гоголя», вскрыли нам те места гоголевского гиперболизма, которые дают возможность в исполнении преподнести их еще в большей экзальтации.

316

Возвращаюсь к чеховскому гиперболизму. Возьму из «Юбилея» сценку, которая вам покажет, что я в своем гиперболизме не перехлестываю <через> Чехова, а наоборот. Это знаменитая сцена, когда Шипучий стонет: «Нет, я не вынесу! Не вынесу! Прогоните ее! Прогоните, умоляю вас!», — и вот что имеется у Чехова: «Хирин (подходя к Татьяне Алексеевне). Вон отсюда!» Шипучин говорит: «Не ее, а вот эту... вот эту ужасную...» — и

указывает на Мерчуткину. Хирин же продолжает кричать Татьяне Алексеевне: «Вон отсюда!» и «топочет ногами» — ремарка. Топочет ногами? Если точно следовать ремаркам Чехова, то тоже благодарю покорно. Это очень экзaggerованно и нельзя ограничиться тем, что вот так топочет (*Мейерхольд показывает — слабо потопывает ногами, вызывая хохот в зрительном зале*). Если Чехов говорит «топочет ногами», — это значит сугубое действие, которое он хочет выделить из текста. Тут целый ряд актов, целый ряд поступков, целый ряд поведений <цитата из текста пьесы — о Хирине>. Теперь смотрите, какие он подбирает слова: «Искалечу! Исковеркаю! Преступление совершу!» Татьяна Алексеевна бежит, Хирин за ней. Татьяна Алексеевна: «Да как вы смеете! Вы нахал! Андрей! Спаси! Андрей!» и вдруг Чехов прибавляет: «Взвизгивает» (*показ: А!*) — недостаточно здесь: «А! Спасите! А!» «после «А!» — взвизгивает. Дальше: Шипучин «бежит за ними», уже бежит за двумя, а Хирин кричит: «Ловите! Бейте! Режьте ее!», — и Шипучин кричит: «Перестаньте!» (*Мейерхольд читает по книге кусок текста.*) Смотрите: Татьяна Алексеевна «вскакивает на стул, потом падает на диван и стонет, как в обмороке» — я прямо скажу, что моя гиперболизация очень осторожна и очень деликатна по сравнению с этой! (*Смех, аплодисменты.*) У Чехова же — Хирин гонится за Мерчуткиной, продолжает топотать ногами, засучивает рукава и видите как?! — «Дайте мне ее! Преступление могу совершить!» — это все у нас равняется вот чему. Как только Шипучин сказал: «Я не вынесу», — он отбегает в сторону и говорит: «Прогоните ее, я умоляю», и Хирин берет револьвер, втыкает туда пять зарядов, закрывает револьвер, затем идет и видит, что на сцене Мерчуткиной нет, тогда он нацеливается на Татьяну Алексеевну и затем быстро осуществляется то, что намечено у автора, — собрано все лучшее, что есть у Чехова: она взвизгивает, бежит от него и направляется к шкафу, и ей некуда больше уйти, как в шкаф, и потом уже Хирин лишается того безумия, той иступленности, какие имеются <тут> у Чехова. Значит, я тут не дотягиваю до чеховского гиперболизма, оставляю Хирину в состоянии нервном, но не в таком иступлении, когда вот-вот должна быть вызвана карета скорой помощи, и заставляю его довольно благодушно искать Мерчуткину, даже с улыбкой на лице, и, увидев ее, гнать по сцене. Сделал ли я тут ошибку или не сделал — я не судья этому, но уже одно несомненно, что тот гиперболизм, который налицо у Чехова, градусов на пятьдесят больше, чем у меня (*смех*).

317

Теперь — в чем секрет моей режиссерской работы, — это нужно сказать вот на какой предмет. Водевили Чехова, как и всякие водевили... <фраза, очевидно, не окончена>. Я очень рад, что здесь присутствует товарищ Петровский⁷, и я бы хотел, чтобы он вспомнил случаи из своей режиссерской практики, когда доказывалось, что лучшее лекарство, излечивающее актера от недостатка <пропуск слова в стенограмме> в его игре, — бросить его на роль в водевиле, если это трагик в стиле <фамилии не записаны>. Есть такая мучительная болезнь, когда актер так тяжел, грузен и неповоротлив, как в громоздком исполнении роли Бориса Годунова в бывшем Александрийском театре, возглавляемом Сушкевичем⁸, — прямо смотреть нельзя, до такой степени это тяжело. И когда я смотрел, я думал: какое придумать лекарство актеру? — Сыграть водевиль! Один мало — сыграть два, два мало — сыграть десять! Это прекрасно излечит. И затем история нам рассказывает, что большие актеры, которым давалась трагедия, как жанр, в котором они <Обыли> совершенны, эти актеры в прошлом проходили водевили. Скажем, Мартынов. Он верно играл Тихона в «Грозе»; в последнем акте, несмотря на то, что там уже и труп Катерины, которая только что с какого-то обрыва бросилась в реку, и уже все атрибуты очень сильной мелодрамы налицо, — Мартынов ухитрялся все внимание зрительного зала сосредоточить на себе, на том, как под влиянием этих трагических событий Тихон, который был отвратительным, если хотите, в первых актах, был несимпатичен зрителю, вдруг на глазах у публики снимает свою вину, хотя в тексте этого нет. Это не покаяние Никиты во «Власти тьмы». Это — умение вовремя переключиться на такой образ; Мартынову это давалось только благодаря тому, что он в прошлом знал секреты легкости водевильного жанра.

Если вы этому не верите, то можно привести примеры из недавнего прошлого. Скажем,

Орленев, которому очень хорошо давались «Привидения» Ибсена, — в прошлом водеvilный актер. Москвин, который и сейчас и в недавнем прошлом создал целый ряд великолепнейших образов на материале очень трудном, — опять же он очень много играл водевилей. Ленский, который так передавал декламационную роль Фамусова в «Горе от ума», что до сих пор никто не может с ним сравниться по легкости передачи, так заставлял себя слушать в отдельных монологах, что казалось — монолог разбит на куски и вы слушали его как строфы, разделенные воздухом. Или Гамлет в его исполнении, и многое другое, что он играл. Он в трагедии давал необычайную легкость, его трагедия была очень легка, — это не значит, что он был легковесным и скользил по поверхности, а дело в том, что он умел в самых сложных ситуациях, не напрягаясь, передавать все нюансы; даже в медленном темпе он продолжал оставаться в постоянном движении, не теряя темпа. И всю глубину он давал в движении и легкости. Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким легким. Щепкин очень любил водевили

318

и на них шлифовал свой талант, и его реализм, сменивший условные декламационные приемы Каратыгина, выковывался на водевилях, которые он играл.

И, конечно, большой недостаток нашей школьной системы, что в наших театральных училищах не восстанавливают работы над водевилем, — ее надо восстановить и не думать, что это пустячок. Когда я вам сказал, что Чехов слишком мало отводил времени водевилю, то это подтверждается его письмом к Лейкину (*цитирует письмо*)⁹.

И вот мы эти водевили строим главным образом затем, чтобы показать, какой в них заключен глубокий смысл. Например, переходя от «Юбилея» к «Медведю», мы видим женоненавистничество, которое проявляет этот бурбон, этот офицер, приезжающий в усадьбу к Поповой. Если мы будем играть эту роль, не зная увлечения интеллигенции того времени произведениями Стриндберга, если не будем знать этой специфики стриндбергского женоненавистничества, то, конечно, роль Смирнова будет плоской. Я опять говорю об этой многопланности, об этой многоэтажности, о чем очень мало заботятся современные актеры. Если бы, играя роль этого бурбона, актер очень хорошо знал, чем наполнено Чеховым поведение этого человека, то роль прозвучала бы еще сильнее. Если всего этого не знать, то не будет глубокого подхода к этому образу, он не будет вздернут на дыбы в своей социальной значимости. То же в отношении и другой роли — женской. Актриса, играющая эту роль, должна знать, что за штука — ханжество этого своеобразного Тартюфа в юбке, и, может, работая над этой ролью, актриса должна прочесть «Тартюфа».

Я, может быть, примеры неверные приводил, но я бы хотел, пользуясь тем, что здесь много людей, работающих на театре, сказать, что получение роли обязывает актера непременно броситься в самые глубины и не столько читать роли, сколько читать вокруг да около. Теперь во многих театрах возникают кружки, причем эти кружки не ограничиваются только тем, что они формируют наше сознание, тем, что шлифуют наше сознание на той философии, которая является для нас единственно обязательной. Это и кружки, работающие над совершенствованием актера, причем вы знаете: мы обслуживаем самый трудный фронт, тот фронт, который дает возможность современному зрителю подымать свою культуру. Так на какой же высоте должна быть наша культура, если мы претендуем на роль своеобразных, новых, социалистических культуртрегеров! Это же колоссальная работа, и вот уже проявляется инициатива — театры организуют такие кружки. У нас, например, прежде чем приступить к работе над «Борисом Годуновым», — извольте организовать пушкинский кружок, изучайте все, что вокруг Пушкина, его биографию, его мучительное отношение к Бенкендорфу, к Николаю, все сложности и мучения, которые он испытывал из-за необходимости носить мундир, дарованный ему Николаем, изучайте, какие противоречия возникали у

319

него вследствие этого, какие трудности у него были при написании самого «Бориса Годунова».

А обычно как делается? Дали актеру роль, он приходит с этой ролью и ни черта не

входит, кроме того, что в ней написано, вот тут (*Мейерхольд уткнувшись в книжку, читает какой-то отрывок из водевиля Чехова*), и не знает ни биографии Чехова, ни того, в какой он среде варился, не знает, что это за интеллигенция, какую эта интеллигенция роль играла в рабочем движении таких-то и таких-то годов, и меньше всего обращается к тем историкам, которые могут направить наш ум на верную дорогу, его совсем не тревожит, что написано у Покровского или у Ключевского? по этому поводу, а, черт — там разбираться! Это очень трудно! Такую грандиозную работу надо проделывать. Но мы ее тоже не проделываем, наш театр тоже не отличается в этом отношении, хотя у нас есть кружки, но... (*Выразительная мимика Мейерхольда вызывает смех в зрительном зале.*)

Кроме этого, надо еще вот что сделать: надо изучить, что такое бытовизм, эти противные черты бытовщины. Между прочим, это болезнь, за которой таится проклятая пошлость, вызывающая в нашем зрительном зале ужасно разлагающий смех. Когда вы пойдете смотреть <пьесу> «Чужой ребенок»... Почему я постоянно этот пример беру? Потому что там актеры волей-неволей находятся в самых низинах этой бытовщины и жанризма, актеры начинают произносить слова, как Хенкин на эстраде, с такой претенциозной грубостью. Я не хочу его <Хенкина> критиковать — в условиях той работы, когда ему приходится в день объездить двадцать точек, может быть, нельзя совершенствоваться и выйти из низин этой пошлости на большую высоту, но Смирнов-Сокольский — иное, несмотря на то, что у него тоже пошлости хоть отбавляй, он любит книги, он собирает книги, старается не только изучать природу и людей в действительности, но еще и кое-что узнать, что писали великие умы о жизни нашей и, кроме того, он любит встречаться с такими крупными людьми, как, например, Маяковский. У нас же этого не замечается. Все-таки, многие актеры не любят выходить за пределы своей профессиональной среды; есть, конечно, целый ряд актеров, которые встречаются не только с актерами, но большинство этого не делает. Посмотрите биографии Мочалова, Щепкина и некоторых других больших актеров — они вот в литературную среду проталкивались, там учились, слушая Пушкина, Гоголя.

А у нас клуб актеров — для актеров, клуб художников — для художников, клуб архитекторов — для архитекторов, и я не видел места, где бы актеры встречались с архитекторами или живописцы с литераторами. И <просто> встречаться — этого недостаточно, нужно в повседневной драке встречаться, а не только докладчика слушать, нужно открывать дискуссии по злободневным вопросам, волноваться из-за них. Очень жалко, что наши диспуты перестали быть диспутами. Мало мы деремся и ссоримся — как

320

будто у нас на нашем театральном фронте и вообще на фронте искусства все благополучно. Это неверно. Очень и очень неверно. Я думаю, что мы должны зажить по-новому, и не только на словах, а на деле. Как-то ко мне подошли после одного собрания и стали говорить: «Вот сейчас такое было замечательное собрание, все с таким энтузиазмом говорили, все так верно расценивали и выступали, тот того-то правильно покрыл». И тот, кто говорил это, казался мне способным горы сдвинуть. А я ему сказал: «Мне было бы более приятно, если бы я завтра, после этого собрания, увидел, что дело делается с таким же энтузиазмом», — а то мы любим на заседании поорать, покричать, а на другой день делать так, как это делали до собрания три дня тому назад. Простите, что я от моей темы немножко удалился.

...Я хотел сказать еще о чеховском гиперболизме, — где я ему уступаю. У Чехова есть момент в «Медведе», где Попова бросает на стол револьвер и «рвет от злости платок». Если бы я попросил актрису разорвать в клочки платок, то вы бы, верно, упрекнули меня в необычайном гиперболизме. Вот какие пометки делает Чехов — автор «Романа с контрабасом»; когда я говорю о Чехове, всегда говорю: прочитайте «Роман с контрабасом», чтобы понять, как он значителен в этой своей работе.

Теперь кое-что надо сказать о так называемой растянутости в «Предложении». В этой растянутости я должен покаяться, — она действительно в «Предложении» налицо. Это действительно минус этой работы моей. И как она возникла — нетрудно сказать. Она

возникла из-за величайших трудностей, которые стояли перед режиссером, когда он эти три вещи задумал объединить в один спектакль под одним заглавием «33 обморока». Это задача очень трудная — поставить три водевиля в один вечер и объединить их под одним заголовком. Нужно было решить, с чего начать. Я не любитель начинать с первых актов, я большую часть своих работ делаю с конца — так писали некоторые французские драматурги; сначала писали конец, а потом подводили всю экспозицию и нарастание. Мне нравится такой прием. Я тоже беру большей частью сначала последний акт, либо предпоследний, либо беру самые трудные из всех эпизодов, ибо так я могу нащупать метод работы. И беру этот эпизод как жертву, где я могу и ошибиться, — если приступаешь к вещи с неверным методологическим приемом, нужно идти на то, что могут быть катастрофы.

Итак, в данном случае я начал с «Предложения», и так как наметки методологического порядка были тут основной моей задачей, то в работе над этой вещью я попал впросак, сделал то, что потом было трудно повернуть, потому что растянутость — не такая вещь, которую можно ликвидировать, не делая купюр, — надо было композицию изменить. Тут нужно задеть и актера, а актера очень трудно задеть, — иногда бывают актеры, которые очень скоро вживаются и даже в несовершенные вещи, плохо предложенные режиссером, и потом трудно их с этого сдвинуть.

321

Из-за такой неподвижности актеров пришлось оставить вещь так, как она есть. Но теперь, с приходом другого актера на роль Ломова, мне удалось уже кое-какие вещи в своей работе изменить; я воспользовался тем, что роль перешла к актеру Чистякову, и сразу же, несмотря на то, что у меня на это было мало времени, уже кое-какие вещи изменил, то, что мы называем «утемповал», и вижу, что, идя по этому пути, можно эту вещь исправить¹⁰. В этой вещи опять же мне нужно было во что бы то ни стало вместе с Чеховым осмеять людей, которые влюблены в проблему собственности. Мне нужно было и в Ломове и в Наталье Степановне прежде всего осмеять, вывести на поругание современного зрителя тех людей, которые обуреваемы фетишем собственности, и, конечно, замедленность первой части немножко отдаляет меня от необходимости скорей, скорей их показать в этом споре из-за земли, а дальше в споре из-за собаки...

«ГОРЕ УМУ» **(вторая сценическая редакция)**

I. <ПРИНЦИПЫ СПЕКТАКЛЯ> (1935 г.)

...Теперь я усиленно репетирую «Горе уму». Это отнюдь не является повторением постановки «Горе уму» 1928 года. Возобновляемая постановка дается в новой редакции (речь идет не о новой редакции текста, а о новой режиссерской трактовке).

Постановка «Горе уму» 1928 года, которую я называю «петербургской» редакцией, носила на себе печать дореволюционного периода моей работы. Она вызвала ряд ассоциаций, связанных со старым Петербургом. Новая трактовка, которую я называю «московской» редакцией, крепко увязывается с атмосферой старой, так называемой «грибоедовской Москвы».

На этой последней редакции лежит, кроме того, печать влияния китайского актера Мэй Лань-фана (в плане сценическом), которому я (так же, как и Л. Оборину) посвящаю этот спектакль. В этом спектакле к музыкальной стихии добавляется еще ряд особенностей из театрального «фольклора» китайской труппы с незабываемым актером Мэй Лань-фаном во главе¹.

Спектакль будет условным и в то же время глубоко реалистическим. В сценической трактовке образов комедии Грибоедова я отталкиваюсь от письма Пушкина к Бестужеву из Михайловского в 1825 году.

Недовольство Пушкина относительно того, что Чацкий, «напитавшийся мыслями автора, остротами и сатирическими замечаниями», «мечет бисер перед Репетиловыми и тому подобными», и тем снижает свою роль умного человека, необходимо учесть во что бы то ни стало. С помощью ввода новых лиц в пьесу (декабристы), с помощью особых акцентировок в мизансценах и с помощью широкого использования «а parte» (реплики в сторону), Чацкий в новой редакции — не только «пылкий, благородный и добрый малый», по определению Пушкина, но и умный, по замыслу Грибоедова. Во взаимоотношениях Чацкого и Софьи актеру, исполняющему роль Чацкого, надлежит особо подчеркнуть отмеченную

323

Пушкиным «недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Мол-чалину»². Эту черту недоверчивости прежние исполнители Чацкого всегда смазывали.

Из спектакля в новой редакции выпадут шедшие ранее эпизоды «В кабачке» (пантомимический пролог) и «В танцевальном зале». Введенная мною сцена декабристов переносится с бала в ту сцену, которая предшествует дуэту Фамусова и Скалозуба, шедшую в прежней редакции в бильярдной. Бильярдная комната сейчас упраздняется, эпизод переносится в другую комнату по соседству с библиотекой, где началом сцены Чацкого с монологом «А судьи кто...» и является сцена декабристов. Все остальные эпизоды — за исключением двух-трех — совершенно заново мизансценированы³. ...

II. ИЗ ВСТУПИТЕЛЬНОГО СЛОВА НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ

15 февраля 1936 года

...Мы берем не просто Грибоедова и даже не берем Грибоедова того времени с этой пьесой в руках, на которой лежит все насилие, которое автор произвел над этой вещью, боясь цензуры, слушая нашептывания друзей¹. Нам, конечно, надо дать Грибоедова таким, каким он знал сам себя в этой вещи, какой он «между строк». Вот это «междустрочие» выявить и надо для того, чтобы получить всю полноту его страстности и всю полноту характеристики действующих лиц, всю полноту борьбы между Фамусовым и Чацким. Вот об этом мы главным образом и заботились, когда ставили эту вещь на сцене. Этим обусловлена вся трактовка ролей. Мы учли замечание Грибоедова: «Мне и половины не удалось сделать того, что я замыслил». Он прямо в одном письме говорит, что у него была очень большая программа, когда он приступал к этой теме, у него был большой замысел, но осуществить

его ему не удалось².

Какой же это замысел? Конечно, это больше, чем простая комедия. Если на эту вещь смотреть поверхностно, то <кажется, что> она написана немного в принципах легкой французской комедии — с любовью, затем с крушением около любовной темы, с субреткой в образе Лизы и т. д. Единство времени, единство места. У нее все атрибуты типичной классической комедии — в духе законов французской комедии. Когда же мы начинаем эту вещь анализировать, то видим, что она с этой точки зрения не выдержана. Когда мы добираемся до последнего акта, то, если не считать последней тирады Фамусова комического свойства (финал, какой бывает в американских фильмах, какой-то полублагополучный конец: седенький старичок в халате слушает монолог Чацкого, а потом в конце говорит, желая вызвать улыбку в зрительном зале: «Ах! боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексее-

324

на!»), если этот монолог исключить, — оказывается, что весь четвертый акт не написан в духе французской комедии, не написан с учетом всех законов, типичных для французской комедии. Это не комедиограф здесь говорит — здесь, в четвертом акте, комедия вдруг становится в хорошем смысле на трагические ходули в духе театра Корнеля и Расина. Вот что бросается в глаза, и когда начинаешь написанное Грибоедовым транспонировать на язык сцены, то видишь, что в четвертом акте с какого-то момента теряется комедийный ритм. «Ну, вот и день прошел...» и т. д.

С этого момента вы вдруг чувствуете, что здесь приемы письма не комедиографа, а настоящего драматурга трагического склада. И тогда, идя по пути вот этих ритмических отходов от комедии, идя по пути этих отступлений от типичной французской комедии, мы начинаем приходить к вскрытию именно этих новых трагических ритмов, которые совершенно выявляются, как только начинает звучать трагедия не только Чацкого, но и трагедия этой легкомысленнейшей из легкомысленнейших — Софьи. Даже для нее последний акт является актом трагическим, поскольку совершенно наглядно открывается весь ужас, все безобразие фигуры Молчалина.

Вот вследствие этого нам и пришлось несколько пересмотреть все подступы, которые раньше делали к этой вещи, как к комедии. И прежде всего, посмотрев так на вещь, нам нужно было Лизу из субретки превратить в крестьянскую девушку, вывезенную из Саратовской губернии, и «перепланировать» ее, перестроить этот образ, отнять у нее все атрибуты субретки, все атрибуты французской комедии, именно французской комедии, и посмотреть, не может ли она появиться в пьесе в качестве крестьянской девушки. Глядя на живопись Кипренского и Венецианова, мы видим, что это сделать очень легко. Ведь они тоже такого рода девушек «строили» не совсем натуралистически. У них были условные приемы в изображении этих девушек. Они не выводили их так, как будут потом выводить во времена передвижничества, лузгающими семечки, в грязных фартуках и с грязными босыми ногами. Они немного подчищены, и, взяв напрокат такую девушку у Кипренского и бросив во «французскую комедию» (я здесь беру французскую комедию уже в кавычках), мы видим, что, совершенно не изменяя текста, мы получаем то, что нам нужно.

Но, товарищи, мы тут натолкнулись на одно препятствие. В сцене, где Лиза остается с Софьей наедине, в этом диалоге между Софьей и Лизой Грибоедову нужно было в порядке экспозиции кое-что зрителю разъяснить. Он пользуется этим диалогом между Софьей и Лизой и кое-что публике разъясняет. Но когда мы пустили в этот диалог нашу Лизу — не субретку, то немного не получилось. Лиза получилась несколько умнее, чем полагается Лизе, вывезенной из Саратовской губернии. Поэтому надо было сделать некоторое насилие над автором: некоторые реплики <были нами> у Лизы отняты и переданы новому действующему лицу³,

325

чтобы спасти Лизу от той фальши, в которую она могла бы впасть, произнося эти слова. Может быть, надо было не одно лицо дать в помощь Лизе, а еще второе лицо, — не знаю. Это дело вкуса и более усовершенствованной техники. Может быть, я, как ше-

стидесятидвухлетний человек, несколько отстал, и более молодой режиссер решится и пойдет на это с большей храбростью. Можно еще действующее лицо ввести — не беда. Во всяком случае, я считаю это небольшим изменением, и от него Грибоедов в гробу не только пять раз не перевернется, а, может быть, и вообще не перевернется. Давайте так думать, потому что фразы эти вполне можно передать другому действующему лицу.

...Почему я не ограничиваюсь тем, что дал в Молчалине, как все дают, такого подхалима, такого низкопоклонника и т. д.? Обыкновенно только эту тему выявляли. Я считаю это совершенно недостаточным опять-таки с точки зрения наших требований к тому человеку, который трактует такую тему, как борьба «отцов» и «детей» в эпоху, <в которую произошли> события декабря 1825 года. Нам, конечно, этого недостаточно. То, что я сделал с Молчалиным, подсказано гениальнейшим из гениальных — А. С. Пушкиным. Когда он услышал в чтении Грибоедова «Горе от ума», он написал Бестужеву письмо, в котором сказал, что вещь ему очень понравилась, но ему кажется, во-первых, что Грибоедов умнее, чем Чацкий, во-вторых, что Молчалин показан недостаточно подлым. Затем он задает вопрос, довольно недоуменный: кто же эта Софья? Кто она — московская кузина (это точная цитата) или она «б» плюс четыре точки?⁴ Поставленный таким образом вопрос, конечно, тревожит режиссера, который в таком-то году начинает эту пьесу транспонировать. Ему интересно учесть мнение А. С. Пушкина, не правда ли? Я это письмо продумал, долго над ним сидел, и должен сказать, что оно во многом мне помогло.

Так как я сейчас говорю о Молчалине, я остановлюсь на том требовании Александра Сергеевича, что он недостаточно подл. Из писем Пушкина видно, какой это был изумительный художественный критик. Мы, собственно говоря, знаем Пушкина только по его стихам и по прозе. Но мы очень мало знаем Пушкина как художественного критика, Пушкина как публициста и Пушкина как аналитика больших художественных произведений. Большим художественным критиком был покойный Александр Сергеевич. И когда читаешь его заметки, его письма, когда выписываешь для себя то, что касается театра, — все это можно принять к обязательному руководству. Вот это письмо <к Бестужеву> и послужило мне таким материалом. Оно мне помогло посмотреть другими глазами на Молчалина. Тогда я сказал: недостаточно подл — так думает Пушкин. Что это — неудача, срыв у Грибоедова? И вот, когда я, как мастер сцены, начинаю этого Молчалина «выстраивать», то вижу, что материала у Грибоедова для выявления подлой натуры Молчалина хоть отбавляй. Но Пушкин прав, так как всякому читающему эту вещь бросается в глаза, что у Грибоедова как будто

326

выявлена только одна черта Молчалина — его подхалимство, его низкопоклонничество. А это неверно. Я понимаю, почему Пушкину это бросилось в глаза, — потому что он вещь эту слышал, но не смотрел на нее глазами и не работал над ней. Когда же начинаешь работать, видишь, что материала там хоть отбавляй. Но тут вопрос не только в Молчалине, а во всей среде, которую нужно выстроить, и уже по рецепту того же Пушкина. И когда начинаешь выявлять социальную характеристику этой среды, тогда попадаешь нога в ногу с теми требованиями, которые предъявлял вещи Пушкин.

Софью всегда трактовали как такую бледную голубую вуаль. Она так и называлась «голубой ролью», потому что она ходит, как кукла, по сцене и, в сущности говоря, ни рыба, ни мясо. (Смех.) Это неверно. У нее везде есть возможности выявить эту свою б...скую породу. Тысяча есть мест и возможностей, и не нужно этого бояться. Я таки струсил, я таки остался на полпути. (Смех.) Если я поставлю третью редакцию, я, в удовольствие Пушкину, предъявлю другие требования, дам точную формулировку в отношении не «московской кузины», а именно «б» плюс четыре точки.

Что касается Молчалина, то если только подлость в нем дать, этим нас не удивишь. Нужно не просто подлость показать, нужно масштабную подлость показать. Нужно так построить роль, чтобы я чувствовал, чтобы я верил, что Фамусов в пьесе — это бюрократ, чиновник московского масштаба. В то время московский масштаб был ниже петербургского.

Главные тузы жили в Петербурге, петербургский чиновник, петербургский министр, петербургский Победоносцев того времени — Бенкендорф — понимаете, это же нарицательная штука. Мне нужно показать московский масштаб Фамусова, потому что Молчалина нужно показать в свете петербургском. И тут замечание Пушкина <теперь> звучит уже мезью, потому что когда он сказал: «недостаточно подл», то это <словно было> сведение счетов с той средой, которая повезла его в паршивом гробу, на простых дорогах, чтобы не хоронить его в Петербурге. Смотрите, как легко все выстраивается, когда мы берем Молчалина как петербуржца, который уже чувствует, что сегодняшний день в доме Фамусова — это день только сегодняшний, а завтрашний день его — карьера через голову Фамусова, через голову московских швейцаров, собак которых он использует для того, чтобы промчаться фейерверком и опуститься звездой на петербургском фоне. Вот это было нашей задачей. Поэтому-то мы и берем его не *под* Фамусовым, а *над* Фамусовым. А разве мы не знаем в жизни целый ряд таких чиновничков, которые так забирают в свои руки аппарат, что потом куда мы их сажаем в таких случаях? (Смех.) Но там проглядел близорукий Фамусов, не был достаточно бдителен. Поэтому легко его <Молчалина> так транспонировать, чтобы показать его таким. Кто мерещится в будущем на этой базе? Столыпин — вот кто. Мог Столыпин быть чиновником особых поручений при каком-нибудь московском гене-

327

рал-губернаторе, а потом быть в Петербурге уже грандиознейшей фигурой? Вот каким путем выстраивается эта роль.

Фамусова всегда играли по преимуществу благодушным <старичком>, но нам хотелось его омолодить, и мы его в спектакле омолодили. Не знаю, удалось ли Старковскому это, так как я слишком к нему привык, вместе работали над ролью, но, мне кажется, что Фамусова нужно было омолодить, его нужно было дать не рамоли, не старичком, который похотливо ищет Лизу на рассвете; нужно было дать именно такого Фамусова, который выдвигает свою программу-максимум против программы-максимум Чацкого, или, может быть, среднюю программу. Поэтому Фамусов омоложен, «омоложен» в пьесе. У него много монологов, в которых он свою программу-максимум ставит. И лучше, если это говорится с молодым темпераментом, потому что тогда есть с кем Чацкому бороться. Обыкновенно было так и это ставило в ложное положение Чацкого: Чацкий кипятился, но, в сущности говоря, перед ним сидел благодушный старичок, который что-то там жует, какую-то селедку, а в это время Чацкий говорит какие-то важные вещи. Фамусов уже не жует селедку, он уже поднимается против Чацкого и говорит с большой горячностью. Мне представляется, что темперамент исполнителя роли Фамусова — южный. Хорошо было бы, если бы Фамусов выступал в пьесе с сицилийским темпераментом, в духе какого-нибудь Ди Грассо. Какое-то вскипание есть у Старковского, мне он в этом смысле нравится, особенно в последнем акте. Он способен вытащить швейцара, способен выкинуть его чуть ли не в окно. Видно, что он будет бить крестьянскую девку Лизу. Чувствуется, что у него такая деспотическая энергия есть. Я не говорю о внешнем проявлении энергии, но чувствуется, что темперамент клокочет. Такую сцену мы знаем из античного театра — в «Антигоне», сцену Креонта, где есть молодое действующее лицо, которое с ним сталкивается и спорит⁵. Так что такое проявление темперамента должно быть, когда борьба идет действительно, а не просто за чашкой чая люди что-то доказывают. Это действительно спор и около спора должна быть энергия.

Товарищи, я боюсь, у вас создается впечатление, что я вроде того, что начинаю сам себе курить фимиам. Я недостатков в своей вещи вижу, вероятно, больше, чем вы видите их. Поэтому я сразу защищаю некоторые свои позиции, желая вызвать вас на то, чтобы вы меня хватанули камнем по башке. (Смех.) Поэтому мне выгодно грохнуть программу-максимум. Уж добивайте сразу, и мне останется кое-что в запасе. Но хочется драки, уж очень все благополучно.

Какие недостатки? Один недостаток — я сразу вам дам реванш — это сцена декабристов. Она очень мертва. Конечно, до третьей редакции, пожалуй, не доживешь,

потому что я каждую новую редакцию делаю через десять лет, но все-таки и в пределах второй редакции кое-что мне удастся исправить. Надо эту сцену перестроить. Она плоха, потому что она ужасно статуарна. Декаб-

328

ристы кажутся кукольными, словно они из паноптикума. Да еще несчастье мое, как режиссера и директора театра⁶. Прочитайте у Гофмана разговор между одним директором театра — в сером — и другим директором театра — в коричневом⁷. Один из директоров жалуется на актеров, а другой ему говорит: «Брось ты с живыми актерами иметь дело, вот они у меня все в корзинке». Оказывается, это был директор кукольного театра. А тут вот поди, загони хорошего актера на декабристов⁸. Попробуйте забрать Чацкого у Царева и попробуйте посадить его на «стишки». Он убьет меня. Одного затащил — Самойлова, читает он, но я его обманывал три месяца⁹, а на четвертый он гонится за мною по коридорам. Я сразу вижу, с чем он на меня идет. Я от него к телефону. Обычно самый лучший способ — к телефону, потому что телефоны в будках, там запрешься, говоришь, а сам в щелочку посматриваешь. (Смех.) «Нет еще? 2-44-66. Ах, занято? Хорошо, подожду. АТС...» и пошло. Вот как приходится бегать от актеров! На этот участок мне отпущен коллективом ряд неготовых актеров, которые не могут еще двигаться. Поэтому я говорю: «Не двигайтесь, перелистывайте книжки». — «Мне играть хочется». — «Пожалуйста, не играйте, потому что вы исказите, это будут не декабристы, это будет плохо».

Все то, что я хотел сказать во вступительном слове, я сказал. Бейте теперь всю в порядке критики самым зубастым образом. Хватаните нас — и мы потом подружимся с вами.

ВЕРНОСТЬ УМА И ЧУВСТВА
<ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ КАЧАЛОВУ> (1935 г.)

Пушкинское определение качеств Баратынского-поэта целиком, как мне кажется, приложимо к Вашим качествам актера.

Однако в те годы, когда жили и творили Пушкин и Баратынский, эти качества «менее действовали на толпу, — по выражению Пушкина, — нежели преувеличение (exageration) модной поэзии», «критики изъявили в отношении к Баратынскому или недобросовестное равнодушие, или даже неприязненное расположение»; «из наших поэтов, — писал Пушкин в 1829 году, — Баратынский всех менее пользуется обычной благосклонностью журналов».

Вы, Василий Иванович, не можете пожаловаться ни на недобросовестное равнодушие, ни на неприязненное расположение к Вам ни со стороны рабочего зрителя, ни со стороны нашей советской критики.

Вы отлично знаете, Василий Иванович, что к Вашим работам пролетариат относится не так, как те, которые в пушкинские времена поворачивались спиной к Баратынскому, отдавая предпочтение «экзажерации» так называемой «модной поэзии».

На этом сопоставлении судеб двух артистов с одинаковыми качествами (Баратынский и Качалов), но творивших для разных классов, яснее всего видно, какое счастье пришло к нам, артистам Страны Советов, вместе с величественными временами диктатуры пролетариата.

Что же это за качества, отмеченные Пушкиным в Баратынском-поэте, как те, которые не давали последнему успехов у широкой публики 20 — 30-х годов прошлого века, и отмечаемые нами в Качалове-актере, как те, которые (в дни нашей социалистической эры) приветствуют в Вас и рабочий зритель, и театральный критик?

Вот они, эти качества:

«Верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность» (А. С. Пушкин)¹.

Пусть еще ярче запылает цвет этих качеств и в Вас, и во всех работниках сцены, да и на всем фронте нашей культуры — не только в области искусства, но и в области техники!

МЕЙЕРХОЛЬД ПРОТИВ МЕЙЕРХОЛЬДОВЩИНЫ (Из доклада 14 марта 1936 г.)

...Ленин в беседе с Кларой Цеткин сказал: «Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими».

Ход к простоте, которого требуют от нас, художников, требовал Ленин, — это ясный и простой язык в искусстве. Этот ход к простоте — ход не простой. Этот ход к простоте — ход не легкий, ход очень трудный. По каким путям этот ход к простоте? У каждого художника своя поступь в этом ходе, у каждого художника свое представление о простоте, и ни одному художнику нельзя терять свою поступь, свою характерную поступь в этом ходе к простоте. Нельзя, идя к простоте, терять особенность, привлекательность, упоительность, очарование своего лица.

...Не надо смешивать экспериментаторское с патологическим в искусстве, потому что часто бывает, что экспериментатор дает такие приемы и делает такое в искусстве, что оно может показаться подозрительным для невропатолога и психиатра. Надо со значительным напряжением настойчивого анализа различать одно от другого. В здоровом экспериментаторстве надо различать больное и то, что должно быть отброшено. А бывает и так: необходимо то, что должно быть отброшено.

Может быть вопрос — зачем ему, этому негодному, родиться, если оно должно быть уничтожено. Пример: на заводе оптического стекла <ученые> организуют специальную лабораторию, в которой дозволено в изобретательском порыве делать какие угодно ерундовые вычисления. Чем больше эти ученые сделают ерунды в научно-исследовательской лаборатории, тем больше из этих ошибок извлекут инженеры, работающие на производстве, разглядывая эту ерундовину ученых и изобретателей, потому что эта ерундовина подталкивает на такие поправки инженеров, что нужно обязательно такую научно-теоретическую лабораторию поддерживать, без нее было бы ошибок гораздо больше, то есть ошибки вынеслись бы на производство, ошибки были бы на производстве, вместо того, чтобы им быть в научно-исследовательской лаборатории.

331

...Если вы посмотрите на великолепные произведения Шостаковича, то вы увидите, в какой мере отдельные куски его произведений выдают мучительную, сложную работу композитора, которую он проделал, вбирая в себя вот эту упористость и вот эту жизнеустойчивость сорняка¹. Мы увидим в его вещах то, что вначале я определил как негодное, которому, казалось бы, зачем родиться, если надо быть уничтоженным.

Если вы просмотрите сложнейшие произведения Шёнберга и сложнейшие произведения раннего Хиндемита, или всякие так называемые трюкачества Стравинского, или левацкие загибы Прокофьева, то вы увидите, что какие-то необходимые части этого «негодного» нужны были, чтобы они влезли, вползли в сложные произведения Шостаковича.

Но нужно ли нам бояться, что Шостакович останется в путах этого сорняка и что он не произведет какое-то новое растение, которое будет большим богатством и большой тяжестью великолепия и в то же время началом нового плодородия? Нужно лишь знать, что «моложавые мысли, как и молоджавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное»². Пушкин в статье «Александр Радищев» говорит: «Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении». Муж Шостакович со вздохом или с улыбкою отвергнет мечты, волновавшие юношу³. Наступит такой момент, нам нужно только поддержать этого художника. Наступит момент — и Шостакович с презрением отнесется к тем сценариям, которые ему подсовывали его друзья, — мы их считаем его врагами. Он не даст нам в будущем «Светлого ручья», где музыка вынуждена была обратиться в

скачкообразные, несливаемые части⁴. Но порочность этого лежит, конечно, главным образом в сценарии. На этом сценарии не могло вырасти ничего, кроме плохого. Но мы приветствуем в нем, в Шостаковиче, то, что было ценного для Пушкина в Баратынском: «Он у нас оригинален — ибо мыслит»⁵. Я приветствую в Шостаковиче эту способность быть в музыке мыслителем. Шостакович обещает вам в будущем великолепные произведения, но при неперменном условии, чтобы он как можно сильнее эту способность к мышлению насытил мышлением пролетариата, мышлением нового человечества, которое строит социализм на всем земном шаре.

...Я думаю, если мы вчитаемся повнимательнее в громадное количество статей, появляющихся в Центральном органе партии и в других газетах, если мы проникнем в то, что не сказано в строках, а сказано между строк, то мы увидим, что во всех них есть, во-первых, пафос высоких требований к нашему искусству, а во-вторых, призыв к поднятию нашего вкуса — не только тех, кто творит для пролетариата, но и призыв к самому пролетариату быть зорким и бдительным в отношении тех произведений искусства, которые ему подаются. Ведь, в сущности говоря, товарищи, могли ли эти статьи появиться до стахановского движения? Никогда. Именно оно, стахановское движение, помогло, подтолкнуло нашу пар-

332

тию и наше правительство на необходимость сказать то, что партия нам говорит голосом масс, — она передает настроение масс, она передает требования масс. Когда Стаханов, который сыгнорировал установленные учеными нормы, который перехлестнул эти нормы, дал установку на новые, на свои нормы, и все остальные стахановцы, которые пошли за ним, стахановцы-железнодорожники, стахановцы сельского хозяйства, когда все эти люди показали, что они лучше ученых разбираются в том, что нужно для ускорения построения бесклассового общества, то именно на этой базе, на базе стахановского движения, нужно было сказать, — ибо уже подслушан был голос <масс>, — что и в области искусства сам пролетариат хочет нарушить все нормы, которые установлены нами, деятелями искусства.

Недалеко ходить за примерами. Как могло случиться, что когда наша партия призвала ставить на сценах Шекспира, появились какие-то люди, которые нам сказали: довольно, мы достигли норм, вот наши нормы, дальше которых никто не перешагнет: перевод Радловой, постановки Радлова⁶.

А мы говорим: нет, это никуда не годные нормы, потому что переводы плохие. Когда мы принялись за их изучение, мы увидели, что если подправить Вейнберга, то перевод получится лучше, чем у Радловой теперь получилось. В свете этих требований со стороны нашей партии появились сразу два переводчика, которые в порядке соцсоревнования хотят показать Радловой, что она дала низкогокачественный перевод. Появился Пяст и другой, имя которого я не называю, так как не знаю, хочет ли он, чтобы я его имя опубликовал.

...Что случилось, товарищи, когда появились первые заметки в прессе относительно левацких загибов, фальши, формализма, натурализма и мейерхольдовщины? Все пошли вдруг по пути наименьшего сопротивления. Лебединский из ВАПМ приглашал вернуться к ВАПМ⁷. Некоторые товарищи говорили, что для того, чтобы не впасть ни в формализм, ни в натурализм, нужно выбрать так называемую золотую середину. Я эту фразу слышал, когда только что начались дискуссии по вопросу о театре. Я уже там, из уст одного из руководителей наших театров слышал такую фразу: «Мы, собственно, стремимся найти золотую середину». Хорошенькое дело будет, если после такой энергии, после дальнотойных орудий нашего Центрального органа мы превратимся в сочинителей золотых середин в искусстве! Нет, товарищи, этого не будет, на это ни наша партия, ни наше правительство не пойдут.

...Два широких и глубоких русла уже определились в нашем искусстве, и они, эти два широких и глубоких русла, нашему советскому театру необходимы. Это — классика и советская классика. Если историки театра начинают изучать, что мы в области театра делали от революции 1905 года до революции 1917 года и что мы еще далеко не сделали от 1917

года по 1936 год, — это работа и новаторов и работа экспериментаторов, которая всецело была

333

направлена на изучение подлинных театральных традиций прошлых веков человечества. Но, товарищи, когда мы в этой работе обрели и утвердили понятие о театре условном, как это условное представлял великий поэт земли нашей Пушкин, эта условность у типов больных, у тех, до кого не успел добраться Павлов⁸, стала пониматься шиворот-навыворот и получилась от этого та ерундовина, которую называли мейерхольдовщиной. И вот сегодня я прибыл к вам из Москвы, чтобы во второй части моего доклада рассказать вам, что это за штука такая — мейерхольдовщина. Хотя 90% присутствующих знает, о чем идет речь, мне хочется все-таки об этом сказать. Это тема вкусная, хочется с ней немного повозиться. Однако для того, чтобы мне было легче говорить о конкретных вещах, я задержусь еще минут на десять и остановлюсь на этой самой условной природе театра.

Николай Тихонов в одном из своих фельетонов, или, вернее, подвалов, — он фельетоны писать не умеет, — писал: «Советские поэты, что бы о них ни говорили, трудолюбивы»⁹. Это могут сказать и новаторы и экспериментаторы, работающие с 1905 года по 1917 год и с 1917 по 1936. Они тоже народ трудолюбивый, они очень искренни. О нас тоже можно сказать, что мы искренни, а разве критики так говорят о стихах, как надо? Вот до критиков Николай Тихонов добрался и спрашивает их, как они читают стихи. Когда я спросил критика, говорит Тихонов, почему он так плохо читает стихи, тот говорит: «Я выделяю только смысл». Это очень остроумно, говорит Тихонов, это все равно, что показывать картину вверх ногами, чтобы показать краски. Я думаю, что критики должны получить главный удар по башке от всех этих статей в ЦО «Правда», как раз удары к ним несутся, <но> они пока в кустиках сидят, и я не знаю, что они там делают, может быть, то, что Сганарель делал, когда его не могли отыскать, в мольеровском «Дон Жуане», но все-таки им придется застегнуть ремни штанов, перед нами предстать.

Если взять критику, которая работала до <появления> этих статей в Центральном органе партии, то она что же делала? Она восхваляла «Интервенцию» в Вахтанговском театре, «Шляпу», слабые пьесы Погодина, которые он писал до «Аристократов»¹⁰. Я не имел возможности видеть «Аристократов», но по рассказам моих друзей и знакомых я хорошо знаю, что это за штука. Во всяком случае, Погодин очень талантливый человек, он выделяется среди драматургов своими недюжинными способностями, он может дать что-то хорошее, но думаю, что не в объятиях Охлопкова, а в чьих-то других. Я думаю, что здесь должно произойти скрещение другое.

Вот, товарищи, это стремление критики расхвалить во что бы то ни стало одних, а других все время ударять по голове по не вполне понятным причинам, черт знает почему, создало такое положение, что все теперь приходится пересматривать. Ведь подумайте, что случилось с МХАТом 2-м, его пришлось срочно рас-

334

пустить, потому что, когда стали анализировать все сделанное театром, оказалось, что теория одно, а на деле театр посредственный. А критики что молчали раньше, не говорили нам об этом ничего?

Целый ряд театров, скажем, Малый театр, совершенно растерялся. Для Малого театра было совершенно неожиданным, почему вдруг сняли пьесу Иванова «Бронепоезд». Очень просто, — потому, что Московский Художественный театр работал над этой пьесой очень долго, очень усердно, он эту вещь вынашивал. Как он сделал — это другой вопрос, это дело вкуса, но, во всяком случае, — это добросовестный спектакль, на котором можно кое-чему поучиться¹¹.

Заруган был спектакль К. С. Станиславского «Кармен», заруган так, что я не хотел смотреть даже, поверил критике, а пришел на спектакль и увидел, что надо молодым режиссерам ходить и учиться у этого большого мастера К. С. Станиславского¹². Какое изумительное богатство умных мизансцен, направленных в самую необходимую точку, которую нужно в этой опере выявить! А рядом с этим подозрительная «Карменсита и

солдат» Немировича-Данченко, которая была расхвалена до небес¹³. Почему? Только потому, что там много девиц сидело на сцене, помахивало веерами и смотрело в одну точку. А этого большого богатства остроумнейших разрешений чуть не через каждые двадцать тактов <у Станиславского> не заметили. Декорации делал Ульянов, — наверно, он делал эскизы, а писал не сам. Декорации плохо написаны, там есть натуралистический душок, но это можно отбросить, это легко заменить, перейдя к другому художнику, но работа Станиславского остается работой высококачественной.

Когда мы говорим о театре, мы все время забываем, — помимо того, что в нем уже заложено, условная природа дана как нечто обязательное. Кроме того, всегда забываем — есть такие умники среди художественных руководителей, которые поплеывают и говорят: «В общем и целом я намерен создать синтетический спектакль». Что это за ерундовина — синтетический спектакль, когда вообще театр немислим без того, чтобы он не был синтетическим; в других искусствах вы должны долго, упорно разыскивать элементы, которые дают повод назвать вещь синтетической, а театр не может быть иным, так как в спектакль включены элементы и архитектуры, и скульптуры, и музыки, и света, и цвета, что составляет основное в живописи.

...Говоря об архитектуре, товарищ Ангаров, зам. зав. культпропотделом ЦК, правильно отметил, что положительное в нашей архитектуре идет от той архитектуры, которая еще не создана, но которая в потенции уже создается. ...Ангаров говорит, что, с его точки зрения, положительное в нашей архитектуре идет не от конструктивистов, <от них> то, что является в нашей архитектуре отрицательным, как, скажем, эти коробки, которых настроили в достаточной мере в Москве, а главное, очень много настроили на

335

периферии, в наших промышленных центрах (вот я видел город, который вырос около Днепрогэса, там нельзя ходить по улицам, до такой степени эти коробки вас раздражают тем, что не имеют ничего общего с архитектурой). Таких коробок не могли бы настроить даже дети, потому что дети большой фантазией обладают, дети — народ веселый, любят жизнь, любят солнце, а ведь эти дома повернуты спиной к улице, а более или менее приличной стороной глядят во двор. Это никуда не годится, просто какой-то сплошной абсурд. Все это отрицательное товарищу Ангарову кажется своими корнями неразрывно связанным с конструктивизмом.

Когда мы слышим такие заявления, нам сейчас же приходится посмотреть, что делается на нашей колокольне. На нашей колокольне тоже конструктивизм был. Когда мы боролись с натурализмом, мы дошли до необходимости оголять сцену, чтобы из какой-нибудь щели не проникли на сцену вот это большое уродство и всякая дрянь из натуралистического театра. Да, был момент, когда мы разлагали, когда мы разрушали, но те, кто являлся в этой области новатором, кто являлся в этой области экспериментатором, — эти люди, разлагая, разрушая и понемногу, по-новому что-то собирая, конечно, держали в голове необходимую формулу. Когда мы употребляем слово «синтез», мыслим ли синтез при отсутствии тезы и антитезы? Поэтому нужно быть и тезе и антитезе, чтобы получился синтез. Неизбежно нужно было пойти теми путями, по которым мы шли, чтобы прийти к той простоте, которая выросла на базе этих поисков.

Переведите себя на поле социалистического строительства. Вы помните первые дни революции, когда Ленин сделал крепкое заявление о том, что новый коммунистический аппарат государственной власти, новая социалистическая система возможны лишь при полном уничтожении прежнего государственного аппарата? Был момент величайших разрушений, которые доводили нас иногда до напряженнейшей борьбы. Однако нельзя это снимать со счетов, как положительное, — разрушение здесь играло роль положительную.

Но мы должны, товарищи, отнестись к этому диалектически, в том смысле, что вдруг среди нас оказался целый ряд людей, которые, схватившись за формулу конструктивизма, скатились в болото формализма, потому что они сделали целью то, что было для новаторов и экспериментаторов только средством.

...В дискуссии о формализме мы слишком много говорим вообще, тут нужно как-то на этом остановиться. ЦО нашей партии «Правде» этого вовсе не следует делать, — достаточно, что вопрос поставлен. Но прошло много времени, а никто не выступает, и сейчас нужно обязательно выступить с развернутым определением, что такое формализм, что такое эпигонство на театре, что за штука эклектика на театре. Об этом нужно сказать. Недостаточно ограничиваться примерами, а нужно об этом хорошенько сказать.

Вот мы берем выступление Ангарова, он нашел нужные слова, чтобы сказать, как ему кажется, в чем формалистические выкрута-

336

сы в различных областях искусства — театре, музыке, живописи, кино. Формалистические выкрутасы в различных областях искусства связаны, по мнению Ангарова, с тем, что художник неправильно понимает содержание или совершенно его не понимает, поэтому не находит правильных форм и образов для выражения этого содержания, для передачи этого содержания другому человеку. Он привел пример: у Охлопкова, в «Аристократах», сцена, где речь идет о соревновании между бригадами Сони и Кости. Режиссер не понял существа этого соревнования и выразил его в форме битья посуды, что вызывает у зрителя неприятное чувство. Он <Авгаров> говорит: битье посуды — это формалистический выверт, смазывание содержания. Формализм и конструктивизм, это, по существу, не что иное, как попытка отвлечения от чувств и требований людей нашей эпохи. У наших архитекторов это — стремление создать машины для жилья. Конструктивизм чувства человека меньше всего принимает во внимание, а ведь наши дома строятся для человека, создающего новую жизнь.

Вот когда мы, практики театра и теоретики театра, театроведы, начинаем говорить о форме и содержании в театральном искусстве, все-таки все время происходит отрыв формы от содержания. Можно взять громадное количество рецензий, всяких критических статей по театру, и вы увидите, что все время о форме говорится отдельно, о содержании — отдельно. Никогда критики не стараются понять, что правда жизни — в диалектическом взаимоотношении формы и содержания и что между формой и содержанием есть неразрывная связь. Когда кто-нибудь выступает, скажет такую забитую, затасканную формулу, хорошо всем известную, что форму нельзя отрывать от содержания, — кажется, всем понятно, но на практике всегда получается, что форму отрывают от содержания. Наш критик ухитряется так преподнести свои критические замечания, что, когда вы прочтете такую критическую статью, у вас происходит раздвоение. Отсюда опасность: когда мы начинаем нападать на формализм, и правильно нападать, считая его одним из величайших грехов в искусстве, то мы, заговорив о форме, оторванной от содержания, можем попасть вот в какое положение. Мы можем у художника развить такую своеобразную формофобию (это мною выдуманное выражение). Между прочим, для художника это самая опасная вещь, если он, зная, что формализм недопустим в искусстве, начнет вообще игнорировать всякую форму и превратится в того критика, который, по Николаю Тихонову, читает стихи, вытягивая из произведений только одну смысловую сторону.

Теперь я позволю себе перейти к театру, потому что там тоже вскрыта будет вот эта ерундовина, о которой мне хочется сказать, — мейерхольдовщина. Что это такое, откуда она, эта мейерхольдовщина, возникла, кто ее вызвал к жизни, кто ее проводил в жизнь, протаскивал, так сказать, в жизнь, кто ее утверждал? И тут, не отвечая сразу, я маленькую остановку делаю и говорю,

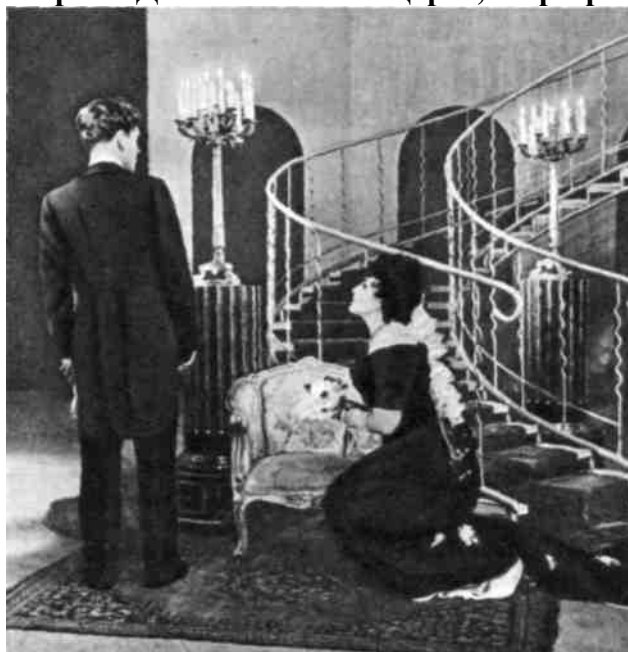
**«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1933 г.
Первое действие. Кречинский — Ю. М. Юрьев, Атуева — Е. А. Тяпкина**



Третье действие



**«Дама с камелиями» А. Дюма-сына.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1934 г.
Четвертое действие. Арман Дюваль — М. И. Царев, Маргерит Готье — З. Н. Рейх**



**Четвертое действие. На лестнице:
Маргерит Готье — З. Н. Райх и де Варвиль — П. И. Старковский**



**«Тридцать три обморока» — три одноактные комедии А. П. Чехова.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1935 г.
«Предложение». Ломов — И. В. Ильинский, Наталья Степановна — Е. В. Логинова**



**«Горе уму» А. С. Грибоедова (вторая сценическая редакция).
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. 1935 г. 13-й эпизод**



«Пиковая дама» Л. И. Чайковского. Ленинградский Малый оперный театр. 1935 г.



337

что если существует тесная связь, тесная сплоченность между формой и содержанием, то какую бы область искусства мы ни брали, мы увидим, что сила сцепления, эта цементность формы и содержания обуславливается не техническим кунштюком — вот взяли и сцепили, не технической сноровкой у нас, художников. Самая сплавленность, эта крепкая цементность вытекает из того, что основой всякого искусства является человек, — и в том смысле, что человек является творцом, и в том смысле, что для человека произведения искусства создаются, они дышат присутствием этого человека в самом произведении, все равно — каком. Если вы просмотрите всю скульптуру эпохи Возрождения, если вы просмотрите дома, соборы расцвета готики, если вы будете читать романы Бальзака, если будете слушать Девятую симфонию Бетховена, — какую бы область искусства вы ни взяли, вы увидите, что творит человек, творит для людей, и в самом произведении искусства дышит воля, мысль, энергия человека. Поэтому те мерзавцы, я бы сказал, которые отрывают форму от содержания, которые ухитряются найти средство этот цемент растворить, прежде всего наносят удар в сердце человека. И он, как прикованный Прометей или как святой Себастьян в картинах эпохи Возрождения, истекает кровью оттого, что его лучшее, чем он дышит и живет, превратилось в распад.

После этого маленького замечания легко говорить о мейерхольдовщине, потому что когда я прочитаю вам быстро, бегло <список моих постановок> (я надеюсь, что тут находится хоть двадцать пять человек, которые эти опусы знают), мне ненужно будет на каждой долго останавливаться; <перед нами> промелькнет громадная серия работ, из которых каждая что-то дает, и нужно только, напряженно слушая, вспомнить, что из отрицательного в этом попадало в руки эпигонов, в руки эклектиков, в руки не формалистов, а шарлатанов, — чтобы понять, что они создали необходимость сказать об этом явлении как о явлении вредном, поскольку это не мейерхольдовское, а именно мейерхольдовщина.

Вот я читаю: «Зори», «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», «Лес», «Даешь Европу!», «Бубус», «Мандат», «Рычи, Китай!», «Ревизор», «Окно в деревню», «Горе уму» (первая редакция), «Клоп», «Командарм 2», «Выстрел», «Баня», «Последний решительный», «Список благодетелей», «Вступление», «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями», «33 обморока», «Горе уму» (вторая редакция).

В целом ряде работ у меня, как автора этих постановок, есть ошибки, очень крупные

ошибки, но ведь эти ошибки вытекают как следствие из того громадного размаха, с которым я подходил, эти вещи делая. Лес рубят, щепки летят. Здесь был настоящий напор, желание не только показать содержание, не только в этом содержании жить, потому что, что ни произведение, как у драматурга, так и у постановщика, — это все ряд больших идей; но эти большие идеи не всегда находили ту форму, которая была бы единст-

338

венной для того, чтобы выразить это содержание. Поэтому нет такой вещи, в которой бы не нашли целую кучу дрянных явлений, отрицательных ракурсов. Скажем, «Лес». Легко сказать — за каким чертом зеленый парик¹⁴? Скажем, «Ревизор» Гоголя — за каким чертом в таком градусе покатая площадка? Почему ни с того, ни с сего там в какой-то сцене появляется «двойник»? Так понимала публика, — значит, уже ошибка. Я его называл заезжим офицером, а он в представлении зрителя возник как двойник. Поскольку мне не удалось сделать то, что я задумал... (*С места: Это ошибка критики.*) Внушено зрительному залу, что это воспринимается как двойник. Значит, я недостаточно разъяснил, и это уже плохо, что приходится разъяснять, а критика была в руках недобросовестных людей, которые, вместо того чтобы объяснять и облегчать доступ к данному явлению, усложняли его тем, что подсовывали такую категорию мистического плана.

Я не совсем понял А. А. Гвоздева — в последней статье по музыкальному спору он тоже в каком-то месте употребил слово «двойник», <и> тоже в отрицательном смысле¹⁵. Не знаю, о чем он там говорил, о «Ревизоре» или о чем-то другом, но мне тоже показалось, что он хотел оказать об этом как о явлении отрицательного порядка. Это не важно, в данном случае важно только, что можно целый ряд работ взять и найти такого рода недостатки: чрезмерная замедленность темпов в «Бубусе», невозможная тяжесть для зрительного зала прослушать вещь, которая все время затормаживается; в «Великодушном рогоносце» — отсутствие грима, отсутствие костюма; то же самое в «Смерти Тарелкина» — так называемая прозодежда работы Степановой.

Я очень жалею, что у меня не хватает средств, чтобы дать ряд новых редакций, как я сделал с «Маскарадом» и с «Горем уму». Следовало бы все эти работы пересмотреть, чтобы дать новые редакции. С моей точки зрения, «Смерть Тарелкина» не нуждается ни в такой мебели, которую потом использовал Таиров в какой-то оперетте, ни в прозодежде, которая может быть заменена костюмом данной эпохи, и мне кажется, что если бы эти поправки были внесены, эти вещи выиграли бы. Чем-то, вероятно, была обусловлена необходимость <всего этого>, но когда мне хочется проанализировать отрицательные явления <в моих работах>, мне не хочется говорить об этом. Я бы мог отчитаться перед вами, в каждом отдельном случае сказать, что это было обусловлено тем-то, а это — тем-то. В сегодняшнем выступлении мне этого делать не надо.

Я хочу только сказать, что в целом ряде работ можно найти такого рода недостатки, которые моими учениками, а иногда и не учениками, моими так называемыми последователями, углублены. Всего легче взять какой-нибудь трюк. Трюк трудно сделать, но взять его очень легко, заимствовать трюковые приемы легко. Мне представляется, что всего легче и веселее жить тому эпигону и тому эклектику, который только занимается собиранием этих трюко-

339

вых приемов, потому что есть у нас на театре такой порочный термин, который называется «доходчивость», особенно у актеров. Они очень мало чем интересуются, мало интересуются политикой, Ленина совсем не читают. Где же, там много томов наставили в книжном шкафу, два издания, не знаешь, какое читать... Они мало интересуются политикой, они мало интересуются поэзией в искусстве. Ведь, в сущности, посмотрите: то, что я прочитал, — тут уйма поэзии налита в этих заглавиях, и мы ее не умеем прощупать. Актеры мало интересуются такими вещами, как тишина в зрительном зале (извиняюсь перед Зинаидой Николаевной <Райх>, потому что она как раз этим любитесь в «Даме с камелиями»). Актеры добиваются доходчивости, но доходчивость определяется не тем, что <зрители> захохотали или зашевелились в каком-нибудь волнении. Было бы иногда интересно прослушать

спектакль, где бы люди замерли в восторге, в восхищении.

Я преклоняюсь перед мастерством Самосуда. Вот, например, момент, когда он ведет оркестр в «Пиковой даме», в том месте, когда графиня в спальне соскальзывает со своего стула и падает, а Герман стоит и не двигается, — Самосуд в оркестре так держит, тормозит все терции в партитуре и ими распоряжается, затормаживает дачу какого-то определенного аккорда, его пускает в такое поле поэзии и трагизма вместе с тем!

Я считаю, что там, где поэзия, там обязательно и трагическое начало, и в трагическом начале наибольшее количество поэзии, потому что трагическое — это конфликт, это борьба, это монументальная сила, это великолепие человека, потому что, если бы вычеркнуто было слово «страдание» на земле, то было бы так скучно жить, что мы бы все просто раньше времени повесились.

И вот на театре такое и повелось — доходчивость. Отсюда легко возникла на сцене так называемая кукла, так называемая марионетка. И я был грешен в этом, и у меня был такой период, когда я работал с В. Ф. Комиссаржевской, и совершенно справедливо мне был <тогда> брошен упрек в том, что я за укреплением норм живописи на сцене совершенно забыл о человеке. Вот был типичный случай, когда я форму оторвал от содержания, когда для меня человек был только хорошим пятном, чтобы помочь художнику выразить в трехмерности то, перед чем двухмерность отстывает.

И вот теперь мы видим целый ряд актеров, которые в погоне за этой доходчивостью выветривают из себя содержание, идейную насыщенность, которые в доходчивости видят только какой-то смешной ракурс, смешной поворот, так что сплошной трагический мюзик-холл получается на театре, потому что если высыпать все эти формулировки, все то, что выстраиваем мы в спектакле, мы увидим, что человека подают, как марионеток, как кукол.

Я думаю, что основное, в чем мы должны бить Мейерхольдовщину, то есть тех, кто ее, мейерхольдовщину, протаскивает и втискивает в спектакли, — это погоня за трюкачеством во имя того,

340

чтобы вызвать в зрительном зале ноту ответной реакции на этот объект доходчивости. Вот это основное, с чем мы должны бороться.

В отношении режиссера достаточно сказать, что это совершенно недопустимая вещь. На пороге приближающихся пушкинских торжеств, то есть тогда, когда мы будем оплакивать гибель великого поэта, вдруг мой уважаемый ученик Люце допустил такую штуку — он какие-то, чуть не мюзик-холльные номера ввел в «Каменного гостя»¹⁶. Я этого не видел, но доверяю лицам, которые мне об этом говорили; и он сам в какой-то газете сознался в своих ошибках и заявил, что приступает к переработке этой вещи. Это показывает неблагополучие на нашем фронте, а я за все, черт возьми, отвечай! Это же мои ученики... (*аплодисменты*).

Меня в Москве спрашивают: «Почему вы поехали в Ленинград читать? Вы же живете в Москве, читайте в Москве». Я им говорю: «Да ведь там самое скопище моих учеников, я должен в Ленинград поехать, я должен там сказать это слово, которое я сейчас хочу сказать, я должен их призвать к порядку». Я в качестве бывшего вождя «Театрального Октября» настаиваю на том, что моим делом является приехать сюда и сказать моим ленинградским ученикам, моим последователям, моим друзьям и знакомым, работающим на театральном фронте, что я призываю их к порядку, как «вождь». Если вы позволите себе трюкачество и прочие левацкие загибы, вы передо мной ответите, я найду средство вас разоблачить. Я явлюсь сюда в качестве театрального критика, я сяду в партер и вместо рецензента буду писать рецензии на ваши спектакли (*аплодисменты*).

Я все мечтаю перевести свое искусство на рельсы драматургии, вероятно, мне это не удастся, но напоследок дней моих я сделаюсь хорошим рецензентом. Я буду являться в партер, как на картинах Домье, я буду с палочкой, я буду входить в зрительный зал в пальто, потому что под пальто моим будет панцирь. Если мои волосы не будут достаточно седыми, я буду напяливать седой парик. Я буду мрачный, старый и злой (*бурные аплодисменты*).

Вот, товарищи, я надеюсь, что пролетариат Ленинграда поможет мне в этом, он вместе со мной будет вроде хора уже сидеть, не просто зрителем, а будет античным хором.

Выступая в Москве перед аэрофлотцами, я сказал: в том, что левацкие загибы налицо, в том, что формализм расцвел таким пышным цветом, виновата не только критика, не только мы, руководители театров, но виноваты и зрители, виноваты и слушатели. Правда, я там перегнул палку, я призывал в первую голову аэрофлотцев, чтобы они попробовали снимать трюки при помощи свиста, и я думаю, товарищи, только тогда мы обретем настоящее театральное искусство, если мы воскресим лучшие эпохи театральные, то есть, скажем, во Франции театр Дебюро, в Италии театр, где работали Гоцци и Гольдони, если вспомним еще маленькие испанские театрики. Я думаю, мы будем правы, если скажем, что

341

хорошие традиции клакерства нам придется, может быть, воскресить. Ничего, если новые театры будут строиться таким образом, что будут две ложи выстроены. У нас теперь — ложа правительства, ложа журналистов и ложа дипломатов, а мне думается, что должны быть две ложи в зрительном зале — ложа довольных и ложа недовольных. Во время спектакля из ложи довольных несутся реплики, поддерживающие, так сказать, эту дрянь. А затем ложа настоящих критиков, вот этих стариков, вроде меня, — оттуда будут раздаваться реплики уничтожающие, бичующие тех людей, которые контрабандой протаскивают на сцену все вредное.

Я, например, пошел в Малый театр, на спектакль «Отелло»¹⁷. Все рассказывали, что это замечательный спектакль, кричали: вот это настоящий спектакль, — вроде того, что наступила новая эра, все найдено. Шекспир есть, и все прочее есть, и Отелло есть, и все великолепно. Это те самые нормы, про которые я говорил. Я пришел и увидел, что, во-первых, ничего нет от Шекспира. Я помню, что-то «вмял» Радлов в интервью, что он ставит не драму ревности, а драму любви, но не драма ревности, не драма любви интересовала Шекспира. Шекспира интересовала интрига, которую плетут люди и под колесом машины которой гибнут и Дездемона, и Отелло, и еще кто-нибудь может погибнуть. Вот, товарищи, в чем дело. Если это так, а это так, то прежде всего главное действующее лицо в пьесе — Яго, а не Отелло, несмотря на то, что названа пьеса «Отелло». Шекспиру ведь страшно жалко Отелло, ему жалко отдать заглавие этому мерзавцу Яго — ему нужно было назвать пьесу «Отелло». Странно было бы, если бы Грибоедов вместо «Горе уму» назвал бы пьесу «Фамусов», или «Загорецкий», но не «Чацкий». Но ведь не Чацкий главное действующее лицо в этой пьесе. Главное здесь — борьба, конфликт между двумя мировоззрениями, между двумя направлениями, в этом вся сила, и если это в пьесе не выявляется, ничего не получится. Это относится не только к содержанию, но и к форме. Получилось так, как Шекспира когда-то издавали Брокгауз и Ефрон. Там были такие картинки, от которых всегда меня тошнило, да и не только меня, а любого затошнит, потому что самые плохие рисунки выбраны, без всякого толка, разных школ. Мне представляется, что режиссеры вроде Радлова берут Брокгауза и Ефрона и выбирают лесенки, площадки, девицы к окнам подходят, цветы какие-то странные растут у окон, — и получается величайшее безвкусице, потому что мы дошли уже до того периода в нашем театральном искусстве, когда мы на вещи смотрим глазами художников каких-то, которых мы мобилизуем для того, чтобы они помогли нам смотреть на вещи.

Так, в «Даме с камелиями» могли бы мы только по одним журналам того времени отыскать стиль нашей постановки? Конечно, нет. Нам нужно было взять в консультанты Мане и Ренуара, то есть больших мастеров той эпохи, и тогда только мы сумели журналы мод смотреть по-настоящему, давать свет, цвет, расположение фигур, все убранство сцены. А в «Отелло» они должны нас

342

хотя бы на минутку посадить в Венецию, а ведь там было все, кроме Венеции. Это же нельзя. Недаром Шекспир взял эту вещь именно в условиях Венеции, недаром площадь святого Марка мыслил, недаром дожа там показывал. Недаром заставляет Кассио прибыть на совещание в гондоле. Это и есть прелесть, это и дает очарование мавру. Этот мавр на фоне

гондол, на фоне каналов, на фоне архитектуры Венеции. Это основное. Тут нужно было посмотреть художников того времени, от XV — XVI веков вплоть до Лонги, для того чтобы понять, как выразить эту интереснейшую пьесу с интереснейшей борьбой. Все это что? — Это призыв к вкусу.

Вы скажете: «В чем тут мейерхольдовщина?». Вот в чем. Я имел неосторожность сам эти лестницы на сцене строить, а зачем эти лестницы, куда они пойдут — непонятно. Например, есть сцена, в спальне, где будет Отелло душить Дездемону. Для чего он <Радлов> поместил ее на каком-то сквозняке? Вообще спальни никогда не бывают в холлах, в холле человек заснуть разве может? Для того чтобы не было сквозняка, он спустил занавеску. Если я посмотрю свои работы, обязательно где-нибудь занавеска висит. Затем лестница. Дездемона должна лечь в постель, но прежде чем лечь в постель, она по ступенькам ползет к окну, она попоет там, а потом спустится, потом ляжет. Это все такая дешевка сентиментально-слащавая, которую вы обязательно найдете у Мейерхольда. Так за что меня срамить?

Когда я прочитал в ЦО эти статьи, я решил пойти в «Известия» заявить, что я меняю фамилию. Но я стану работать, я снова возникну в каком-то новом лице, я буду продолжать исправлять свои ошибки, а они что будут делать? Когда я смотрю на этот документ, я думаю, что я должен, как полагается всякому честному художнику, все время исправлять свои ошибки. Если у меня нет денег, нет времени еще раз «отпечатать» свои работы в новой редакции и снова показать, — все же я вижу, что постепенно медлительные темпы «Бубуса» исчезли.

Что касается «Командарма 2» — спасибо А. А. Гвоздеву, что он мне напомнил: он говорит, что «Командарм 2», с его точки зрения, настоящий шекспировский спектакль, потому что там есть простота выражения и вспоминается Веласкес, как это выражено усилиями Петрова-Водкина, который много в этой постановке помогал¹⁸, — то есть стиль монументальный, лапидарный, простой, очень выразительный. Вспомните сцену, где убивают на лошади эпилептика, который хочет куда-то вести войска, затем сцена расстрела, сцена появления <переодетых> матросов. Спасибо присутствующему здесь композитору Шебалину, который сумел дать великолепную музыку к этой вещи.

Когда я услышал в Москве, что Шебалина считают чуть ли не главным виновником формализма в музыке, я был очень удивлен, возмущен, потому что знаю, что этот человек дал для драматического театра совершенно незабываемую музыку, сопровож-

343

дающую драматическое и трагическое действие, — как ни один композитор. До такой степени сливается он с замыслом режиссера, его музыка насыщена грандиозным революционным содержанием, он сумел на дрожжах революции найти не только настоящий пафос революционный, настоящие эмоции, но и краски, которые волновали зрительный зал. Я знаю, как волнительна была его музыка в конце «Командарма 2», когда толпа солдат подхватывала Чуба, бросала в воздух, как великолепно звучали и подстегивали все время духовые инструменты в замечательной гармонии, в замечательном напоре, который как будто разрывал эти трубы; до такой степени <композитор> насыщал уши зрителей напряженностью, взрывами, толчками, что ощущалось, что льется кровь на сцене. Это был настоящий революционный пафос, это были настоящие революционные краски, и вдруг, черт возьми... Я не знаю, я не специалист в этой области, может быть, в чем-нибудь грешен перед нами Шебалин, может быть, он какие-нибудь новые вещи написал, которых я не слышал, — но в области театральной музыки он непревзойден, он стоит на первом месте. Если бы меня сейчас спросил кто-нибудь из моих учеников, эпигонов, моих последователей, — я бы сказал: заказывайте музыку Шебалину, потому что он в этой области непревзойден.

Теперь посмотрим, кто еще повинен перед нами в этой самой чертовщине, которая именуется мейерхольдовщиной. Я не имею возможности говорить об этом много, нужно сделать специальный доклад, чтобы дать вам что-нибудь вроде каталога или прейскуранта, где вы будете выбирать. Я уже сказал мимоходом о Люце, достаточно останавливался на

Охлопкове, — он является самым типичным человеком, который в порядке эпигонства хватается самое неудачное в моих работах... Но когда я услышал его кающимся и увидел, что он сам раздевается, берет в руки розгу и сам начинает себя по обнаженному телу бить — получилась невозможная вещь¹⁹. Как же он дальше будет жить; если он отречется от всего, на чем основал свою славу, то что же он будет делать?

Бывают такие ученики больших учителей, как ваш покорный слуга, который обязан своими большими достижениями тому обстоятельству, что начало своей деятельности провел в лаборатории замечательного мастера — К. С. Станиславского. Если бы я вдруг, ни с того, ни с сего... Этого, конечно, случиться не может, потому что слишком последовательно я шел к утверждению на сцене реализма на базе условного театра, чтобы от этого отказаться, я от этого не могу отказаться, это значило бы, что я наступил на горло собственной песне, — но если бы это случилось, такое сумасшествие, что я бы отказался, то я мог бы очутиться на улице, с котомкой, переданной мне, как Аркашке²⁰. Но у Аркашки была библиотека, а у меня были те обязательные правила, обязательные законы, которые я получил от К. С. Станиславского и которые я никогда не профанировал. Я часто отступал от канонов, которые он мне вручил, я не шел по проторенной дороге, я

344

любил искать дороги окольные, но я никогда не терял связи с жизнью. Все, что я делал, было тесно связано с природой, с изучением действительности, с изучением жизни. Я проводил время не столько в библиотеках и музеях, сколько в гуще самой жизни; имея в руках каноны К. С. Станиславского, имея обязательные законы взаимоотношений актеров и режиссеров, мастерства мизансцен, игры с вещью, я могу вспомнить целый ряд случаев, когда Константин Сергеевич открывал мне секреты отношения к вещи и влияния вещи на человека в смысле игровом. Здесь я говорю не в плане философском, а в плане чисто технологическом. И я, очутившись на улице с этой котомкой, мог бы дать еще целый ряд хороших вещей, от которых я, конечно, <не> отказался бы, потому что я лишился бы самого главного, ради чего я жил и работал. Но я думаю, что отрекающийся Охлопков становится на опасный путь. Что он будет делать в качестве заведующего Театром народного творчества?²¹ Это не все, что художник должен сказать, это побочная работа, но как возглавляющий Реалистический театр (почему он называется Реалистическим театром, — не знаю) он окажется в трудном положении.

Теперь дальше. В Театре Революции я видел «Лестницу славы»²². И там уже мейерхольдовщины просто хоть отбавляй. Я захлебнулся от этого, я думал, что попал в водоворот самых своих отрицательных сторон. Как ухитрился человек все мое наиболее отрицательное вместе взять, смешать и пустить в такой водоворот, в котором даже я оказался вверх ногами. Выплыть из этой пучины мне было очень трудно. Я даже замечал, что там во время самого спектакля меня трепала лихорадка восхищения, я видел, что пройдет один акт и я крикну: «долой мейерхольдовщину» вместе с «да здравствует мейерхольдовщина». Это недопустимо, потому что это несовместимые восклицания. Я считаю, что такого рода спектакли дезориентируют молодежь, дезориентируют зрителя, потому что основная идея, скрытая в вещи Скриба, не выявлена, и актеры ведут себя просто непристойно. Глизер, которая играет главную женскую роль, ничего не дает от природы и самого необходимого, что связано с Францией. Можно выводить какие угодно аналогии из этой вещи, можно сказать, что не только во Франции, но и в Англии, Америке, Испании так делают, но эта вещь написана Скрибом, и ее нельзя отрывать от французской культуры, от общественных отношений Франции таких-то годов. Поэтому просто диву даешься, что там творится на сцене.

Дальше — «Мольер», сочиненный Булгаковым²³. Не стоит повторять то, что написано в «Правде» по поводу этого спектакля. — я вполне разделяю мнение рецензента, который этот спектакль «разбабахал». Я сам присутствовал на этом спектакле и у молодого режиссера Горчакова в целом ряде мизансцен, красок, характеристик, биографий видел худшие времена моих загибов. Надо обязательно одернуть, ибо получается, что пышность дана потому, что

Горчакову нравится пышность, а добросовестный ре-

345

жиссер обыкновенно очень боится пышности на сцене, так как это яд, с которым можно преподнести публике такую тухлятину, что люди задохнутся.

Я видел эту пышность в пресловутой постановке, которую Голованов рекомендовал как образец вокала²⁴. Он писал, что «Пиковую даму» играть на сцене ни к чему, потому что в оперном деле главное, чтобы вокал был, чтобы хорошо пели, без ошибок, чтобы было точное совпадение с партитурой²⁵. Я на этот самый вокал пошел и стал слушать вокал. Раз такой закон диктуют, полагается всякого художника судить — по пушкинской формуле — по закону, который он сам перед собой ставит. И вот я думаю — буду Голованова судить с точки зрения вокала.

Во-первых, пышность эта самая мне долго мешала пробраться к вокалу; шушукали на ухо, говорили, что постановка триста тысяч стоила. Мне и до этого говорили: «Как вы не пойдете, ведь вещь триста тысяч стоила!» Я пошел и долго через эти триста тысяч пробирался, чтобы дойти до вокала. Наконец добрался до вокала и стал слушать, совпадет ли то, что делает Голованов, и то, что делают актеры на сцене. Никаких совпадений не происходило, а происходило то, — я говорю с полной ответственностью, — что в «Пиковой даме» есть два-три приема дирижерского порядка. Возникает какой-то период перед торжественным толчком громким, потом этот толчок идет на какое-то диминуэндо, потом фермата, потом опять жди нового толчка эффектного самого по себе, но ничего общего не имеющего ни с замыслом Чайковского, ни с замыслом либреттиста. А в самой постановке режиссер даже не умудрился разделить голоса женского хора таким образом, чтобы в сцене Летнего сада контральто не были одни кормилицы с детьми, а сопрано — другие фигуры, в голубеньких платьях. Хотя бы он разделил так, чтобы половина кормилиц была контральто, половина сопрано и чтобы не случилось, что под дирижерскую палочку в ряд восемь кормилиц — у всех капоры одинаковые, у всех детей ноги торчат, руки торчат, запеленают одинаково и выдадут хористке, она положит на левую руку, — и все одинаково положили на левую руку, и все вышли так. Что это за безобразие?! А вокал: Герман — Озеров. Ему, очевидно, давно пора бросить теноровые партии. Я не хочу сказать ему ничего обидного, потому что старость — дело не обидное, но если ты выходишь в тираж и не можешь давать этот вокал с полной силой (да еще нужен темперамент, нужно размахивать руками, нужно бегать то на балкон, то под балкон, вообще канитель страшная, ему это очень трудно) — и не надо за это браться. Вокала не получилось.

В «Советском искусстве» появилась статья Пирогова²⁶, где он прямо говорит, без оговорок со стороны редакции, что с вокалом до революции было лучше, и вообще с хором, так как тогда хористы пели в церквях, где у них голоса совершенствовались, а теперь, когда в Москве и других городах стали ломать церкви, хористам негде петь, и поэтому у них вокал не получается.

346

Редакция поместила это безоговорочно, и все остались в полном сознании, что «Советское искусство» поддерживает церковь, поскольку она не оговаривает эту статью.

Что же получается? Когда мы все эти маленькие события берем, то и понимаем, почему «рвякнула» наша партия, почему «рвякнуло» наше правительство. Надо же за этих ребят приняться! Мы должны приветствовать это, мы должны торжествовать, что во весь голос нас призывают вооружиться энергией к наступлению. Некоторые думали: как просто теперь — ни тебе не надо платформы искать, ни натурализма, выбирай среднюю дорогу, золотую середину — и валяй. Ничего подобного.

Мы разоблачили этих ищущих золотую середину и настаиваем на том, что после этого лозунга нам станет гораздо труднее, гораздо ответственнее в нашей работе выступать, потому что от нас потребуют сугубо внимательного отношения к единству формы и содержания. Наша эпоха требует очень большой, значительной темы в очень монументальных, широких выражениях. Поэтому каждый из режиссеров должен быть не просто режиссером, а режиссером-мыслителем, режиссером-поэтом, режиссером-музыкан-

том — не в том смысле, что он будет либо на скрипке, либо на рояле играть, а в том смысле, что он проникнется этой формулой, которая на сегодняшний день не потеряла значения, формулой Верлена: *De la musique avant toute chose*²⁷.

Мы должны во всяком бытовом акте на сцене слышать музыку, и тогда это не будет бытовщиной, а натура предстанет в той красоте, которая является единственно необходимой на сцене, в живописи, в архитектуре, в музыке, в той красоте, которую можно изощренным ухом услышать в какой-нибудь вещи раннего Хиндемита, и в таких произведениях, где эти особенности окажутся уже преодоленными, и не только эти, но и новые простенькие выражения музыкантов нашего прошлого, скажем, Даргомыжского, Глинки. И мы, конечно, придем к новой простоте, в которой уже потонут те простые выражения, которые были нужны для эпохи, скажем, 30 — 40 — 50-х годов и которые уже становятся ненужными в наших условиях. Наша простота — простота на каких-то котурнах, простота в масках. Маркс и Энгельс призывали обратить сугубое внимание на прелесть античного искусства. Маркс считает греков идеальными детьми, вместе с тем и идеальными художниками, потому что они сочетали необычайную наивность с необычайной простотой и с необычайной торжественностью²⁸. Вот этот призыв надо нам учесть, и в Москве сейчас есть небольшая группа людей, которая занята изучением античной культуры и изучением в новом свете античных трагедий для того, чтобы сбить спесь и зазнайство с наших драматургов, которые ничему не хотят учиться, которые считают, что если их премировали на прошлом конкурсе, значит, они в общем и целом замечательны.

Нет этой работы, но тут и мне приходится покаяться. Я начал эту работу, но считаю ее недоконченной. Приблизительно

347

с 1933 года я слишком мало уделял внимания драматургам, из которых можно, даже при их несовершенстве, втянув в большой котел работы на театре, вытащить кое-что. Вот вытащили мы из Вишневского «Последний решительный»; в целом пьеса не очень значительная, но для своего времени она была вещью, которая сумела зрительный зал мобилизовать. Затем «Выстрел» Безыменского. «Выстрел» Безыменского — не тот, который идет на сцене, это разные вещи, я это заслуга театра. То же было с «Командармом 2»; пьеса, написанная Сельвинским, — не та, которая прошла перед зрителями театра. В театре была большая работа с драматургами. Правда, Вишневский бежал, Сельвинский тоже поссорился со мной — ему не понравилось, как я «Командарм 2» переделал, Безыменский медленно работает или ищет новую площадку.

Моя ошибка, что я не нашел драматурга, с которым работал бы, как с этими авторами. Нам нужно в театр втянуть трех-четырех драматургов, заставляя их работать с нами. Сейчас драматурги работают вне театра. Правда, когда ставятся их пьесы, они присутствуют, но смотрят пассивно, смотрят с грустью, как их кромсают, как переставляют начало в конец и конец в начало. Не такой пассивной работы мы ждем от драматургов, а активной работы, чтобы они поняли, что они должны приносить режиссерам только наброски, которые не должны иметь законченности. Они должны бросать на сцену куски в проработку режиссерам и актерам. Пока слова не все могут быть сказаны, они должны, подслушав желание актера, подбрасывать актеру реплики, должны работать совместно с актером и режиссером. Этой работы мы не проводили с 1933 года. Мы считаем это нашим грехом, и мы эту ошибку у себя на театре исправим.

Мы сейчас дали задание целому ряду драматургов — я не называю имен, это не важно, — чтобы они подготовили нам вот эти каркасы, чтобы вошли к нам в театр и вместе с нами принялись за эту большую работу.

Вот и весь мой доклад.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ РАБОТНИКОВ МОСКВЫ 26 марта 1936 года*

Театральная общественность ждет, чтобы я в своем выступлении от критики других театров перешел к развернутой самокритике.

Весь мой творческий путь, вся моя практика этого пути есть не что иное, как развернутая самокритика. Я никогда не приступаю к новому своему сочинению, не освободившись от плена последнего своего труда. Биография подлинного художника — это биография человека, беспрерывно раздираемого недовольством самим собой. Подлинный художник становится таковым не только в силу способностей, данных ему природой, но еще и в силу громадного труда по шлифовке своих природных способностей. Художник становится подлинным мастером, постоянно учась, постоянно наблюдая и размышляя и укрепляя постоянно то, что лежит в сфере его мировоззрения. Он не отрывает себя от действительности, зная, что он — часть того класса, вместе с которым он живет и работает, прокладывает вместе с ним путь к социализму. Жизнь такого художника — это ликование только одного дня, когда на полотно брошен последний мазок, и величайшее страдание другого дня, когда художник увидел свои ошибки.

Не терзается никакими сомнениями, всегда доволен собой любитель. Мастер всегда очень строг к себе. Мастеру не свойственно самодовольство, зазнайство. Но бывают моменты, когда художник кажется самодовольным, самоуверенным и грубоватым. Таким казался иногда Владимир Маяковский. Но эта напускная самоуверенность была для него своеобразной броней, защитой от нападавших на него консерваторов. Грубость Маяковского была беспредельно хрупка.

Может ли мастер приступать к развернутой самокритике раньше срока? Нет. Не тогда мастер начинает видеть свои ошибки, когда ему их указывают, а тогда, когда сам он их начинает видеть. У иных этот процесс прозрения наступает быстро, почти мгновенно, другие, наоборот, долго не могут вскрыть свои ошиб-

349

ки. Это, очевидно, знают и критики, и им иногда очень трудно взять прицел на сегодняшнее художника. Поэтому происходит так, что критик, желающий, допустим, говорить о моих сугубых ошибках, берет мою книгу 1913 года и жарит в нее из дальноточных орудий. Он как будто бы чувствует, что мое сегодняшнее, как находящееся в движении, немножко рискованно обстреливать — не попадешь. Разоблачишь минусы такого художника, а он завтра другой, и разоблачение падает, как домик из карт.

Большие критики умели брать под обстрел и сегодняшнее художника. Они умели анализировать критикуемые произведения, потому что крепко были вооружены прочно сложившимся мировоззрением. Они смотрели на произведение художника с очень большой высоты.

Мы знаем ряд крупных имен XIX века (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) в области критической мысли. Мы знаем критиков, смело шедших в атаку, потому что с высот, на которых эти критики стояли, они умели хорошо обозревать эти произведения.

Партия придает нашему совещанию большое значение, поэтому мы не имеем права плавать в очень мелких местах. Мы все должны стать большими кораблями для большого плавания.

Мы должны с величайшим вниманием отнестись ко всем мыслям, брошенным здесь. И если были высказывания, которые нас в какой-нибудь мере дезориентируют, то об этом надо обязательно здесь сказать.

Я хочу сказать, в каком смысле нас дезориентировал Радлов¹. Он говорил о режиссере, который должен в спектакле отсутствовать. Что же это за тип — режиссер, ловко прячущийся в кулисах? Нет ли в таком режиссере вредного молчалинства: «явиться» на

* Стенограмма дается в сокращенном редакцией виде. (Примечание В. Э. Мейерхольда.)

репетицию, «помолчать», «подставить стул, поднять платок»... Это вот? Нет, режиссера нельзя исключить из компонентов спектакля. Он должен быть организатором, он должен сплачивать коллектив, воодушевлять его идеями. Хорошо, если в спектакле заняты четыре человека, да если эти четверо такие актеры, как, скажем, Климов, Рыжова и подобные им. Конечно, в таком квартете, квинтете или септете режиссер может явиться помолчать (*смех, аплодисменты*), они сами отлично во всем разберутся. Мы помним такие спектакли в Малом театре. Это те спектакли, в которых участвовали Ермолова, Федотова, Музиль, Ленский, Лешковская. Режиссеры тогда вот что делали: садились у режиссерского стола, клали возле себя часы и следили, когда репетиция началась, когда она кончается, и правильно ли расставлена мебель на сцене.

Нынче не так. Ведь режиссеру дает мандат на постановку наша партия, наше правительство. Может ли режиссер являться в театр молчать?

Радлов говорил: «Я ненавижу такого режиссера, который каждый раз выглядывает из-за кулис и говорит: «это моя мизансце-

350

на, это я придумал, это я разрушил текст автора». Я видел его работу: «Отелло» в Малом театре. Я говорил: «Вот он, Радлов, вот он из-за кулис показывает: это моя мизансцена, это я придумал, это я разрушил текст автора».

На спектакле «Отелло» я случайно оказался рядом с англичанином, у него в руках был английский текст. Я разговаривал с этим англичанином по-немецки, так как по-английски я не говорю. Он только и делал, что недоумевал, все никак не мог ориентироваться. Очевидно, Радлов здорово разрушил текст автора, — что же это он на других кивает?

Дальше Радлов говорит: «Мейерхольд должен искать мейерхольдовщину в себе, а не в других». Меня приглашают меньше говорить о других и больше о себе. На это я могу ответить: «Мое актерское и режиссерское тело так изранено шпагами критиков, что уж нет, кажется, ни одного живого места. Просмотрите-ка литературу с 1905 года по сегодняшний день. Прочтите последние страницы Блюма в «Театре и драматургии» и Тальникова в «Литературном современнике»². Вот и приходится мне искать живые места на теле Охлопкова — это же мое тело. Когда я на Охлопкова нападаю, то напрасно он думает, что я на него нападаю, это я на самого себя нападаю».

Радлов бросил мне упрек, что я потащился «предусмотрительно» в Ленинград прочитать там лекцию о Радлове. В моем большом докладе, который длился около трех часов, о Радлове я говорил минут десять. Мейерхольдовцем я его не называл. Я дал критику его спектакля «Отелло», говорил о Шекспире, как я его понимаю, об ошибках идейной трактовки «Отелло» Радловым и т. д.

Охлопков заявил, вызвав этим аплодисменты, что «деление на эпизоды мешает человеку выявлять себя на сцене»³. Да ведь Шекспир только и делал, что делил свои пьесы на эпизоды. Мешало ли это Шекспиру показывать человека во всем его многообразии? Ничего подобного!

Дальше Охлопков сообщает: «Есть художники, которые под предлогом, что у них нет современных, наших, советских пьес, бегут от действительности».

Это, конечно, намек на меня. Беря классические пьесы, я только тем и занимаюсь, что приближаю их к современному зрителю. Я так расставляю действующие силы этих пьес, что они становятся действующими в классовой борьбе. Я определяю их назначение в структуре спектакля с этой классовой направленностью. Где же тут бегство от действительности?

«Так называемым новатором, — сказал Охлопков, — я никогда не был». Что это значит? Или он новатор, или не новатор. Или он новатор, или псевдоноватор.

Ох, уж эти кающиеся! Кающемуся надо быть сугубо настороже (*аплодисменты*), потому что у нас есть опыт. Вот рапповцы каялись, и даже здорово, а что вышло? Когда начались со-

351

вещания по вопросу о формализме и натурализме у музыкантов, Лебединский, забыв о своих покаяниях, пожелал возродить ВАПМ.

Не узнает ли себя Охлопков в этой вот цитате из Гёте: «Несколько лет назад, — сказал Гёте, — мне попала в руки брошюра, в которой разбираются учения о цветах; при этом автор, по-видимому, был совершенно проникнут моим учением и все строил на его основе. Я прочел работу с большим удовольствием, но к моему немалому изумлению должен был убедиться, что автор даже меня ни разу не назвал (*аплодисменты, смех*). Впоследствии загадка разъяснилась. Один общий друг посетил меня и сделал такое признание: талантливый молодой автор хотел создать себе своей работой имя и с полным основанием опасался, что, по мнению ученого мира, ему повредит, если он осмелится изложенные им взгляды подкрепить ссылкой на меня. Маленькая работа имела успех. Ее остроумный автор впоследствии лично представился мне и принес свои извинения»⁴ (*аплодисменты, смех*).

Мне хочется остановиться на одном замечании по моему адресу в докладе тов. Альтмана⁵. Тов. Альтман сказал: «Одни пьесы Мейерхольд перерабатывает очень усердно, а иные пьесы остаются у него в неприкосновенном виде». Как пример последнего случая это — «Дама с камелиями».

Это замечание тов. Альтмана не соответствует действительности. «Дама с камелиями» мною очень сильно переработана. Но мне удалось это сделать так искусно, что белые нитки переработки не сразу найти.

Недаром часть французской прессы напала на меня. Ей не очень нравится моя переделка, так как в ней иная направленность, чем у Дюма.

Тов. Альтман далее утверждает, что это холодный спектакль, мало волнует современную молодежь. Я не могу зачитать всех тех писем, которые я получил от целого ряда товарищей по поводу этого спектакля. Прочту только маленький отрывок из письма от группы находящихся в Москве красноармейцев.

«Вы напомнили нам еще раз, что не все женщины свободны от рабства, что нам еще предстоит упорная борьба за освобождение женщин на пяти шестых земного шара, за уничтожение одного из позорнейших проявлений капитализма — проституции».

Теперь, товарищи, разрешите обратиться к тов. Пашенной⁶. Тов. Пашенная сделала такого рода заявление: в дни «Театрального Октября» Южин, дискутируя с Мейерхольдом, сказал: «Наступит и на нашей улице праздник, придет день, когда наша правда восторжествует». «Видите, как Южин был прав, — говорит тов. Пашенная. — Ведь теперь «Правда» говорит то, что когда-то говорил Южин».

Это заявление Пашенной не нуждается ни в каких комментариях. Пашенная так понимает вопрос, поставленный на обсужде-

352

ние работников искусства: «Форма сегодня в искусстве отпадает, остается одно содержание. Теперь можно и без формы». Это, товарищи, заявление тов. Пашенной такое, что хочется сказать: «Унесите мое горе на гороховое поле».

Теперь о трех пионерах, которым Пашенная купила билеты на «Горе уму». По-моему, она уподобилась здесь тем русским матерям, живущим в Париже, которые ужасно боялись за судьбу своих детей, когда покупали билеты на «Ревизора» во время наших гастролей в Париже в 1930 году. Вот услышанный разговор у кассы: «Мы пойдем, но детей своих не пустим». Эмигрантки понимали, что нами показываются такие спектакли, где между строк текста, в каждом жесте актера, в каждой мизансцене зритель может почувствовать нашу ненависть к тому обществу, которое Октябрьской революцией повергнуто ниц.

Амаглобели декларировал нам широчайший план⁷. Он собирался поставить в сезон чуть ли не тридцать пять пьес. Когда же он стал реализовать свою программу, оказалось, что он так же без советских пьес, как и другие театры. В теории он против натурализма, а на деле... он советует актерам прежде всего ходить на рынок и там вести свои наблюдения.

Амаглобели говорит о коллективе, умеющем внутренне формировать свой стиль. Но ведь коллектив надо сплотить вокруг определенных идей, вызвать в нем энтузиазм к этим идеям, — и тогда лишь коллектив сумеет внутренне формировать свой стиль.

Амаглобели неглубоко проанализировал то положение, что в театре громадное

количество пьес с натуралистическим душком. Надо было дать анализ Малого театра дореволюционного периода, посмотреть, почему не было этого натуралистического душка, когда там играли Островского.

Надо было изучить, какую роль в этом театре играл так называемый романтический репертуар, почему у Ленского была тяга к Шекспиру и почему с громадным трудом Ленскому (не благодаря ли барьерам, которые ставил ему Южин?) приходилось проводить этот шекспировский репертуар. С каким трудом Ермолова протаскивала пьесы Лопе де Вега! Почему цензура брала эти спектакли в шоры? Какую роль играл Московский университет, смыкаясь с Малым театром? Все это надо было проанализировать.

Перехожу к тов. Таирову. Он говорит: «Мейерхольд «Родины» не читал и не видал»⁸. Да еще прибавил: «Надо быть честным». Я поежился: я не честный, «Родины» не читал и не видел. Но когда редактор печатает рецензию на спектакль, которого не видел, — считается ли это нечестным? Редактор не видел спектакля, но рецензент, видевший его, дал о нем такие сведения, за которые редактор отвечает. (*С места*: Редактор — это не режиссер.) Но режиссер не обязательно должен ходить на все спектакли. (*А. Я. Таиров*. Но надо писать и говорить только о том, что сам видел и слышал. Довольно втирать очки.)

353

Далее Таиров говорит: «Левин — коммунист», — но как будто бы коммунист не способен написать плохую пьесу. Как будто бы коммунист не может оказаться в положении человека, у которого советская тематика неожиданно для него становится дымовой завесой, за которой он спрятал свою посредственность. Может это случиться? (*И. Л. Альтман*. Но с Левиным этого не случилось.)

Но я говорю об этой дымовой завесе, так сказать, двусторонне, потому что знаю отлично, что во многих театрах руководители берут пьесы с советской тематикой, так сказать, для статистики, и ставят эти пьесы с кондачка, тят-ляп, а на другие пьесы («для души», так сказать) тратят большие средства и большую энергию (*аплудисменты*). Сам Таиров сообщил, что с 1929 по 1936 год он поставил девять советских пьес.

Таиров выступал с такой полной и с такой искренней самокритикой, он рассказал здесь о всех случаях смены своих вех, но он не сказал, что за короткий срок он ухитрился поставить три пьесы, которые были у него сняты: это — «Наталья Тарпова», «Патетическая соната», «Заговор равных».

Таиров искренне, тщательно, шаг за шагом вскрывал свои идеалистические тенденции, свои ошибки. Почему же так случилось, что начиная с 1920 по 1936 год ставились пьесы, которые держали его в плену идеалистического мировоззрения? В теории он себя все время перестраивает, а на деле что мы видим: в 1920 году — «Благовещание» Клоделя, в 1923 году — «Человек, который был четвергом», затем «Вавилонский адвокат» Мариенгофа, в 1925 году — «Кукироль», в 1926 году — «Розита», в 1928 году — «Багровый остров», в 1931 году — «Патетическая соната», в 1934 году — «Вершины счастья»⁹.

Мне кажется, что если я, как руководитель театра, теоретически осознал свои ошибки, то прежде всего должен исправить ошибки своей репертуарной политики.

Я остановился здесь на работе А. Я. Таирова главным образом потому, что мне хотелось проверить себя: не нахожусь ли я в таком же состоянии, как и А. Я. Таиров. Самое страшное, когда теория не совпадает с практикой. Смотрю я на свой репертуар и вижу: в противоположность Таирову, который заявил, что у него «в театре» бились две струи — арлекинада и героика, я чувствую, что и арлекинада и героика сами по себе могли бы быть, так сказать, безвредны, но на них все время излучается влияние западноевропейских упадочнических тенденций. Вот что самое страшное (*аплудисменты*).

И я испытал ряд западноевропейских влияний, но эти влияния легко от меня отскакивали, потому что я всегда глубоко изучал наш фольклор и прислушивался к пульсации народного творчества. Я видел, как это меня излечивает. Был много прокламирован для себя лозунг: держать курс на народное творчество. Был поставлен вопрос о влиянии самодеятельного искусства на профес-

354

сиональное и профессионального на самодеятельное. Мы обязаны знать то здоровое, что становится для нас обязательным в поисках новых путей в нашем театральном искусстве. Скажу примеры на вопрос с места: «Когда это было?».

Во-первых, это было в «Лесе» Островского. Все приемы, которые многих, казалось, шокировали, носят на себе черты здорового народного творчества. Это и удержало пьесу до настоящего дня.

Мы должны нащупать все участки наших работ, и если эти участки здоровы, то эти так называемые «левацкие загибы» (это звучит почти парадоксально) могут остаться. Скажем, сцена, когда Аркашка снимает штаны и остается в волосатом трико, что многих барышень и дам шокирует, может остаться. (*С места: А зеленый парик?*) Зеленый парик мы уже сняли.

Даже такая вещь, как «Смерть Тарелкина», несмотря на крайне неудачные костюмы в этой пьесе, несмотря на то, что на костюмах лежал отпечаток западноевропейского влияния, тоже может быть оставлена, поскольку мы по-новому трактуем такие образы, как Расплюев и Тарелкин, приближая их к современному зрителю.

В спектакле «Мандат» я хотел бы указать на один кусок, когда приходят так называемые, наемные коммунисты в кавычках (шарманщик, женщина с бубном и попугаем, акробат). Это место является весьма ценным благодаря тому, что оно выстроено приемами народного театра.

Просматривая свои работы, я проверяю их на том, как они влияли на другие участки театрального фронта. И я считаю, что если бы, например, «Великодушного рогоносца» не было в репертуаре нашего театра в 1922 году, надо было бы подобный спектакль выдумать, чтобы он помог театрам сдвинуться с мертвой точки (*аплодисменты*). Я бы «наступил на горло собственной песне», говоря словами Вл. Маяковского, если бы отрекся от «Великодушного рогоносца».

Спектакль «Любовь Яровая» в Малом театре не был бы так оформлен, как это мы видели, если бы не было нашего спектакля «Великодушный рогоносец». Но я отметил налет провинциализма в этом спектакле потому, что режиссер не сумел указать актерам, как в такой, так сказать, конструктивной обстановке им надо гримироваться, как нужно наряжаться и как отделаться от бытовизма.

Не было бы и превосходнейшего спектакля «Горячее сердце» Константина Сергеевича Станиславского в МХАТ, если бы до этого не было «Леса»¹⁰. Большие мастера Московского Художественного театра, посещающие наш театр, умеют учиться у нас и брать от нас не механически, а по существу, многое здоровое (*аплодисменты*).

Да, у нас есть кое-что, чему можно поучиться.

Например, такой спектакль, как «Командарм 2» Сельвинско-

355

го, — разве он не поучителен? Нам удалось поставить его на крепкие ноги потому, что он был построен нами на приемах шекспировского театра.

Товарищ Вишневский работал вместе со мной над «Последним решительным». Он, правда, потом отрекся от него, как отрекся и от меня. Но это относится ко времени, когда он был еще в объятиях РАПП. «Последний решительный» помог ему вместе с кинорежиссером создать такой замечательный фильм, как «Мы из Кронштадта». Спектакль «Последний решительный» в той его части, где погибает «застава № 6», является как бы эскизом к фильму «Мы из Кронштадта».

Почему я направился в Ленинград с первым докладом моим «Мейерхольд против мейерхольдовщины»? В Ленинграде большое количество моих учеников, мне надо было, так сказать, в самый муравейник забраться; там работают товарищи Федоров, Люце, Вин, Винер, Кроль и др.

В Москве меньше учеников, больше последователей. И эти последователи меня здорово угробливают. Например, Вахтанговцы. «Гамлет» у вахтанговцев — это очень плохо понятый Мейерхольд.

Если переделывать автора, то нужно переделывать его так, как это мы сделали в «Лесе»

и «Ревизоре». Нужно не отрываться от основной идейной установки автора. В «Мольере» Горчаков ухитрился протащить меиерхольдовщину, но дал это на идейно порочном материале. Я не говорю о Волконском, который в Малом театре натворил очень много бед. Вот типичный представитель псевдоноваторства.

Перехожу к анализу той театральной политики, которую проводило Управление театрами при Наркомпросе в годы, когда во главе Управления стоял тов. Аркадьев. У Наркомпроса в области репертуара не было никакого плана. Он совершенно не интересовался репертуарной политикой. Не было произведено дифференциации театров, все театры разрешили себе экспериментировать. И тут была полнейшая неразбериха.

Открытие всякой студии сопровождалось необычайным захваливанием руководителя. Немного погодя наступает шельмование. А театры предоставлены самотеку. Есть такой Театр сатиры, хороший, по существу, театр. Но вот Блюм (безответственный критик) где-то заявляет: «Сатира в советских условиях совсем не нужна». К этому прислушивается художественный руководитель Театра сатиры. Он начинает задумываться: уж не перестроить ли Театр сатиры, не превратить ли его в Театр комедии. В этом театре смех превращается в зубоскальство. Этот театр начинает искать таких авторов, которые, с моей точки зрения, ни в какой мере не должны быть в него допущены. Сюда, например, пролез Булгаков. Для этого театра работает Прут, пишет, видите ли, пьесу на тему «не трогайте чужих жен»¹¹. Это никуда не годится. Пусть подумает художественное руководство этого театра,

356

не надо ли оздоровить коллектив учебой на Мольере, Гоголе, Салтыкове-Щедрине.

Практика Наркомпроса в области театра была никуда не годной, главным образом потому, что этот наркомат только и делал, что ссорил театры. Налицо всегда было нездоровое соревнование и вреднейшая конкуренция между театрами.

Ленин в беседе с Кларой Цеткин сказал:

«Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно Должно быть понятно этим массам и любимо ими».

Пафос высоких требований к нашему искусству, как к ясному, простому искусству, видим мы в статьях Центрального органа нашей партии. И мы знаем, что эти статьи вызваны таким же отношением к искусству, каково оно было у Ленина.

Самое главное в искусстве — простота. Но у каждого художника свое представление о простоте. В поисках простоты художник не должен терять особенностей своего лица.

Художники делятся на здоровых и больных. Это о последних сказано: «несуразица в архитектуре, какофония в музыке, левацкое уродство в скульптуре» и т. д. Изучая историю искусства, мы иногда наталкиваемся на явления, которые нами еще недостаточно изучены.

Покойный академик Павлов незадолго до смерти своей заявил: «Я проник уже к мозгу собаки, теперь я перехожу к умалишенным. Но для того, чтобы перейти к изучению нормального человека, нам придется сначала изучить актера». Нам, работающим на театральной фронте, нельзя пройти мимо этого замечания покойного Павлова, сделать кое-какие разделения (*смех, аплодисменты*).

Серов и Врубель. Серов был здоровым человеком, Врубель — больным. И тот и другой давали замечательные произведения. Но если бы Врубель был здоровым человеком, он подарил бы нас произведениями искусства гораздо более значительными.

Часто здоровый эксперимент в искусстве смешивается с патологическим. Это — проблема для искусствоведов. Мы должны также знать, что в здоровом эксперименте пригодно, что должно быть отброшено.

Всесоюзный Комитет по делам искусств должен перед собой поставить вопрос об эксперименте. Нужно заняться вместе с нами излечением всего фронта искусства от формализма, от натурализма, от вредного левачества.

Но следует подумать и о том, как бы из ванны вместе с водой не был выплеснут

ребенок. Наше театральное искусство очень сложно: нам приходится производить на сцене скрещивание самых разнородных элементов.

357

Необходимо тщательнейшим образом выбирать объекты, которые стоило бы скрещивать. Драматург, например, может принести хорошую пьесу, но в данном коллективе она может не дать хорошего спектакля.

В истории театрального искусства мы знаем огромное количество срывов, происходивших из-за попытки гибридизировать объекты, не поддающиеся гибридизации.

Бывшему Александрийскому театру, например, в период, когда там работали Варламов, Давыдов, Савина, не удался процесс скрещивания коллектива с пьесой А. П. Чехова и, наоборот, какая удача произошла, когда пьеса А. П. Чехова «Чайка» попала в Московский Художественный театр! «Чайка», провалившаяся в Александринке, имела громадный успех в Московском Художественном театре.

Вернемся к Малому театру. Та система гастролирующих режиссеров, которую предложил Малому театру Амаглобели, будет глубоко губительна для театра. Театр должен получить крепкого художественного руководителя, который имел бы крепкую волю, который имел бы крепкий план, руководителя, который занялся бы воспитанием актеров. Малый театр будет очень сильно и долго лихорадить яри постоянной смене режиссеров. Художественный руководитель должен подобрать себе достаточное количество помощников, которые проводили бы в жизнь этого театра его программу, идейно насыщенную. В Малом театре выбирается пьеса, а потом к ней притягивается не тот режиссер. Катастрофа с пьесой Всеволода Иванова¹² произошла, по-моему, потому, что привлечен был не тот художник, который данной пьесе был нужен.

Подготовительная работа театра над пьесой может происходить года два-три. Из своей практики я знаю, что когда я обдумываю пьесу несколько лет, она ставится быстрее. Актер не застает меня врасплох, на каждый его вопрос я могу дать четкий ответ.

Почему я так выделяю вопрос об экспериментаторстве? Когда появились статьи в «Правде», целый ряд режиссеров говорил: «Ах, черт возьми, вот когда будет легко работать!» «Да здравствует золотая середина!» «Ни влево, ни вправо не отклоняйтесь!» «Так спокойненько и пойдем в лоно золотой середины!»

Вопрос стоит совсем не так. Предстоит грандиозная борьба за высококачественные спектакли. Будет продолжаться напряженная работа в области экспериментаторства. Однако вот вопрос, который должен получить ясный ответ: всем ли должно быть дано право на экспериментаторство?

Заканчивая свое выступление, мне хочется остановиться на вопросе формы и содержания. Форма и содержание — единство, и это единство достигнуто средствами крепчайшего цементирования. Цементирование дано здесь живой силой — живой волей человека (художника). Человек создает произведение искусства, в

358

котором главным является человек, и несет человек искусство свое человеку же.

Форма и содержание, в подлинном произведении искусства неотделимые, в этом своем качестве столь соблазнительны творящему художнику! Радость художника наступает тогда, когда, создавая произведение искусства, отдаваясь содержанию, он легко получает ему соответствующую форму. Когда художник любит форму, она дышит, она пульсирует глубиной содержания (*аплодисменты*).

«О МАЯКОВСКОМ И ЕГО ДРАМАТУРГИИ»

I. СЛОВО О МАЯКОВСКОМ (1933 г.)

Меня иногда упрекали в некотором пристрастии к Маяковскому как к драматургу. Эти упреки сыпались с 1918 года, когда я впервые «осмелился» поставить его пьесу «Мистерия-буфф». Тогда многие причастные к театру поговаривали: да, это любопытно сделано, это любопытно поставлено, да, это интересно, да, это остро, но это все же — не драматургия. Утверждали, что Маяковский не призван быть драматургом. Когда мы в 1929 году поставили «Клопа», то произносились почти те же тирады. Особенно остро это неприятие Маяковского как драматурга прозвучало почти накануне его смерти, в 1930 году, когда мы поставили его «Баню».

Конечно, доказывать каким-то скептикам, мнящим себя людьми понимающими, что такое театр и каков именно должен быть драматург, доказывать таким людям, что драматургия Маяковского — это подлинная драматургия, — это все равно, что бить горохом об стену. Так я думал, но, может быть, действительно здесь неладно: может быть, я действительно чрезмерно влюблен в Маяковского и как в поэта, и как в человека, и как в борца, как в главу определенного поэтического направления, и вот вследствие этого я кое в чем перехватил и преувеличил? Может быть, я действительно слишком субъективно подхожу к его вещам и слишком субъективно воспринимаю его как замечательного драматурга?

Со времени драматургического дебюта Маяковского прошло порядочное количество времени. Если я в отношении Маяковского действительно перехватил, то после смерти Маяковского должны бы были появиться другие драматурги, которые сейчас выплыли бы, раз раньше их заслонял Маяковский. Но равных ему по силе пока не видать.

Маяковский раздражал кое-кого потому, что он был великолепен, он раздражал потому, что он действительно был настоящим мастером и действительно владел стихией большого искусства, по-

360

тому что он знал, что такое большая сила. Он был человеком большой культуры, превосходно владел языком, превосходно владел композицией, превосходно распоряжался сценическими законами; Маяковский знал, что такое театр. Он умел владеть театром. Он обращался не только к чувствам и к чувствицам. Он был настоящим революционером. Он не обращался к тем, которых влекло в мюзик-холл или к трафарету, он был человеком, насыщенным тем, что нас всех волнует. Он волновал, потому что был человеком сегодняшнего дня, был передовым человеком, был человеком, который стоял на страже интересов восходящего класса. Он не набрасывал на себя тогу с надписью «сегодня приличествует быть таковым», он был таковым с юности, это его подлинная природа. Это не грим, это не маска, а это его подлинная стихия борца-революционера не только в искусстве, но и в политике. Вот что ставило его в первый ряд. Конечно, это иных раздражало. Грандиозные бои всегда бушевали вокруг него, его цукали со всех сторон, ему подбрасывали непонимающие реплики из зрительного зала. Правда, он ото всего от этого отбивался, но это создавало обстановку непризнания и временами почти что враждебности. Я могу с уверенностью сказать и говорю это с полной ответственностью: Маяковский был подлинным драматургом, который не мог быть еще признан, потому что он перехватил на несколько лет вперед.

В технике построения его пьес были такие особенности, которыми очень трудно было овладеть тем мастерам театра, которые воспитывались на Чехове, на Толстом, на Тургеневе. Им очень трудно было находить сценическую форму для его вещей.

Часть вины в этом отношении я тоже должен взять на себя. Когда я ставил его пьесы, я тоже не мог ему вполне соответствовать, я тоже не мог ему всецело дать то, чего он от меня требовал. Маяковский строил свои пьесы так, как до него никогда никто не строил.

Маяковский показал себя в совместной работе со мной не только замечательным драматургом, но также и замечательным режиссером. Сколько лет я ни ставлю пьесы, я никогда не позволял себе такой роскоши, как допускать драматурга к совместной режиссерской работе. Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра, потому что всегда подлинному режиссеру-художнику драматург мешает персональным вмешательством в работу. Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него. Так было с «Мистерией-буфф», так было с «Клопом», так было с «Баней». Я не мог начинать работу до тех пор, пока ее не заварит сам Маяковский. Когда мне случалось начинать работу самому, то всегда я все-таки, начав, бежал к телефону, звонил к нему и просил его прийти немедленно. Маяковский всегда присутствовал у меня в театре на всех первых репетициях.

361

Я не люблю долго читать пьесу за столом и всегда стремлюсь как можно скорее вытащить актера на сцену и как можно скорее пустить его в работу над мизансценами и над теми сценическими положениями, которые я показываю. Тут же всегда бывало наоборот. Я стремился как можно дольше продержать актеров за столом для того, чтобы Маяковский учил актеров, как должны, они обращаться с текстом. Поэтому я всегда ставил на афишах своего театра: постановка такого-то плюс Маяковский — работа над текстом.

Когда я вступал в работу, то мне по целому ряду вопросов приходилось обращаться к Маяковскому, потому что Маяковский был сведущ в очень тонких театральных, технологических вещах, которые знаем мы, режиссеры, которым обучаются обычно весьма длительно в разных школах, практически на театре и т. д. Маяковский всегда угадывал всякое верное и неверное сценическое решение именно как режиссер. Он был блестящ в области композиции (а наш театр всегда все свои построения на сцене делал не только по законам театра, но и по законам изобразительных искусств) и всегда верно указывал на любую мою ошибку в этой области.

В последние годы Маяковский пытался выйти уже и на сцену, пытался работать в театре не только в качестве режиссера-консультанта (по тексту), а <и в качестве> такого режиссера, который пытается стать актером, пытается что-то показать как актер. Ведь в Маяковском всегда было стремление самому работать на театре в качестве актера.

Когда мне пришлось думать над построением фильма «Отцы и дети» (по роману Тургенева), то он, узнав об этом, сделал мне заявку на роль Базарова¹. Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров. Это обстоятельство меня заставило, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну, как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский?

Но я убежден, что с ним случилось в тот период то же, что происходило с Мольером и Шекспиром, что у него было не просто стремление поставить свою вещь самому, но и себя вкомпановать в эту вещь. Недаром в его первой трагедии «Владимир Маяковский» он сам — главное действующее лицо. Это недаром. Все любят участвовать в любительских спектаклях, но это было жадой проникнуть к самым корням, в самую гущу театра, чтобы познать его законы.

В течение целого ряда лет у меня, да и не у меня только одного, также и у Луначарского и у других товарищей, занимавших ведущие посты в советском театре, — у нас у всех было желание увидеть на сцене так называемую утопическую пьесу, пьесу, которая ставила бы не только проблему сегодняшнего дня, но и

362

заглядывала бы на десятилетия вперед. Нам никогда не приходилось просить Владимира Маяковского, чтобы он написал нам такую пьесу, он сам приносил нам их. Заметьте, что во всех его пьесах, начиная от «Мистерии-буфф», есть живая потребность заглянуть в то великолепное будущее, о котором не может не грезить всякий человек, который строит подлинно новую жизнь, всякий человек, который всеми корнями живет в сегодняшнем дне, но которого действительно волнуют полуоткрытые двери в мир социализма, которому

хочется полностью раскрыть эти двери, чтобы увидеть прекрасный мир будущего.

У Маяковского была эта жажда заглянуть в этот прекрасный мир будущего, во всех его пьесах вы чувствуете это. Во всех его пьесах не только бьется пульс современности, а веет свежий воздух из мира будущего.

И я убежден, что если бы Маяковский остался в живых, то он был бы первым драматургом современности именно потому, что искусство сцены требует не только разрешения проблем сегодняшнего дня, но также и разрешения проблем того сегодняшнего дня, который весь пропитан будущим. Театр не терпит застоя и неподвижности. Театр как искусство всегда торопится, он знает только современность и даже тогда, когда берет тематику прошлого, он старается так показать ее, чтобы во всех ситуациях сквозил сегодняшний день. Этим был силен Мольер, этим был силен Шекспир, этим были сильны испанцы, то есть подлинники драматурги, действительно рожденные для театра, люди, так ощущавшие свою современность, что она вся дышала этими прогнозами будущего. Возьмите, например, «Гамлета». «Гамлет» построен так, что вы чувствуете, что эта фигура стоит на берегу будущей жизни, а король, королева, Полоний — эти по ту сторону; это позади.

В этом природа театра, и в этом значимость Маяковского как художника театра.

II. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ «КЛОПА» (вторая сценическая редакция) 8 — 17 февраля 1936 года

8 февраля

...Нельзя так просто сидеть, нужно каждому какое-то дело придумать: один читает, другой готовится к чему-то, третий, может быть, зашивает дыру, — чтобы чувствовалось, что вы — каждый на своей койке, что у каждого из вас тут свое хозяйство, это же типично для общежития. Койка — это его дом, его квартира. ...В прежней трактовке не было ощущения, что это — общежитие, — из-за того, что все велось в очень веселом темпе, неизвест-

363

но, в сущности говоря, почему. Почему веселый темп? Это, вероятно, традиция: когда молодежь на сцене, надо скакать, прыгать, смеяться, — вероятно, эта традиция и к нам просочилась. В этом бессмысленном прыганий, хохоте, реагировании на реплики получилось то, что когда возникает Присыпкин, мы ничего не понимаем. Вы (*исполнителям сцены в общежитии*), говоря о Присыпкине, должны показывать на его постель, чтобы публика знала, что это его койка, — он здесь отсутствует, но о нем говорят, и нужно эту пустую постель обыграть. Внимание к ней должно быть. Вот Генина¹ могла бы привстать и тем самым акцентировать внимание, как будто это постель Макбета или Ричарда III. И тогда фразы о нем <о Присыпкине> будут подчеркнуты. А то было плохо — скакали, прыгали, а я не могу уловить сущности дела. В какой момент идет сцена в общежитии — не знаем, только это перед чем-то или после чего-то, пока это еще неопределенно, но мы это прощупаем, тут нужно будет все прощупать, тогда живые корни будут, а то ужасно под Киршона или под Шкваркина, а не так, как Маяковский должен звучать. Нет сосредоточенности.

Каждый сидит на своей койке — это дает возможность <привлечь> внимание к тому, что на сцене люди сосредоточены около каких-то объектов, вещей, предметов, или мысли около этого предмета. Вот человек ищет сапоги — он ищет очень конкретно: лезет под кровать, перелезает через что-то, ищет здесь, не находит, разозленный, говорит: «Сволочь!». Это очень хорошо можно ритмически выразить, если у тебя желчность в тексте будет звучать. У тебя нет живой интонации — ты должен разозлиться, тогда будет живая интонация; если ты по-настоящему вспыхнешь в разозленности, тогда все и получится.

...Изобретатель, наверно, механик, либо слесарь, так что хотелось бы, чтобы он не просто так сидел и ждал реплик. Он залез на шкаф, потому что он там изобрел систему звонка какую-нибудь, или он орудует над какими-то часами, каким-то молоточком бьет в стенку. Тогда реплики будут живыми: он стучит, потом поворачивается и говорит, потом

опять стучит, — чтобы разбить фразы, чтобы они казались импровизационными, разбить их стуком молоточка в стенку, разбить их поворотами.

...Нужно, чтобы с приходом Слесаря ворвалась новая жизнь, чтобы она себя зарегистрировала. Он старательно вытирает ноги, а в это время напевает что-то, и этот живой голос на нем внимание удержит. Он что-то про себя поет в четверть голоса, он с какой-то песней шел, — а тут он немножко распелся и ноги вытирает, и тут попадает его фраза...

(Е. В. Самойлову, репетирующему роль Слесаря.) Всё очень громко, — вы находитесь на большом расстоянии друг от друга. Тогда это будет сритмизовано и твоя выходная фраза будет более эффективной. (Показывает.) Чтобы фразу не комкать, чтобы все фразы как бы вылезали на трибуну. Тогда каждое слово, каждый образ Маяковского звучит преподнесенно, а так (пока-

364

зывает, как раньше читал текст Самойлов) <выходит>, как у Шкваркша.

...Слесарь бежит к своей койке, видно, как он там рукав надевает, и оттуда звучат его слова. Это все не интимный разговор, это все своеобразные плакаты Маяковского: «Никуда не уйду... Нас, видите ли, много... Настроим домов и двинем сразу...» Это отрывок из его плаката. Это очень плакатно он говорит. (Мейерхольд читает текст в манере чтения стихов самим Маяковским.) Это почти что стихи, это совершенно в стиле Маяковского — плакатно. Такая же должна быть жестикуляция — правая рука всунута в рубашку и тра-та-та, тра-та-та, тра-та-та. Вдруг человек напяливает рубаху и оттуда кричит. Произнесение прозы — под Маяковского, движения большие и поза парадоксальная. Вдруг вторая рука поднята, руками размахивает (показывает). Вот на таких штуках надо построить всю сцену, тогда этот монолог зазвучит иначе. А там все благополучно, хороша сцена с мытьем², хорошо, когда он интимно бросает реплики, а тут — программа. Это тебе надо написать так же, как пишутся стихи Маяковского, — одно под другим. Если напишешь так, как стихи Маяковского распределяются, — тогда у тебя выйдет. Ты мыслишь прозой, а надо мыслить стихами. Ты в кружок Маяковского пойдешь, там тебя научат³.

9 февраля

...Все слова Маяковского должны подаваться как на блюдечке, курсивом, он это любит.

...«Там этих скульптур и ваз разных всегда до чорта наворочено». (А. А. Темерину, репетирующему роль Баяна.) Не надо торопиться, вам очень неудобен этот текст, так как Маяковский не предполагал быстрого темпа. Медленно. Это надо по-маяковски сказать, немножко монументальнее произносить.

...«В фешенебельном обществе, где вы будете вращаться...» — Это точный поворот Маяковского, когда он на диспуте бросал реплики в зрительный зал. (Читает последующий текст, показывая интонацию.) Здесь нельзя в темпе говорить, потому что это прием Маяковского, его надо подать как прием, поэтому здесь Баян читает в тоне, в каком бы мог Маяковский прочитать.

...«Браво! Хорошо! Талант у вас, товарищ Присыпкин!...» Опять надо почти с сочностью Маяковского.

...«Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ!...» Присыпкин пихнул его ногой. У Присыпкина сейчас воля проснулась, он сейчас будет стены рушить. Он теперь нагло делает набег на них. ...«За што я боролся?» — и он сразу на ноги, снял пиджак, чтобы было такое впечатление, что он хочет учинить погром.

...Каждый своим делом занимается. Чтобы выстрел застал в какой-то беспечности и своеобразном уюте в этом общежитии. Пшенин идет влево, чтобы ход свободный был. А Нешиппленко идет к умывальнику, может быть, руки помоем там. И выстрел

365

застает всех: Присыпкин поет, Слесарь газету раскрыл, начал было читать; кого-то выстрел застает на недокуренной папиресе, этот умывался и не успел вытереть руки, у Изобретателя молоток из рук выпадает. Я сейчас еще не могу представить всех моментов, это еще искать надо. Должна быть какая-то работа, которая прервется выстрелом. Было спокойно, уютно — потом начинается трагедия. Нужно так устроить, чтобы выстрел попал не на конец пения, а

на неоконченную фразу.

13 февраля

(Исполнителю роли Изобретателя.) Надо в момент спада смеха говорить фразы: «На что Присыпкин?» — смех, «Коку Присыпкин?» — смех. Тогда я и получу то, чего я добиваюсь, чтобы «штучки» Маяковского в смысле построения фраз подавались как забота о них писателя. Он так это построил не для того, чтобы пришел актер и быстро, быстро все это произнес, а для того, чтобы взял это как тему для остроумия или, как мы говорим, для «шутки, свойственных театру». Поэтому я к этой сцене прибавил сцену смеха, чтобы она была такой густой, чтобы тебе через нее было труднее проталкиваться. Тогда что ты будешь делать? Ты будешь торопиться, чтобы найти удобное время, чтобы его <текст> протолкнуть. Тогда ты будешь интенсивен в своих построениях — ты должен пробиться.

...Ты должен более шикарно говорить (*показывает интонацию*). Тут должен звучать голос Маяковского. Обязательно, обязательно. Это вот опять одна из тех фраз, которыми он пугал мещан на своих диспутах. Ведь могло быть так, — объявляют: «Слово принадлежит товарищу Присыпкину», и Маяковский мог сказать: «Что это такое Присыпкин? Куда Присыпкин? Кому Присыпкин?» Это ведь так. Отсюда рождение этого поворота, этой речевой конструкции. Отсюда же? Верно? Это нужно обязательно дать, чтобы у зрителей создавалась ассоциация, что они присутствуют в Политехническом музее на выступлении Маяковского. И все манеры <Изобретателя> должны напоминать чем-то Маяковского. И ни в коем случае у тебя не должно быть смеха. А то из-за того, что ты смеешься, тебе нельзя перестроиться на позу Маяковского. Он редко смеялся. Я его не видел смеющимся; другие разрывались от смеха, а он — нет.

...(Слесарь после мытья надевает рубаху.) Надо размещать жестикуляцию в рамках реплики. Здесь ряд плакатов РОСТА: рука вверх, тело голое; рука опущена, голова высунута и т. д. Текст должен звучать стихами, слова надо восстанавливать в манере Маяковского.

14 февраля

(Исполнителю роли Босого.) Ты, как только дошел до передачи сцены в руки Слесаря, не должен двигаться. Все застыли — и в этом молчании вдруг: «Никуда не уйду». Тишина. Как в

366

«Мистерии-буфф», когда Человек <будущего> начинает говорить, — все слушают, всё застывает на сцене. Как бы вкомпонован кусок, не имеющий никакого отношения к быту общежития, как будто это кусок, вырванный из какой-то другой пьесы Маяковского.

...(Е. В. Самойлову.) Громкость уже есть, но еще нет разухабистости, широты фраз Маяковского: «Никуда не уйду. Ты думаешь (*с ударением*), мне эта рвань и вонь нравится?» (*Показывает.*) Вот так надо.

Нет, нет. Вот это у тебя была остановка перед фразой. Эта остановка и есть выход на авансцену. А потом, видимо, неверно у тебя написан текст. Ты написал его у себя неверно. Не там остановки. Я слышу по тому, как ты произносишь, что текст неверно записан. Надо проверить, потому что это проза, которая нами обращена в стихи Маяковского же. Это надо точно сделать, а то звучит не по Маяковскому.

«Сразу все» — и идет вперед, как будто все идут. Это уверенно нужно сказать и с некоторой желчью к тем, кто может заподозрить вас⁴.

...«Но мы из этой окопной дыры с белыми флагами не вылезем» — нужно кровью прописать эти строчки. Это нельзя резонировать. Эту фразу нужно прорычать. Она должна быть кровавой фразой.

17 февраля

(Н. И. Боголюбову, репетирующему роль Присыпкина.) После слов «в присутствии почетных гостей» — кладите <колбасу>. Так, хорошо.

Оттуда высыпают гости — и все пьяные. Назад! Это Малый театр, так не надо.

Страшно: как из рога изобилия, высыпает из дверей группа пьяных людей. Тут говорят «начнем», а там уже кончили. Их заперли в комнате, и они выпили все, что было в складе запасено. Гости сразу высыпают со страшным криком, тиская друг друга. Неожиданно ворвалась группа совершенно пьяных людей. — Теперь садитесь. И до тех пор вы будете производить шум, пока кто-то этот ваш шум не остановит. Он будет стучать о тарелку и будет пытаться вас утихомирить. Когда утихомирят, тогда наступит некоторая пауза и начнется дальше текст.

III. «Э ПЛАНЕ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ «КЛОПА»» (Из доклада 21 мая 1936 г.)

Факт постыдный и непростительный, что на афишах наших театров, в том числе и на афише театра моего имени, отсутствуют пьесы Маяковского. Между тем пьесы поэта не только не устарели, но, наоборот, с каждым годом становятся все современнее (перечитайте хотя бы «Мистерию-буфф»!). С ростом и развитием

367

советского театра они открывают для художника все большие и большие возможности для нового сценического истолкования. Театр имени Мейерхольда, на сцене которого были сыграны три пьесы Маяковского — «Мистерия-буфф», «Клоп» и «Баня», — сейчас готовится к тому, чтобы восполнить недопустимый репертуарный пробел, связанный с именем Маяковского.

Театром начата подготовка новой редакции пьесы «Клоп», которая будет показана под названием (также принадлежащим Маяковскому) «*Феерическая комедия*»¹. Редакция текста спектакля будет во многом отличаться от манускрипта, по которому игралась пьеса в 1929 году, и от печатной редакции. Совместно с группой литераторов, бывших творческими соратниками поэта, театр готовит новый свод текста замечательной утопической композиции Маяковского².

Переработка пьесы менее всего вызывается поверхностным стремлением во что бы то ни стало изменить, «переиначить» текст. Вспоминая годы своей работы с Маяковским, я должен откровенно заявить, что это был, пожалуй, один из немногих, если не единственный автор, которого я не только рад был видеть на каждой своей репетиции, но и считал необходимым усадить рядом с собою за режиссерский стол, поручить ему работу с актерами по разработке текста («Баня»).

Маяковский — один из величайших драматургов театра, превосходно знающий и чувствующий законы сцены, ставящий перед театром новые и смелые задачи, обладающий исключительным даром не только эпиграмматического приема, но и краткого, меткого, образного, предельно лаконичного и максимально выразительного языка. Приступая к работе над пьесами Маяковского, я изменял «обычаю» и не только не переделывал текст, но и не считал возможным перемонтировать эпизоды пьесы. Маяковский знал, что, для чего и для кого он пишет. В его пьесах всегда все на месте.

Чем же вызвана переработка «Клопа»? Только искренним стремлением *показать «феерическую комедию» такой, какой хотел ее видеть Маяковский*. Маяковский обладал великим искусством «подгонять время», смело, инициативно заглядывать в будущее. Он умел мобилизовать для этой задачи все силы своей фантазии. Как известно, Маяковский искусственно замораживает героя «Клопа» — бывшего рабочего, бывшего партийца, ныне жениха Присыпкина — Пьера Скрипкина и переносит его в будущее, через 50 лет, чтобы такого рода сопоставлением еще сильнее разоблачить «обывателиуса вульгариса», обнаруженного в «затхлых матрацах времени». В 1929 году, когда впервые ставилась пьеса, контуры будущего еще не ощущались во всей своей удивительной конкретности так, как сейчас. Сейчас же, когда мы отсчитали две пятилетки, ощутили ритмику их чередования и когда хроникальный разворот событий поразительнее любой фантастики, — жизнь обогнала самые смелые предположения. Как правильно указано

368

в статье, напечатанной в журнале «Рабочий и театр» (№ 8)³, в новой постановке «Клопа» мы

хотим наполнить показ завтрашнего дня всем многообразием положительных тенденций социалистической действительности. Мы хотим — и у нас для этого есть все возможности — показать фантастическое будущее в сегодняшнем дне, насытить вторую часть спектакля («будущее») рассказом о достижениях СССР и в первую очередь, конечно, показать новый тип человека, «людей будущего», в сегодняшних образах передовиков социалистического строительства — стахановцев.

Такого рода установки позволяют нам произвести и некоторую передвижку в хронологии действия. Первую часть (свадьба Присыпкина) мы отодвигаем к 1926 году и вместе с тем приближаем к нашим дням вторую часть — из 1979 года к годам 1940 — 1942. Первая часть спектакля не требует почти никакой переработки. Переработка касается главным образом части второй.

Когда впервые был показан «Клоп», некоторые скептики из зрительного зала возмущались смелостью Маяковского, «заморозившего» Пьера Скрипкина на целых 50 лет. Детские сказки, наивная фантастика, гротеск — какие только уничтожающие характеристики ни подбирались по адресу пьесы недовольными зрителями! Недавно мы получили интереснейшее доказательство того, насколько *реалистична* в своей основе фантастика пьесы Маяковского, сколько в ней гениальной художественной прозорливости! В номере «Известий» от 30 января 1936 года напечатана заметка, рассказывающая о замечательных открытиях ученых, работающих по изучению вечной мерзлоты. Удалось добиться оживления организмов, пролежавших в мерзлой земле несколько тысячелетий! Если на дальнейших спектаклях «Клопа» попадутся зрители, которые начнут брюзжать, что этого, мол, не может быть, ну вас к черту с вашим «клопом», — мы предъявим им заметку из «Известий». Заметка будет оглашена со сцены. Пусть успокоятся и досматривают спектакль!..

Вторая часть спектакля должна начинаться картиной в радиостудии. У микрофона-телевизора радиостудии появятся рабочие, ученые, стахановцы. Зритель услышит переключку голосов зимовщиков-полярников. После дискуссии о том, размораживать или не размораживать Присыпкина, действие переносится в Институт по изучению вечной мерзлоты. Диалог профессора и Зои Березкиной (шестая картина печатного текста) будет развернут до пределов некоторой интермедии. При рассмотрении «словаря умерших слов» (буза, бюрократизм, богоискательство, бублики, богема, Булгаков... и т. д.) пусть из зрительного зала посыплется ряд терминов, расшифрование которых интересует зрителя. Между прочим, будет задан вопрос: «Что такое мейерхольдовщина?»

(В аудитории, с напряженным интересом слушающей рассказ Мейерхольда, возникает шум.)

Голос. А что такое мейерхольдовщина?..

Мейерхольд. Когда будете на спектакле, — услышите.)

369

Принцип переработки текста, положенный в основу работы театра над «Клопом», позволяет самым широким образом использовать стихотворные тексты и сценарные заметки поэта, имеющиеся в других его произведениях. К примеру: эпизод осмогра зверей в картине Зоопарка будет построен на малоизвестных стихах Маяковского: «Что ни страница — то слон, то львица...»

Постановка «Феерической комедии», которую театр хотел бы осуществить уже в будущем сезоне (если не задержит работа над текстом), — это только первый приступ к сценическому закреплению литературного наследия поэта.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение.

Вс. Мейерхольд

Москва,
22. VI. 1936

<О СПЕКТАКЛЕ ПРАЖСКОГО ОСВОБОЖДЕННОГО ТЕАТРА> (1936 г.)

В 1913 году мой друг покойный поэт Аполлинер показал мне одно представление в цирке Медрано, и после выступлений, которые мы в этот вечер видели, Аполлинер воскликнул: «Вот актеры, которые сохраняют для художника театр — актеры и режиссеры *commedia dell'arte*»¹. После этого вечера я был несколько раз в цирке Медрано уже без Аполлинера — я снова хотел впитать «дурман» комедии *ex improviso*. Без Аполлинера я не видел в цирке Медрано итальянских *lazzi*. Не было уже художников, которых мне показал Аполлинер. Я искал их с печалью и тоской в сердце, но не находил. А сегодня, 30 октября 1936 года, в образах незабываемой пары — Восковца и Вериха — нашел опять *zanni* и снова был очарован исполнением, вырастающим из корней итальянского импровизационного театра. Да здравствует *commedia dell'arte*! Да здравствуют Восковец и Верих!

ПИСЬМО Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ

13 ноября 1936 г. Москва

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Ваше нежное письмо, помеченное «8.IX.1936. Одесса», я получил лишь 5 ноября, в день возвращения моего из Франции. Большое спасибо Вам за память о нас. Большое спасибо и за то, что признаете меня достойным высокой награды¹.

Мне было очень грустно читать строки Ваши о том, что Вы неважно себя чувствуете. Дорогой друг! Будьте мужественны! Будьте бодры! Не отдавайте себя во власть Вашей печали!

Штидри сообщил мне, что скоро в Ленинграде будет исполняться Ваша новая симфония. Все силы приложу к тому, чтобы быть в Ленинграде на этом концерте. Я уверен, что, прослушав свое новое сочинение, Вы снова броситесь в бой за новую монументальную музыку и в новой работе сплин Ваш испепелится.

Мне очень хочется видеть Вас, говорить с Вами.

Мне очень хочется взглянуть на дочку Вашу. Простите, что мы до сих пор не поздравили ни Вас, ни жену Вашу с великой семейной радостью. Поздравляем. Будьте счастливы. Целую Вас.

Зинаида Николаевна шлет привет.

«БОРИС ГОДУНОВ» (неосуществленная постановка)

I. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА СЧИТКАХ 4 апреля — 4 августа 1936 года

4 апреля

...Надо пользоваться каждым случаем, чтобы приближение к стиху чувствовалось зрителем. Я придираюсь к каждому значку¹ для того, чтобы очарование стиха было понято. В общем, это педагогическая фикция. Я не говорю, что мы это будем в августе 1936 года² делать, а я говорю, что надо сейчас поставить тормоз, чтобы это не было стихотворным балаганом «а ля Киршон». Я говорю, что надо отсюда извлекать науку бережного отношения к совершенно чудесному тексту, и в него надо влюбляться во всех его участках: и в прозе и в стихах и так далее. Если этого не будет, то я сомневаюсь, что мы донесем до зрителя, сможем восторгать зрителя мощью стиха; из всех артистов это удастся, может быть, только трем. Это я видел на страницах Белинского, когда он говорил о Мочалове. Это я видел у Ленского.

...Я сколько раз ни читаю не только «Бориса Годунова» Пушкина, а любую страницу Пушкина, — она меня приводит в величайшее восхищение. Просто встать на колени перед его бюстом хочется.

...Надо учесть, что мы вступаем в соревнование. Мы не обменялись документами с Художественным театром, но так обстоит дело: они готовят и мы готовим. (*Из зала: Малый театр тоже готовит.*) Малый театр — еще неизвестно, но я не думаю, чтобы в этом случае можно было считаться серьезно с Малым театром. Сейчас там разброд же страшный. А с Художественным театром интересно вступить в соревнование, потому что Художественный театр до сих пор не делал попыток стихи давать так, как мы, которые уже давно над этим работаем. Так что лучше учесть это обстоятельство и постараться подтянуться³.

...Когда мы приступали к чтению «Каменного гостя»⁴, — выяснили, в чем трудность для актера. Многие из актеров читают стихи, и читают ли они Маяковского, читают ли они стихи Алексея <Константиновича> Толстого или читают современных поэтов — Прокофьева, Корнилова, — как только лезет человек на эстраду, почему-то все слова жиреют, становятся необычайно жирными — вроде дельфина, из которого, если его разрезать, потечет жир. Страшно жирные слова. Когда мы приступили к чте-

374

нию «Каменного гостя», долго почему-то не давался Пушкин. И выяснилось, что он не давался, потому что набухали слова.

Очень принято, очень банально говорить такой трюизм про Пушкина — «прозрачность». Вы знаете историю литературы и знаете, что какой-нибудь Нестор Котляревский, если напишет про Пушкина, то непременно скажет, что стих у него был прозрачный. Это верно. У Пушкина чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова.

...Я предлагаю, чтобы читали не тихо, а в голос, чтобы была своеобразная громкость; прозрачность — не только в том, как слово произносится, а прозрачность в том, что сам я любуюсь звучностью своего чтения. Когда вы прозвучите, вам потом будет легче. Но наоборот сделать нельзя: сначала читать тихо, а потом будете разворачивать чтение, — так нельзя.

Другое дело — Малый театр, где Ленский и Ермолова говорили, что роли надо разучивать шепотком. Они берегли силы, зная, что они смогут потом дать то, что нужно. Умели они читать прекрасно, особенно Ленский. У него была способность текст посылать легко. Он этим щеголял. Он, когда говорил монолог, то вдруг с какой-то строки находил *vi-vace** в темпе и у него необычайно легко лился текст. Это было легко, звучно, в особенности если вспомнить его в Фамусове. Конечно, эта техника сейчас ушла, потому что, как говорил

* — оживленно (*итал.*). — Ред.

Амаглобели, они ходили на рынок наблюдать жизнь⁵. А где же чтение стихов Шиллера, Кальдерона, а завтра Пушкина? Это же утеряно.

Следовательно, нам нужно заняться восстановлением этого. Восстанавливать трудно, поэтому я предлагаю в противоположность школе Ленского и Ермоловой (то есть шепотком, — пусть это будет их привилегия так работать над ролями), сделать так, чтобы зазвучали голоса. Я хочу слышать голос Сагала⁶, я хочу, чтобы слово у него не застревало в глотке, а чтобы оно, это слово, вылезло на губы, чтобы я слышал, что слова здесь где-то на губах, и слова, как шарики у жонглера, соскальзывают и летят по воздуху. Нужно погромче. Не в смысле орания... Я не говорю про громкость погромщика, который орет и посуду бьет. Я хочу звучности. Когда скрипач играет хорошо на скрипке, он может дать *pianissimo*^{*}, но может в то же время дать звучность...

3 августа.

IX. Москва. Дом Шуйского

...Это сцена пьяная. «Вина еще» — это не для красного словца, это не те слова, которые написаны лишь бы заполнить белый лист бумаги. Пушкин себе ясно представлял: Шуйский, множест-

375

во гостей, ужин. И поэтому он начинает сцену: «Вина еще». Мы ее начинаем сценой пьяной, то есть когда свет зажегся, мы видим тела бояр, это «множество гостей», и по усам, по бородам течет мед и «бархатное пиво» в обилии. Это, так сказать, картина рубенсовская, насыщенная рубенсовским ядреным обилием; обжорство, фламандизм тут должен быть, ядреный фламандизм. Поют, причем пение не налаживается или разлажено — кто в лес, кто по дрова, — значит, тут какофония. Одни поют, а другие уже молчат. Кажется, что это стадо коров — жирных, матерых. И поэтому жидко звучат у <исполнителя роли> Шуйского слова «Вина еще». Нет мощи в этом. Далее — «Ну, гости дорогие, последний ковш!». «Последний ковш» — это уже такой ковш, который не берется руками, а в него втыкают голову, прямо в «бархатное пиво», и пускают пузыри. Вся голова в этом «бархатном пиве» и в меду. Когда он дальше говорит:

«Простите же вы, гости дорогие;
Благодарю, что вы моей хлеб-солью
Не презрели. Простите, добрый сон»,

— то гости уже, в сущности, не уходят, а уползают. Тут мы должны видеть, как расползается это пьяное стадо, тут, собственно, нужно переключить свет, чтобы публика даже не видела, как это стадо растаяло.

И вот на фоне этого пьяного стада должен прозвучать монолог мальчика. Единственный, кто не пьян в этой картине, — это мальчик, и его голос должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой... Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова «Убиенный царевич». Слова мальчика должны зазвучать так, как звучит эта картина... Когда я ехал по реке Белой, где находится родина Нестерова, то я увидел, что он перенес на свои картины ощущение простора, ощущение такого неба, какого нет в другом месте. Вы входите в Белую, и вы понимаете, что она корреспондирует с белыми ночами в Петербурге. Она дает такой же цвет неба, какой мы знаем только в Финляндии и в Ленинграде. Такие белые ночи есть у Нестерова...

И вот мальчик в этой сцене должен обязательно быть таким, как у Нестерова «убиенный царевич», — светлым, стройным, голос его должен быть звонким... Не нужно давать чрезмерной громкости, а нужно дать прозрачность. Как в очень, очень большой церкви, совершенно пустой, где стоит гроб и читает мальчик. Голос его звучит так прозрачно, звонко. Так должно быть и у нас.

Нужно подготовиться к большому монологу, произносимому <Афанасием> Пушкиным. Мы должны его выделить, чтобы он зазвучал. Чтобы к этому монологу

* — очень тихо (*итал.*). — Ред.

подобраться, нужно обоим <Пушкину и Шуйскому> непременно быть в состоянии опьянения, потому что та манера чтения, которую я предложил, обуславливалась вовсе не техническими приемами, а тем, что я заставил себя ощутить сугубо пьяным.

376

...Предыдущую сцену надо провести потише, потому что Пушкин идет к дверям и осматривает, может быть, он даже двери и окна запирает, — и нужно эту сцену до монолога вести тише. Со слов «Державный отрок, по манию Бориса убиенный» и дальше надо вести тихо, а потом, незаметно для себя, поскольку он пьян и успокоен насчет того, что дверь заперта, надо постепенно повышать голос. Со слов «Известно то, что он слугою был у Вишневецкого» надо постепенно поддавать жару и потом, что называется, грохнуть монолог, как говорят в оркестре — *tutti*; то есть нажать все клапаны, чтобы все зазвучало. Весь этот эпизод должен кончаться этим монологом, и потом — взрыв аплодисментов.

...Мне бы хотелось создать впечатление контраста при возникновении голоса мальчика. Мне бы хотелось, чтобы мальчик был где-то очень далеко, и Шуйский выкрикивает: «Читай молитву, мальчик». После этого выкрика наступает тишина и начинает чтение мальчик. ...Вся эта молитва должна быть сказана на одной ноте. Эта речь должна быть мелодичной, она должна создавать иллюзию своеобразного пения. Должно быть сильное ощущение этого отроческого голоса. Это должно читаться на церковный лад. Нужно обязательно почитать Блока и внести сюда это ощущение. Смотреть на картину и потом перенести ощущение в чтение — это труднее, а лучше почитать стихи Блока. У Лермонтова есть стихотворение, которое тоже надо прочесть, — «По небу полуночи ангел летел...».

...Нужно больше таинственности в этих словах: «Димитрий жив», — нужно их произнести *rallentando**. Нужно сказать эти слова, наклонившись к уху Шуйского, которого это сообщение должно огорошить. Это нужно понимать в смысле построения, в смысле значимости. Нельзя из этого сделать обыденную сцену, потому что вся эта сцена — не обыденная. Если даже взять в другом плане, если считать, что Шуйский — такой опытный интриган, которого ничем не удивишь, то все равно, все здесь должно быть очень значительно. Это не должно быть ни в коем случае похоже на то, как если бы собрались и разговорились две кумушки.

Я всегда в таких случаях больше доверяю эмоциональному подсказыванию, которое является как результат угадывания общего тона данной сцены. Ведь он идет к дверям, осматривает их, чтобы убедиться, что никто не подслушивает, он и гостей прогнал, а не сами они ушли. Пушкин тоже говорит: «Насилу убрались...» И все это показывает, что во время пира они где-то друг с другом перешептывались и в нетерпении ожидали того момента, когда гости перепьются и уйдут. Таким образом, эта сцена подготовлена и Пушкиным и Шуйским, ибо они должны поговорить друг с другом о каких-то больших событиях, требующих сугубого засекречивания. Вот таков общий ход этой сцены. Здесь все интонации

377

должны быть в характере Шуйского, но на базе сцен шекспировского толка. Если бы эта сцена была написана не Пушкиным, а, например, Алексеем <Константиновичем> Толстым, то тут было бы иное. Ключ дает нам Шекспир.

Я хорошо знаю образ Василия Ивановича Шуйского. Есть ряд его портретов, есть Шуйский истовый, с большой бородой, а на сцене с легкой руки Художественного театра его привыкли изображать с бороденкой, поганого, лукавого. По-моему, лучше исходить из портрета, брать Шуйского массивным, а потом уж показать его лукавство в каких-нибудь его жестах. ...

4 августа.

VII. Царские палаты

«Так, вот его любимая беседа: Кудесники, гадатели, колдуньи. Всё ворожит, что красная невеста. Желал бы знать, о чем гадают он?»

Видите, как построено у Пушкина: у первого стольника, говорящего где-то в уголке

* — замедляя (*итал.*). — *Ред.*

про Бориса, есть какая-то в отношении царя ирония — это очень определенно звучит в этих четырех строчках: «Так, вот его любимая беседа» и т. д. Тут должны быть твердость и упор, установка на очень большую издевку над царем. Второй безумно боится царя, — он тебя так хватит жезлом, пожалуй, похлестче, чем Иван Грозный. Так что во втором нужно видеть труса и ехиду. А третий (вот почему я хотел бы, чтобы третий был) сочувствует царю: «Как он угрюм!» Так будет лучше — как букет. Пушкин на нас не обидится, что мы третьего приплели.

...Когда в первый раз Художественный театр поставил «Бориса Годунова»⁷, Владимир Иванович Немирович-Данченко ставил эту пьесу. Константин Сергеевич не являлся на репетиции. А потом, когда дело не очень ладилось у Владимира Ивановича, он попросил Константина Сергеевича приехать и внести свои поправки или, может быть, помочь. Он упирался — у них были, вероятно, отношения не совсем в порядке, как часто бывало между Немировичем-Данченко и Станиславским, — не хотел ехать. Наконец он приехал. И первое, что он сказал, когда увидел работу Немировича-Данченко (это очень характерно для Станиславского), было: «Скучно». Просили поправить. Он сказал: «Поправить нельзя», — он боялся сломать своими поправками. Он согласился только сделать корректуры в отношении польских сцен. Подробно рассказывают, как он Германовой, которая играла Марину Мнишек, показал, как Марина Мнишек должна сидеть в кресле. В этом жесте он сразу показал ее гордой полькой. В своем замечании «Скучно» он настолько угадал, что потом, когда пьеса пошла и провалилась, — она, вероятно, провалилась потому, что прежде всего было необычайно скучно.

378

В этом отношении самая трудная роль в пьесе — это роль Бориса Годунова, потому что Бориса Годунова очень легко сыграть скучно. Все-таки Димитрий Самозванец возникает в качестве монаха, потом его авантюрное бегство: мы видим, как человек прыгает из окна, как мелькнули ноги, сверкнул нож, мы видим его в польском облачении, он добивается московского трона, на одно мгновение он обращается в горячего, страстного любовника, то есть там рассыпано такое обилие красок, что роль как будто, застрахована от скуки.

У Бориса не так. У Бориса одна определенная линия. Но как построены монологи? Когда я узнал, что в Художественном театре Бориса играет Качалов, я немножко испугался, потому что, несмотря на то, что это очень большой актер и очень интересный, очень умный актер, — в свойстве его голосового аппарата есть такой порок, что он — не на всех, конечно (на какую-то часть зрительного зала он действует очень хорошо — как «бархатный мед»: так его бархатный голос действует), но я знаю, есть люди, которые говорят: «Вот красивый голос, который очень скоро надоедает». Свойственна ему какая-то тяжеловатость, любование своими звуковыми эффектами. Не дается ему это bewegt*. Мне ужасно нравятся отметки у Владимира Алексеевича <Пяста> «a tempo» — и это касается не только возвращения к темпу (в музыке это означает возвращение к тому темпу, который задан как основной), но я иногда a tempo у вас читаю с примесью того, что Вагнер вводит как bewegt, то есть пронизывание стихов движением.

...Царь Борис, поскольку он выходит из церкви, поскольку он отягощен бармами, поскольку он, умирая, зовет к себе весь духовный синклит, поскольку он дает торжественное распоряжение, — постольку вы чувствуете здесь какие-то элементы церковности. Эти элементы плетутся за Годуновым по каким-то традициям, но не пушкинским традициям, а театральным. В силу этих традиций за Борисом Годуновым плетутся тяжелые бармы, тяжелые кресла, тяжелые наряды.

Я уже говорил, что на мальчика нужно смотреть глазами художника Нестерова, давшего нам картину «Убиенный царевич». Мы вообще часто сами не видим чего-нибудь и стараемся данный предмет сделать для себя ясным, надевши очки какого-нибудь художника. Я, например, не видел «Даму с камелиями» до тех пор, пока не надел очки, которые носили Ренуар и Мане. Мы часто вообще видим мир при помощи тех очков, которые носил тот или

* — оживленно, взволнованно (нем.). — Ред.

иной большой художник.

И тут нужно сказать, что мы не имеем права смотреть на роль Бориса глазами тех художников, которые облачают церковь эту роль.

379

Однажды -художнику Стеллецкому Александрийским театром были заказаны эскизы для пьесы «Царь Федор Иоаннович»⁸, и этот художник увидел всю пьесу глазами иконописца. Федор был как будто бы сорвавшийся с иконы, все действующие лица были тоже как с икон, и вся сцена вышла как на старинных фресках, которыми были заполнены стены церквей в XI веке и которые теперь во многих церквах, как, например, в киевском Софийском соборе, открываются⁹. Конечно, это законное право художника.

Будем ли мы так смотреть на «Бориса Годунова»? Я думаю, что нет. Почему? Потому что так не смотрел Пушкин. Пушкина интересовали другие идеи, когда он строил эту пьесу, его волновали другие вещи.

Вы знаете, что Пушкин вынужден был, так сказать, уйти в подполье, он вынужден был засекречивать все свои сношения с друзьями, вошедшими в группу декабристов. Пушкин томился, оттого что над ним стояли как цензор Николай и Третье отделение. Это его терзало, и когда он подкидывал свои письма друзьям по поводу того, что он работает над «Борисом Годуновым», то он, так сказать, выпрыгивал из этого подполья, он там бунтовал, он стремился создать такое произведение, в котором бы в каждой строке был элемент бунтаря, революционера в потенции. Поэтому, когда мы наталкиваемся на такую мелочь, как четыре строчки первого столбика, то и отсюда выглядывают рожики самого Пушкина. У него есть даже письмо, в котором он прямо пишет, что в этом произведении скрыто гораздо больше, чем кажется. Надо вспомнить о знаменитых «ушах юродивого»¹⁰, — эту цитату нужно точно выписать и выучить, она должна быть эпиграфом к нашему спектаклю.

...Поскольку он был насквозь современным человеком и поскольку его интересовала не история, а чрез эту историю где-то контрабандой протащить свое отношение, то есть вложить то, что входит в декабрьское восстание, — то нужно иначе прочитывать некоторые вещи, которые у него заключены.

...Тут теза и антитеза: вот Борис и вот народ. ...Он <Пушкин> хочет взять толпу себе в союзники, он хочет, чтобы не один только он бунтовал в этой пьесе, а чтобы чувствовалось бунтарское отношение того народа, с которым он вместе хочет что-то делать. Меня иногда считают фантазером: выдумал себе такую трактовку «Бориса Годунова»! Я сейчас никакой трактовки «Бориса Годунова» не выдумываю. Я сейчас стараюсь только понять Пушкина, — что он хотел в этой вещи сделать. Им самим разбросаны заметки по поводу «Бориса Годунова» в письмах, в заметках о драме и в его журнальных статьях. Вот откуда я взял материал, и только этот материал мне помогает. Другого материала я не хочу брать.

...Это вообще так называемое Смутное время. И поэтому я себе представляю, угадываю, насколько он подражал хроникам Шекспира. Вы помните, что все они основаны на необычайной

380

борьбе и на столкновении страстей. Возьмите «Ричарда III». Когда я смотрю этот спектакль и просматриваю Шекспира, то вижу, что у Шекспира выходят образы, потому что он не на спокойном фоне показывает людей, а у него фон все время бурлит. Он не мыслит <образа героя> без этого моря народа... Что такое пьеса «Борис Годунов»? Это борьба страстей на фоне кипящего моря.

...Борис Годунов ни в какой мере не церковник. Этого нет просто потому, что ему некогда. Он крестится, выполняет обряды, он, может быть, глубоко религиозный человек, но его втянул в пьесу Пушкин не в качестве религиозного человека, а в качестве человека, борющегося за власть, да еще при такой ситуации, когда на дороге стоит человек, претендующий занять его трон.

Таким образом, мы имеем Бориса Годунова в качестве воина, а отсюда и его интонация. Он слез с коня и говорит: «Достиг я высшей власти». Он слез с коня, а не пришел из молельни, и этим Борис отличается от Ивана Грозного, который всегда — когда надо и когда

не надо — вылезает из молельни, который всегда крестится, крестится, а потом вдруг — бац и убил одного и другого — и снова крестится. Этот — совершенно не такой, и тех интонаций, которые могут быть у Грозного, здесь не может быть. Художественный театр изображал Иоанна Грозного не резонером, а неврастеником, и поэтому трудно было Константину Сергеевичу играть эту роль, от которой он скоро и отказался, так как она была для него слишком тяжела в силу <характера> его голоса. Эта роль тогда свалилась на меня, а я и целая группа актеров такого порядка, как я, играли Грозного как нервного человека, но такого нервного, который повергался в эпилептические припадки и моление которого было чем-то вроде юродства.

...В черновом плане к «Борису Годунову» эта сцена называлась не «Царские палаты», а «Борис и колдуны»¹¹. Хотя я и считаю Пушкина большим режиссером, но он не знал, как это выполнить на сцене. Поэтому он сделал так, что на сцене колдунов нет, но царь заперся в своей опочивальне с каким-то колдуном, а потом выходит на сцену, уже освободившись от этого колдуна, и говорит монолог.

Я возвращаюсь к той программе, которую Пушкин наметил и которую по техническим условиям того времени выполнить не мог. Я даю на сцене колдунов, кудесников и гадателей, и Борис Годунов сидит в окружении этих колдунов и гадателей, а мне на помощь приходит Сергей Сергеевич Прокофьев, который ударными инструментами и другими шумовыми эффектами создает своеобразный джаз времени Бориса Годунова в XVI веке, когда звуки возникают оттого, что какой-то колдун схватил петуха и заставляет его насильно клевать просо, и петух протестует, когда его жмут; льют воск в воду и ищут колечко («Раз в крещенский вечерок девушки гадали»). Все эти настроения здесь рассыпаны и стоит гул; шепот какого-то раскаленного железа, <которое>

381

суют в воду; какого-то привезли шамана, который стучит в бубен; домры; душно, тесно, жарко, набросали тканей на голову; навалились какие-то колдуны и ему ворожат, и из под прозрачной шелковой ткани слышен голос Бориса Годунова; на коленях стоит какой-то прислужник, который держит большой жбан квасу (а, может быть, пива или меду). Он в этой жаре все время прохлаждается; умучен колдунами, кудесниками и т. д. Какая уже тут «красная невеста»! Он тут произносит свой монолог. Пытается освободиться из когтей этого сброда, который наехал. Тут прежде всего вшей не пересчитать, сколько они навезли, — и все это ползет; он чешется и пьет. Простой монолог, но он произносится страшно мучительно, он произносится в тягостной обстановке. Борис в дезабилье. Не шелк, шитый золотом, не бармы шелковые — ничего подобного. Это воин, это грязный воин. Может быть, в других обстоятельствах, вне Смутного времени, он ванну брал каждый день, но где уж тут ванны брать? Все время ему приносят вести, что полки подступают... Я поехал на Волгу¹² и посмотрел грандиозные даже сегодня просторы от одного участка до другого. Там монастыри окружены стенами, и там монахи и те воинами стали, потому что монастыри построены как крепости, расстояния громадные. Полчища татар ворвутся, устроят резню. Беспокойная жизнь, страшно!

Поэтому нигде не приходится спокойно читать, а все — bewegt, страстно.

...Обязательно надо «Ричарда III» прочитать, обязательно надо хроники Шекспира читать, потому что излюбленные его приемы — самобичевание, мучается человек, бичует себя. Помните в «Гамлете» знаменитую сцену, когда вылезает король Клавдий и начинает вроде как бы молиться, а Гамлет стоит и из-за занавеси смотрит.

II. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА РЕПЕТИЦИЯХ

16 ноября — 10 декабря 1936 года (в стенографической записи)

16 ноября.

V. Ночь. Келья в Чудовом монастыре

Совершенно ясно следующее обстоятельство: роль Пимена можно взять только при

непременном условии, что актер, ее исполняющий, начнет с того, без чего роль взять нельзя. Вот в старину актеры — и это было совершенно правильно — обязательно крепко держались за стержневое в амплуа. В старину актеры отлично знали, что все роли прежде всего обязательно распадаются на амплуа. Вот и надо решить, к какому амплуа следует отнести роль Пимена. Без этого нельзя начинать роль. Я не буду перечислять всех амплуа в период мелодрамы, но Велизарий, Тире-

382

сий — это оттуда. В период Пушкина актеры знали: «Башня», «Врач...». Каратыгин играл переделки кальдероновского театра¹. Вообще западноевропейское влияние было очень сильно, и Пушкин, хотя он и был преобразователем драматургической системы и русской сцены, и он тоже подпадает под это влияние.

Но Пушкин использует необычайный тон. Смотрите, как он начинает эту сцену: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Пимен пишет перед лампадой». И правильно Михаил Михайлович <Коренев>, открывая репетицию, сказал: «Будем читать «Ночь». — Ощущение всей атмосферы, в которой находятся актеры: «Ночь... Пишет перед лампадой». Это некоторая торопливость, которая определяется трепетностью. Нельзя допустить, чтобы вся эта роль прозвучала молодо. Нельзя этого допустить. *Ausgeschlossen!**

Мне было 26 или 24 года, когда мне в «Антигоне» дали роль Тиресия². Я долго мучался, чтоб мой молодой голос потускнел, но мне помогло то, что у меня всегда был чуть-чуть сиплый голос. Когда я играл Треплева, то я этот сиплый голос вылечивал, а тут я усугублял эту сиплость. Вопрос о тембре голоса — это вопрос об амплуа. Молодым голосом прочитать Пимена — это не что иное, как риторика. У него риторический заворот, но как только это обнаруживается, надо взять сейчас же под сурдинку.

Григорий, за малыми неудачами, у Самойлова получился. Он дал ощущение ночи. Там, где он мог говорить громко, он говорил под сурдинку. А со стороны Пимена надо преодолеть резонерские ноты. Здесь нет резонера. Здесь трепетные, нервные стихи. Стихи должны течь, должна быть какая-то стремительность.

...У Пимена в монологе: «...раздался общий вопль». Пушкин всегда берет определение не как второе слово, а как первое. Например, он мог бы сказать: «раздался вопль», но он говорит: «раздался общий вопль». Пушкин так закрепляет слово определяющее, детализирующее, что всегда это звучит как одно слово с существительным. На это надо обратить сугубое <внимание>. Это попадает много раз. ...Стихи Пушкина требуют обязательно скромности. Пушкин боится выпячивания красот, потому что красоты у него в паузах, в рифмах.

У Пушкина всегда замечательные концовки. У него всегда наготове вкусная словесная фактура. Поэтому противно делается, когда где-то актеры стараются в точке дать понижение. Это никуда не годится. У Пушкина нет этих понижений... Он как будто все время задыхается, и это держит стих в подъеме. Но подъем здесь не в пафосе. Здесь, я бы сказал, должно быть однообразие. ...Мы включаем сцену с Чернецом, чтобы она следовала за «Ночью». Между картиной «Ночь» и картиной с Чернецом проходит некоторое время, в которое Григорий, как известно по тем сведениям, какие дают лица, интересовавшиеся характеристикой

383

Григория, любил часто менять свои адреса. Он по натуре — бродяга. Может быть, в силу этой особенности он взял личину Димитрия. Он — слуга Вишневецкого. Вишневецкий не только использовал его как слугу, а давал ему разного рода поручения. Вот он в монастыре.

Изучая характеристику Григория, мне удалось легко создать в голове сценарий. Когда я сидел в тюрьме в Новороссийске, у меня в руках был томик Пушкина с примечаниями историка Поливанова, и я там сочинил этот сценарий, который потом предложил Есенину. Я сказал ему, что дам ему сценарий и чтобы он на основании этого сценария написал драму в стихах³.

* — Исключено! (нем.). — Ред.

Возможно, что когда был убит царевич Димитрий, Григорий мог оказаться в то время в Угличе. Была встреча Григория и Димитрия. Ему было тогда 13 — 14 лет. Здесь натяжка в ту или иную сторону. Григория надо немного омолодить, а Димитрия сделать немного старше.

Для чего я это говорю? Я это говорю для того, что следующая сцена после «Кельи в монастыре» должна прозвучать таким образом. Григорий уходит от Пимена не потому, что он поссорился с Пименом, а потому что ему надоела эта обстановка: черные тараканы, которые ползают по столу, черные рясы. Он уходит куда-то, и сцена должна быть обязательно на дороге. Опять, как в мелодрамах, дорога и камень. Такая традиция сохранилась и в операх. И вот видна мимическая сцена: он зябнет, очевидно, он температурит, он падает около камня, засыпает и видит сон. В момент, когда Григорий упал, можно сделать подмену, чтобы спал кто-нибудь другой. И он увидит сон. Какое-то дерево или забор, и видно... *<пропуск в стенограмме>*. Оттого ритм сломался⁴. Здесь понятно, почему сказано в одном ритме, а тут в другом ритме. Причем если исполнитель Григория поет, то лучше, чтобы в сторону произнес он с точностью речитатив, как в «Дон Жуане». Это очень увлекло Прокофьева. Я взял с него слово, что он музыку к этой сцене будет писать, когда поедет по океану, как писал партитуру *<оперы>* «Любовь к трем апельсинам»⁵. Здесь может прозвучать лейтмотив из бала и других кусков. Мы получим сон Григория.

Правильно сказал Михаил Михайлович, что этой сценой кончается экспозиция, а потом начинается трагедия. И нужно помнить, что мы не имеем права первые сцены раздраконивать, потому что экспозиция должна быть заслушана в деталях и должна быть необычайная скромность. Трагедия начнется позже. Здесь пока идет маркировка: Борис, бояре, Самозванец и так далее. Нельзя раздраконивать. Трагедия потом начнется.

Вы посмотрите. Мы увидим первый сон Григория. Увидим его второй сон. Два сна. Вот его первая фраза в сцене с Чернецом: «Что такое?..», — произнесет Гришка Отрепьев. Потом опять идет сон. Потом он опять говорит, проснувшись: «Решено! Я — Димитрий, я — царевич».

Вот начало пьесы, а до сих пор — только подступы к пьесе.

...На пушкинскую ткань наваливается слишком много тяжести, а она требует (прозрачности. Тут и у Пимена, и у Григория должно звучать детство. Это детство наивности. Все, что они говорят, должно звучать по-детски наивно. Немножко странно, что из сна возникает такая трагедия, правда? Получается наивно. Вот эту наивность надо сохранить, ее надо оставить, чтобы на всем лежал отпечаток наивности.

Пушкин писал в шекспировском духе, но он лучше, чем Шекспир, он гораздо душестее, прозрачнее, легче. Ведь почему Шекспира трудно переводить? Потому что у него большая накрутка, — а у Пушкина нет.

Вот вы сегодня послушаете, как Прокофьеву удалась сцена битвы⁶. Почему ему это удалось? Потому что он подошел к раскрытию этой сцены с пушкинской наивностью. Он себе сказал: что такое бой в этой сцене? Это группа западноевропейских войск, предводительствуемая Григорием, и группа азиатских войск, предводительствуемая Борисом Годуновым и немцами. И вот этот бой он показал с наивностью. Тогда понятна сцена разговора Розена, Маржерета и русских. Это какофония трех языков: русского, немецкого и французского. И в музыке Прокофьев дает какофонию. Эта удача получается от наивности. Фразы получились замечательные.

...Вот эта наивность должна быть и у Пимена. Пимен вроде философа — это никуда не годится. Поэтому я и предлагаю, чтобы он перышко вытирал, свитки перебирал.

...Его нельзя засадить за стол и нельзя его одеть в рясу и даже подрясник. На нем должна быть истлевшая рубаха; от времени, а также от копоти лампадки она сделалась дымчатого цвета. Он не сидит без движения, а перебирает вещи на столе, свитки. Чтобы не было так: ходит и благословляет. Нет, он профессионал, он писатель, он знает, что такое рукопись.

...Он как опытный писатель работает. Это Льву Толстому трудно, потому что ему надо сочинять, а историк должен только записывать. К нему материал плывет в руки и поэтому

ему легко. Он может что угодно говорить и в то же время писать. Он может и под стул что-то положить, потом поднять, оглянуться, вынуть из дыры в стене какой-то свиток, — а монолог идет (*показывает*). А не так: сел, как оперный певец, и жарит монолог (*показывает*). Так очень трудно слушать. Это не годится. Если же вы будете что-то делать, тогда все важное из монолога дойдет до зрителя.

...Ведь Григорий действительно очень любит старика — тот ему как отец. Он сделается немного инфантильным в этом куске, но это ничего. Когда мы пробуждаемся, мы очень похожи на детей.

...Григорий остался возле него, он Пимену даже немножко мешает. Он остался возле него, но не смотрит на него. Он посмотрел только тогда, когда сказал: «Ты всё писал и сном не позабылся». А потом он уже о нем забыл и говорит свое (*читает*). Он даже

385

не думает о том, слушает или не слушает его Пимен, он только оперся о его стол. А этот старикашка работает и одним ухом слушает, что говорит Григорий, и отвечает ему, не переставая работать:

«Младая кровь играет;
Смирять себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких будут
Исполнены».

Давайте еще раз.

(*Е. В. Самойлов. «Ты всё писал и сном не позабылся...»*) Этот монолог несколько быстрее. Это человек, находящийся немного в смятении: сон какой-то вещий приснился. Ведь он тоже литератор. Он в библиотеке книги нумеровал, он их читал, он интересуется книгами. Он пропадал в библиотеке, почти как Лермонтов у бабушки. «Куда Миша делся?» А он в библиотеке. И это доходит. Так что эти образы у него легко складываются. Вы помните сцену с поэтом? Мы должны ее повторить. Поэтому у него складывается:

«Мне виделась Москва, что муравейник

.....

Не чудно ли?»

Ну, давайте дальше.

(*А. В. Логинов. «Младая кровь играет...»*) Нет, эти стихи надо прочесть не без юмора. (*Читает по-стариковски, с улыбкой. Смех. Аплодисменты.*)

Это юмор. Это водевильчик маленький. И, конечно, Пушкин хохотал, когда писал:

«Смирять себя молитвой и постом... (*Читает со стариковским смешком в некоторых местах.*) ...Безумные потехи юных лет!»

«Юных лет». Он встает, чтобы показать, что в нем на один момент проснулась молодая кровь. Это надо дать, — тогда не будет мертво, тогда будет понятно продолжение Григория: «Как весело провел свою ты младость!». Тогда будет встреча двух юных: Григория и наивного старика. Тогда Григорий поймет, какая это личность. Ведь Пимен — с большой, сложной биографией ...Пимен монолог начал так: «Не сетуй, брат, что рано...» (*Читает весь монолог очень тихо, по-стариковски. Перед «Так говорю державный государь...» он снимает очки, вытирает глаза. «И лик его как солнце просиял» — плачет. А при последних словах «Прогневали мы бога, согрешили: владыкою себе цареубийцу мы нарекли» — кричит и бьет кулаками по столу.*)

Это бунт. Тогда Григорий знает, с кем он имеет дело. Ему можно все говорить. И тогда он начинает:

«Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Дмитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе».

386

Потом Пимен на эту реплику Григория быстро реагирует и темп его монолога увеличивается. (*Читает быстрым темпом.*) И тихо, трепетно:

«И чудо — вдруг мертвец затрепетал.
«Покайтесь!» — народ им завопил:
И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса.

Григорий. Каких был лет царевич убиенный?»

Сцена Достоевского. Ведь в корнях Достоевского лежит Пушкин. Прочтите его речи, отбросьте все его политические ляпсусы, отбросьте его реакционное настроение, — конечно, Достоевский отсюда вырос. Я держу пари, что даже в разговоре Алеши Карамазова с Дмитрием Карамазовым вы найдете эти краски.

...Григорий остается один. На него очень подействовал Пимен. Он говорит (*читает, весь трясась*):

«Борис, Борис! всё пред тобой трепещет...

(*Очень громко.*)

...И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда».

Понимаете, это речь палача. (*Повторяет чтение этого монолога.*)

Понимаете, тут Шекспир, то есть это с самим собой разговор, который рисует следующее: «Ага, никто тебе не смеет напомнить о несчастной судьбе младенца, а мы напомним. Я напомню». Здесь уже начинается борьба за власть. Так что роль Пимена — это не просто читается, это живой образ. В него можно влюбиться. Он может любить, может говорить о любви, не только воевать. Он тоже прошел период бродяжничества. Он был и тут и там. Собственно говоря, перед нами раскрывается биография таких людей, как Лопе де Вега, Сервантес. Сервантес был вояка, поэтому ему и отхватили руку. Писатель должен знать жизнь. Вишневский дал прекрасную картину «Мы из Кронштадта», может быть, потому, что он с четырнадцати лет был в боях. Вы знаете, какая польза от того, что в Испании показывают «Мы из Кронштадта»? Какой-то боец после просмотра этой картины сделал вывод: «Ага, если подбросить бомбу под танк, то он остановится». Вот благодаря этому выводу он и уничтожил девять танков в бою.

...Вот что я сегодня сделал. Исключительно занимался проявлением ампула.

Ампула Тиресия, Велизария, заблудившегося нищего во французской мелодраме — человека, который потерял корзину, остался нищим и поет на улице. Оскар Уайльд после тюрьмы явился в Париж, облекся в оборванный костюм с продранными локтями, с продранными коленками. Зубов у него не было после цынги. Красавец Оскар Уайльд идет по улицам Парижа оборванный, всеми покинутый. Дыхание смерти. Вот все эти краски нужны. Жертва или как у Тиресия, который приходит со своим монологом для того, чтобы рассказать какие-то видения, и после этого становится жутко. Это

387

то же самое, что и в «Гамлете», когда голос Тени отца Гамлета произносит: «Сын мой, отомсти за меня».

А, замечательно! Это то же самое. Какую надо подготовку для Пимена? Тень отца Гамлета? Отнюдь нет. Вот этот нерв Тени отца Гамлета. Этот нерв ужасного Оскара Уайльда, оборванного, без зубов. Я бы окружил себя этими образами, и все это грохнуть в Пимена, чтобы все в Пимене зазвучало. Только этим объясняется потрясающий успех, когда Пушкин прочитал эту сцену. Только чтением — то повышением, то понижением — можно этого добиться.

Как будто бестактен вопрос Григория: «Каких был лет царевич убиенный?». «Лет семи... нет, больше». Сцена вдруг споткнулась и пошла кувырком: лет семи, нет, лет двенадцати. Это надо показать. Вот тогда будет театр, а то тут декламация или мелодекламация, врагом чего я являюсь.

Так что у Пимена с точки зрения ампула темперамента больше, чем у Григория. Григорий только под натиском горения, воспламененного Пименом, может воскликнуть: «Борис, Борис! всё пред тобой трепещет...» (*читает*). Он заразился воспламененностью

Пимена, его стало знобить во время монолога Пимена, и этот озноб он донес в своем монологе:

«Борис, Борис! всё пред тобой трепещет...

Как не уйдешь от божьего суда».

Следующая сцена тоже начнется с температуры. Тогда все будет понятно.

20 ноября.

V. Ночь. Келья в Чудовом монастыре.

...Тут мы имеем дело со стариком, в котором есть черты детства. Поэтому такому старику, в котором есть черты детства, не свойственно большое осмысливание, то есть он говорит глубокие вещи, но говорит их как-то по-детски.

Тиресий в «Антигоне» выходит с очень значительной по содержанию речью, но он действует не только тем, что вложено в его речь прорицательного, но и тем, что дает это по-детски.

<М. А.> Чехов в «Сверчке на печи»⁷ прежде всего поражает нас тем, как он дает образ старичка. Это мудрец, который, отвлекаясь от мудрых мыслей, способен вынуть из кармана завернутый в платок желток крутого яйца и высыпать его на дощечку для воробышков.

Я видел старичка, который приехал из Пензы в Москву с отмороженными руками. Он приехал весь окоченелый от холода, потому что он хотел довести клетку с канарейкой, которую он закутал в свой теплый платок. Его интересовала в данный момент только канарейка. А это был старик прогрессивный, он имел отношение к большой газете, старик-Чацкий, но в это время он был занят только канарейкой.

388

Это надо дать и в Пимене, тогда отпадет в его монологах резонерский оттенок, — чтобы мы через напевность речи старика влюбились в него так, как Чехов влюбил нас в себя в роли старика Муромского⁸. Мы, еще не зная, какой это тип — Муромский — положительный или отрицательный, уже были покорены, влюблены в этого старичка.

Значит, какая задача стоит перед актером? Дать в Пимене шамканьем, трепетностью и взволнованностью образ такого старичка, которого мы воспримем раньше, чем он начнет говорить. Конечно, мы не можем не слышать, что он будет говорить, но это «что» так заполнено этим «как» он говорит, что впечатление получается такое: «Ах, какой это симпатичный старик!».

...В Пимене должен быть какой-то оттенок чудаковатости и уверенности в том труде, который он несет. «Еще одно последнее сказанье...» Он с удовольствием держит перо, он, вероятно, ежедневно моет чернильницу свою. У него орудия производства в большом порядке. У него, наверное, лежит тряпочка, которой он вытирает все на столе. Бумаги у него в большом порядке, и все это он делает с большим удовольствием, и все, что он говорит, он говорит между прочим, точно так же, как старики сами с собой говорят.

Этот старик все время говорит, и чтобы не получилось, что он обращается к Григорию. Григорий спит или не спит — ему все равно. Одно дело — говорить монолог кому-нибудь, а другое дело — ни к кому не обращаясь, ни на что не обращая внимания, а разбирая свитки, трепетно волнуясь.

Я был у Льва Толстого⁹. Я труппе этого еще не рассказывал, но рассказал многим из литераторов, и они были в восторге.

Обыкновенно Льва Толстого изображают через призму картины Репина — в опоясанной рубахе, с бородой, похожей на бороду Стасова. В общем — большой, крупный человек, очень сильный, здоровый. Так все представляют себе Льва Николаевича Толстого. Я тоже так думал до того, как побывал у него в Ясной Поляне.

Я приехал с Сулержицким в Ясную Поляну утром. Стол для завтрака был накрыт белой скатертью, на нем было много стаканов, много посуды. Народу у Толстого жило много: жил его секретарь, доктор Маковицкий, дочери, мужья дочерей и т. д. Нас пригласили подождать, так как Лев Николаевич выйдет не так скоро. Он, несмотря ни на что, не нарушает своего

режима — кто бы к нему ни приехал. Мы сели. Нам указали: «Вот комната Льва Николаевича». Зачем нам это сказали — не знаю, для того ли, чтобы мы громко не разговаривали, — не знаю. Я устоялся на ту точку двери, из которой, судя по моему представлению о Толстом, должна была появиться голова Льва Николаевича, и взгляд направил вот так (*показывает высоко над собой*). Дверь долго не открывалась. Наконец, ручка двери задвигалась. Я опять обратил свой взор на выбранное мною место, где, по моему, дол-

389

жна была появиться голова Льва Николаевича. Наконец, открылась дверь и появилась фигура в черном пальто и в ермолке — вот такой маленький (*показывает*) — и маленькими шажками направилась, может быть, умываться, может быть, еще куда-нибудь. Лев Толстой оказался сухеньким, маленьким старичком. Я обалдел. Он скрылся на несколько часов и появился только к завтраку.

И второе мое впечатление о нем — когда он завтракал. Ему подали какую-то кастрюльку с вегетарианской пищей. Может быть, это была репа или морковь — не помню. Но это была миленькая картинка, когда он ел. Я тогда вспомнил Музиля, который играл старичка. Музиль, играя старичка, когда ел, например, моченые яблочки, то чавкал так, как дети чавкают, когда едят очень вкусное, например, торт, — и этот так жевал это яблочко. И потому что он жевал яблочко, мы его слушали с удовольствием. Мы его полюбили с самого начала. Вот такую теплоту мы почувствовали, когда видели Льва Николаевича кушающим.

Вы помните, каким стариком Л. Н. Толстой написал «Воскресение»? В этой книге о любви написано так, как может написать только молодой человек. Вы помните знаменитую сцену Нехлюдова, его любовные эпизоды. Все это написано прекрасно. Это просто молодой темперамент. Вот это — обаяние молодости, но связанное с детством. Он становится очень мудрым, но в его привычках что-то такое от детства. Поэтому старики и дети очень легко разговаривают друг с другом, у них общий язык. Никогда не будет такого разговора между 25-летним человеком и ребенком.

Когда вы будете прощупывать Пимена, то должны в отношении Григория так сыграть, чтобы ощущались со стороны Пимена заботливые отеческие черты.

...Я вспоминаю Льва Николаевича Толстого, и Чехова, и яблочко в исполнении Музиля для того, чтобы вы знали, что, найти образ Пимена — это значит расшевелить свое воображение. Вы должны видеть все его подробности, жестикуляцию.

Вот надо дать элементы детского, и когда дойдет до трагического монолога Пимена, как в Угличе убивали Димитрия царевича, то этот монолог только тогда удастся, если вы дадите вначале много детского в образе Пимена, и когда вы вложите в «Младая кровь играет; смирай себя молитвой и постом» юмор, когда вы вольете молодость, — тогда мы ваш монолог будем во сто раз внимательнее слушать, чем если бы вы всего этого не дали.

Когда вы начинаете читать, пробуйте неожиданную интонацию-старика, который, может быть, на первых порах произведет впечатление несерьезного. Потом мы выправим, если будет слышно, что вы слишком замудрили, — чтобы вы не дали впечатление-фарсового старика.

...Я еще одного человека забыл — Константина Сергеевича Станиславского, который взял на себя ответственную роль докто-

390

ра Штокмана только потому, что Штокман говорит слишком много умных вещей. Он поставил себе задачу: я хочу найти в Штокмане не человека, который говорит умные вещи с трибуны, а чудака, — и начал играть. Когда он нашел в этом образе чудака, то стал говорить умные вещи. Он долго не приходил на репетиции, потому что он не находил еще образа, и только потом, когда он нашел в этом образе чудака, то стал приходить на репетиции.

Он действовал какими-то двумя пальцами (*показывает*). Потом он стал говорить умные вещи. Константин Сергеевич рассказывал нам, как он выполнял задачу, поставленную перед собой. Он решил просыпаться не Станиславским, а доктором Штокманом. Ложку он брал двумя пальцами, все он брал двумя пальцами. В этот период все знакомые Константина

Сергеевича считали, что он с ума сошел. Потом, когда все эти навыки стали своими, он стал уже позволять себе произносить слова из текста Ибсена.

...Вот что получается для современного зрителя. Это — человек XVI века. Такое ощущение мы должны дать. Для того, чтобы постичь Пимена, надо просмотреть плутовской рассказ «Ласарильо с Тормеса»¹⁰. Там есть слепой старичок — его водит поводырь, который обворовывает слепого.

...Обязательно посмотрите живопись Брейгеля. У него есть трагическая картина, которая изображает шесть идущих слепцов. Картина эта трагическая, но у меня она всегда вызывает улыбку.

Есть у Сервантеса интермедия «Два болтуна». Прочитайте обязательно. Возьмите «Двух болтунов» для упражнения и прочитайте вдвоем, — одного из них сделайте стариком.

...Про Григория Отрепьева в сцене монастыря надо помнить, что это еще не муж, что в нем должны обязательно сохраниться черты отрока. Вы помните портрет Пушкина, изображающий курчавого мальчика, который сидит, подперши лицо руками? Я считаю, что Пушкин имел в виду возрастную последовательность в Самозванце. Григорий Отрепьев — это еще отрок. Это важно потому, что тогда его сон будет такой, как бывает в детском возрасте, когда вы сон осознаете. Маленькие дети во сне двигаются, если им что приснится. Или собака, когда ей снится что-то, она чавкает во сне, она чувствует какую-то неловкость. И человек тоже чувствует неловкость. Я тоже чувствовал какую-то неловкость. Поэтому, когда Григорий рассказывает свой сон, у него должны быть широко раскрыты глаза.

...«Мой старый сон не тих и не безгрешен». Вот это открытие. Это то же самое, как Лев Толстой в 75 лет писал о любви так, будто он сам был влюблен как молодой человек. И в Пимене плоть еще не угасла. Это надо оттенить. В музыке у Мусоргского это пропущено. Это неправильно. Без этого звона Пимена нет.

...Помните: первый монолог — один темп, другой монолог — быстрее, третий монолог — еще быстрее. Потому что, когда Григорий говорит:

391

«Давно, честный отец, Хотелось мне тебя спросить о смерти . Димитрия царевича; в то время Ты, говорят, был в Угличе» — Пимен сразу отвечает быстро, с большой трепетностью, и вдруг здесь трепетность стала трагической. Вся речь стала стаккато. Он перевоплощается, и мы должны верить, потому что он действительно был в Угличе. Мы должны по приему шекспировского театра рассматривать этот монолог Пимена как носителя определенного амплуа. Но он, сохраняя манеру говорить, должен сделаться как бы вестником античной трагедии. Вы должны дать образ вестника. Это тоже амплуа. Это определенная задача. Этот вестник выходил на сцену рассказывать такие вещи, которые драматургу не позволяли показывать. Поэтому роль вестника давали самому хорошему актеру театра, который умеет владеть жестами, умеет распоряжаться накалом температуры. Такую задачу выполняет Пимен. Значит, Пимен — это носитель амплуа вестника самого главного события, на котором построена какая-то часть этой трагедии. Поэтому вы должны сразу встрепенуться.

22 ноября.

XIV. Граница Литовская

...Актер не должен вносить свое отношение в линии так называемых красивых слов. Ведь у Пушкина красивых слов не оберешься. У него много красивых метафор, слов. Всюду рассыпана красота. Но какая красота? — Подлинная. Вот и надо добиваться, чтобы не было фальсификации.

...Вы должны учесть, кто такой Курбский. Вы должны его себе представлять вот каким. На коне сидит молодой воин, у него крепкие мускулы, крепкие руки, крепкие плечи. Значит, душа у него заиграет весельем не так, как у какого-нибудь, например, Ростана.

...Конь его подошел к такому месту, что стоит ему еще один шаг сделать, как он будет в России. Он не так веселится, как любовник, который подошел к окну своей любовницы. Курбский должен в своем монологе выразить какое-то удовлетворение. «Вот, вот она! вот

русская граница! Святая Русь, отечество! я твой!» Снимает свой шлем. Тогда Самозванцу легко будет сказать свои слова. На всем будет лежать отпечаток большой тяжести.

...Неужели мы будем прыгать и скакать, когда наш театр будет, наконец, построен? Нет, мы будем сумрачно настроены, мы будем смотреть в партер и молчать. Я глубоко в этом убежден. Это не будет для нас арлекинада с бубенцами — веселье. Мы ждали семь лет нового театра, и, чем радость больше, тем глубже ее воспринимаешь.

...Если у Курбского будет такая роستانовская романтика, то куда вы денете такие слова Самозванца:

392

«...я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..»

Видите: «кажу врагам». Это не ростаяовская романтика, это звучит ядрено. В этом звучит тяжелая рука воина.

«Вы за царя подъяли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..»

Здесь сумрачность.

...Я думаю, что дети в этой пьесе, даже самый маленький ребенок — вот такого роста (*становится на стол и подымает над собой руку*). Вот какие люди были в то время, понимаете? Так что здесь романтика не при чем.

Я помню, Шаляпину показалось неприятным, что в опере Мусоргского «Борис Годунов» Федора играла женщина. Слишком сладко.

25 ноября.

XIV. Граница Литовская

Я бы так сказал: поиски того, что надо в этой роли, вынуждают нас идти на компромисс и допустить некий прозаизм. Роль Курбского — это одна из тех ролей, в которой мы с самого начала допустим нарушение пястовской партитуры, потому что для того, чтобы найти искренность монолога, надо забыть штампы исторических пьес. И потом ни в коем случае нельзя начать с веселья. Нельзя допускать бодряцкого тона. Поэтому нужно читать как-то проще, тише, сумрачнее.

...Это еще не битва. Полки только подходят к границе, и Пушкин пишет в этом эпизоде: «16 октября 1604 года», а битва была 21 декабря 1604 года. Надо так читать, чтобы видно было, что это происходит именно 16 октября. Значит, надо читать спокойно. Ведь переход через границу — это еще не битва, верно? «Вперед! и горе Годунову!» можно так произнести, что получится впечатление: бой происходит 16 октября.

Так что надо прочесть этот кусок, не боясь сумрачности, потому что они провели только какую-то мобилизацию временную. В этом куске нет ничего, кроме удовлетворения от того, что они приблизились к границе. Здесь идет дым из изб, пахнет блинами, свежесдобленным ржаным хлебом, и этот запах очаровал Курбского.

...Я хочу, чтобы была разница между настроением Курбского в декабре, во время битвы, и его настроением при переходе границы. Он прискакал первым к границе, потому что хочет первым ринуться в бой, или потому, что он чувствует запах блинов? Вот что мне хочется узнать. Я боюсь внешнего удалства, за которым публика ничего не услышит. Я боюсь примитивного балагана, что любил изображать в своих постановках Дикий. Этого я боюсь.

393

Поэтому я поставил трудную задачу, чтобы не было внешнего балагана и приемов такого бодрячка: прискакал и вот она — литовская граница. Нужна конкретность во всем.

...Надо этот монолог Курбского начать с взглядывания в местность. Держит вот так руку у козырька (*показывает*), взглядывается, морда у него блестит от удовольствия. Когда вы будете так смотреть, публика будет в напряжении ждать ваших слов. А то, если сказать

весело: «Вот, вот она! вот русская граница!» — ничего не получится, так как ничего ведь нет. У собак это называется стойка; уши у нее напряженные, она ждет — а потом уже действует. Вот такая сосредоточенность, изучение топографии местности, и что-то соображает. Собака стоит на одном месте. И птичка перед полетом — перед тем, как она начнет крылышками махать, она тоже замирает. Приблизительно такое надо дать. В природе все тихо, вы вглядываетесь, а глаза блестят.

...«Вот, вот она! вот русская граница!» жирно надо произнести. Увесисто, вкусно — как у Маяковского в «Мистерии-буфф»: Иваново-Вознесенск, Манчестер¹¹, — в этом роде. Это не просто граница, это «русская граница». Блинков бы там поесть. И «святая Русь» — это не просто «святая», а потому что Русь без слова «святая» не произносится.

...«Чужбины прах» — это не что иное, как действительно прах чужбины, — чтобы не получилась метафора. Это должно быть действительное отношение к праху чужбины, который вы со своих одежд отряхиваете. Сладковатость, шиллеровщина будет снята. Это ядреный текст. Вот как я представляю себе надо прочесть это место: «Чужбины прах с презреньем (*плевок назад*) отряхаю с моих одежд». Вот так надо. Сначала это будет грубо, но это необходимо. Потом грубость снимется, и тогда будет конкретность. Курбский ни в коем случае не пойдет на свидание ни с какой Мариной. Зачем он пойдет на какое-то свидание? (*Харкает и плюет.*) Очень нужно! Зачем он пойдет?

...«Пью жадно воздух новый: он мне родной» — это законченный период. Тут он начинает кричать своему отцу, который в загробной жизни. Нужно топографическое отношение: к границе — это будет первое место, к чужбине — второе место, и третье место надо отнести к разговору с отцом. Это должно быть тонально ощутимо. У вас три краски, и эти три краски дают Самозванцу основание сказать:

«Как счастлив он! как чистая душа
В нем радостью и славой разыгралась!

.....
Душа твоя должна пылать весельем».

Еще бы не быть веселой его душе, когда он границу увидел, чужбины прах с одежды отряхнул, с отцом разговор вел. Это — камаринская. Это, конечно, внутреннее веселье, а ведь камаринская не сразу начинается — она имеет свое развитие...

394

27 ноября.

V. Ночь. Келья в Чудовом монастыре

...Говорили, что позиции Пушкина в отношении темы «Бориса Годунова» неясны. Правда, есть сведения всякого сорта. Николай I запрещал эту пьесу. Это сведения о трудностях, которые испытывал Пушкин, чтобы протащить эту вещь через цензуру.

Почему эта вещь доставила много беспокойства ему? Не надо забывать, что он все-таки был опальным, он был сосланным. Его письма прочитывались. Надо вытащить те «уши юродивого», о которых он говорил. Мы же знаем, о чем он говорит: в какой степени ему удалось завуалировать места, рискованные в цензурном отношении. С этой точки зрения получается, что действительно трудно отыскать, где они <уши> четко обозначились.

Наши историки литературы пропустили монолог Пимена: «Не сетуй, брат, что рано грешный свет покинул ты...». Здесь очень ловко замаскировал Пушкин перечисление такого типа царей, которые прятались под клобук. На нашем языке — это тип двурушничества. Он, с одной стороны, прятался под клобук, а с другой — делал такие вещи, которые характеризуют в нем палача. И это, по чистой совести скажу, — не звучит. Тут нужно подпустить немножко ироническую нотку, заставить зрителя сомневаться в религиозной «чистоте» Пимена.

Дальше. Когда он говорит все, относящееся к богу, нельзя говорить, что называется, в лоб, выдавая себя абсолютно чистым религиозником, <надо> выявить в Пимене человека и заставлять слушать. Вот я думаю, что сложность построения Пимена — это была одна из хитростей. Он <Пушкин> именно в уста Пимена вложил такие вещи, которые он не вложил

бы в уста другого, и это прошло через цензуру. Это вышло какой-то дымовой завесой.

Смотрите, кого он берет первым примером? Того, кто исторически запятнал себя количеством пролитой крови. Ведь, в сущности, что надо бы, чтобы они «золотой венец... меняли на клобук»? Он мог бы в первую голову пустить царя Федора Алексея Толстого < — Федора>, показанного невинным идиотиком. Он начинает с Иоанна и говорит:

«Царь Иоанн искал успокоенья
В подобии монашеских трудов.
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал:
Кромешники в тафьях и власяницах
Послушными являлись чернецами...»

Смотрите, он не говорит просто «любимцев полный», а добавляет «гордых» — «любимцев гордых полный». Потом он называет: «кромешники в тафьях и власяницах». Он называет их «кромешниками».

«А грозный царь игумном богомольным» — это типичное двурушничество.

395

Смотрите, монолог ведь громадный, а его содержание? Мы его не слышали. Обычно в гимназии нам предлагали этот монолог заучивать наизусть, и даже дуэтом его читали. Значит, и учителя словесности проморгали его содержание.

«А сын его Феодор? На престоле
Он воздыхал о мирном житие
Молчальника. Он царские чертоги
Преобратил в молитвенную келью;
Там тяжкие, державные печали
Святой души его не возмущали».

Он называет «державные печали» тяжкими. Значит, дела его были такие, что вызывали возмущение царя. Он от них бежал, скрываясь под схимой молчальника.

Вы видите, какое содержание в этом монологе. Так что тут необходимо, чтобы сквозила легкая роль <ирония?>. Все это мы не можем вскрыть, но нельзя не вскрыть всех дум поэта, который, строя эту сцену, имел в виду что-то сказать.

Поэтому в «Борисе Годунове» должны быть две правды: первая — историческая правда, которую нужно обязательно донести, и тут недопустимы никакие выверты, и другая — надо обязательно донести отношение не кого иного, а именно Пушкина к тому, что он на сцене изображает. Есть же разница между отношением к историческим моментам Пушкина, Островского или Аверкиева. Отношение разное. Режиссеру можно предложить поставить историческую правду, а мы спрашиваем: какое отношение Пушкина к этому историческому моменту? Ведь мы не можем сказать, что событие 16 октября будет позже события 21 декабря. Подбор событий, сопоставлений он сделал так, что они видны в отношении к явлениям.

Почему так напугала Николая I и цензуру эта тема? Потому что в устах Пушкина изложение исторических событий гораздо страшнее, чем если бы за это взялся другой писатель того времени, например, Булгарин Фаддей. Уж он «безупречно» изложил бы эти события. У него не было бы торчащих ушей юродивого.

Поэтому этот монолог можно было бы <следовало бы?> так прочесть, чтобы публика поняла, что такое клобук, чтобы публика поняла, что он <царь> убьет человека, а потом положит тысячу поклонов перед богом.

Тут что? Конечно, церковь опорочена. Пушкин опорочил ее, и правильно сделал. Подумаешь, как Пимен благостно рассказывает Григорию: «Они его меняли на клобук». После «клобука» он сразу грохает: «Царь Иоанн искал успокоенья в подобию монашеских трудов».

...Самозванец — необразованный человек, но у него очень пытливый ум, как бывает: вот живет ребенок в доме, где есть большая библиотека, и если у этого ребенка пытливый

ум, то он займется самообразованием: там он картинки посмотрит, там он не-

396

сколько страниц прочитает и т. д. Таким образом, у него происходит накопление знаний, но знаний поверхностных, и он будет производить впечатление человека, который как будто получил образование. Но на самом деле у него никакого образования нет. Это только результат пытливости ума. Я думаю, что Григория надо сделать на сцене таким, чтобы публике бросалось в глаза прежде всего то, что у него пытливый ум. Поэтому немного рискованно накладывать на Григория черты мальчика из народа. Самое главное это то, что у него пытливый ум. Вот, смотрите, первое указание на пытливость его ума:

«Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Димитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе».

Что вы в этом видите? Это мальчик с пытливым умом, мальчик допытывающийся: что такое комета с хвостом? Следующее указание на пытливость его ума: «Каких был лет царевич убиенный?» И вот — больше ничего.

...В Гришке Отрепьеве прежде всего важен его пытливый ум. И даже в корчме торчит знак вопроса: «Куда ведет эта дорога?». Он все время ходит с вопросом. Он даже в сцене с Пименом еще не раскрывает кусков своей будущей биографии. И мне кажется, что хитрец Пушкин заимствовал этот прием у Шекспира, что он героя своего (здесь два героя: Борис Годунов и Григорий) показывает скромно. Он его положил, тот спит. В сцене доминирует Пимен, который грохает один монолог, второй, третий. Григорий все еще не вскрывается.

...Это как бутон, который должен развиваться в цветок. Надо наметить, где в Димитрия Самозванца распухнет Гришка Отрепьев. А до этого надо вести роль Григория с величайшей скромностью, чтобы публика не знала, чем он будет в пьесе потом...

XIV. Граница Литовская

Вот тут самое трудное, чтобы у Самозванца (хотя есть ремарка «едет тихо с поникшей головой») не прозвучала депрессия, депрессия неудачника, которому предначертаны срывы. Срыв произойдет в свое время, но мне кажется, что контраст между прискакавшим Курбским и Самозванцем, едущим с поникшей головой — это является образцом. Я для того ядрено выставляю роль Курбского, чтобы после него была ясно выражена роль Самозванца, чтобы после него Самозванец говорил совсем просто. В ремарке говорится: «Едет тихо с поникшей головой». Если же припустить ноту печали, то это дезорганизует зрителей, и получится: — Как же это так? Мы только что слышали, как он женщину отбросил от себя, то есть это человек, у которого все собрано, он даже из когтей Марины Мнишек высвободился, он не попал в ее сети, которые она ему расставила, — и вдруг он так опустил.

397

(Я не так выражаюсь, я вульгаризирую, но это не важно.) И вдруг после этого он едет с поникшей головой. Причем:

«Ты кровь излить за сына Иоанна
Готовишься; законного царя
Ты возратить отечеству... ты прав,
Душа твоя должна пылать весельем».

То есть реплики Курбского навели его на сопоставление: «Вот ты бодро едешь, а мне вот трудно».

...Я настаиваю на хриплом голосе Курбского, потому что он едет ораву усмирять. Вот эта роль — инструктора банды — трудна ему. Вот как надо, чтобы не было вылизанности, которая не свойственна Пушкину. Несмотря на то, что у него удивительная стройность, в подборе слов видно: он лазил и такие подвалы, что у него запачканы все руки в мусоре, из которого он достает необходимые ему перлы. Он не в манжетах писал. Он очень долго любил лежать в постели, и лучшие его вещи, как известно, написаны в постели. Вот хочется, чтобы эти черты как-то проступали.

...Я никогда не вижу эту сцену проходной. Я вообще в этом спектакле не вижу проходной сцены. Они все являются спиралью, которая все время напряжена, и как вы ее ни растянете, она примет все же свое положение в силу того, что она спираль и она напряжена от такого заворота. Поэтому роль ядреного Курбского необходима для того, чтобы Самозванец был скромн. Но здесь должна быть не печаль, а выраженная дума. Он очень много думал. После такой напряженной умственной работы человек начинает жрать бифштексы и т. д. Он потерял калории и должен наверстать. Я, например, гораздо больше ем не после того, как показываю, а после того, как головой работаю. И Самозванец, вероятно, готов в этот момент, когда он едет с поникшей головой от дум, курицу сырую сожрать, так много он думал.

Ну, давайте еще раз.

(Исполнителю роли Курбского.) Теперь плевков снимите. Он теперь не нужен. Теперь, когда я слышу «Вот, вот она!», я слышу большое «В», большое «О», большое «Т». Это такие большие слова.

28 ноября.

V. Ночь. Келья в Чудовом монастыре

Какая-то сила, крупная роль в спектакле Пимена должна ощущаться сразу, хотя он и будет говорить старчески. Тут, конечно, спутало печеное яблочко, но я это сделал для того, чтобы ощущалось живое лицо, чтобы не казалось, что это был какой-то миниатюрный старичок. Он должен быть фигурой большого масштаба. Его надо изображать крупными мазками, как фигуры Микеланджело, Леонардо да Винчи, Джотто. Тень отца Гамлета, король Лир и т. д. — зачем я их назвал?

Теперь — как технически добиваться того, чтобы это обрести? Я вас предупреждаю, что упражняться на этом тексте не разрешается. Если вы хотите найти настоящую тональность для роли,

398

то вам дома нельзя эту роль читать. Вы должны выбрать несколько монологов из «Короля Лира» — наиболее сильные — и их читать. Надо взять монолог Тиресия из «Антигоны», монолог Тени отца Гамлета. На размер этого стиха можно взять другие вещи Пушкина и читать их дома.

Когда Пимен стоит у своей лампы, он — король на троне. Мы представляем себе старика с большой бородой. Может быть, этого не будет. Максим Горький, например, производил впечатление крупного человека, жилистого, сильного, несмотря на то, что из-за туберкулеза он высох. Художник Корин, когда он пишет Горького или когда пишет старцев-монахов, старается изобразить их крупными. Он, так сказать, выявляет в них черты большого масштаба. Он мелочи смахивает. Он какой-то одной чертой старается определить наиболее характерное в лице и делает это малыми средствами. Например, делает какие-то брови — и уже намечается определенный характер. Японские актеры, гримируясь, стараются наиболее характерные черты определять одним штрихом. *Gemut-lichkeit** — вот что опасно для Пимена. Нужно, чтобы у него были черты величия. Вы помните, я говорил, что когда он берется за свитки и начинает работать, то он делается величественным.

Когда я играл Тиресия, я выходил сгорбленным стариком, но когда я начинал грохать — я вырастал. Это была ошибка моя. Надо было выйти таким же большим стариком и потом дать это внутреннее нагнетание с помощью голоса, возбуждения, возмущения.

...Неправильно, что актер, играющий комические роли, не может играть драматических. Это абсурд, потому что, например, Ленский, Сальвини, который играл Коррадо — преступника¹², чуть ли не в этом же спектакле произносил комический монолог. Я думаю, что высококвалифицированный актер определяется на той ступени, где он может одинаково овладеть и планом трагическим и планом комическим, — и, конечно, тот актер делает ошибку, кто не бросается то туда, то сюда. К концу своей деятельности это осознал Москвин; когда мы его смотрим в «Горячем сердце», мы жалеем, что этот актер был только

* — уютность, добродушие (нем.). — Ред.

на комических ролях¹³. То же самое и у Игоря Ильинского — он чувствовал, что делает ошибку, играя только комические роли. Мне рассказывали, что Игорь Ильинский играл замечательно Тихона в «Грозе»¹⁴. И в «Зорях» он играл драматическую роль очень хорошо.

(Исполнителю роли Пимена.) ...Вам надо на репетиции положить громадное количество свитков. Я не настаиваю, что это останется потом. Он эти свитки берет, перекладывает и говорит: «Когда-нибудь монах трудолюбивый найдет мой труд усердный, безымянный». То есть если вы будете свитки перекладывать, тогда эти слова не будут звучать абстрактно. Это и есть труд. Понимаете? Живость интонации — ее нельзя нигде подслушать.

...Нужна живость ваших слов. Они должны возникнуть не вследствие вашего подслушивания, а вследствие вашего бытия.

399

Вы должны ощущать существование в этой келье и трудности этой большой работы Пимена. Тогда — «Еще одно, последнее сказанье — и летопись» (здесь остановка) «окончена моя». «Летопись» нельзя небрежно сказать. Здесь все время должна ощущаться значимость этой летописи.

...Вот в этом ужас работы режиссера с актером и актера с режиссером, потому что только было наладится актер, а его прерывает возглас режиссера: тут нехорошо, туда не садись, так не поступай. Я всегда привожу примеры- — приведу и теперь.

Как я ненавидел Станиславского, когда играл барона Тузенбаха! Тузенбах выходит, идет к роялю, садится за него и начинает говорить (*читает*). Но только было я начинал, как Станиславский меня возвращал. Я весь кипел. Тогда я не понимал, что Станиславский был прав. Но потом, когда я сам стал режиссером и в то же время играл, я понял, что когда барон Тузенбах выходил к роялю, то получалось впечатление, что он не произносит слова, а читает их. Чтобы речь получала впечатление, что мы говорим то, что думаем, — надо произносить слова, а не читать. Ведь слова являются следствием того, что мы подумали. И вот у меня тогда этого не было, и Станиславский меня возвращал каждый раз. Раз десять ничего не выходило. Тогда он пошел из зрительного зала на сцену, бросил мне бумажку и сказал: «Вы идите к роялю, скажите первые три слова и, увидя вдруг эту бумажку, вы ее подымаете и, идя к месту, где вы должны сидеть, вы разворачиваете бумажку и говорите дальше». Это очень помогло. Получилось то, что нужно было.

Или был такой случай: у меня трепетности ни на один сантиметр, а слова я ищу, чтобы они трепетно звучали. Не получается. Тогда он мне дает закупоренную бутылку вина и штопор и говорит: «Вы говорите свой монолог и при этом открывайте бутылку». И действительно, когда я стал это делать, то попал в такое положение, которое заставило ту капельку трепетности, которая была у меня, увеличиться. Это я приобрел в борьбе с трудностью при откупорке бутылки вина. Я делал это довольно опытно — я ведь знал, как надо откупоривать бутылки (*мимика вызывает смех у присутствующих*). Я тогда ненавидел Станиславского, ненавидел бутылку, ненавидел себя, ненавидел всех на свете, — и я попал в такое положение, где возникли препятствия, и тогда в своем монологе я нашел интонацию правды.

Ведь глупо рассказывать о себе самом: «Я учился в кадетском корпусе...», но когда я начал этот монолог и увидел бумажку, нагнулся, чтобы поднять ее, то это был живой жест. Ведь все мы живем опытом, все мы приносим на сцену свой опыт, и этот жест, когда я поднял бумажку, получился от условного рефлекса, который я вспомнил. (Это надо было бы рассказать Павлову.) У меня получилась живая интонация.

...Ленский пишет, как у него возникает образ: вот он видит руку, ногу, потом шею, голову и т. д. Некоторые никогда не видят

400

образа. Таким был Южин. Мы его называли шкафом: у него как бы в шкаф были вставлены пластинки, которые давали нужную интонацию. Противоположностью ему был Ленский, который всего себя изменял, потому что он видел образ. Идеальным является тот актер, который и видит и слышит себя. Я, когда читаю Пимена, его вижу, но еще не слышу.

Вот эту необычайную гармонию между внешними данными, гармонию между жестами и <тем>, как вы произносите, — это надо находить. Для этого нужна большая работа. Самое

страшное — чтобы сразу выходило. Это большой труд — найти образ.

...Как мы уже раскрыли, Пимену не чужда была любовная авантюра. Вот здесь есть один к этому трамплин:

«На старости я сизнова живу,
Минувшее проходит предо мною —
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуясь, как море-окиян?»

Понимаете? Чуть-чуть сервантесовская романтика. Очаровательные воспоминания в лирической взволнованности. Тут непременно надо дать подъем. Понимаете (*повторяет четверостишие*). Тут строчки взволнованные, и тогда понятна будет его фраза Григорию: «Младая кровь играет». Это — вальс. Это что-то вихревое. И тогда будет забита суховатость. Вот в этих точках вы будете приобретать масштаб.

...Помните? Я вам предлагал шепотом произнести:

«О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу

(ударение на «цареубийцу»)

Мы нарекли».

Это обязательно, это квинтэссенция. Пушкин выстрелил эти слова в план построения трагедии. Нельзя это слово просто произнести. Я думаю, что искать смысл этот надо в шепоте, чтобы я эту строчку запомнил, и не <только> я, зритель, а <и> Григорий, и он потом повторит это слово «цареубийца». Это слово в его сознание вложил Пимен.

«И лик его как солнце просиял —
Уж не видать такого нам царя».

А потом:

«О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли».

Скажите, из какого лексикона он <Пушкин> это взял? Конечно, из античной трагедии. И недаром четверостишие он начинает: «О страшное, невиданное горе». Это формулировка античного театра, и надо здесь пользоваться такими приемами, какие мы берем напрокат из приемов античного театра. Всплеск должен быть.

П. П. Кончаловский. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1938 г.



«...И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса».

Это эмоциональный рассказ. Если вы так скажете (*читает*), то это будет протокольный рассказ. Вы же вестник. Вы подбираете те самые слова, те самые места, где происходили эти ужасы. Я бы сказал, — это молодой Пимен, и, конечно, транс его настолько велик, что он как бы должен сойти с ума. И когда Григорий говорит ему расчетливо, как математик: «Каких был лет царевич убиенный?», — то он застает вас в состоянии транса (*показывает*).

«Да лет семи; ему бы ныне было
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник
И царствовал; но бог судил иное».

Понимаете? Человек находился в состоянии безумия — и появился страшно замедленный темп, который дает Григорию все сообразить. «Он был бы твой ровесник». Это — искра, которая падает на голову Григория. Это — силы, которые дают питание воображению Григория. Вы побрызгали Григория таким семенем, которое очень важно для него. Здесь происходит завязывание узла тем, что годы их совпадают. Это — первый импульс для теории, что он — Димитрий. Поэтому ваш рассказ и потом в трансе последние слова должны быть сказаны в тоне прорицателя. Вы должны произвести впечатление безумца. Потом он обращается к летописи и там приобретает успокоение. Но это потом. Давайте дальше: «Сей повестью плачевной...». Этот монолог должен вызвать жалость. Ведь это предсмертный монолог, и вам это будет легко сделать. Вы говорите:

«Сей повестью плачевной заключу
Я летопись мою; с тех пор я мало
Вникал в дела мирские. Брат Григорий,
Ты грамотой свой разум просветил,
Тебе свой труд передаю».

Это экспромт. Ему в эту минуту пришло в голову сделать Григория как бы престолонаследником. Он как бы умирает. Он прижимает его к себе, гладит ему голову, как сынку. Тут нельзя так холодно передавать свои функции. Конечно, я сказал неправильно, что успокоение придет, когда он начнет свои летописи, — трепет обязательно останется. Это подготавливает публику. Мы уже успели вас полюбить, и когда вы возьмете свой костыль, вы уходите в небытие. Публика больше вас не увидит, но <надо> чтобы не было ощущения, что вы идете молиться, а должно быть дано такое ощущение, что публика с вами расстается.

Поэтому решающим является то, как вы будете Григория обнимать, как вы будете передавать ему свои труды, иначе узел не завяжется. А тут опять конфликт: вы прижали к себе Григория и хотите, чтобы он в качестве отшельника продолжал бы писать вашу рукопись, — а он думает, как бы заменить убиенного царе-

402

вича собой. Здесь конфликт. Нужно сумму конфликтов разыгрывать. И это должен актер ощущать, а то получится эпический рассказ. А это мне не интересно. Мне интересен этот рассказ на базе волнения.

4 декабря.

Х. Царские палаты

...Надо выяснить, какие функции у мамки. К кормилице вырабатывается какая-то привязанность. Меня, например, кормила не мать, а кормилица, и у меня осталась в течение долгого времени большая к ней привязанность. И когда я приезжал в Пензу, то прежде всего я вызывал ее из деревни, чтобы с ней повидаться. У меня была к ней привязанность почти как к матери.

Поэтому, мне кажется, в этой картине надо будет взять мамку-кормилицу, она внесла бы большую красоту, чем шамкающая старуха лет шестидесяти. В этой картине должна быть изумительная теплота, и эту теплоту лучше получить через кормилицу, а не через няньку,

хотя у Пушкина теплота проявлена и в отношениях с няней... Тут надо обратиться к Забелину¹⁵, у которого имеется специально бытовой материал. Это большой авторитет.

Ну, давайте.

(М. И. Голованова читает текст Ксении.)

Когда мы получим музыку, мы попробуем пройти, может быть, удастся по времени вклинить этот монолог¹⁶.

Теперь о слове «братец». Видите ли, что тут, — почему Пушкин включил этот вопрос: «Братец — а братец! скажи: королевич похож был на мой образок?»¹⁷ Вот здесь опять сказалась мудрость Пушкина и его знание техники сцены. Он боялся, что публика не поймет, что Ксения целует образок, — вот для этого он и включает этот стишок. Ксения показывает царевичу образок и говорит: «Посмотри, похож был королевич на мой образок?» Так что это важная вещь, и, пожалуй, лучше, чтобы уже сейчас читались эти слова.

Теперь относительно манеры, с какой говорит Ксения. Тут надо учесть манеру сказительниц. У них попадаетеся текст причитания. Для причитания была особая манера. Это особая техника. Когда умер, например, Сережа Есенин, когда гроб внесли в Дом печати, то мать, подошедшая к гробу, стала технически оплакивать его. Я настаиваю на том, что она стала технически завывать, как будто по нотам, потому что существовал ритуал оплакивания и при этом существовала определенная мелодия. Я пораился, когда услышал ее плач. Я знал, что она полна слез, но для этого ритуала она их в себе задушила и этот ритуал провела на «хорошо», на замечательной технике, то есть, чтобы другая мать сказала: «А когда у меня умрет сын, то я еще лучше провою эту мелодию».

Так что здесь, я бы сказал, не «сентиментальная» нота искренности должна прозвучать у Ксении, а должно прозвучать то, что

403

она ежедневно, а может быть, в воскресные дни, особенно в страстную неделю, берет портрет и немножко, так сказать, в меру, над ним воет. Ведь не вчера же он умер, он ведь умер давно, и она каждый день не будет плакать так, как плакала на второй день после его смерти. Поэтому должен быть спад в передаче этого плача, но, в о всяком случае, ритуал должен прозвучать.

Надо справиться, нет ли в Москве сказительниц, которые рассказывают сказки: северные или другие. В этих сказках есть разные элементы, элементы причитания, которые имеют свою музыку. ...Борис лежит на лежанке, в прозаическом одеянии. Что произойдет? Это будет настраивать зрителя на быт. Этим мы дадим зрителю возможность следить за его внутренним содержанием, и через монологи его мы сильнее проникнем в его мир. Поэтому, мне кажется, что если мы снимем мишуру, тогда зритель услышит, о чем они говорят.

...Вы только подумайте, каким надо обладать искусством: человек обманул цензуру, он взял четыре-пять строк и только в одной дал идею: «Все под руку достанутся твою». Это есть политика. Это — главное. Конечно, там есть еще ряд вещей, которые определяют, но мы, современные люди, ставя историческую правду, выкапывая историю, мы должны брать эту правду глазами Пушкина, и мне кажется, что мы должны отыскивать эти торчащие уши.

...Тут нельзя растрепаться на мелочи в первом монологе и во втором монологе, а нужно все подводить под эту мысль:

«Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою».

Как это жестко сказано. Как это решительно сказано. ...Смутное время нельзя брать без войн. Основное в Смутном времени — войны. Потом нельзя же брать Бориса Годунова без сопоставления Бориса и Самозванца. Изменение заглавия обусловлено цензурой. Надо взять на учет заголовки «Комедия о настоящей беде Московскому государству...», так же, как мы изменили название «Горе от ума» на «Горе уму». Мне кажется, что лучше было бы держать в сознании эту строчку «Все под руку достанутся твою». Мне кажется, что если мы введем некоторую мягкость, задушевность, то мы испортим, потому что Пушкин писал: «Шестой уж

год я царствую спокойно...» (*читает*). Недаром Пушкин с начала той сцены написал: «Борис Годунов и колдуны».

« — Где государь?
— В своей опочивальне
Он заперся с каким-то колдуном».

Поэтому Пушкин и не хотел, чтобы он перед публикой каялся. Пушкин хотел сказать Борису: «Ты очищаешься, но ты все-таки мракобес». Поэтому Пушкин берет его правдиво. Нельзя его дискредитировать, глупым его нельзя брать. Для своего времени

404

Борис Годунов был очень передовым человеком. Но я хочу сказать, что все же у Пушкина есть в каких-то вещах стремление любви к нему не давать. Ведь у него есть ломанье. Это дискредитация. Чего ты ломаешься? Ведь он мечтал о троне. Отчего же ты ломаешься, когда тебе предлагают трон? Я должен монолог Бориса «Достиг я высшей власти...» взять на фоне джаза колдунов. Я иначе его понимаю. Если этот монолог понимать <не> в его мракобесии, <не> в этом окружении, то актер, может быть, будет его возвеличивать. Бывает иногда, что убийца может разжалобить присяжных заседателей. Вот и страшно, что Борис может нас разжалобить. Вот почему страшно смазывать его отрицательные стороны.

...Здесь не только сопоставление Бориса и Дмитрия Самозванца, но есть еще элемент: народ. И раскрывать образ Бориса, не учитывая этот элемент — народ, — нельзя. Поэтому «Все области, которые ты ныне изобразил так хитро на бумаге, все под руку достанутся твою» — это есть закрепление в руках своих не только земли, не просто ряда территорий (Москва, Новгород и т. д.), но и того, кем эта земля заселена, то есть народа. Это есть надевание петли на народ и придавление его монаршей властью.

В этом трудность пьесы. У нас нет возможности — при том бедном из-за цензурных условий материале, при тех бедных красках, которые отпущены в этой вещи — из-за цензуры, — ввести народ. Что мы видим у Сушкевича?¹⁸ Несчастных, бедных, в лохмотьях. ...Мы этого народа не выводим. Мы грохнем его за кулисами, и там он будет выть. Конечно, авантюристы всякого рода пытаются склонить народ на свою сторону, но мнение народа до конца остается мудрым: и этот царь нехороший, ну его к черту. Эту пьесу надо кончить так, как «Ревизора», где люди застыли от ужаса. Это самая кульминационная точка: люди застывают, и публика разгадывает глубокий смысл этой трагедии. И Пушкин тоже так кончает. Он дает мертвую паузу. Он говорит: «Народ безмолвствует». ...Тут накапливается та мудрость, о которой мы теперь можем говорить. Народ является единственно мудрым, который решает весь вопрос. «Земля моя, — говорит народ, — банки мои, газеты мои, книги мои, культура моя». Это кто говорит? Народ. Теперь он заговорил. Теперь молчание прервано. Вот какой вывод должен сделать зрительный зал.

...Он <Борис> из нервных натур, у него <проявляются> некоторые черты Иоанна Грозного. И Борис любил себя окружать темными людьми, так же, как Иоанн Грозный.

Итак, в Борисе есть примесь нервности Достоевского. Так что нельзя играть его уравновешенным. Иоанна Грозного тоже так играют. Царя Федора играют эпилептиком. Бориса Годунова с легкой руки тех актеров, которые обладают басом, стали играть величавым, мудрым, благородным. Мне кажется, что это от лукавого. У Бориса должен быть темперамент татарина. Есть указания, что он воин. Я не знаю, можно ли этому верить. Мне кажется, в

405

то время захват власти должен был сопровождаться и тем, что он мог сесть на коня. Тут, может быть, Пушкин так смотрит: Борис Годунов не мог сесть на коня, а Дмитрий мог. Я не знаю. Не будем слишком расходиться с историей. Надо проверить. Во всяком случае, темперамент Бориса должен быть совершенно другой, чем мы видим в опере. Так что, я бы сказал, для Пушкина его нужно больше «отатарить» и сделать его более способным на вспышки.

...Борис — охотник. Меньше всего он представляет собой человека, ходящего в

богатых нарядах, как кокотка, которая садится в ванну из молока, чтобы нежить тело. Из пушкинского ритма мне кажется, что Борис — охотник. При его ловкости у него есть изворотливость, хитрость.

Мне представляется такая картина. Царь лежал на лежанке в дезабилье. Потом, когда выпустили к нему Шуйского, он быстро, чтобы не давать тягучего тона, быстро натягивает на себя какие-то шальвары, сапоги, охотничью куртку, бросая реплики Шуйскому, чтобы публика видела, что он ловкий. Когда он один, то он совершенно другой. С колдунами он опять другой, а здесь, с Шуйским, он тоже другой. Вообще ошибка, чтобы образ был всюду один и тот же. Это абсолютная ложь, никогда так не бывает. Каждая картина должна иметь совершенно другой характер, то есть один характер в нем как зерно лежит, оно просвечивает, но состояние все время разное. Не нужно бояться в предварительной работе потерять основное зерно, оно никуда не денется.

...(П. И. Старковский читает:

«Конечно, царь: сильна твоя держава

.....

А баснями питается она».)

Это — квинтэссенция сцены. В голосе Шуйского звучит и голос Бориса. Поэтому здесь необходимо абсолютное количество желчи, абсолютное количество презрения, абсолютное количество ненависти к «бессмысленной черни». Ведь это что такое? Если вспомнить Шекспира, то это в десять раз большая подлость, чем разговор Полония с Гамлетом. Здесь нужен максимум темперамента.

...Обыкновенно Шуйского играют лисой. Мы говорим: неверно. Где же его функции царя? Василий Шуйский угадал какие-то вещи. Он должен что-то пропагандировать. Он лиса лисой. «Я думал, государь, что ты еще не ведаешь сей тайны». Здесь надо искать Полония. Надо искать какие-то моменты Яго. Но все же это надо говорить темпераментно, с волнением. Это Азеф какой-то. Черт знает, какие ассоциации он вызывает. Это не подленький человек, а это сила.

...Борис Годунов начинает командовать: «Послушай, князь: взять меры сей же час...» Это маршал. Вот тут должен сверкнуть этот охотник, умеющий скакать на коне. Здесь нужен вид. Этот монолог — команда эмоциональная. Тогда он красиво прозвучит. Тут ведь замечательные слова:

406

«...чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова.
Ступай».

Тут образы замечательные. «Браво, браво, Пушкин!», — кричат.

«Он покраснел: быть буре!..» Сыграть это не удастся, потому что покраснеть не удастся. Когда Борис Годунов грохнет команду, публика удостоверится в его силе.

«Постой. Не правда ль, эта вестъ
Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?»

(Читает с большим воодушевлением.)

То есть в этом монологе сквозит желание вонзить кому-то в горло нож. Вот как звучит этот монолог. То, что он стал командовать, то, что он вспылал — это одно. А то некоторые читают так вот, сумрачно (читает). Это неверно. Такое чтение не делает трагедии. Так он может говорить у колдуна. Там другая атмосфера — там жгут какие-то травы, льют воск, там воняет, потому что они едят капусту; они вшивые. И в этой обстановке Борис будет другой. А здесь он в чистой комнате, он хорошо одет и т. д. И здесь он другой.

...Когда Шуйский сказал: «Клянусь тебе...», Борис закрывает ему рот рукой. Он держит его за шиворот и вытрясает из него правду.

«Тебя крестом и богом заклинаю,

По совести мне правду объяви:
Узнал ли ты убитого младенца
И не было ль подмена? Отвечай».

Это большой накал. Он держит его в тисках. У того косточки трещат.
Давайте дальше.

(Я. И. Боголюбов читает:

«Подумай, князь. Я милость обещаю
От ужаса во гробе содрогнется».)

Здесь войдет еще одна струя, которая изменит некоторую трепетность, но накал останется, к нему прибавится еще терзание, то-есть то, что мы называем «стирая с лица холодный пот». Это осложнение монолога, но тот накал, который был в первом и втором монологах, — останется, — что, сукин сын, если ты врешь, то я тебе такую придумаю казнь, «что царь Иван Васильич от ужаса во гробе содрогнется». Здесь кульминация. Поэтому накал остается, он не может остыть.

...Черт его знает, — если он вспомнил царя Ивана Васильевича, то, может быть, он себя уже сейчас покажет Иоанном Грозным.

407

А Шуйский лучше всех знал, кто такой Иоанн Грозный, как он себя вел, — он хорошо его дворец изучил. «Он покраснел: быть буре!..» Шуйский хорошо знает, что значит «быть буре». Это такой подымется тарарам!

Дальше.

Вот первая реакция: он <Борис> качается. Я одно лето провел в одном месте, где много татар, и узнал, что татары качаются, когда учатся и когда страдают. Так и здесь. Борис должен качаться от страданий. В нем заговорило татарское происхождение.

«Ух, тяжело!.., дай дух переведу...

.....

Но кто же он, мой грозный супостат?»

Вы понимаете, — это уходит почва из-под ног. «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» — это не популярная фраза. Публика должна понять, что эта фраза выражает покачнувшийся дуб, и он действительно рухнет. «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» — и бухается на лежанку (*показывает*). Но надо выдержать себя некоторое время в этой позе, тогда публика скажет: «Здорово!»

5 декабря.

XXI. Ставка

...Искусство Пушкина в том и состоит, что он, взяв форму пятистопного ямба с цезурой после второй стопы, так подогнал словесный материал, что необходимость остановки обуславливается не формальной причиной, а тем, что надо выявить характер. В этом стихе необходима остановка в связи с накоплением эмоций у Басманова. Надо так читать, чтобы остановки были наполнены содержанием.

Тут надо оправдать эмоции. Здесь нужно дать иронию. Он ставит его <Гаврилу Пушкина> в неловкое положение:

«А вы, кого против меня пошлете?

Не казака ль Карелу? али Мнишка?

Да много ль вас, всего-то восемь тысяч».

Я говорю прозой, но я все остановки и все цезуры насыщаю моим содержанием: при этих словах — затылок почесал, при других — сделал такое-то движение. Я даже до такого цинизма дохожу. Но везде надо оправдать существование этих остановок. Это, плюс владение стихом в его четкости, составляет монолитность формы и содержания. У Пушкина форма неотрывна от содержания.

Стремительность. Это страшное слово. Движение стиха у Пушкина обязывает каждую новую строчку подгонять в горку, а не с горки. Вы говорите: «Ошибся ты: и тех не

наберешь» (*читает*). Это вы идете с горки. Это неправильно. Надо идти в горку, то есть должно быть стремление каждую следующую строчку говорить выше, — за исключением редкого случая, как у Пимена, где четыре строчки поставлены в скобки и их надо прочесть проходно.

408

Поэтому он говорит: «здесь видел я царя...» (*читает*). Это особый случай.

Наверное, это будет еще в сцене Марины с Самозванцем, где Марина будет играть с ним как кошка с мышкой, где она будет его соблазнять, — и может быть, иногда они будут говорить, не подгоняя в горку, а сбрасывая вниз. Но большей частью Пушкин предлагает предыдущую строчку говорить тише. Это дает движение стиха, а то стих вянет.

С этой точки зрения Басманов — Свердлин говорит слишком в себя, а между тем Басманов должен говорить из себя. Его надо заставить говорить не конспиративно, а говорить, как будто они находятся друг от друга на расстоянии ста метров. На этой площади нет ни одной души, и можно говорить громко и свободно. Он ничего не боится — за дверью стоит стража. Так что должна быть текстовая открытость, как говорят: душа нараспашку. Басманов не замыкается в себя, он не боится даже говорить на некотором расстоянии, и Пушкин не приближается, он как-то замешкался. Значит, вы должны открыто говорить. Это будет совсем другая манера разговора, в особенности <у> Басманова, который без пяти минут военный диктатор. Ситуация такова, что у Басманова больше наполеоновских мотивов. Я подгоняю вперед хронологию. Я беру раскрытие всех моментов, которые зарождались в александровскую эпоху. Пушкин тоже очень вперед махал.

...Эта сцена означает следующее: <Гаврила> Пушкин пришел уговорить Басманова перейти на сторону Димитрия Самозванца. Это уговаривание происходит таким образом: Басманов держит себя так-то, Пушкин — так-то, причем один другого хочет поразить целым рядом аргументаций, которые определяют их характеры. Это своего рода математика, и тут должна быть точность...

«Не войском, нет, не польскою помощью,

А мнением; да! мнением народным».

Эти две строчки имеют большую значимость идеологического плана. Поэтому эта фраза должна быть подана курсивом.

Вы понимаете эту программу? Это строчки, на базе которых исследователи будут докапываться до вскрытия ситуации, данной здесь, когда они будут разбирать: какие взаимоотношения здесь между народом и царем, какие — между народом и Димитрием, какие между Борисом Годуновым и Димитрием и т. д. и т. д.

Понимаете? Как у Грибоедова, вы будете нащупывать его идейное содержание в этих фразах и будете вскрывать его мировоззрение, — на чьей он стороне, как он представляет себе эту путаницу во время смут на Руси, какую роль в этой трагедии играет народ.

Зрители не должны пропустить, что одно из действующих лиц говорит: мы сильны; «не войском, нет, не польскою помощью», а слушайте, слушайте, чем мы сильны: мы сильны «мнением (пауза); да! мнением народным».

409

Понимаете? «Народ» вы уже поставите на пьедестал, то есть вы вкладываете в него какую-то силу, и тогда я оглядываюсь назад и смотрю, как себя вел народ, когда выбирал Бориса, и знаю, что под кнутом приставов народ голосовал за Бориса. Ведь мы имеем такое место, где кто-то из народа говорит: намажь себе луком глаза, чтобы получились слезы.

Вот как можно определить, каков он, этот народ. Есть целые исследования, которые определяют по этим маленьким фразочкам «Бориса Годунова», что — народ был пассивен или активен при выборе Бориса Годунова в цари? Да, он был пассивен. Был пассивен, когда выбирал, когда шел за Димитрием, но везде хитрил. Понимаете, — он шел пассивно, но не как стадо баранов. У них так получалось: «Пожалуйста, голосуем, как вы хотите, но мы знаем, что и на нашей улице будет праздник». Народ накапливал громадную волю через лабиринт вынужденной его пассивности.

...Хотя Басманов говорит сам с собой, в раздумье, но в смысле звучания он должен

говорить как бы для зрительного зала. Поэтому надо, когда вы читаете, взять кого-нибудь из зрительного зала себе в собеседники. В ту эпоху не говорили так сумрачно, тогда выражались ясно и не в духе упадочничества. Люди тогда были более здоровы; они были больше всего на воздухе.

...Вот видите, у Пушкина есть такие места: «да! мнением народным». Да, «везде измена зреет». В каждом углу — измена. Народ ищет правды. И когда он ставит на трон Бориса, он знает, что не в этом правда. И когда он ставит Дмитрия на трон, он тоже знает, что не в этом правда, но он чувствует за собой власть. Народ недоволен, и поэтому «везде измена зреет». Поэтому надо прочесть эти слова с великой значимостью: «Он прав, он прав; везде измена зреет...» (*читает*).

Понимаете, это надо прочесть с большой открытостью, потому что больше всего говорит <А. С.> Пушкин, хотя и говорит Басманов; но так как он касается таких струн, которые определяют обстановку, то он вкладывает и такие вещи: «Ужели буду ждать, чтоб и меня бунтовщики связали и выдали Отрепьеву?» Он этими словами вскрывает язву. Так что здесь стоит как будто Басманов, но где-то из-за его плеча торчат кудри Пушкина. Точно так же, как и в «Горе уму», всюду я вижу Грибоедова.

Иногда является необходимость зрителю раскумекать, что происходит. Если же мы в погоне за легкостью будем наваливать события за событиями, тогда может возникнуть антимузыкальность. В каждом куске есть свое *rallentando* внутри общего *allegro*. Так и здесь надо определить, какие мы будем задерживать монологи в целях раскрытия большого содержания, которое пришлось по цензурным условиям Пушкину запрятывать. Мы же немножко раздвинем швы, чтобы дать возможность выторчать ушам побольше, чем это дозволено было при Пушкине. Это не будет преступлением. Мы изучили массу материалов спорных и бесспорных. Мы выходим с большим вооружением и знаем, что это такое — «Бо-

410

рис Годунов»... Десять лет тому назад Художественный театр так не разбирал вещи. До 1917 года мы не понимали Пушкина или не осмеливались разобрать Пушкина, а теперь мы осмеливаемся, но должны быть зоркими.

Нам очень помог Пяст. Он растопырил швы, потому что форма хитро выбрана, и я думаю, что он <Пушкин> получил большое наслаждение оттого, что ему было очень удобно в этой форме расставить так слова. Он дал такие отдушины, которые при хорошей трактовке режиссера должны у актеров засветиться. А так как зритель культурно вырос, то все обстоятельства позволяют нам раскрыть все то, что было загнано в подполье при Пушкине. Пожалуйста, выходите и расскажите, что такое «Борис Годунов».

10 декабря.

I. Кремлевские палаты

Трудность этой сцены состоит в том, что она написана прологообразно. Пролог, как форма, требует особой «чопорности», я бы сказал, особого звучания. Тут слишком большое раздробливание может ухудшить положение. Эту сцену можно сыграть, как сцену двух заговорщиков. Для этого есть все элементы. Но так как заговор находится в рамках пролога, то должно быть особое исполнение, то есть надо не мельчить образ, а немного украсить некоторой чопорностью, торжественностью, важностью, поскольку это пролог трагедии. Это то, что у Шекспира очень характерно. Например, первые переключки Марцелло и Бернардо в «Гамлете»: «Эй, кто идет?» Эту сцену в «Гамлете» часто вычеркивают, особенно гастролеры, хотя всякий солидный театр не позволит эту сцену вычеркивать. Это замечательная картина: мороз, холодная ночь, звезды и переключка двух голосов.

Пролог нельзя играть не торжественно. Трудность этой сцены заключается в том, чтобы сыграть ее величаво. Темп — умеренно быстрый. Два человека стоят. И тут очень важно окружение. Какое это время года? Это имеет большое значение. Холод — и у них сдержанная холодность.

(*Исполнителю роли Воротынского.*) У вас, Павлов, хороший голос, но в манере

Воротынского есть какая-то простоватость.

Мы подходим к образу через музыку. Я, например, чувствую, что композиционно было бы нелепо, если бы Шуйский разговаривал с молодым человеком. Вот образность и выражается через эту музыку. Осторожность, статуарность. Они не разгуливают. Здесь надо застыть около какого-нибудь предмета. Мне кажется, что это сцена не интерьерная, а экстерьерная. Ветер, холод. Здесь Шекспир. Воротынский говорит:

«Наряжены мы вместе город ведать
Как думаешь, чем кончится тревога?»

411

Они говорят тяжело. Они облачились по-военному, и по-военному они разговаривают. Главное, что город находится на военном положении. Нужно караульных расставлять. Нужно стрелцов мобилизовать. Конечно, это создает настроение. Это закат дня. Закат солнца лежит на их лицах. И, конечно, они должны быть не в шубах, а в военных шинелях, в кольчугах, и не на саниах они будут объезжать город, а на конях.

Вообще мне представляется, что вся пьеса военизирована, и неверно, если ее играют как штатскую пьесу. Все время такое положение, что приходится за меч браться¹⁹.

Тут я перехожу на картинки-лубки. Я беру уже лубок. Не Олеарий²⁰ с его мирными описаниями. Мне хочется брать такие источники, где будет тот же Василий Шуйский, но я хотел бы видеть его не в шубе, а с мечом в руке. Тут, может быть, будет историческая неправда, но я беру его как у нас в гражданскую войну. Восстания. Налеты. Прорыв фронта. Зеленые. Тут кровью пахнет. Вот так мне представляется. Поэтому в этой сцене должна быть большая сосредоточенность. Я пугаюсь баса Шуйского. У него тоже зов к мечу. Это не просто интриган, когда он говорит: «Давай народ искусно волновать». Это значит, что они к войскам будут приходить, агитировать.

Когда он говорит: «Зять палача» — это особый мундир, и когда он берет: «татарин», — не просто «шурум-бурум», а здесь берется воинственное начало. Здесь опять ощущается меч, ощущается человек, сидящий на коне. Так что характеристика Бориса берется в аспекте войны, а не в аспекте штатской жизни. «Борис не так-то робок!» Так что он берет его в воинском аспекте.

...На сцене должна быть намагниченность. В первой реплике Воротынского с точки зрения поэтического мастерства поражает обилие «р». Если бы Пушкин не давал этой пружины, то он дал бы более мягкие слова — с буквой «л», а он дает слова с буквой «р». Так что, исходя из этих «р», вы должны произносить важно эти слова. Вы должны сказать не «город», а «гор-р-р-од». «Барабан» вы должны сказать не «барабан», а «бар-р-р-абан». Патриарх — очень трудно произносимое слово, у меня даже «х» звучит благодаря букве «р».

«Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.
Как думаешь, чем кончится тревога?»

«Как думаешь?» Твердость какая! Значит, он весь подтянут. Рука его легла на меч, он тверд, силен. Конечно, у Шуйского мягче все, потому что у него более мягкие функции, но все же и ему Пушкин оставил некоторые «р».

...Вот, исполняющий роль Воротынского должен осознать эту пышность, напряженность, эту волевою пружину пролога. Здесь не надо интимности. Нужно, чтобы публика ощутила в этих стихах музыку. Стих должен здесь звучать, и зритель должен почувствовать

412

сразу, что он пришел на спектакль особо торжественный, где будут большие события, будут кипеть страсти и будет крупная игра.

...Характеристику Самозванца очень легко написать на бумажке. Но есть целый ряд сцен у Самозванца, которые с этой бумажкой ничего не сделают. Реплики там маленькие и их трудно произнести. В сцене Самозванца с Мариной легко, а вот когда коротенькие сцены, то труднее. Когда он начинает принимать парад, говорит с Карелой, с поэтом и так далее — это очень трудно. И когда меня, как режиссера, спрашивают мое мнение, — то черт знает, —

я не знаю. И если бы мне дали эту роль, то я, может быть, запутался бы. Поэтому срывов в роли Самозванца гораздо больше, чем в других. Самая легкая роль — это Бориса Годунова. Что там особенного? Ничего особенного, а у Самозванца роль безумно трудная, ужасно трудная. Поэтому Пушкин остался не удовлетворен. Он думал написать пьесу о Марине. Это говорит о том, что он недостаточно еще раскрыл этот участок Самозванца и ему хотелось кое-что добавить. Конечно, у исполнителя такой роли, как Самозванец, должно быть чутье. Он может обмануть ракурсами. Необходима внутренняя сосредоточенность — как он будет держать глаза. Вот тут, в Димитрии Самозванце, надо найти какие-то вещи, которые, может быть, не ясны для публики, но убедительны, и публика тогда скажет: «Верно, — мне нравится». А что верно — не скажет. Понимаете, — убедительность делает неясное ясным. Для этого должны быть какие-то данные у актера.

Какими секретами Маслацов так ярко выявил «голубого гусара»²¹ в «Ревизоре»? Неизвестно. Любопытно для теории творчества. Основная линия там колоссальная. Это пружинит роль. Слов нет, а все убедительно. Я в прошлый раз решил следить за Маслацовым, и я видел, что, несмотря на его короткую роль, у него все же обилие текста, он много про себя что-то тихо говорил, — и это дает незабываемый образ. Если рассказать, как о примере теории творчества, то, конечно, было бы любопытно, чтобы наша лаборатория²² зазвала к себе Маслацова и попросила его рассказать о его секрете. Пусть расскажет, что он говорит про себя, когда он сидит в гостиной городничего при Хлестакове за чашкой чая. Пусть расскажет, а вы запишите. Это будет очень интересно. У него все получается верно и правдиво. Меня даже Сергей Прокофьев спрашивал: «А что, это он действительно играет на рояле или он так замечательно делает вид, что играет?» И когда Прокофьев узнал, что он только делает вид, — то сказал: «Это гениально, — он производит впечатление настоящего пианиста за роялем. Это очень убедительно». А другой актер так кладет руки на рояль, что сразу видно, что он не играет.

Вот эту убедительность надо находить.

...Стих требует музыкаобразной волны, чтобы была внутренняя напевность.

413

Вы понимаете, я люблю музыкальным напевом стихотворной волны, которая качает как будто. Поэтому должно быть установлено для всех ролей овладение стихией стиха. Так что надо дома этим заняться.

«Наряжены мы вместе город ведать

Как думаешь, чем кончится тревога?»

То есть что я сделал? Я разделся и окунулся в море, где имеются такие волны, и хороший пловец будет ощущать, какие волны будут его подымать, а какие опускать. Когда я смотрю на пловцов, то я могу увидеть, кто из пловцов чувствует музыку волн и кто этого не чувствует.

...Почему провинциальные актеры в этом отношении хороши? Когда актер, который играет Полония, Горацио и других, напаялит на себя трико, то он ни за что не будет прозаичен. Наше поколение, которое проходило школу, оно все запуталось. Черт возьми — система Станиславского, дискуссии, и т. д. и т. д., — и когда историк будет потом разбирать, то он скажет, что это была банда сумасшедших. Понимаете, мы запутались. Теперь надо вернуть хорошую традицию испанцев. Вы думаете, за что Кальдерона любил Гёте? За возвышенный стих. Влияние Шекспира на Пушкина было велико.

Пушкин мог бы первую сцену начать со сцены в корчме, но он никогда не сделал бы это. В «Корчме» надо дать ощущение простонародья до цинизма, до вульгарности. И Пушкин начинает так, как в «Гамлете», как в «Короле Лире», — он начинает с подъема.

Вы, Павлов, много стихов читали? Вот Самойлов мне признался, что он никогда в жизни стихов не читал. Вы подумайте, как у нас поставлена школа, что может быть актер с десятилетним стажем, который не читал стихов. Поэтому я рад, что я прошел символистскую школу. Я читал *à livre ouvert**. Я собирал актеров и читал черт знает какие стихи. Никто ни

* — по открытой книге (то есть без подготовки) (франц.). — Ред.

черта не понимал, но нам нравились красивые стихи. Это ласкало наше ухо. Мы любили и выпить, и шататься по разным притонам, где не полагается, но в то же время мы читали стихи.

Актер должен любить стихи, как музыкант должен любить хорошую музыку. Для того чтобы хорошо прочесть Воротынского, надо знать культуру стиха, надо много читать, надо захлебываться в чтении от любви к стихам.

...Я когда-то играл на скрипке, но потом бросил. Все, что я знал на скрипке, я принес в театр. Я рад, что Ипполитов-Иванов меня срезал на экзамене и записал меня только в кандидаты консерватории. Я тогда очень обиделся, а теперь я этому рад. Я потом скрипку бросил. Я поступил в университет и, конечно, пьянствовал. Еще раз повторяю, я рад, что меня Ипполитов-Ива-

414

нов срезал тогда на экзамене. Если бы этого не случилось, я мог бы сделаться скрипачом и играть, например, первую или вторую скрипку в оркестре. Хорошо, что этого не случилось и что я теперь, хоть и маленькую, но пользу приношу как режиссер.

...В прологе допустимо то, что недопустимо не в прологе. Пролог допускает однообразие, что недопустимо в других кусках трагедии. Поэтому не бойтесь, что это будет звучать торжественно, но однообразно, то есть будет как будто не два лица, а одно лицо. Это значит, что Воротынский и Шуйский читают однообразно. (*Читает.*)

Из всех строчек самая важная «Принять венец смиренно согласится». Как будто лежит какая-то рукопись, человек пишет и вдруг выводит:

«Принять венец смиренно согласится;
А там — а там он будет нами править
По-прежнему».

В этом прологе Пушкина должно быть больше, чем выявления образов Шуйского и Воротынского. Надо выявить однообразие в прологе, как во введении к трагедии.

...Здесь дана такая форма, которая ставит необходимость спрятать лица действующих лиц.

Шуйский в первой картине не показал себя, и горе-критик Литовский скажет: «Замечателен был Шуйский за исключением первой картины». Это, конечно, неправильно. Ведь бывает, что прячут свое существо, и то, что Шуйский спрятал свое существо, — это его и раскрывает. Вот как надо понимать.

...Советую найти у Пушкина этим же размером написанные стихи и упражняться, потому что если вы будете упражняться на роли Воротынского, то вы ее испортите. Роль — это такая нежная вещь, что надо ее холить. Поэтому упражняться на роли нельзя, а надо дать соответствующие по размеру стихи и упражняться. Этому меня учил К. С. Станиславский. Он никогда не брал для упражнения роль — он на других вещах искал соответствующие интонации, потому что к роли надо подходить уже вооруженным...

III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ

11 — 22 декабря 1936 года (в живой записи)

11 декабря.

Х. Царские палаты.

Семен Годунов входит к царю «без доклада». Он должен быть более уверенным, властным, хладнокровным. Он должен быть самым крепким в этой картине. В Семене надо повторить энергию Бориса, каким он был по отношению к царю Федору Иоанновичу.

415

Глубокая мысль Пушкина — показать Бориса в разобщенности с народом.

Пушкин не разбил 24 картины на акты, чтобы читатель сам вывел сумму. Зритель от эпизода к эпизоду должен переходить стремительно, получая много, но не останавливаясь на отдельных эпизодах, чтобы получить целое.

Борис напряжен, собран. Хотя на него наваливаются напасти, у него все время волевые импульсы воина. (Угрызения совести играть за кулисами.) Надо играть человека, который, хотя ему и тяжело, берет себя в руки. Все время энергия.

XV. Царская дума

Пушкина интересовала борьба страстей, и он берет Бориса прежде всего с этой стороны.

«Василиса Мелентьева» Островского — плохая пьеса. Но монолог Иоанна в воспаленном состоянии, как водителя войск, — хорош. Мей в «Псковитянке» показывает Иоанна едущим на коне, хотя и не произносящим ни слова, — это хорошо.

Таков и Борис. Командир. Никакого резонерства. Темп. Огромный темперамент. Вся страна горит. Все кипит. Везде измена.

Пушкин — образец зноя, бешеный темперамент в любви, ревности, шутках, попойках. Пушкин из Шекспира высосал одни темпераментные вещи. Мы и Пимена должны были омолодить.

И тогда контраст. Встает патриарх — ушат холодной воды. Борису не дают жить. Он одну беду ликвидирует, — другая. У него озноб; 39 градусов минимум. Это трагедия. Если этого нет — неинтересно играть «Бориса».

Патриарх здесь со всем арсеналом мракобесия. У него два тона: один — члена царской думы, другой — он большой искусник в очковтирательствах. Такие священники обладали замечательными свойствами актера. Знаменитые адвокаты имели навыки актерского свойства. Патриарх — такой. Разве можно вынести монолог, если он не будет снабжен элементами очковтирательства? Во всей трагедии единственный монолог произносится шепотом — рассказ патриарха о видении.

13 декабря.

X. Царские палаты

Надо показать некоторую оторванность Бориса от окружающего. Роль маленькая (из 24-х картин он появляется только в шести, по-настоящему даже в четырех). Поэтому у него не может быть служебного текста. Когда он обращается к Ксении, мы должны вслушиваться в состояние самого Бориса, а не Ксении, — ее состояние уже показано.

Пушкин не интересуется тем, что Борис — добрый отец. Тут должна быть настороженность — в отношении не того, какой он с детьми, а того, что дальше. Борис в некоторой рассеянности. Он не входит, а уже находится здесь, — мы имеем возможность пока-

416

зять его в сосредоточенности и раздумье. Гамлет молчит, но для нас он не молчит, мы читаем его молчание. Молчание Бориса (пусть даже глаза его закрыты) должно быть прочитано. Для него плач Ксении — другой, не Ксении: плач страны. В его тексте — поворот на себя. Эгоцентризм. Дальше — в обращении к Федору — опять о своем.

Обращение к Ксении надо дать холоднее, суше, однотоннее, объективнее, жестче, чтобы немного покорило зрителей, — как бы уготована сцена настроения, а Борис ее снимает. Борис не хочет размагничиваться, он не поддается. Тем более что этот плач он каждый день слышит. Он в себе. За ласкательной интонацией нет ничего.

По Пушкину, «Борис Годунов» — драма о негодности монархической власти. Четверостишие «Когда-нибудь, и скоро, может быть...» — *maestoso*^{*}, заносчивость монарха. Именно здесь торчат «уши юродивого». У Бориса молодая восторженность. Борис — молодая роль. Все его функции в пьесе выдают в нем энергию молодости. Все, что показывает его путь к смерти, надо дать другими средствами (через окружающих, через аксессуары). Борис должен в пьесе соревноваться с Самозванцем. Он по внутренней энергии должен самому молодому дать несколько очков вперед.

^{*} — величественно (итал.). — Ред.

Семен Годунов — важная персона. Здесь не только равный. Здесь ситуация: Борис не знает, а он знает; поэтому он над Борисом. Если закрыть глаза и слушать, можно подумать, что Семен — Борис, а Борис — Семен.

«Гонца схватить» — первая нота, которая в сцене с патриархом загремит барабаном. Как нагайка свистнула в воздухе.

Сцена двух Годуновых — одна из красивейших сцен шекспировского типа.

«Противен мне род Пушкиных мятежный» — Борис дрожит от ненависти. Это подчеркнуть. Здесь опять «уши юродивого».

«Уклончивый, но смелый и лукавый» — блестящая характеристика. Сразу входит Шуйский — две пары глаз начинают колоть друг друга. Всё на ударах. Василий Шуйский тогда будет значительным в пьесе, когда он будет ходить по лезвию ножа — «смелый и лукавый».

В фильмах Чаплина все занимаются только тем, что бьют, толкают и т. п. Чаплина. Его функции — получать удары. Это же самое в «Борисе Годунове», только в трагическом плане. Все время нависают тучи, даже комета появляется. Поэтому такое обилие вестников (Пимен, Шуйский, патриарх, Семен Годунов).

Монолог Шуйского «Конечно, царь: сильна твоя держава» — надо просмотреть комментарии Валерия Брюсова к стихотворению Пушкина «Герой». Что есть для Пушкина «чернь» — народ или «свет». Через Василия Шуйского здесь говорит Пушкин.

«Слыхал ли ты когда, чтоб мертвые из гроба выходили», —

417

ломая руки. Израненный святой Себастиан. «Послушай, князь Василий» — может быть, на коленях, ползая по полу.

Пушкин: трагедия — это бьющиеся в пьесе страсти. Иначе резонерство, только литература. Пьеса написана кровью. Вспоминается китайский театр.

14 декабря. XV. Царская дума

Первая реплика Бориса — с огромным накалом. Он говорит толчками, задыхается. Должна быть ненависть к Самозванцу. Нерв искренний, но форма выражения, интонация взяты напрокат у Иоанна Грозного. Басманов заразился у Бориса ненавистью. Разъяренные звери. Накануне суда Линча.

«Мне свейский государь» — сохраняя накал, но приглушенно, чтобы потом было forte.

И патриарх, и Басманов *a tempo**.

У патриарха интонации такие, как будто помимо этих слов другое: он успокаивает Бориса. Алогизм. Атрибуты из другого лексикона бытия. Если поп и дьякон, выносящие святыне дары, в ссоре, они говорят еще что-то другое. Крестное знамение превращено в некую форму знахарства, и этим патриарх утихомиривает царя. Он еще и в роли няни. Самый же монолог патриарха собственно начинается со слов «Сам бог на то нам средство посылает».

Вестник — в «Царе Эдипе» тоже простой пастух — приносит страшную весть. «В глубоком сне, я слышу, детский голос...» — как в «Гамлете» рассказ Бернардо и Марцелло о появлении Тени отца Гамлета. Очковтирательство, сделанное опытной рукой. «Вот мой совет» — вдруг в патриархе просыпается полицеймейстер. Весь балаган обнаруживается.

Шуйский видит, что все это церковное барахло не вовремя. Он подменяет здесь собой Бориса, он создает иллюзию будущего царя. Пушкин показывает, какими легкими средствами можно достичь трона. Тут своего рода монаршее волеизъявление. Поэтому Борис быстро соглашается.

Сколько иронии вкладывает Пушкин в завершение этой сцены! Она началась трагизмом — и распалась. Сцена должна быть во всем серьезе, но почва ироническая. Нельзя обнажать прием, но «уши» будут торчать.

Х. Царские палаты

* — в прежнем темпе (*итал.*). — *Ред.*

Ксения сперва за сценой причитает «Милый мой жених» (слова могут быть плохо разборчивы), потом входит, поет романс «Что ж уста твои»¹, затем говорит тот же текст «Милый мой жених» на музыке. У мамки другая интонация — более оптимистическая,

418

чем у Ксении, — она утешает ее, но утешает привычно. Ксения после реплики: «Нет, мамушка» — направляется к двери и собирается опять причитать (чтобы Азия была). Борис ее останавливает словами: «Что, Ксения?» и Борис, как мамка, утешает немного деланно.

Семен Годунов — раздражитель, он всыпает яды, поэтому он шикарит репликами. Его сообщения — не обычного порядка. Испанские удары рапирой из пьес плаща и шпаги.

Шуйский вначале не находит позиции, с которой ему начать. «Я знаю только то» — произносит Шуйский на ходу; так как это главное — надо дать интонацию. Это подготовка к монологу. Монолог Шуйского — по-лермонтовски (изобилие прилагательных, вообще редкое у Пушкина).

«Послушай, князь» — ход Бориса к Шуйскому — как охотник, натягивающий тетиву лука. Как Муне-Сюлли играл Отелло в последнем акте — зверь, тигр, действует «без заранее обдуманного намерения».

22 декабря.

XI. Криков. Дом Вишневецкого

Самозванец — романтик, нервно-рассеянный, на языке следующих поколений — неврастеник. Недотепа. Вспышки. Он должен быть в пьесе обозначен пунктиром. Он должен напоминать звереныша. В картине корчмы — прыжок зверя (из окна) — как в «Балаганчике» — нелепый.

Некая парадоксальность. Зачем он привязался к двум монахам? Влюбился накануне решающего момента. У фонтана — вместо того чтобы быть перед полками. Пушкин долго тащит его по пьесе, а главного еще нет до XIII картины — у фонтана (у Бориса Годунова главное — в VI картине). Маленький орешек в ста бумажках. Прелесть Гамлета, может быть, в том, что он долго не разворачивается. Только итальянцы (в особенности мужчины) умели это играть — они знали тайны недоговоренности. Немцам и русским это совершенно несвойственно. Тормоз, завуалированность. Нам это удалось в «Горе уму». Медленное разворачивание, но накапливается такая сила в последнем акте, как это никому не удавалось.

В сцене у фонтана вдруг — любовник, Собинов в кубе. Польский костюм с тонкой талией. Он брызжет огнем любви. Потом в кольчуге ему неудобно.

Линия Самозванца — вверх и вниз. Вершина — сцена у фонтана. Ее надо подать в высоте страстности.

Все, что делается в картине «Краков. Дом Вишневецкого» — немного смешно. В Самозванце — меньше всего от Наполеона, от аскетизма солдата. В нем замечательно — когда он соловьем запоем любовь.

<О ПУШКИНЕ>

I. ПУШКИН-РЕЖИССЕР (1936 г.)

Я буду говорить о пушкинском театре отнюдь не как литературовед. Я попытаюсь подойти к анализу драматургических работ Пушкина и его теоретических высказываний о театре исключительно как практик, как техник театра.

Прежде всего, для того, чтобы окунуться, так сказать, в атмосферу пушкинского понимания природы театра, для того, чтобы была ясна его целеустремленность в области преобразования драматической системы (Пушкин, несомненно, является типичным преобразователем театра), необходимо привести высказывания самого Пушкина о театре.

Пушкин пишет:

«Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов»¹.

И далее:

«Сочиняя ее (речь идет о трагедии «Борис Годунов». — В. М.), я стал размышлять над трагедией вообще. Это, может быть, наименее правильно понимаемый род поэзии. И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения»².

В другом месте Пушкин говорит более решительно:

«Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»³ (причем слово сущность можно было бы заменить более дословным переводом слов *la nature du drame*, сказав: природа драматического искусства). «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии»⁴.

И наконец:

«Я не читал ни Кальдерона, ни Веги, но до чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя»⁵.

420

Нам надо знать точно, что в театре Шекспира наиболее ценно для Пушкина. И если на практике Пушкину не удалось осуществить той программы, которую он себе поставил, изучая Шекспира, надо же нам все-таки знать, какие особенности шекспировского театра ему хотелось бы внести при преобразовании драматургической системы его времени.

Пушкин безусловно является преобразователем драматической системы своего времени. Написав «Цыганы», он нашел себя способным писать драматические произведения. Здесь начинается кипучая деятельность Пушкина в театре. Он занимается не только анализами драматических произведений своего времени, но старается на практике показать, как нужно писать пьесы. Реестр задуманных им драм включает столько тем, что в тот короткий срок, который оказался в его распоряжении, он мог осуществить только незначительную часть задуманного.

Посмотрим, как осуществлял свои замыслы Пушкин. Возьмем болдинские «маленькие драмы». Эти драмы поистине считаются шедеврами Пушкина. Они обнаруживают прежде всего стройность плана, необычайную краткость, полное отсутствие всякого рода эпизодических отступлений, жизненность и яркость изображений, необычайные характеры, изумительный язык, превосходный драматизм положения, блестящую законченность действия.

Эти короткие драмы вызывают у исследователей театра Пушкина некоторое недоумение. Его упрекают в том, что они чрезмерно кратки, чрезмерно сжаты, что они как будто бы воспринимаются скорее как пьесы для чтения, чем пьесы для театра.

Относительно объема достаточно вспомнить замечание Аристотеля в его «Поэтике»: «При каком объеме из событий, одно за другим по вероятности или необходимости следующих, вытекает перемена несчастья в счастье или счастья в несчастье, такой объем и достаточен».

Я не согласен, что маленькие болдинские драмы при исполнении на сцене могут казаться слишком краткими. Правда, напряженность и сосредоточенность их действия и сжатость выразительного их языка, свободного от всяких парафраз и эмфатического распространения, требуют особенных приемов исполнения⁶. Но при этом особенном приеме маленькие пьесы Пушкина должны перестать казаться маленькими.

Я согласен с Поливановым, что драмы Пушкина требуют большего внимания к паузам и более частого замедления темпов при произношении, нежели другие драматические произведения⁷. Но актер не должен бояться впасть в своеобразную декламацию — необыкновенная простота пушкинского языка не даст ему этого сделать.

На этом примере мы видим, как Пушкин дает предуказания не только драматургии, которую он задумал преобразовать, но предуказывает уже исполнителям.

Когда мне пришлось поработать для радио над «Каменным гостем»⁸, я, как полагается, конечно, всякому современному ре-

421

жиссеру, привлек в качестве исполнителей наших профессиональных актеров. Но ужас! Современные актеры не умеют читать Пушкина.

Так как спектакль по радио не смотрят, а только слушают, нам нужно было обратить внимание на способы произношения его стихов. И вот выяснилось, что у Пушкина так расставлены слова, что логические ударения помимо вашей воли возникают при непременном условии, если вы их будете произносить с паузами, если вы будете делать обязательно к концу слова люфт-паузу*, если вы будете относиться чрезвычайно бережно к расстановке тех пауз внутри стиха, которые нужно было сделать по законам, бывшим обязательными для поэта. Необходимо было соблюсти напевность стиха, добиваясь такой расстановки слов, чтобы эту напевность и музыкальность она главным образом преподносила.

Здесь возникли большие трудности. Актеры современного русского театра очень отстают в области владения стихом на сцене. Впрочем, это понятно. Театры испорчены тем, что в них произносили стихи Алексея Толстого, стихи Островского в его исторических драмах или в таких вещах, как «Снегурочка». Настоящие же поэты не имеют доступа на сцену. Когда театры хотели ставить античные драмы, чаще всего произносились стихи плохих переводчиков. Естественно, что у актеров не было специального тренинга для того, чтобы заниматься таким поэтом, как Пушкин.

Это обстоятельство снова и снова требует от нас внимательного и глубокого принципиального изучения высказываний Пушкина о драме и театре и его драматургических образцов. Я бы сказал, что в Пушкине здесь проглядывает организатор спектакля. Он не только пишет свои вещи, но он пытается увидеть их на сцене. Назвав свой доклад «Пушкин-режиссер», я разумел «режиссера» именно как «организатора спектакля», как человека, который не только пишет пьесы, но и отвергает каноны предыдущих периодов и пытается создать новую форму. Создавая эту форму, он подсказывает изменение сценической техники, которая необходима при постановках его пьес. Если мы проследим историю, скажем, русского театра XIX и начала XX века, то убедимся, что провалы больших драматических произведений на сцене обуславливались главным образом тем, что пьесы написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику.

По правильному утверждению некоторых исследователей, в «Борисе Годунове» Пушкин шагнул гораздо дальше Шекспира. Если мы станем изучать построение картин в «Борисе Годунове», то увидим, что здесь техника более совершенна, чем в пьесах Шекспира, в которых структура гораздо проще и наивнее. В «Бо-

422

рисе Годунове» каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность, она, как в музыкальном произведении, сама по себе являясь частью, подготовляет необходимость возникновения следующей части,

* Luftpause — воздушная пауза (нем.). — Ред.

для того чтобы создалась монументальная форма, новое музыкальное произведение, в котором будет 24 или 25 частей.

Белинский правильно заметил, что «Борис Годунов» на него производит впечатление монументальной вещи, но построенной таким образом, что отдельные куски этого произведения можно самостоятельно ставить⁹. Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после.

В пушкинские времена театр не знал режиссерского искусства. И драматурги того времени были не просто драматургами, а драматургами-режиссерами. Сегодня искусство режиссуры есть. Современные же драматурги своих пьес не доканчивают и не дописывают. Я не ошибусь, если скажу, что большинство современных драматургов волокут в театр сырье. Пушкин же в своих пьесах предсказывал все, что нужно будет режиссеру для преодоления сценических недочетов своего времени, подсказывал технические особенности, которые будут впоследствии утверждаться режиссером будущего. Поэтому я и проверяю всегда свою работу, свои режиссерские искания на пушкинских документах, на его теоретических высказываниях, на его заметках, разбросанных в его письмах, на его черновиках к пьесам и на его пьесах.

«Что развивается в трагедии? — спрашивает Пушкин, — какая цель ее?» И отвечает: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*»¹⁰.

Каждое высказывание Пушкина должно быть предметом самого бережного творческого изучения. Многие его мысли весьма современны и сейчас. Вот, например, его знаменитая формула о смехе, жалости и ужасе: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения»¹¹. Это замечание заставляет нас поставить вопрос о смехе, так как смех обратился у нас в зубоскальство и появился ряд комедий вроде Шкваркина. Разлагает зрительный зал такой смех!

Видя такую комедию, которая не поднята до уровня высокой комедии, зрительный зал читает какой-то фельетончик из «Крокодила». Это то зубоскальство, которое допустимо только в анекдотах, рассказываемых после обеда. Театр не должен, не имеет права спускаться до этого.

Комедии Аристофана были шутовскими, но ведь они не вызывали в зрительном зале зубоскальства! Они ставили серьезные

423

вопросы. Форма была шутовская, выражение было шутовское, но люди, которые эти вещи воспринимали, волновались, потому что там бичевались пороки.

А вот появляются в наше время комедии, которые заставляют нас, сидя в зрительном зале, все время ежиться. Они приучают зрителя не относиться серьезно к проблемам, решающимся на сцене. Это позор!

Мне скажут: задача театра — давать и отдых, давать и развлечение. Но разве на пьесе «Ревизор» мы не отдыхаем? Разве комические места в «Горе уму» не дают нам этого отдыха? Разве мы не можем назвать целый ряд произведений, вызывающих смех, но остающихся на высоте высокой комедии?

Мы можем назвать из большой литературы театр Мольера. Разве он вызывает такое беспочвенное, абстрактное зубоскальство? Ничего подобного! Каждая из его вещей была глубоко принципиальной. Возьмите «Дон Жуана». Кажется, вещь написана Мольером для развлечения зрительного зала. Однако шаг за шагом он подводит Дон Жуана к большому монологу, который бичует лицемерие, который звучит, с нашей точки зрения, как антирелигиозная пропаганда, он высоко поднимает пафос этого монолога.

Пушкин в качестве режиссера хотел как можно скорее видеть свои принципы осуществленными. Его тяга к театру была даже переоценена некоторыми современниками.

Так, например, Киреевский заявлял, что «Пушкин рожден для драматического рода, он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком»¹².

Техника театра той эпохи не позволяла звучать пушкинским вещам так, как поэт их слышал. Поэтому замечания его по адресу актеров — то же самое, что мы, режиссеры, говорим актерам. Это не язык драматурга, это язык драматурга-режиссера.

Все мы знаем знаменитую цитату: «Но актеры, актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммоторжественный рев *Глухорева*. Трагедия будет сыграна тоном «Смерти Роллы». Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь защити и помилуй — но боюсь»¹³.

Не стоит ли театральная техника и сегодня еще ниже того, какой желал ее видеть Александр Сергеевич Пушкин? Я думаю, что да! И сегодня техника стоит так низко, что можно еще к целому ряду театров отнести эту тираду: «Но актеры, актеры!»

За минувшее столетие, особенно за годы революции, наш театр так вырос, что мы вправе требовать сейчас и от режиссера, работающего в театре, следовательно, и от режиссера-драматурга и актеров, приступающих к Пушкину, настоящего подхода к тому, чтобы вскрыть особенности пушкинского творчества.

Серьезнейшие принципиальные возражения у меня возникают поэтому по поводу показанного в бывшем Александрийском теат-

424

ре «Бориса Годунова». Эта трудная вещь звучит там не так, как хотел бы Пушкин. Режиссер привлек пушкинистов. Решались вопросы, какой должна быть расстановка сил на сцене. Борьба сил по признаку классовой борьбы. Но в результате получился букет вульгарностей, после которого ничего не остается от Пушкина.

Возьмем третью картину «Бориса Годунова» — «Девичье поле».

Вот, пожалуйста, отправьтесь на поиски во все учебники истории, во все документы, касающиеся Смутного времени, и попробуйте по тому, как захочет Покровский¹⁴, расставить эти силы на сцене. Попробуйте их расставлять — и вы попадетесь, потому что нужно просто-напросто следовать тому, что здесь написано.

Не надо загромождать сцену никакими иероглифами, которые будут вскрывать какое-то идейное содержание, ибо все эти иероглифы не успеет даже никто прочесть. Нужно добросовестным образом поставить эту сцену, как в кинематографе ставят сцену крупным планом, использовать в ней только то количество действующих лиц, которым можно обойтись, разделить мысленно сцену на две части, где одна будет исполнять функции крупного плана, а вторая — задачи фона. Тогда вы получите то, что надо.

Если вы тут перепутаете действующих лиц, если вы заставите действующих лиц говорить как лиц, находящихся в толпе, если вся толпа будет галдеть, орать, — пусть ее будет даже полторы тысячи, — вы только растеряете слова! Никогда вы на сцене не расслышите эти фразы:

« — Все плачут,
Заплачем, брат, и мы.
— Я силюсь, брат,
Да не могу.
— Я также. Нет ли луку?
Потрем глаза.
— Нет, я слюней помажу».

Остается только одно: пригласить композитора, громадный хор, построить по методу оратории эту многоголосицу, создать грандиозное звучание, где бы мы не разбирали никаких слов, но чтобы это было прочной постройкой грандиозного масштаба.

Затем постарайтесь его закрыть какими-то сложными, как это делается в радиостудии, занавесами, чтобы звучание было очень отдаленным, не теряя своей нюансировки. И, наконец, расставьте простые фигуры в духе Питера Брейгеля, поставьте их в хорошей композиции по методу Брейгеля, освободите сцену от всяких декораций, дайте свет только

на крупный план композиции, — и вы передадите мастерством хорошо найденной напевности настоящий народный язык. Вот вам и будет кусок из пьесы Пушкина!

Пушкин был против декламации «драмоторжественного рева». Он критически и с пренебрежением относился к сценическому эффекту. Он был представителем романтического пафоса. Его

425-

хочется назвать реалистом-романтиком. И вместе с ним мне хочется воскликнуть:

Долой декламацию с ее «драмоторжественным ревом» и долой сентиментальность, и долой сценические эффекты, и долой романтический пафос, долой так называемое правдоподобие классики и романтики, долой резонерство! Да здравствует музыка!

Я хочу остановиться еще на одном документе:

«Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, — писал Пушкин, — он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, бесспорно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отсея робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un heros, un roi de comedie*), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения»¹⁵.

Здесь поставлен вопрос об искренности. Если внедриться в самые сокровенные глубины этой цитаты, мы увидим, что и сегодня есть целый ряд людей, работающих на фронте искусства, которые не обладают той внутренней свободой, которая в творчестве необходима. Мне это очень радостно говорить в момент, когда перед нами лежит замечательный документ — проект новой Конституции, в котором подчеркнуто право на свободу, право на труд.

Я мог бы показать на целом ряде примеров, как люди стараются угадать вкус тех или других людей, как боятся унизить чье-то высокое звание, оскорбить каких-то спесивых людей! Но самое страшное в искусстве — это робкая чопорность, смешная надутость, подобострастие! Они недопустимы в искусстве!

Искусство должно говорить ясным, простым языком, искусство должно обращаться ко всей массе, не деля аудиторию на аудиторию таких-то и таких-то.

Мы должны создавать серьезную трагедию, подлинно народный театр всеми мобилизованными нами средствами выражения.

На базе изучения культуры прошлого мы должны выработать тот язык, который соответствует языку нашей эпохи.

Мы не должны стричься все под одну гребенку. Союз работников театрального искусства должен распасться на целый ряд объединений, ассоциаций, и каждая ассоциация должна говорить на том языке, на котором члены этой ассоциации могут говорить искренне, во весь голос. Только тогда наше искусство поднимется до той высоты, которой ждет от нас наша страна.

426

II. <ПУШКИН-ДРАМАТУРГ> (1937 г.)

На одном из листов своих набросков А. С. Пушкин начертал:

«Дух века требует важных перемен и на сцене драматической»¹.

Зная, о каких великих переменах мечтала революционная голова Пестеля², Пушкин, не желая оставаться в стороне от того, что творили декабристы в деле освобождения человечества от царского кнута и пыток жандармерии, взял на себя роль преобразователя драматической сцены, чтобы сделать эту мощную трибуну (театр) местом для пропаганды своих дум и великих идей прогрессивной молодежи своего времени.

Пушкин знал, что перед *народной трагедией* в России «восстанут непреодолимые

преграды», что «для того, чтоб она» (народная трагедия) «могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...»³.

Пушкин учитывал, что писателю его времени негде было научиться языку, понятному для народа, и трудно было проникнуть к струнам народного сердца, а посетителям театра его времени, где уж там было отзываться на народную драму.

«Вместо публики, — писал Пушкин, — встретит она» (народная драма) «тот же малый, ограниченный круг и оскорбит надменные его привычки»⁴.

От «черни» (великосветского общества) его отвращало, он стремился повернуть свое искусство и искусство своего времени лицом к народу.

Давая образец новой драматургической формы («Борис Годунов», «Сцены из рыцарских времен», «Русалка»; обе последние остались неоконченными, но тенденция названных пьес как пьес для народа и о народе ясна), Пушкин предлагал вместе с текстом стройную организацию будущего, по его замыслам (см. его заметку «О <народной> драме» и замечания о театре, рассыпанные в его пленительных письмах) преобразованного театра.

Говоря о Байроне, Пушкин указывает, как надо строить в пьесах характеры.

Говоря о декламации актеров, Пушкин советует решительно отказаться от «драматоржественного рева».

Отсутствием полным в «Борисе Годунове» черт сентиментализма Пушкин выводит пьесу из ряда так называемых романтических пьес.

Пушкин дает ряд четких указаний относительно различия между «истинным романтизмом», как он его понимает, и тем романтизмом, который завел в тупик многих драматургов его времени.

427

Пушкин предостерегает их от «старых сетей Аристотеля», Пушкин не принимает ни поэзии Шиллера, ни драм его.

Для Пушкина школа романтическая «есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства»⁵.

Пушкин становится со своими образцами драматургии на ту грань, где романтизм касается плечом к плечу реалистического искусства.

Пушкин предлагает следовать лишь прогрессивным лозунгам романтиков, <и> только тех из них, кто выдвинул *народность* одним из принципов нового искусства.

Четкое определение романтизма в его «пушкинской», так сказать, транскрипции дает Белинский:

«Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источники в том, в чем источники и искусства, и поэзии — в жизни».

«Жизнь там, — пишет Белинский, — где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное как внутренний мир души человека»⁶.

Вот здесь, на этой черте (внутренний мир человека, забота о нем, как самом важном), романтизм переходит в тот пленительный реализм, родоначальником которого и становится сам Пушкин, увлекаая за собою и Гоголя и Лермонтова.

Продолжая ряд подсказов на переустройство сцены для новой народной драматургии, Пушкин бросит в мусорную яму сценические эффекты, он будет воевать с законами правдоподобия классиков и романтиков, он будет против романтического пафоса, он-будет против риторики.

Стремясь найти живую форму изложения на основе разговорного, преимущественно народного языка, Пушкин (еще до начала того, как он по уши влез в изучение Шекспира — ноябрь 1823 года, см. Сайтов, № 58⁷) не побоится высказать пожелание «оставить русскому языку некоторую библейскую похабность. Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по-привычке пишу иначе»⁸.

Тщательно изучая образцы драматургии Пушкина, мы видим в нем подлинного организатора спектакля.

Нам совершенно очевидно, что пьесы свои Пушкин писал, отчетливо представляя их в свете сценической рампы.

Однако Пушкин как организатор спектакля совсем не то, что-теперь мы привыкли называть постановщиком.

Я уже говорил и еще раз повторяю: Пушкин, когда писал свои пьесы, представлял их себе на сцене не иначе, как на сцене преображенной, реконструированной.

428

Пушкин отвергает каноны классицизма, Пушкин отвергает реакционно-мистические тенденции многих романтиков.

Пушкин не хочет также быть учеником трагика Вольтера, он хочет быть учеником природы.

Пушкин образцами своей драматургии подсказывает необходимость изменить всю аппаратуру сценической техники.

Если проследить историю русского театра второй половины XIX века (взять послепушкинский период русского театра) и начала нашего века, мы увидим, что всякого рода срывы в области театральных представлений, провалы целого ряда больших драматических вещей обуславливались главным образом тем, что постановщики всегда стояли лишь на страже того, как бы во что бы то ни стало сохранить в неизменном виде всю так называемую сценическую аппаратуру.

Они никогда не учитывали того обстоятельства, что ряд драматургов творил такие образцы драматургии, которые создавались не с учетом техники сцены своего времени, а с подсказом эту технику во что бы то ни стало изменить.

Среди драматургов такого рода, где драматург хочет быть еще и организатором спектакля, на первом месте надо поставить Пушкина. Возьмите «Бориса Годунова». Театральная техника пушкинского времени стояла гораздо ниже того уровня, какой нужен был для реализации на сцене этой гениальной трагедии Пушкина. За ним следовали: Гоголь, Лермонтов, Сухово-Кобылин, Островский, Чехов.

На что же направлял внимание постановщиков Пушкин, призывая их реформировать сценическую технику?

Вот:

Пушкин изумительно тонко вскрыл условную природу сценической площадки.

Я уже говорил, что Пушкина в хрониках Шекспира поразило прежде всего *искусство изображения действительной жизни*. Но тут тотчас же необходимо отметить, что Пушкину противно было брать (как тонко определил это в творчестве Пушкина Гоголь), ему противно было брать (цитирую выражение Гоголя) *«растрепанную действительность нагишом»*⁹.

Пушкин так писал Раевскому из села Михайловского в сентябре 1825 года¹⁰: «Сочиняя ее» (речь идет о трагедии «Борис Годунов»), «я стал размышлять над трагедией вообще. Это, может быть, наименее правильно понимаемый род поэзии. И классики и романтики основывали свои законы на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения (*la nature du drame*)».

В другом месте («Журнальные статьи», см. «О драме») еще решительнее:

429

«Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

Беря под обстрел «правдоподобие» «классиков и романтиков» (Корнель, Байрон), А. С. Пушкин полагал необходимым оговорить, что истинным правилом трагедии должно быть *правдоподобие сценической ситуации, настоящим законом трагедии должна быть правдивость диалога. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»*¹¹.

«Вспомните древних: — пишет А. С. Пушкин в черновом письме к Н. Н. Раевскому в

конце июля 1825 г., — их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли *условное неправдоподобие*?.. Истинные гении трагедии» (Шекспир и Корнель) «никогда не заботились о правдоподобии».

<Пушкин не> только теоретизировал, он дал нам в своих пьесах великолепные образцы такого условного реализма.

Написав в 1824 году «Цыган», А. С. Пушкин сам определил себя способным писать драматические произведения, и уже с 1825 по 1835 <год> пишет целый ряд драматических произведений, показавших, что практика его уже расходится с его теорией. Вот перечень оконченных А. С. Пушкиным драматических произведений: «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»; вот два неоконченных: «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен»; вот список задуманных драм: «Ромул и Рем», «Иисус», «Беральд Савойский», «Павел I», «Влюбленный бес», «Димитрий и Марина», «Курбский»^{*}.

Развернув перед своими современниками большую программу на предмет преобразования драматической системы предшествовавшей эпохи (Сумароков, Екатерина II, etc.) и 20 — 30-х годов XIX века, оправдал ли <Пушкин> те надежды, которые возлагались на Пушкина его друзьями, им самим, как драматургом?

Мастерство в распределении сцен, мастерство в построении диалогов и другие особенности пушкинской драматургии так отмечены в «Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften», изданных в 1843 году. Мы берем замечания этого автора (К. А. Varnhagen von Ense) не потому, что его мнение считаем особо авторитетным, а потому, что здесь налицо крайне объективное суждение.

Распределение сцен, строение диалога и другие особенности пушкинского мастерства отметил К. А. Varnhagen von Ense так: «Мы еще более будем удивляться драматической силе гения Пушкина, если примем в соображение те малые средства, кото-

430

рыми поэт достигает своих целей. Здесь он является первоклассным мастером: все у него сжато и ярко, определено и быстро, ничего лишнего, ничего растянутого; нигде поэт не вдается в заманчивые отступления, которые так часто врываются в драматические произведения и думают оправдать себя названием лирических мест... Для русских трагедия Пушкина имеет еще то преимущество, что она в высшей степени *национальна*. Даже мы, иностранцы, чувствуем биение русского сердца в каждой сцене, в каждой строке. Видя такое прекрасное соединение величайших даров, мы не можем не удивляться и не сожалеть, что Пушкин создал только одну эту трагедию, а не целый ряд»[†].

«По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи, — пишет <Пушкин> в своем французском письме к Н. Н. Раевскому 30 января 1829 года¹², — и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. и...»

И не будет преувеличением с нашей стороны, если мы, сопоставив любую из хроник Шекспира с трагедией А. С. Пушкина «Борис Годунов», скажем, что автор названной трагедии превзошел своего учителя стройностью плана, жизненностью и яркостью изображаемых характеров, драматизмом положений и законченностью действия.

Перечитайте маленькие болдинские драмы, просмотрите еще раз некоторые сцены из «Бориса Годунова», как, например, «Девичье поле», — к только что отмеченным достоинствам надо прибавить искуснейший лаконизм, полное отсутствие, как кем-то давно уже отмечено, всякого рода отступлений, необычайность характеров и непревзойденный по образности и красоте язык.

Маленькие болдинские драмы вызывали у некоторых исследователей театра Пушкина

^{*} Следующий (10-й) лист автографа отсутствует; возможно, что он был исключен В. Э. Мейерхольдом в процессе работы над рукописью. — *Ред.*

[†] «Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften» von K. A. Varnhagen von Ense, 5-ter Band, Leipzig, 1843, S. 592 — 635. (*Примечание В. Э. Мейерхольда*). <«Записки и различные сочинения» К. А. Варнгагена фон Энзе, 5-й том, Лейпциг, 1843, стр. 592 — 635. — *Ред.*>

некоторое недоумение.

Эти горе-исследователи упрекают Пушкина в том, что пьесы эти *чрезмерно кратки*. Это, скорее, говорят они, — пьесы для чтения, это не пьесы для сцены.

На вопрос, какой объем надобен, чтобы уложилось в нем то или другое сценическое действие, хорошо ответил Аристотель (см. его «Поэтику» VII, 7): «При каком объеме из событий, одно за другим по вероятности или необходимости следующих, вытекает перемена несчастья в счастье или счастья в несчастье, — такой объем и достаточен».

Я не согласен с известным комментатором сочинений Пушкина, Львом Поливановым, будто эти болдинские маленькие драмы при исполнении их на сцене могут показаться уж слишком краткими.

431

«Напряженная сосредоточенность их действия и сжатость выразительного их языка, свободного от всяких парафраз и эмфатических распространений требуют, — так после вышезаявленного о трудностях заявляет Л. Поливанов, — *требуют особенных приемов исполнения*».

Здесь, как вы видите, Поливанов начинает отступать. Раз он отмечает, что весь секрет в исполнении этих маленьких драм, зачем ставить вопрос о краткости драм, как о некоем пороке?

Да, вот именно, совершенно правильно: при особенном приеме исполнения актерами этих маленьких драм Пушкина они перестанут казаться «маленькими».

Драмы Пушкина требуют большого со стороны актеров внимания к паузам. Стиховые строки его маленьких драм требуют более частого замедления темпов.

Актер не должен бояться некоторой приподнятости в произнесении стихов пушкинских драм, своеобразной условной торжественности, кованная простота стихов драм Пушкина все равно не даст актеру оказаться на ходулях (за исключением случаев, когда он принципиально захочет стать Глухоревым).

Однако эта страховка, обусловленная строением пушкинских строк, перестанет действовать как страховка, если актер не расстанется с теми приемами декламации, которые отмечены были Пушкиным в письме к брату (1822, Кишинев), когда он писал об ожидаемом им успехе «Орлеанской Девы» Шиллера в переводе Жуковского: «Но актеры, актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драм-моторжественный рев *Глухорева*. Трагедия будет сыграна тоном «Смерти Роллы». Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь защити и помилуй — но боюсь...»

«Драммоторжественный рев Глухорева» с легкой руки Щепкина и К. С. Станиславского давно ликвидирован на нашей сцене. Однако одна крайность породила другую крайность, и порожденная нашла себе гнездышко в том самом театре, в котором велась борьба с ходульной декламацией времен Сумарокова, дожившей до конца XIX века. Ее оберегал в Малом театре А. И. Южин, в Художественном театре — Дарский, в Александринском театре — Далматов, в провинции — братья Адельгеймы.

Эта другая крайность, с помощью которой постепенно ликвидировались «драммоторжественные ревы Глухоревых», была новая простота, насаждавшаяся теми театральными школами, в которых классы декламации пользовались учебниками Коровякова¹³.

В погоне за выявлением смысла в монологах и диалогах драм в стихах коровяковская система декламации требовала сугубого внимания к так называемым логическим ударениям. Но эта погоня за логическими ударениями отвлекала внимание актеров от тех элементов в стихах, которые (элементы) призваны к тому, чтобы

432

сделать стихи звучащими, как стихи, то есть по законам музыкального искусства.

Пушкин боролся с «драммоторжественным ревом», нам предстоит бороться с теми системами, которые в погоне за смыслом игнорируют музыкальную природу стиха.

Наша работа над «Каменным гостем» А. С. Пушкина для радио (1935 — 1936)

наилучшим образом показала нам порочность коровяковской (она же мхатовская) системы в области произнесения стихов в пьесах. И ее мы преодолевали. И ее мы до известной степени преодолели.

Порок коровяковской системы декламации в следующем: самую ясную, самую простую мысль обставлять сложнейшей аппаратурой — расставлять логические ударения (выделяя главные, второстепенные, полуглавные, полувторостепенные слова), голосовыми нюансами давать курсивы различнейших форм, море разнообразных курсивов; лучшая типография отказалась бы подобрать этим курсивам соответствующие шрифты — так их много, этих курсивов.

Но у Пушкина так хитроумно расставлены в строчках слона, что логические ударения помимо воли актера отстукиваются в сознании слушателя, плывите только за поэтом по его музыкальной реке, на его хорошо оснащенной лодочке.

В конце строки обязательная *Luftpause*, умеете различать пэоны¹⁴ в ямбической структуре стиха, улавливайте напевность стиха. Стройте мелодию не по следам логических ударений, не по смысловому ходу строчек идите (это грозит стиховой строчке превратиться в прозаическую, хотя и выстроенную ритмически). Пусть мелодия возникает в результате хода вашего во след музыкальному ходу строк. Относитесь с чрезвычайной бережностью к расстановке тех пауз внутри строки стиха, которые (паузы) возникли вследствие законов, поэтом перед собою поставленных (пентаметр в «Борисе Годунове»). Актер должен владеть секретом не только подчеркивать и преподносить, не только выявлять и доносить, но еще владеть искусством притушать, вуалировать, смягчать.

У Пушкина важные слова поставлены на столь выгодные места, что их нельзя подчеркивать, а наоборот, надлежит их произносить совсем легко, без подчеркивания, чтобы не овульгарить. Выгодными местами являются у Пушкина: концы строк, начала строк, либо на гранях распада строки на части, когда одну часть разломанной строки произносит один актер, другую часть — другой¹⁵.

**ОН УМЕЛ ВСЕЛЯТЬ БОДРОСТЬ.
О <НИКОЛАЕ ОСТРОВСКОМ> (1936 г.)**

В этом человеке поражало счастливое сочетание необычайной воли, жизнестойчивости с необычайной чуткостью и нежностью.

Он обладал мудростью, почти невероятной для его 32-летнего возраста. Такая мудрость свойственна человеку, прошедшему большой жизненный путь, имеющему большой жизненный опыт.

Я был у него как-то раз в тот момент, когда он разговаривал по телефону с матерью, находящейся в Сочи. Мать, по-видимому, была больна или чем-то удручена. И он, прикованный к постели, кричал матери в телефон;

— Будь бодра, мать, крепись, не поддавайся унынию!

Как странно и неожиданно сильно звучали эти слова в устах человека, который болен, болен серьезно и тяжело и который, несмотря на это, умеет ободрять других!

Когда он уже умер, плачущие жена и сестра говорили мне:

— Кто теперь будет нас ободрять?

Какой изумительной силой жизни нужно было обладать, чтобы поддерживать дух бодрости в своих близких!

Этот поразительный человек жил только мозгом. Те, кто производили вскрытие, были потрясены тем, что все тело его подверглось распаду, и только мозг Островского был в изумительном состоянии,

Да, этот человек жил только мозгом!

В нем поражали монолитность всего комплекса человеческих данных, всего интеллекта, цельность и чистота его мировоззрения. Это был подлинный большевик, не знавший никаких компромиссов, никаких отступлений от того, что является существом коммуниста. И, конечно, такие люди, такие необычайные люди, мыслимы только в нашей необычайной стране.

<О МЕЖДУНАРОДНЫХ ЗАДАЧАХ ТЕАТРА> (1936 г.)

Вот задачи международного значения, которые ставят перед собой передовые отряды театральных работников:

Проблемы мира.

Защита культурных достижений человечества со дня его рождения.

Подъем культуры. Идти выше достигнутого человечеством прошлых веков.

Сближение искусства с техникой (недаром Exposition 1937¹ ставит себе задачей поставить рядом экспонаты искусства и экспонаты техники). Сопоставление. Показ родства. Показ взаимодействия.

Искусство ближе к народу, который прежде был лишен искусства, искусство было лишь достоянием верхушек.

Витамин для профессионального театра: народная песнь, народная пляска.

Использование (для спектаклей) стадионов.

Начиная с XVI века (Италия, Испания) строились театры, которые имели ясно выраженную социальную иерархичность планировки мест для зрителей.

Борьба с пошлостью, с порнографией (бульварные комедии Франции), как разлагающими массы.

Борьба за идейную насыщенность.

Внедрение социальных мотивов не только в театральные спектакли, но и в кино (Чарли Чаплин — «Новые времена», Морис Шевалье — «Vagabond»²). Театр и кино должны решать большие проблемы современности.

Драматургия и поэты современности.

Театр должен перестать работать для кучек сектантов, театр должен стать подлинно массовым (Древняя Греция, театр времен Шекспира, театр Испании).

а) средства выражения: простота,

б) стиль: ясность,

лапидарность,

драматическая напряженность,

возвышенный тон,

патетический тон (в простоте и ясности),

героика.

435

Долой жанризм!

Да здравствует реализм!

Но во всем искусство, добываемое большим трудом.

Искусство, как результат тщательного изучения техники прошлого.

Долой дилетантизм!

И здесь о любительских театрах, о самодеятельном искусстве. Нельзя только вызывать это искусство к жизни, надо им руководить, надо разоблачать дилетантизм, надо поставить перед любительскими группами задачу уметь распознавать подлинность фольклора. Беда, если любительские кружки будут подражать профессиональным театрам.

Материальное положение работников театра.

Гибельная система театров в Германии:

маленькая группа на ежегодном жалованье, остальные получают лишь разовую оплату.

...Вот и еще задача:

как современный актер должен тренировать свой декламационный аппарат.

И еще:

школы при театрах.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

18 января 1938 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

Н. В. Гоголь, описывая одно из событий в одной из своих повестей, почувствовав трудность выразить на бумаге то, что в повести его сейчас вот случилось, вдруг останавливается и восклицает:

«Нет!.. Не могу!.. Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расщепом для этой картины!»¹.

Взявшись за письмо к Вам в день Вашего рождения, я оказываюсь в положении Николая Васильевича.

К Вам — дорогому моему учителю — чувства мои таковы, что для выражения их на бумаге всякое перо оказывается и вялым, и мертвым.

Как сказать Вам о том — как я Вас люблю?!

Как сказать Вам о том — как велика благодарность моя Вам за все то, чему Вы научили меня в столь трудном деле, каким является искусство режиссера?!

Если у меня хватит сил преодолеть все трудности, вставшие передо мной событиями последних месяцев², я приду к Вам и Вы в глазах моих прочтете радость мою за Вас, что Вы уже оправились от Вашей болезни, что Вы снова бодры и веселы, что Вы снова приступили к работам на благо нашей великой родины.

Крепко жму Вашу руку. Целую Вас.

Привет всему Вашему дому. Особый привет Марии Петровне. Нежный привет Вашей внучке, которая тронула меня до слез своей чуткостью ко мне при расспросах моих о Вас.

Любящий Вас

Вс. Мейерхольд

ПИСЬМО З. Н. РАЙХ

15 октября 1938 г.

Дорогая горячо любимая Зиночка!

Мне без Тебя, как слепому без поводья. Это в делах. В часы без забот о делах мне без Тебя, как несозревшему плоду без солнца.

Приехал я в Горенки¹ 13-го, глянул на березы и ахнул. Что это? Какой ювелир Ренессанса развесил все это будто на показ на невидимых паутинках? Ведь это же листья золота! (Ты помнишь: в детстве такими нежными листьями золота закрывали мы волнистую кору грецких орехов, готовя их к елке.) Смотри: эти листья рассыпаны по воздуху. Рассыпанные, они застыли, они будто замерзли... На вуали? На стекле? На чем? Застывшие, они чего-то как будто ждут. Кто их подстерегает?

Секунды их последней жизни я считал как пульс умирающего.

Застану ли я их в живых тогда, когда я буду снова в Горенках: через день, через час...

Когда я смотрел 13-го на сказочный мир золотой осени, на все эти ее чудеса, я мысленно лепетал: Зина, Зиночка, смотри, смотри на эти чудеса и... и не покидай меня, *тебя любящего*, тебя — жену, сестру, маму, друга, возлюбленную. *Золотую, как эта природа, творящая чудеса!*

Зина, не покидай меня!

Нет на свете ничего страшнее одиночества!

Почему «чудеса» природы навяли на меня мысли о страшном одиночестве? Ведь его нет на самом деле! Ведь оно — одиночество это — кратковременно?

Ах, да, но почему же все-таки чудеса природы не восхитили меня, а устроили? Нет, вернее: и восхитили и тотчас устроили!?

И в детстве было так у меня: восхищение природой тотчас вызывало у меня *страх*, всегда страх, именно страх!

Не знаю почему, но это было так, да, так!

Любимая Зина! *Береги себя! Отдыхай! Лечись!* Мы здесь справляемся. И справимся. А что скучно мне без тебя *непередаваемо*, так это уж надо претерпеть. Ведь не на месяцы же эта разлука? *Скоро мы снова будем как две половины одного сладкого спелого яблока, вкусного яблока.*

Крепко обнимаю Тебя, моя любимая.

Привет от Кости². Он здоров. По учебе все в порядке.

Привет от Лидии Анисимовны³.

Привет горячий шлет Людмила Владимировна⁴ Тебе (сегодня она звонила).

Крепко целую. Всеволод

«МАСКАРАД» (третья сценическая редакция)

I. ИЗ БЕСЕДЫ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ 27 декабря 1938 года

...Самое типичное для лермонтовской драматургии — это страстность, с какой произносится любая реплика, любой кусок. Все должно произноситься с необычайной страстностью. Ну вот, я такой в жизни: я ко всему отношусь страстно. Меня даже дома одергивают: «Ты к метле и к полу, который нужно вымести, относишься страстно». Случится кому-нибудь в доме заболеть — я к этому отношусь страстно. Со мной беспокойно.

Так же и у Лермонтова — с ним беспокойно. У него нет безразличных реплик, у него все реплики страстные. Этого в спектакле, надо прямо сказать, нет. <Может быть>, здесь актеры берегут себя и не хотят лишний раз вспотеть, берегут свой костюм и рубашку, берегут свои силы, свой голос, свой темперамент. Этого нельзя. В этом спектакле нужно положить себя всего, на сто процентов, а иначе — играть не стоит. Не надо играть. Вот как надо сказать: не надо тогда этот спектакль играть, не надо его портить, потому что с холодом в душе, в декламационной аппаратуре ничего сделать нельзя, — не пробиться к зрителю.

Вы видите: так и построен спектакль. В карты играют страстно, на маскарад пришли со страстями, они под маской все равны — именно потому, что все кипят. Дианы, Венеры — все эти люди приносят сюда свою страстность. Они в тисках николаевского режима до такой степени были стиснуты, что если они попадали куда-нибудь — они расплескивались. Они — то зажатое в темпераменте человечество, которое должно где-то выплеснуть свой темперамент, потому что нельзя всегда на цыпочках ходить. Они должны были разбивать окна, — так и было, и не только окна разбивали, но и головы себе — во имя того, чтобы поднять человечество к бунту. Эта страстность скрыта у Лермонтова. Лермонтов через свою драматургию боролся со светом, с Бенкендорфом, с убийцами Пушкина — со всеми, кто стиснул этот мир в тисках, кто напялил на него оковы. Значит, все это преувеличено, все это — стон и крик пере-

439

дового человечества, всех Рылеевых, Чаадаевых, всех, кто шел в тюрьмы, кто был сослан, повешен, спрятан в казематы.

Это, товарищи, надо чувствовать. Это — автобиография Лермонтова. Лермонтову нет дела до того, что князь Звездич имеет парик причесанный, с папильотками, черт его знает — ночью он папильотки наворачивает или его завивают; ему нет дела до того, что мундир у него туго застегнут, — потому что он хочет в князя Звездича вложить свое. Отъезд Звездича на Кавказ — это его, Лермонтова, отъезд на Кавказ. Всякая драка, которая тут происходит, — это драка самого Лермонтова с Мартыновым, это драка между Лермонтовым и Барантом. Все эти выигрыши, все эти скандалы, которые тут происходят, то, как Звездич терзает и целует какую-то женщину в углу, — это личный скандал Лермонтова. Это он сделал в Благородном собрании в Москве скандал, о котором говорила вся Москва: он во время какой-то паузы на балу подхватил двух девушек и промчался тройкой по залу, где все заморожено, все затянато, — и вдруг такой залихватский, мы сказали бы, хулиганский, есенинский жест. Вот что было с Лермонтовым. Он вызвал возмущение, все кричали: «Кто этот гусар, который позволил себе произвести такой скандал? Надо докопаться, кто он, надо выгнать его из общества!» Вот какое настроение должно быть у князя Звездича.

...Головин дал контраст, он дал красоту абсолютную. И в этой красоте — покажите другие черты. Ведь в николаевскую эпоху архитектура, фарфоровый завод, все эти краснодеревцы дали изумительные шедевры, — а эпоха какая была? На этом фоне — что было? Ведь Пушкина убили на фоне этого изумительного фарфора, на фоне русского ампира. Ведь Лермонтова тогда убили. Разве можно играть эстетически Лермонтова, разве можно

играть его pendant* к головинским декорациям? В этих декорациях надо играть <по-другому>, надо контрапунктически построить что-то абсолютно другое. Вот тогда спектакль зазвучит.

Поправки ведь в этом и состоят. Все эстетические сцены сняты, все, что давало красоту эстетическую, снято, спектакль сделан реалистическим, но разве можно от этого в простоту уходить? Нельзя, потому что пьеса в стихах...

II. <О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТРЕТЬЕЙ РЕДАКЦИИ (1939 г.)

Чтобы выделить основное действие во второй картине, сцены маскарада отодвинуты на второй план и отделены трельяжем от первого плана, где происходит это основное действие, — получается построение в манере Калло. Лишь в конце картины — проход маскарадных фигур по первому плану.

440

С той же целью перестроена и восьмая картина. Вначале на первом плане перед занавесом дан приезд гостей, в их числе — Арбенин с Ниной. Нина задерживается у зеркала, тогда к ней подходит князь Звездич. После ухода князя занавес поднимается. Так как сцена отравления и прежде шла перед занавесом, теперь картина в целом приобретает законченную форму — это как бы трехстрочное стихотворение.

Неизвестный, Казарин и Шприх — как бы сообщники, плетущие интригу вокруг Арбенина. Казарин вовлекает Арбенина в дела, ведущие его к гибели, — эта тема намечается в первой и пятой картинах и разворачивается в седьмой, где Казарину дан монолог из новонайденного текста¹.

В фигуре Неизвестного сняты элементы мистицизма, — я освобождаюсь от влияний Блока, которые теперь я увидел в моей постановке. Теперь я подчеркнул в спектакле, что действия Неизвестного продиктованы человеческими чувствами (месть).

В третьей картине, во время диалога Арбенина и Нины, Нина стоит на коленях перед Арбениным. Заметив исчезновение браслета, Арбенин поднимает ее руки — она как бы распята; здесь — предчувствие ее гибели.

В шестой картине, там, где баронесса говорит: «Та маска... это я», — вставлен ее монолог из новонайденного текста; в этом монологе дается характеристика Нины («она еще дитя»), подчеркивающая ее чистоту и отличие от таких «бальзаковских» женщин, как сама баронесса.

В некоторых сценах — новая мизансценировка.

* — применительно (франц.). — Ред.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ЗАСЕДАНИЯХ РЕЖИССЕРСКОЙ СЕКЦИИ ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1938 — 1939 гг.)

I

21 ноября 1938 года

...Когда говорят о желательности проведения творческих конференций, я думаю, не следует так ставить вопрос, что раз творческая конференция, так надо касаться только вопросов технологического порядка. По-моему, есть какая-то ошибка в построении программы будущей конференции. Мне кажется, нужно часть нашей конференции и, может быть, большую часть, посвятить обследованию тех вопросов, о которых маловато говорят в среде наших режиссеров. Как-то мало говорят о том, что мы являемся людьми, занимающими в этом деле командные высоты, — не просто творческий режиссер возникает перед нами, а режиссер-организатор, режиссер-администратор, режиссер, который защищает идеологические позиции спектакля, идеологию спектакля.

Затем, мы имеем дело с живыми людьми. Каково наше влияние на актеров? Об этом нужно говорить. Мне приходилось встречаться именно с такой актерской группой, которая, сталкиваясь с режиссером, прежде всего поднимает на него глаза в надежде, что он скажет что-то значительное, большое, — на него смотрят как на своего рода воспитателя. Вот это все обязывает коснуться многих таких вопросов, о которых теперь легче говорить, чем года два тому назад.

Вы знаете, как наша партия поставила сейчас вопрос об интеллигенции, — ведь это в первую очередь относится к нам. Мы и являемся той интеллигенцией, которая должна по зову нашей партии влиять на тех людей, с которыми мы встречаемся. А режиссер занимает всегда положение человека, который стоит на трибуне, — как он входит на репетицию, как он выступает со своими экспликациями, как разговаривает с Главреперткомом, как отстаивает пьесу для того, чтобы она пошла, и т. д. Вся эта работа ставит его в положение какого-то командира, организатора, администратора и прежде всего — воспитателя. Ведь, разговаривая с Главреперткомом, он учитывает вкусы массы, рост масс, насколько они культурно выросли, — вот это все ставит режиссера в какое-то особое положение.

И такой главный вопрос, как вопрос освоения марксизма-ленинизма, изучения истории ВКП(б). Режиссеры должны этим овладеть, потому что в их мировоззрении на каждом шагу, в каждом

442

миллиметре работы на сцене, везде это должно сквозить. Если надо, чтобы для овладения образом актер овладел основами марксизма-ленинизма и если ему нужно изучить историю ВКП(б), то в первую голову это нужно сделать режиссеру, потому что режиссеру приходится разъяснять <актеру> тонкости образа, ему приходится говорить о том, какое влияние этот спектакль должен иметь на зрителя, какое воспитательное значение имеет данный спектакль. Вот это все круг вопросов, которых нужно коснуться на конференции обязательно. Поэтому неверно, если будут только такие вопросы, как «работа над пьесой», «работа с актером», вопросник «Пути создания спектакля». Как — вопросник? Я был удивлен. Я думаю, что «Пути создания спектакля» это должен быть не столько вопросник, сколько «ответник».

Мы очень любим, чтобы все везде было проблемой, все сложное, все — вопросы: работа над мизансценой — проблема, композиция — проблема, еще что-то — проблема. Если мы будем на конференции мудрствовать лукаво, если все будет проблемой, то нужна будет не одна конференция, а нужно будет устроить пятилетку конференций, каждый год собираться и эти вопросы решать. Нужно избежать на конференции этих наших режиссерских тонкостей технологических. На первой конференции нужно расшевелить мозги и внушить самим себе, что мы — командиры и нам нужно явиться в каком-то новом облике. Новый человек, новая интеллигенция, новая, социалистическая культура, — вот эти

вопросы затронуть. Я думаю, что надо добыть такого умного докладчика, который бы расшевелил эти вопросы: что нужно, чем нужно вооружиться современному режиссеру в первую голову. Мне кажется, это надо обязательно, это новая освежающая атмосфера, а «работу над пьесой», «работу с актером» в разных подсекциях конференции можно проработать.

Я вспоминаю, когда я был учеником Филармонии, происходил первый актерский съезд, на котором председательствовал Боборыкин, выступал А. П. Ленский. Удача этого съезда была в том, что вся технологическая работа и организационная работа протекали в секциях в какие-то отдельные часы, когда пленум не собирался. А на пленумах гремели большие вопросы, которые нас всех перевоспитывали. Мы впервые видели Ленского. Ленский говорил большие вещи о культуре актеров. Вы знаете эту знаменитую речь¹. Нас этот съезд перерождал, мы чувствовали, что должны поднимать нашу общую культуру, мы бросились читать, мы заполнили библиотеки, мы там работали, мы чувствовали: этот зов больших людей, крупных деятелей искусства, которые выступали на съезде, нас переродил. Это были светлые головы, это были прогрессивные элементы общества того времени. Это были настоящие люди с большими мыслями, с большой волей создавать искусство. Они нас заставили подниматься, мы сами себя начали перевоспитывать, мы стали в порядке самообучения толкаться по библиотекам, посещать лекции и т. д. и т. д.

443

Я думаю, что если так поставить программу конференции, то мы достигнем большого успеха.

II

5 января 1939 года

...Если нам зададут вопрос, почему некоторые театральные организации сегодня катятся по наклонной плоскости, если меня спросят, — я прямо скажу, отчего это происходит. Вот, например, Пушкинский театр в Ленинграде. Там есть режиссеры. Кое-кто из них, наверное, приедет на эту конференцию. Они значатся режиссерами Пушкинского театра. Один из них, Кожич, одновременно является художественным руководителем Комсомольского театра². Жутко сказать, он руководит таким крупным предприятием в качестве художественного руководителя и главного режиссера и в то же время значится режиссером Пушкинского театра. Второй режиссер, Рудник, значится режиссером Пушкинского театра и в то же время является художественным руководителем какого-то молодого театра. Естественно, что он «танцует». Сегодня «оттанцевал» в Пушкинский театр, а завтра «оттанцовывает» в другой театр. Для таких режиссеров присутствовать на спектакле, ими поставленном, не обязательно. Он поставил спектакль, а вечером он хочет быть свободен, потому что у него есть еще предприятие, где он работает. Для таких режиссеров дежурство на спектакле является нонсенсом. Зачем это? Я спектакль поставил и больше меня это дело не касается. Был такой режиссер Евреинов, который вообще считал, что увидеть свой спектакль можно только один раз, а потом он вообще его не мог видеть, потому что, как он говорил: «Я спектакль сшил, а потом его начинают расшивать». Десятый спектакль он и подавно не пойдет смотреть, — что уж, там все расшито.

Организационные вопросы — это очень важные вопросы. С них нужно начинать. На них нужно заострять внимание. Иначе получится, что мы — гениальные творцы, работающие на вдохновении. Ведь можно напридумывать черт знает что, если себя не оседлать. Но если это уложить в какие-то рамки, то вы все время будете наталкиваться на вопросы организации.

Я тут очень много слышал о работе с актером — в этих тезисах. Но я не слышал многих очень важных вещей. Вот, например, выгородки. Я не слышал тут о том, что актер может только тогда заиграть, когда на первой же репетиции будут установлены выгородки плюс тот свет, который будет дан на спектакле. Это обязательно, чтобы потом не получить неприятных сюрпризов, ведь свет — это тот раздражитель, который может решить судьбу

роли. Если я работаю на так называемом дежурном свете — это одно. А если мне вдруг плюхнут из правой кулисы прожектор да еще оптический, который режет глаза, то это дело совсем другое, к которому нужно привыкнуть.

444

Аксессуары. Все мы знаем, что у нас делается. Я привыкну к какому-нибудь жестяному стакану, а мне потом художник ставит богемское стекло, причем стакан совсем другого фасона. Я привык уже его хватать так, а оказывается, его нужно обеими руками хватать. Это все существенные вопросы. Вся эта сумма организационных вопросов создает ту репетиционную культуру, которая так нужна при работе актера над образом.

Затем костюм. Все мы знаем, какие безобразия у нас творятся с костюмами. Костюмы бывают готовы позже всего. Между тем идеальный спектакль такой, когда уже на первой репетиции я имею тот самый костюм, который будет моим костюмом на спектакле, с которым я должен сродниться как с этой фуфайкой, которую я ношу ежедневно. Я привык на репетиции к одному костюму, и у меня начинается борьба с костюмом. Я не знаю, как с ним обращаться, и проходит десять спектаклей, пока я наконец привыкаю к костюму. Все эти вопросы нужно поставить и, может быть, мы в конце концов придем к тому, что у нас монтажная будет предшествовать всем остальным работам.

Теперь относительно плана. Я понял Завадского так, что он боится железного плана, что железный план ему мешает. Ничего подобного. Железный план как раз может создать настоящие условия для работы. Кроме того, он <оберегает> наших режиссеров от дилетантизма. А нужно прямо сказать, что 80% среди нас, режиссеров, на сегодняшний день являются дилетантами. Это нужно подчеркнуть. Что такое дилетантизм? Дилетанты — это как раз те люди, которые не любят железного календарного плана. Дилетантизм возникает именно тогда, когда режиссер нащупывает и пробует, вместо того, чтобы продумать четкий и определенный образ спектакля до встречи с актерами. Разве инженер, придя на «Серп и молот», будет пробовать, как отлить ту или другую деталь? Ничего подобного. У него все это должно быть предусмотрено и выражено в его плане, в его проекте. Тот режиссер, который не видит всего лица спектакля, не имеет права прийти к актерам. Я это и называю дилетантизмом.

Другое дело, как должен быть задуман этот план. Ведь мы тут имеем не только позитивное, но и негативное отражение всего этого процесса. Например, эклектизм является «обязательным» для каждого периферийного спектакля. Немного МХАТа, немного Мейерхольда, немного Вахтангова, немного Охлопкова и т. д. По каждому отдельному куску вы можете определить, откуда взят этот мотив. Этот вопрос нужно поставить.

Насчет экспликации. Я считаю, что экспликацией нужно актеров сразу же грохнуть по голове. Иначе у них не появится желания, не появится вкуса что-то познать, чему-то научиться. Нужно сразу же грохнуть их по голове, и чем больше, тем лучше. Они замечутся. Они выйдут из своего спокойного свиного состояния. Они забегают по библиотекам. Они услышат какое-то слово, и это слово заставит их бегать по библиотекам. Так что экспликация имеет

445

очень большое значение. Но на каждом этапе нужно опять давать экспликацию, потому что раскрываются горизонты, что-то определяется, вообще расширяется план, раскрываются все новые и новые участки этого плана. Вы проходите коридор, потом в чулан, добрались до подвала, затем до мансарды, и дальше через отдушину прорываетесь прямо к небу, к звездам. На каждом этапе обязательно нужно грохнуть экспликацией. Это очень важно.

Теперь: «режиссер знает, что он делает из актера». В устах Завадского это звучит странно. Это опасная фраза. Не дай бог, грохнешь такой фразой на конференции. Мы знаем такого дирижера Мотля. Он как-то, приехав на гастроли, дирижировал оркестром на репетиции. Оркестранты вспотели, и дирижеру было доложено, что они хотят менять рубахи. Мотль на это ответил: «Они еще не знают, как они будут играть на спектакле». И действительно, на спектакле он дирижировал так, что оркестрантам было уже не до того, чтобы менять рубахи. Им нужно было просто ведра ставить — так с них лил пот. Так что это

верно. Но сказать этого нельзя.

Конечно, режиссер, поскольку он продумывает план, проводит с каждым актером большую работу. Этим занимаемся не только мы. Этим занимались и Шекспир и Мольер, поскольку они были не только авторами, но и режиссерами и, кроме того, еще и актерами. Тут, кстати, встает проблема показа и рассказа. По этому вопросу нужно говорить и так и эдак. Может быть такая система, что человек сидит на режиссерском стуле, не отрывается <от него> и только что-то покрикивает. Но может быть режиссер-беллетрист, который мыслит образами и умеет найти тот штрих, который определяет характеристику. Если такая способность у режиссера есть, если он умеет давать эти характеристики не только в рассказе, но и в показе, пусть он это делает. Эту проблему у нас ставят сегодня так, что одно полезно, а другое вредно, одно дает актеру самостоятельность, другое не дает и прочее. Это ерунда, и это нужно сказать решительно. Не нужно забывать, что театр все-таки еще очень беден по сравнению с другими искусствами. Мы все время заимствуем у других искусств — у музыки, у живописи, скульптуры, архитектуры и проч. Театр все берет от них. Нам нет нужды открывать давно открытые Америки. Мы просто переносим к себе законы, установленные в других областях искусства, потому что мы не самостоятельны в этом смысле. Другое дело, если бы у нас были свои собственные законы, которые никто другой вобрать в себя не мог бы. Тогда было бы другое дело. На это нужно указать.

Что касается композиции, то о ней нужно говорить не только как о технической проблеме. Это технологический процесс, но нужно обязательно указать, что ему предшествует. Тут нужно изложить крупнейший тезис о так называемом воображении. Если режиссер лишен воображения, то как бы он ни овладел технически способностью строить композицию, все равно он ничего не сде-

446

лает. Нужно показать, в чем это выражается. Изучение дневников и записных книжек Достоевского, Чехова, Бальзака, Стендаля и т. д. нам покажет, что нужно делать для того, чтобы у нас появились такого рода записные книжки. Я вам даю честное слово, что если вы соберете записные книжки у всех режиссеров нашего Союза, ни в одной из них не будет отражен этот процесс воображения. <Вот почему необходимы> путешествия, хождения по музеям, чтение беллетристических произведений и проч. Обо всем этом обязательно нужно говорить. А то все думают, что для режиссера самое главное — завести книжку с белыми листами и ставить налево треугольники, направо черточки в виде бобов и проч. Это все чепуха, это дело техническое, наживное. Каждый может делать это по-своему. Сейчас появились так называемые режиссеры-фиксаторы. Хотят теперь учредить такую должность в театрах. Эти режиссеры-фиксаторы должны сидеть и записывать все мизансцены. Я раз заглянул к одному из них в книжку и увидел, что в ней отражено только движение в пространстве, а временная категория не отражена. Между тем ведь важно не то, что я от стола перешел к окну, а то, в каком темпе я это сделал. Если у него в книжке это не отражено, то пусть он эту книжку бросит в огонь.

Еще один организационный вопрос. Завадский сказал «А», следовательно, он должен сказать и «Б» и все остальные буквы алфавита. Он говорил относительно того, что спектакль выпускается, а потом начинается его рост. Благодарю покорно — рост спектакля! Если мне кто-нибудь из режиссеров скажет, что он следит за ростом спектакля, что он видел рост спектакля, я ему в ноги поклонюсь. Все мы видим только падение спектакля, а не его рост. Как только актер дорвался до зрителя, он начинает прощупывать, где зритель с ним вместе, он задерживается на этих местах, он находит ряд таких местечек, и что получается? Все пределы времени летят к черту. Он не замечает, что на проведение какого-то нового трюка уходят секунды, а иногда и целая минута. Да вот вам пример из практики моего театра. «Лес» при тридцати трех эпизодах шел три с половиной часа. Затем актеры выгнались, спелись со зрителем, он дал им свое благословение — и спектакль стал затягиваться до часу ночи. Я выкинул пять эпизодов. Прошло некоторое время — опять спектакль стал затягиваться до часу. Я опять выкинул несколько эпизодов. В конце концов я дошел до

четырнадцать эпизодов и кончал все равно около двенадцати. Вот вам показатель так называемого роста.

Вы думаете, что это только у меня одного происходит? Загляните в любой театр — где вы найдете хронометражный контроль? Спасает только халтура. Если актеры торопятся после спектакля на халтуру, они снимают некоторые трюки. Необходимо строго придерживаться хронометража, выработанного на репетициях. Каждого актера нужно подводить к этому хронометражу, который должен быть вывешен на стене, и говорить ему: когда принимал-

447

ся спектакль режиссером, Главреперткомом и Комитетом по делам искусств, первая картина шла семь минут; почему, позвольте вас спросить, товарищ Чацкий, сегодня она идет не семь минут, а девять минут? Еще когда идет пьеса в стихах, стих держит актера, как в струне. Но если вы имеете дело с прозой, то с семи минут легко можно докатиться до двенадцати. Нужно обязательно рассказать, что делается с теми спектаклями, где режиссер растворяет себя в актерах. Нет, поскольку это меня касается, я растворяться не буду, потому что если я в них растворюсь, то кто же будет следить за тем, чтобы они не превращали спектакль в какую-то халтуру, когда с тридцати трех эпизодов пьеса доходит до четырнадцати? Нет, я на это не согласен. (*И. М. Раевский.* Есть театры, где спектакль каждый раз кончается все раньше и раньше.) Это тоже плохо. Это бывает в тех театрах, где актеры не хотят дальше работать над ролью. Я за то, чтобы они работали, но в пределах установленного времени. Если монолог длится семь минут, пожалуйста, меняй нюансы, как угодно, но оставайся в пределах этих же семи минут. Я говорю о тех актерах, которые хотят работать. Но нужно все-таки придерживаться каких-то рамок, какого-то русла, какого-то хронометража; это очень важно. В тезисах должен быть пункт, где была бы раскрыта природа актера, актерского искусства, которое все-таки противоположно всем другим искусствам. Актерское искусство в основе своей импровизационно. Поэтому актер и любит трехсотый раз играть одну и ту же роль, поэтому он и говорит: трехсотый спектакль для меня первый, потому что на трехсотом спектакле я нашел нюансы, которых не находил на двести девяносто девятом. Они все время ищут и находят. Я за это. Но давайте все-таки уложимся в какие-то рамки. Тут должны быть рамки не только времени, но и стиля. Общий стиль спектакля, общий ритм спектакля предъявляет известные требования, которые нельзя игнорировать. С этим нужно считаться.

...Монтировка должна прорабатываться заранее. Я не хочу называть фамилий, но есть театр, здесь, в Москве, где монтировку представляют за две недели до премьеры. Вы понимаете, что это означает с организационной точки зрения? Это преступление. Поэтому и получается, что три раза приходится перешивать костюмы, и в последнюю минуту, когда сверстана смета, вдруг возникают новые неожиданности и постановка вместо 200 тысяч обходится в 287 тысяч. Я все это отношу к дилетантизму. С этим нужно бороться, потому что от этого страдает государственная копейка, которую нельзя тратить попусту. О свете у нас почему-то всегда вспоминают в последнюю минуту, и получают всякие неожиданности. Это ни к черту не годится. Монтировку нужно выдвинуть на первое место. Это очень серьезный вопрос.

Относительно прогонов. Это опасный термин. Режиссер должен проверить в целом то, что складывалось с такими трудностями. Он должен это проверить либо хронометражем, либо еще как-то.

448

Но на сцене любой этап работы — это не посвистывание, это работа колоссальнейшей трудности. А в слове «прогон» чувствуется какое-то посвистывание, какое-то легкомыслие, какая-то недобросовестность. Этот термин нужно вообще взять под подозрение.

Теперь насчет музыканта и художника. Это аксиома, что художник и музыкант не должны работать вне общего замысла. Я не понимаю, зачем ставить этот вопрос. Неужели не ясно, что они должны работать в общем замысле? Но когда Завадский говорит, что художник и музыкант должны приниматься за работу после того, как актеры уже начнут что-то делать,

то это, по-моему, никуда не годится. И художник и музыкант также должны пройти предварительный этап работы. Они являются участниками спектакля. Поэтому экспликация должна быть сообщена им тоже, чтобы они понимали сразу же идею будущего спектакля. Экспликацией, повторяю, нужно грохнуть сразу. Пусть кто-нибудь из актеров бросит роль в лицо режиссеру, как было однажды со мной, когда Аполлонский³ после моей экспликации вернул мне роль и сказал: «Я в таких делах не участник». В первую минуту я растерялся. Я был тогда еще мальчишкой, которого можно было сапогом по лицу стукнуть. А он был тогда гигантом в театре. Но потом я обрадовался, и сейчас скажу: пусть 90% актеров бросят роли режиссеру в лицо. Тем лучше. По крайней мере потом никаких недоразумений не будет. Те актеры, которые со мной останутся, будут работать. А то бывает так, что актер молчит по разным причинам, но всей душой мне противоборствует. Он хочет быть свободным по вечерам, чтобы сниматься в кино, он терпит, но на самом деле он не со мной. Пусть лучше такие актеры сразу уйдут, зато те, которые останутся, будут от всей души отдаваться работе.

III

И января 1939 года

...Относительно лица. Вы сказали, что если художник начнет искать свое лицо, то получится, что он ищет лицо, а найдет гримасу. Это мысль очень остроумная, но вас опрокидывает история. Возьмите Лермонтова, он начал свою деятельность с того, что завел тетрадочку и просто-напросто переписывал в нее стихи, которые ему нравились. Он переписывал Пушкина, других поэтов, а затем он имел неосторожность переписать «Кавказского пленника» Пушкина, и когда он стал переписывать, он совершенно незаметно стал вписывать туда свои собственные стихи, и кончилось тем, что он написал своего собственного «Кавказского пленника». Что это такое, если взять эту работу Лермонтова? Если литературоведчески подойти к ней — это было стремление найти свое лицо, и он, страшно подражая Пушкину, нашел свое лицо. Я считаю, что вопрос о том, чтобы каждый режиссер во что бы то ни стало искал

449

свое творческое лицо, искал свою собственную походку, ни на кого не похожую, обязательно нужно поставить. Это и будет борьба с эклектикой, с подражанием совершенно безответственным. Лермонтов, подражая Пушкину, преодолевая это подражание, стремился снять с себя оковы Пушкина. Эйхенбаум утверждает, что это именно была работа над преодолением пушкинского начала и желание создать свое собственное. Я привел пример с Лермонтовым, потому что это был настоящий работага.

...Вы правильно говорите относительно пушкинского вдохновения. Конечно, можно коснуться и Пушкина, и пусть они Пушкина почитают, но, любя Пушкина (в особенности в области преобразования драматургии он сделал страшно много, мы и сотой доли не взяли из того, что завещал нам Пушкин), я бы все же лучше говорил о режиссере как об инженере искусства, говорил, что он тот же инженер, тот же мастер в цехе. Сейчас в «Правде» ежедневно пишут о роли инженера, мастера в цехе. И когда я читаю «Правду», мое сердце радуется, что мастер это вроде режиссера, — как он организует цех, как он организует рабочее место. А мы разве не должны заботиться о том, чтобы подготовить сцену? Отчего у нас нет должности администратора сцены, который бы поливал водой сцену? Ведь это черт знает что: у нас метут сцену перед самым выходом актеров. А так дешево — налили воду в барабан — и сцена полита. Это же совсем ничего не стоит. Вот об этих мелочах надо говорить.

Затем — соревнование. Идея соревнования, как идея, которая уже выросла в высшую форму — стахановского движения. Применительно к театру неужели нельзя всего этого коснуться?

Потом о лодырях. Вы знаете, какие есть лодыри. «Ах, застольный период — какая замечательная вещь!» И он сидит в кресле, и нужно его, как тритона... Вы знаете, во французских зоопарках за один франк вы можете толкать тритона железной палкой в спину,

и он всплывает наверх. И вот нужно железной палкой, как тритона, толкать этого человека, который говорит: «Я еще образа не выносил». Он врет, потому что то, что он выносит за шесть месяцев, — этому грош цена. Так вы лучше выносите сегодня.

Константину Сергеевичу сказали про одного режиссера, что он в два месяца поставил пьесу. «Это потому, — сказал Константин Сергеевич, — что у него фантазии всего на два месяца хватает». Так и тут. Я считаю, что это лодыри.

Потом так называемые «импрессионисты», которые начинают вступать в дискуссии с режиссером. Эрудиции у него нет, а он лезет в спор, чтобы показать статистам, что он с режиссером вступает в дискуссию. Таких людей надо выявлять. Я понимаю, — Мамонт Дальский или В. И. Качалов — они могут противопоставить что-то режиссеру, но какой-нибудь Михрюшкин, который ни черта не знает, — он это делает для форса, а сам оглядывается на статистов — какая реакция (*показывает*), и он сработал для них, для фигурантов, свое выступление. С этим нужно покончить.

450

Дальше — нужно говорить об инженерах производства. Нужна сбить фасон с режиссера, когда он приходит такой «вдохновенный», — а придите в рабочей куртке, как инженер производства, и начните вместе с ними работать. Он может сам передвинуть стол, стулья, снимет пиджак, когда нужно.

Прошлый раз нарисовали идеальную фигуру Константина Сергеевича. Я боюсь, что начнется вот такое (*изображает К. С. Станиславского, сидящего в кресле*), или увидите портрет последних дней Константина Сергеевича, где он на фоне белого дивана. И <режиссер> тоже сядет так же и тоже вдруг книгу начнет писать, — это страшно. Не надо делать из Константина Сергеевича фетиш *par excellence*. Надо взять Константина Сергеевича таким работягой, а я боюсь, что у нас стерлось это и начинается уважение к нему как <только> к какому-то «изумительному», «почтенному» и т. д. Это все страшновато.

...<Мы> разучились говорить по-русски, стали так говорить по-русски — страшное дело! Я получил от Академии наук опросник — как произносить слова, и я сам запутался. Вот такая история. Мы уже начинаем разучиваться говорить по-русски. Меня иногда актер спрашивает, где поставить ударение. Ах, черт, сам запутался, не знаю. Этот вопрос также нужно поставить, потому что в особенности отдаленные места — Пенза, Уфа, Вятка — в этом очень нуждаются. Воображаю, как в Ростове у вас говорят⁴. (*Я. Н. Литовцева*. А вот, скажем, советская пьеса. Каким языком должны говорить эти люди? Как они должны говорить — шофер или шофёр?) Если он как образ должен говорить «шофер», то он, конечно, так и должен говорить, но я говорю не об этом.

Вот я был на студенческом спектакле «Чайки»⁵. Там все же Бабанин — мхатовец, а они ужасно говорят. Вот об этом нужно обязательно сказать.

Я вам говорил насчет костюмов. Конечно, на конференции нельзя этого сказать, внести такое предложение, чтобы все репетиции проходили в костюмах, но в голове держать это нужно.

Вы говорите, что с художником будете сговариваться после какого-то периода работы с актерами. Меня вы этим не обманете. Вы все равно с художником будете работать помимо каких бы то ни было требований актеров, потому что недаром вы выбрали этого художника, а не другого, вы недаром его инспирировали и вы недаром проработали образ спектакля.

Вы говорите: «Мы с актерами дружный коллектив, мы сговариваемся, и не только я увидел образ спектакля, но и они увидели».

Вот у нас была мода: против режиссеров, против дирижеров, и был такой Персимфанс⁶. Но, товарищи, ведь это предприятие лопнуло. Во-первых, все равно подмигивал Цейтлин, который играл первую скрипку, и все на него равнялись, потом они вступали не вместе, а главное, они играли по нотам, но духа произведения не выражали. А. Бетховен в исполнении сегодня Малько, а завтра Клемперера звучит по-разному, потому что они <дирижеры> че-

451

рез ноты пролезают, вытаскивают тот огонь, который вытаскивал Прометей, и произведение становится разным в разных руках. Это нужно прямо сказать. Есть такая тенденция:

позвольте, произведение написано, все там сказано — есть ремарки, есть деление на акты, характеристика Хлестакова у Гоголя написана, — и пожалуйста, не вмешивайтесь, и т. д. Это никуда не годится. Нужно сказать о праве истолкователя произведения и провести аналогию с музыкой. Ведь в музыке все предусмотрено, там и такты расставлены, и $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, — но тем не менее мы видим, что одно и то же произведение в трактовке Малько — одно, а в трактовке Клемперера — другое. И тут имеют право по-новому прочесть произведение. Я понимаю Н. П. Охлопкова, который говорил, что нашлись такие люди, которые черт знает что делали, — он из скромности не упомянул мою фамилию и свалил все на Эйзенштейна. И у меня были грехи, и у Эйзенштейна. Но Эйзенштейн не ставил задачу — Островского показать, он вырабатывал в себе походку режиссера, только плохо, что он это делал на зрителе и скомпрометировал целое течение⁷.

Мы должны обязательно отвоевать экспериментальную площадку, где государство тратило бы деньги на то, чтобы режиссеры работали, но не показывались, — была бы такая лаборатория. Вот, например, сидит какой-нибудь человек и смотрит в микроскоп на козявок, уйма денег тратится, а потом оказывается, что он не нашел ни одной козявки, полезной для человека, и один Пастер нашел; но нельзя запретить искать козявок. Тут в ВТО возникла какая-то площадка дерзаний, — может быть, это должно сделать ВТО. Я глубоко обижен на всех вас, на режиссеров: у меня был спектакль, назывался он «Одна жизнь», он был снят, но разрешите мне показать из него некоторые куски — в виде закрытого спектакля, десять билетов только, — потому что там сделаны эксперименты, которые должны нас обогащать. Охлопков, например, говорит: «Я знаю, как поставить появление Тени отца Гамлета в «Гамлете». Больше он ничего не знает, не знает, как Розенкранца сделать, как Офелию хоронить, — «ни черта больше не знаю, но знаю, как показать Тень отца Гамлета», — пусть покажет, и мы обогатимся. Если мы долго будем разговаривать, мы погибнем. Никаких совещаний, а молча работать в какой-то комнате и делать эксперименты, потому что без этого ничего не получится, потому что открытия нужно делать. Как-то в Париже кто-то сказал: «Искусство это ряд изобретений, а если нет изобретений, это не искусство». Вот какую штуку махнул, и правильно. Получить право на дерзание — это же будет двигать искусство. Что же вы думаете — Пикассо, мало он ерунды наделал, и тем не менее Пикассо продвинул искусство вперед. Я это утверждаю. А последние рисунки Матисса? Мы должны смотреть их, его рисунки 1936 года, только рисунки, без красок. Я считаю, что у нас должен быть установлен здесь такой режим: никаких совещаний, сидим молча, принес кто-нибудь альбом рисунков, скажем, Матисса, посмотрели, — до свидания, разошлись.

452

У англичан был такой круглый стол, за который они садились раз в шесть месяцев, причем приходили есть какой-то пудинг, который готовился неделю. Они приходили, разговаривать им было нельзя, они молча ели этот пудинг (это было так вкусно, что только молча можно было его есть), потом вставали и уходили. И раз несли этот пудинг, и человек, который его нес, споткнулся на пороге, упал — и все вылилось. Англичане не вздрогнули, просто посидели молча и ушли. И пусть даже не принесут нам пудинга, мы можем молча посидеть и уйти. Это будет настоящее общение больших художников. Этого у нас нет. Мы ужасно все поумнели в плохом смысле этого слова.

У меня была беседа с Толстым (оказывается, сохранилась ее запись, я ее сейчас разыскиваю, обязательно хочу найти). Толстой мне задал вопрос: «Много ли вы читаете?» Я обалдел, — вот допрос. По-видимому, нужно сказать «много», поднять свою эрудицию в глазах Толстого. Но, думаю, скажу «много», так он же меня поймает. Нет, думаю, уж лучше брякну истину, и говорю: «Мало». Он говорит: «Вот и правильно. Самое ужасное, когда человек много читает и при этом теряет себя. Тогда он становится вроде такого кладезя чужих знаний, а своего ума у него нет».

Вот я и боюсь, что у наших режиссеров это бывает. Вот почему я сказал о воображении. А то наберут восемьсот цитат из Маркса, Энгельса и т. д. и считают, что все в порядке. Между тем, это просто — выписать цитаты, а вот <как> их проработать?

Ко мне сейчас пристают: прочтите лекцию об искусстве, — а я боюсь. Конечно, я неуч. Они хотят, чтобы я: тр-тр-тр и выложил им все цитаты.

Это тоже нужно сказать, чтобы они были свежими <?>. Конечно, читать нужно. Не дай бог, если меня поймут в обратную сторону.

Когда мы будем говорить о технологии, нужно сказать, что такое рационализация производства, что такое монтировочная смета. Опасно говорить: внутренний ритм спектакля. Разделение на внешний и внутренний ритм — это опасно. Если я говорю «ритм спектакля», разве можно делать оговорку — «внутренний ритм»? Ритм есть ритм. Можно все брать в этом эстетическом, внешнем разрезе, раз и навсегда сказать, а потом не говорить. Ритм это есть ритм со всеми его особенностями, он выражен вовне, но внутренне насыщен какими-то мыслями, — иначе он не ритм.

...Вы сказали, что книги для режиссера Константин Сергеевич не написал, а написал книгу «Работа актера». Это неверно. Константин Сергеевич написал «Мою жизнь в искусстве» и там о режиссуре есть. А потом, когда он писал «Работу актера над собой», он смотрел с колокольни режиссера — у него все пронизано этим.

Затем, не нужно даже делать намека на периферийного режиссера, — что, мол, мы не хотим спуститься до уровня периферийного режиссера. Вообще я был удивлен: вы как-то отделяли себя от нас, — я вам даю честное слово, что мы тоже периферийные режиссеры. И это нужно прямо сказать, нужно разоблачить самих

453

себя, — вы не думайте, что мы благодаря тому, что сидим в Москве, делаем больше и больше знаем, чем вы, — ничего подобного! Я не пропускаю почти ни одного симфонического концерта, но я никогда не видел там ни одного режиссера. Если бы меня спросили: где я получаю еще соки для понимания разнообразных темпов, колорита, смены ритма и прочее, — это на концертах. Я сижу и мотаю себе <на ус>: да, понимаю, в чем дело, — и ухожу насыщенным. А они там сидят и говорят: «Ну, у вас, еще бы! Вы можете ходить слушать Гедике — Баха на органе». Кто ходит? Когда ходит? Никто не ходит. Что вы, право!

У меня есть пасынок. Рядом с нами на Советской площади есть Библиотека иностранной литературы, и Константин повадился туда ходить. Мне немного стыдно перед ним. Он меня немного презирает и прав. Я не хожу. Я спрашиваю: «Что же там, интересно?» — «Я все иностранные журналы просматриваю, — говорит. — Интересно». А я не хожу, а рядом. Ну, где же периферия? Они выше, они видят хоть базары где-нибудь в Уфе. А мы и музыки не слышим, и базаров не посещаем. Мы должны разоблачить, что нет разницы между московским режиссером и периферийным, и еще вопрос, кто из нас более невежествен. Это еще неизвестно.

ЛЕКЦИЯ НА КУРСАХ РЕЖИССЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

17 января 1939 года

Я боюсь, товарищи, что многое из того, что я вам скажу, вы, вероятно, уже слышали от других режиссеров, здесь выступавших перед вами. Ведь вы уже давно тут работаете. Я прошу вас в таких случаях сказать: мы уже это знаем, слышали, — и я не буду тогда на этом останавливаться. Мне все же хотелось бы сказать вам некоторые вещи, может быть, давно вам известные, но об этом приходится еще и еще раз говорить.

Как-то у нас привыкли считать, что режиссерское дело — это главным образом что-то такое, когда человек приходит очень вдохновленный и перед актерами рассыпает плоды своих размышлений, именно в области такой необузданной фантазии; он все знает, он эрудит и, главное, в области своего дела, специально режиссерского, он всегда приходит наполненный. А между тем мне кажется, что в нашем деле прежде, чем начать фантазировать, прежде, чем садиться на Пегаса, нужно иметь в виду, что режиссеры являются *par excellence* организаторами. Если мы организаторы, если мы инженеры производства, то нам нужно вооружиться знаниями в области вопросов организационных и знать, что это за штука — организация. И на спектакль лучше посмотреть, как на дело организационное. Тогда возникает другая порода человека. Как вам известно, инженер не может быть дилетантом, у инженера не может быть такого случая, чтобы не было расчета, генерального плана, хорошо проработанного проекта, должны быть хорошие рабочие чертежи. Вот номенклатура, которая не вяжется с тем образом режиссера, который садится на Пегаса.

Если мы даже обратимся в область поэзии, — то есть поэты такие, тоже садящиеся на Пегаса. Но если мы вникнем в ту работу, которую над стихами производил Пушкин, а в наше время Маяковский, — то мы увидим, что это своего рода инженеры. Ознакомьтесь с рукописями Пушкина, и вы увидите, что это процесс сокращения, процесс выкачивания воды из поэм, из баллад — это такая работа, о которой нельзя сказать, что он на Пегасе сидит, витает в облаках. Это изумительный расчет.

Поэтому я предложил бы вам сразу в виде руководства, чтобы вы считали для себя обязательным прочитать работу Маяковского — его замечательную статью «Как делать стихи». Вы увидите, что делание стихов — это прежде всего дело организатора *par*

455

excellence. Читая эту работу, попробуйте переводить это на свое дело, и вы почерпнете массу новых сведений, которые вам, с моей точки зрения, неизвестны еще.

Теперь, товарищи, говоря о режиссере-организаторе, я буду брать отдельные участки, которые требуют прежде всего вот этого инженера.

Взять такую область, как формирование труппы. Я не знаю, но я глубоко убежден, что это дело находится в руках дилетантов. Что мы сейчас замечаем на театре? Это — большое количество людей в театре, но как только нужно распределить роли, — то не знаешь, кому дать ту или другую роль. А когда вы произведете анализ этого явления — почему нельзя по-настоящему распределить роли, — то вы увидите, что без толку труппа набрана, без всякой системы и без всякого понимания того, как она должна составляться.

Мне, конечно, стыдно приводить в пример старых антрепренеров, но многие из них и до сих пор дожили, как, например, Собольщикова-Самарина, — они могли бы рассказать, как это делалось в старину. Наверно, был грех, они, наверно, здорово эксплуатировали людей, здорово набивали карманы за счет труда актера. Я этого вопроса не касаюсь. Это безобразие в достаточной мере заклеено всеми событиями, которые протекли у нас начиная с 1917 года. Но вот какой-нибудь старый антрепренер так подбирал труппу, что у него лишнего человека не было, а между тем труппа была здорово составлена по амплу. И не могло возникнуть такого явления, о котором мне недавно рассказывал товарищ З. — о разговоре, который был между начальником Управления по делам искусств и одним режиссером.

Между прочим, товарищ З. взял сторону режиссера, а я взял сторону начальника Управления по делам искусств.

На какой-то конференции в городе Р. начальник местного управления говорит режиссеру: «Извольте поставить «Ревизора» и «Горе от ума», а режиссер отвечает: «Вот-те раз, но у меня нет ни Хлестакова, ни Чацкого, как же я вам буду ставить «Ревизора» или «Горе от ума»?».

Кто прав? Прав начальник управления по делам искусств. Ему что за дело, что нет Хлестакова, нет Чацкого? А если таких актеров нет, то это безобразие, — почему с этим не борются? И, начиная работать, режиссер должен был поставить об этом вопрос.

Прежде антрепренеры начинали спектакли с «Горя от ума». Начинается сезон — и первой пьесой идет «Горе от ума». Почему это так? Ему не очень интересно — этот спектакль больше любили посещать гимназисты, публике же нужно было что-то поострее, любопытнее, а «Горе от ума» «скучная», классическая пьеса, она два раза пойдет и все; но он проверял на этом деле труппу, он выявлял, есть ли у него такие амплуа, как Фамусов, как Чацкий и т. д. Тогда он спокоен, он может любую пьесу играть в сезоне и у него никогда не будет никаких недостатков.

456

Так что вопрос о формировании труппы — это вопрос очень острый, и я убежден, что Всесоюзным комитетом по делам искусств, который поставил вопрос о стабилизации периферийных театров, вопрос о системе формирования трупп будет очень остро поставлен, будет выработан какой-то модус. Первыми, кто об этом очень скоро заговорит, — будут режиссеры.

Подготавливается конференция <режиссеров>, и в режиссерской секции <Всероссийского театрального общества> мы обсуждаем вопрос, как это формирование производить, и мы обязательно эту проблему провентилируем на этой конференции, потому что это очень важный вопрос.

Теперь дальше — научная организация труда. <Посмотрите> все то, что вокруг этого написано, все то, что сейчас делается в нашей промышленности, в любом комиссариате. А вы видите, что как только нужно налаживать транспорт, если дело касается НКПС, то транспорт налаживается при условии очень тонко разработанной организации труда, то есть НОТ на транспорте на определенном этапе решил много трудных проблем. У нас этот вопрос на театре никем не прорабатывается и поэтому у нас все делается по-любительски.

Вопрос о монтировке, как она должна подаваться, как должна составляться и представляться, и прочие и прочие вопросы.

Экспликация — это знаменитое слово. До сих пор мы плаваем. Одни говорят, что экспликацию нужно давать вначале, другие говорят, что ее нужно делать где-то в середине, а некоторые говорят, что нужно делать в конце. Это, товарищи, очень большой принципиальный вопрос.

Один режиссер говорит (я не буду называть имени этого режиссера, но на конференции, которая будет, он свое лицо откроет), что экспликацию вначале не надо делать, потому что это якобы свяжет по рукам и ногам актера, который должен создавать образ без всякого насилия со стороны режиссера. Тогда проваливается мое предложение: считать режиссера инженером производства.

Как же это так? Могу ли я создавать образ, если я не знаю рамок, в пределах которых я должен этот образ ставить? Я должен знать общий план. Когда мне Шекспир предлагает «Гамлета», то я ведь тоже могу сказать: «Зачем ты написал такое количество страниц, почему не даешь свободно творить, просто дать маленькую программочку — Гамлет, принц датский и т. д. и т. п., а почему вложил стихи, заставляешь в такой-то картине появляться и т. д.» Вам драматург это предлагает, значит, уже самоограничение при создании образа является необходимостью в пределах того ограничения, которое предлагает сам драматург. Режиссер становится между вами и драматургом, потому что пьесу написал Шекспир, он ее написал и пустил в века, а кто будет его интересы отстаивать? Что вы хотите? Персимфанс

такой создать, то есть режиссера не будет, а только актеры, такой Персимфанс? Но как только расселись — начнется необычайная драка.

457

Даже в культурных, в очень культурных театрах я столкнулся с таким явлением. Новый режиссер, которому я передал редакцию «Маскарада», мне прислал письмо, в котором пишет: «Вы актера в роли Казарина посадили, чтобы он сидя произносил свою реплику (эта сцена вставлена из новонайденной редакции), а он 11-го числа на спектакле взял, да и встал. Что мне делать с ним?» Посадить. В чем дело?! Когда он сидел, то тут была определенная композиция. Удар был на том, как его слушали, этого сидящего Казарина, чтобы публика воспринимала главным образом через глаза, через внимание слушающих его, поэтому тут имеется более сосредоточенное действие, результатом чего является момент, когда он действительно встает, его окружают, и произносится кульминационная для данного монолога реплика. Там была определенная режиссерская задача, которую он должен был выполнить.

Так вот, я и боюсь, что если режиссер отстранится и не будет в это дело вмешиваться, то все пойдет вверх тормашками.

Я считаю, что экспликация должна быть вначале обязательно. Экспликация — это большая программа, но она может обезоружить актера, который начнет себя чувствовать как бы связанным. Тогда, товарищи, я сразу же говорю, что нужно посмотреть амплитуду, в каких пределах вам нужно эту экспликацию развертывать перед актером, чтобы все время быть в беспокойстве за актера, то есть все время помнить, — не вызовет ли у актера ваша экспликация чувство связанности в его порывах быть мастером.

Поэтому, когда я говорю: экспликация, план, — то я не говорю: сумма мизансцен. Ни в коем случае мизансцены не должны быть рассказываемы актеру и ни в коем случае режиссер не должен записывать мизансцены. У него должен быть большой запас вариаций и на любое предложение актера он сможет дать такую композицию, что порыв актера в этой самостоятельной работе не будет ущемлен, а он <режиссер> будет максимально удовлетворен, потому что получит возможность сделать то, что он хочет.

Тогда вы мне зададите вопрос: «Как удержать в голове эту сумму мизансцен?». Если этот вопрос ставится, то он совершенно верно ставится, потому что мы сейчас переходим к основному, о чем нам нужно поговорить вплотную, — это о специальном тренинге, которым не занимаются режиссеры, но которым они должны заниматься.

Вы, вероятно, слышали о так называемом «туалете <актера>» в работе Константина Сергеевича. Такой же туалет должен совершать и режиссер. Я полагаю, что первое и основное, обязательное, что должен поставить режиссер, над чем он должен работать, — это воображение. Но не думайте, что я говорю о Пегасе, что я снял то, что я говорил об инженере производства, — нет, но теперь я возвращаюсь к тому, что воображение это есть то, что нужно каждому изобретателю, каждому инженеру, который делает самостоятельный проект. Есть инженеры, которые самостоятельных проектов не делают, есть инженеры, которые не изобретают, не выдумывают,

458

но, конечно, о таких инженерах не стоит и говорить. Это эклектики. Таких людей можно видеть не только в области инженерии. Их можно видеть и у архитекторов, у скульпторов, живописцев, музыкантов, поэтов и т. д.. Я сейчас говорю не об этих людях, которые только подражают, я говорю об идеальном профиле режиссера, который является *sui generis** изобретателем. Высшей ступенью каждого искусства является изобретательство. Кто-то из современных членов Народного фронта во Франции, кто-то из писателей так определил искусство: «Искусство — это изобретательство». Если в искусстве нет изобретательства, то это уже не искусство. Таким образом, воображение является обязательным. Это, конечно, не то, как, знаете, бывают дети: родился ребеночек, и в восемь лет он поражает своих родителей тем, что у него богатое воображение, ребенок фантазирует.

* — своего рода (латин.). — Ред.

Конечно, можно родиться режиссером с большой фантазией, и из этого восьмилетнего фантазера может вырасти режиссер, но мы не должны полагаться только на то, что природа готовит, что она приносит нам с рождения, что человек родился Вагнером, Мане, Шекспиром. Нет, мы говорим о нас, здесь сидящих, и поэтому мы говорим, что воображение может быть добыто. Это воображение может быть добыто тренингом.

Какой тренинг должен быть для того, чтобы ваше воображение умело бы вскипать?

Это, во-первых, путешествия, большие знания, знакомство с природой и большое знакомство с жизнью, с людьми, с обществом, постоянное наблюдение за природой, за жизнью людей в разных комбинациях, в разных средах. Вы должны брать и рабочих на фабриках и заводах, на железнодорожном транспорте, в шахтах, знать тех, кто добывает уголь, знать летчиков и т. д. и т. п. Вы загружаете этим вашу мозговую кладовую и при умении анализировать явления, сопоставлять, вы накапливаете большое количество материала и, постоянно проворачивая его в своих раздумьях, вы получаете возможность его систематизировать.

Затем — чтение, но тут, товарищи, надо относиться к этому с величайшей осторожностью. У нас в моде теперь говорить, что режиссер должен быть эрудитом. Да, конечно, он должен быть эрудитом, но я расскажу вам свой разговор с Львом Николаевичем Толстым. Я очень сожалею, что этот разговор в архивах врача Маковицкого не отражен в должной мере. Это объясняется тем, что он записывал секретно от Льва Николаевича. Он засовывал себе в карман карточку и на ощупь записывал разговоры Льва Николаевича с теми лицами, которые к нему приезжали. Он этого разговора в должной мере не отразил, но вот что запомнилось мне на всю жизнь. Лев Николаевич опросил меня, — много ли я читаю. Я тогда был начинающим режиссером. Я был актером, кончил свою работу в Художественном театре, но про-

459

должал работать в провинции и начинал только режиссерскую работу. Это было в то время, когда я приехал к Константину Сергеевичу налаживать с ним Театр-студию. Лев Николаевич спросил меня, — много ли я читаю. Я знал, что ему наврать нельзя, потому что если я совру, то он начнет экзаменовать меня, и я провалюсь. Я сказал, что я читаю немного. А действительно, с детства у меня образовалась такая привычка, — может быть, потому, что мои старшие братья занимались не тем, чем нужно, может быть, в этом сказалась моя немецкая натура, — но я хотел и старался делать только то, что обязательно для меня, не больше того, что требуется. Я берег свои силы, или, может быть, в силу своей болезненности, — а я был очень болезненным, — не знаю по каким обстоятельствам, но, словом, я читал немного, и то, что я выбирал из чтения, это было проверено теми руководителями, которым я доверял. Я сам не схватывал книг, а спрашивал. Даже в таких классах, как в шестом, в седьмом, у меня был какой-то список книг, которые мне советовали читать для того, чтобы я направлял себя вот так, а не иначе. Я говорю Льву Николаевичу, что мало. Тогда Лев Николаевич говорит: «Вот и хорошо. Самое скверное, когда человек страшно много начинает в себя, тогда он теряет свое лицо, он становится попугаем, или начетчиком, он весь полон какими-то цитатами. Это мешает ему раздумывать. Нужна умеренность».

Он говорил со мной, как художник с художником. Надо принять во внимание, — может быть, он иначе бы сказал человеку другой профессии, но это верно; не заполняйте мозги большим количеством книг.

Но, товарищи, если вы читаете, если вы тщательно отбираете прочитанный материал, то имейте в виду, что для вашей профессии самое важное — это останавливаться на тех кусках, которые наиболее ярко выражают кульминации.

Из беллетристов я особенно рекомендовал бы Бальзака, потому что он наполняет свои романы большим количеством людей и ставит их в такие сложные ситуации, что у вас получается большой запас столкновений, событий, борьбы.

Но при чтении вы должны так проверять себя, чтобы это обратилось в тренинг. Вы должны обязательно прочитываемое не просто запоминать, так, как мы запоминаем какой-

нибудь учебник, а вы должны при прочтении обязательно картинно себе представлять, развивать в себе способность переводить прочитанное, изложенное в книге так, чтобы вы могли это нарисовать. Вы можете не быть рисовальщиком. Если вы обладаете способностью рисования — хорошо, если вы просто нарисуете эти сцены; но лучше всего — это себе прямо представить, то есть закрыть глаза и это, изображенное здесь, для себя мизансценировать, уложить в пространство. Тут изложено печатными знаками, буквами, а вы представляете себе, как это живет в пространстве и во времени. Если вы будете себя на этом тренировать, то у вас будут полу-

460

чаться эти вариации между тем, что получаете через уши и глаза, и прочитанным в книге, вы будете сами это превращать в образы.

Полезно прочитать записки Ленского, которые замечательны тем, что он рассказывает сам, как он готовил роли¹. Это очень полезно прочитать, потому что постоянное обдумывание вокруг да около какой-нибудь роли вызывает своего рода галлюцинацию. Бывает такого рода галлюцинация — вдруг вы видите, что на фоне этой шторы стоят две фигуры. Вы до такой степени напряженно воспринимаете и до такой степени страстно относитесь к получаемому материалу, что вы хотите, чтобы обязательно перед вами эти фигуры стояли. Некоторые так делают: ну вот, теперь роль приготовлена, теперь я буду думать над тем, какой у меня будет грим, теперь пора о гриме поговорить. А что же он делал все время? Грим должен органически возникать. Если он грима не имеет тут, сейчас же, то он никуда не годится. «Нет, лучше с бородой», «Нет, лучше без бороды». Или можно услышать такой разговор актера с гримером: «Нет, лучше давайте с лысиной» — «Нет, я предлагаю вам лучше кок сделать» — «А, правда, — давайте, сделайте». Это такая ерундовина — полное непонимание того, что это должно рождаться с первого шага, когда актер только начинает продумывать роль.

Ленский рассказывает о том, как сначала возникает рука, потом он слышит, как действующее лицо говорит. Тут галлюцинация слуха. Он слышит эту речь, не так буквально, как сумасшедший слышит, что в ушах начинает звенеть, не так, конечно, но вроде этого — в том смысле, что интонация у него рождается, потому что он ее как-то конкретно осязает, конкретно ощущает. Я не имею возможности подробно на этом останавливаться, — это может быть особым предметом, не меньше, чем на пять часов.

Затем, товарищи, вам надо обязательно достать (они уже вышли в печати) записные книжки Толстого, Чехова, Достоевского, Максима Горького, чтобы узнать, как выглядит записная книжка беллетриста. Я считаю, что работа режиссера почти идентична. Разговор записать, гуляя, вдруг выдумать разговор и записать его, <сделать> такой ряд заметок — и, занося в записную книжку, вы можете собрать богатейший материал. Не все из записанного Толстым, Чеховым, Достоевским, Максимом Горьким попало в романы. Может быть, 90% отсеивается и никогда этим материалом не воспользуются, но эта способность записывать обогатит вас для той работы, о которой я говорил, что вы не должны записывать мизансцены. Это обогатит вашу кладовую, чтобы у вас были большие запасы вот этих вариаций, о которых я говорил. Мизансцены не надо записывать, а надо иметь большое количество вариаций. Если вы натренировали свое воображение, если вы этой техникой овладели, то вам не нужно будет эти вариации держать в голове, — они сами будут приходить.

Мне рассказывал товарищ Ш. о том, что он был очень удивлен: к нему пришел один композитор, который сказал, — вот, он

461

не знает, на таком-то такте он не может придумать, что будет лучше: чтобы ударил барабан или чтобы прозвучала медь. Ш. был чрезвычайно этим удивлен. «Это выдает в нем дилетанта, — говорит Ш., — потому что у меня никогда этот вопрос не возникает. Когда я нападаю на какую-нибудь музыкальную фразу или на ряд композиций, то у меня никогда нет потребности решать проблему — это или иное предложение. Это будет течь само собой».

Часто удивляются на моих репетициях моей изобретательности: «Он гениально

мизансцены ставит — одна, другая, третья, — из него, как из рога изобилия, сыплется». Это дается громадной работой, чтобы это само собой лилось.

Когда я был в Художественном театре, Антон Павлович Чехов все время убеждал меня стать беллетристом, и, когда он мне об этом сказал, то я завел себе все орудия производства, которые надобны для писателя. Это все у меня сохранилось, записные книжки, по которым можно праследить, как человек готовился быть беллетристом. И это все мне пригодилось. Работа очень похожая. Я записывал комбинации, сцены. Не дальше, как вчера, я пришел домой после большой встречи с очень интересными людьми — с Мясковским, Поповым, Обориным, Шебалиным, Книппером, — и вдруг я в три часа ночи написал стихотворение, так строк на 10 — 11. Я поразился, — что такое, в чем дело? Значит, на базе разговора с музыкантами о ряде музыкальных проблем у меня явилась потребность запеть <записать?> эту музыку в той форме, в какой я могу это сделать, то есть стихотворение, поскольку я не композитор. Это что показывает? То, что сама натура художника такова, что всегда все это живо излагается в каких-то таких штуках.

Мизансцены есть результат упорной, большой работы, работы над воображением. Надо тренироваться над запоминанием этих комбинаций, должен быть большой запас их.

Прочтите знаменитый разговор Тригорина с Ниной Заречной в «Чайке» — как он мучительно ловит себя на том, что ни о чем не думает, кроме того, что вот — плывет облако, и он сейчас подбирает образ: облако, похожее на рояль. Так и профессионал. Он всегда, каждое мгновение живет для своего дела.

О режиме. Вы не имеете права, если вы режиссер, оставлять неразрешенным вопрос о том, как вы должны создавать для себя этот режим.

Маяковский никогда не писал стихов за письменным столом.

Он идет по Кузнецкому мосту. Его сестра Людмила Владимировна встречает его на Кузнецком мосту и думает, что вот хороший случай с Володей поговорить, приближается к нему, задает ему какие-то вопросы, а Маяковский отстраняет ее и говорит: «Не мешай мне, я пишу». Ни ручки нет, ни бумаги, ни карандаша, ни записной книжки, он идет по Кузнецкому мосту и на ходу обдумывает.

Вы должны обязательно для себя поставить вопрос, что такое

462

на театре композиция. Но почему-то всегда театроведы, режиссеры думают, что если мы будем говорить о композиции, то особо, не так, как все. Начитает такая мания величия обуревать. Никакой Америки не надо открывать, берите и читайте, что называется композицией в музыке. Это есть в любом учебнике музыки, всюду это записано и доступно изложено. Мне часто говорят: «Что это Мейерхольд все с музыкой пристаёт, сколько лет надо обучаться, одной теории музыки надо учиться не меньше трех лет», — и пошло, и пошло. Надо взять простой, доступный учебник и вы получите все эти сведения.

Это же самое можно сказать о живописи, о скульптуре, об архитектуре, это же самое можно сказать о поэзии, о беллетристике и т. д. Это все вы можете приложить к себе с теми поправками, которые должны быть в силу особенностей театра, но надо понять, что это искусство не самостоятельное. Если вы будете анализировать, из каких элементов состоит театральное искусство, то вы увидите, что построение, расположение декораций на сцене делается по законам изобразительного искусства. Если нужно проработать сценическую площадку, то это делается по законам искусства архитектурного. Если нужно какие-нибудь трехмерные элементы ставить на сцене, это делается по законам скульптуры. Если нужно овладеть стихами «Бориса Годунова» или «Маскарада» Лермонтова, то вам обязательно нужно знать теорию стихосложения. Вы должны обязательно вооружаться. Это не так трудно, но надо работать над этим, работать систематически и настойчиво. Надо завести у себя маленькую полочку каких-то книг, походную библиотечку. Тут рекомендовать нельзя. Один прочтет Томашевского, другой Брюсова, третий Сергея Бовди, четвертый Пяста и т. д.² Но вся эта библиография должна быть наготове. И при случае, — вдруг вы приехали в какой-то новый город, — там уникум лежит у какого-то товарища, — обязательно прочтите

это, овладейте. Не нужно думать, что вам это нужно делать так, как поэтам. Вам это нужно в меньшей степени, чем Брюсову, Блоку, Соловьеву, Маяковскому и т. д., но вы должны быть очень ориентированы, как ведет цезура в пятистопном ямбе, что значит золотое сечение в «Борисе Годунове», должны знать природу стиха в «Борисе Годунове». Вам все это нужно знать, потому что вы эти вещи будете ставить. Вы не должны открывать Америку, а суммируйте все то, что связано с соседним искусством.

Когда я говорю, что нужно иметь железный план, то мне часто делают такое возражение: «Вы хотите иметь такой железный план, чтобы моменту экспликации уже предшествовала работа и с музыкантом, и с художником?» Я говорю: «Да, и да», — и буду считать дилетантом всякого, который скажет, что это придет, что надо проделать застольный период с актерами, что надо узнать, чего они хотят. Это неверно. Если вам угодно, привлечите из состава труппы наиболее умных, подкованных, наиболее интересных

463

творчески людей, — пожалуйста, привлекайте их в свою лабораторию до того, как вы выступите с экспликацией, дайте прочесть им пьесу. Но такие актеры, которые способны нога в ногу идти с режиссером в смысле выдумки, такие актеры на перечет по пальцам в нашей стране, такие способны быстро воспринимать, — а остальные делают все очень большой и длительной работой. Поэтому нужно обязательно заранее сговориться с художником, с музыкантом, обязательно проработать такой план, чтобы вы пришли весь наполненный, весь насыщенный. Вы должны даже принести макеты, эскизы, и лучше всего, если первая экспликация происходит так, чтобы вы атмосферу подняли на большую высоту, заставили бы актера творчески трепетать, волноваться, чтобы он видел тот этнографический <иконографический?> материал, который вы, пользуясь программой, ему отдаете. Устройте выставку, расскажите актерам, как вы дошли сами до жизни такой, но это обязательно нужно для того, чтобы первая же репетиция, первая беседа, первая встреча были бы волнующими. Поймите, что ведь в искусстве самый большой и важный двигатель — это волнение. Если поэт лжив, написал лирическое стихотворение с малым волнением, вы сразу увидите, что оно сделано человеком, мало волновавшимся. А как только прочтете лирические вещи Пушкина, Лермонтова, то вы увидите, что лирическое стихотворение является результатом мучительных ночей человека, влюбленного или в идею, или в женщину, или в мать, или в какой-нибудь подвиг человеческий, — влюбленного; волнение — это обязательно.

Как же можно дать экспликацию в середине или в конце, когда это должно быть обязательно на первой репетиции — это безумное волнение? Вы должны это волнение в актерах зажечь.

...Каждая проблема в нашей промышленности, в том деле, которое называется строительством социализма, всякое волнение возникает в силу того, что мы показываем перспективу, куда мы идем. Пятилетка состоит в том, что я в первый год пятилетки знаю: для чего, — целеустремленность и достижение этой цели меня волнуют, и эта взволнованность будет помогать труд мой нести радостно. Вот такая штука, а не каждодневная жвачка. Этим отличается наш труд, что он построен на волнении; любовь к родине построена на волнении. Достижение — из пятилетки сделать четырехлетку — достигается только этим волнением. Ускорить эту перспективу, раньше сработать, чем я себе наметил, и т. д. и т. д. Это, товарищи, вы должны обязательно уразуметь.

Теперь я перехожу к другому виду режиссера — это режиссер-педагог. Не все способны к педагогической работе. Это дело очень трудное, и сказать, что мы на сегодняшний день можем иметь из среды режиссеров столько педагогов, сколько режиссеров имеется, — это будет ложь, это неверно. Педагогические способности — это особые способности, но можно в себе их выработать.

464

Как это сделать? Я думаю, что прежде всего нужно вступить в активную, дружескую работу с молодежью. Это значит — надо себя проэкзаменовать, проэкзаменовать свои способности. Не всякий может сделаться столяром, шофером, он себя сначала проверяет или его проверяют, может он таковым сделаться или нет. И вы, столкнувшись с молодежью,

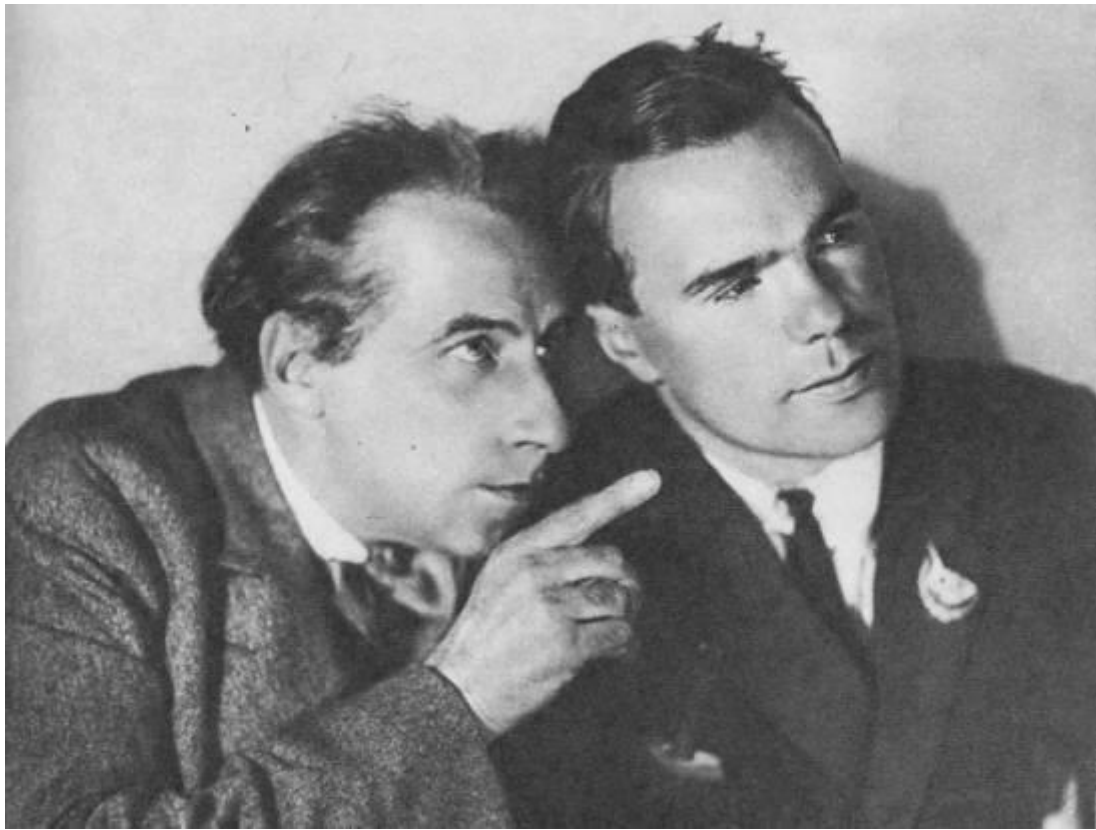
работая вместе, должны проверить себя, проверить ваше воздействие на молодежь в качестве педагога.

На периферии вы должны особенно заботливо относиться <к молодежи>, потому что здесь, если молодежь не получит достаточно в каком-то одном театре, она получит это через ВТО, через другие организации, пополнит то, чего ей не хватает у себя в театре. Но вы должны обязательно создать такую обстановку молодежи, чтобы она не была таким гостем на работе, на репетиции, как бывают уборщицы, как счетоводы из бухгалтерии, как пожарные, — тоже ведь и им любопытно посмотреть, как работает режиссер.

Вн должны поставить дело так, чтобы молодежь чувствовала, что она сидит в аудитории, если хотите, в классе с партами, с тетрадями, с карандашами, и пусть они во время репетиций не просто сидят, потому что если они так будут сидеть час, то если это мужчина, то он обязательно сядет с женщиной, а если это девица, то она подберет себе другую девицу и начнется всякое шушукание и сплетни. Надо поставить их в такие условия, чтобы они на репетиции работали параллельно, чтобы пытливо изучали, что делает актер, взаимоотношения актера и режиссера. Они должны не просто записывать, критически не освоив, не подойдя критически, — они, собственно говоря, должны превратить свою тетрадку в своего рода вопросник и задавать каверзные вопросы режиссеру и актеру, почему те делают так, а не так. Надо завести такое обыкновение, чтобы не после репетиции вопросы возникали, когда вы возвращаетесь со сцены в зрительный зал или когда на минуточку отвлеклись от актера и тогда молодежь задает вам вопросы. Нет, во время самой работы. Вы предупредите их, что не на всякие вопросы будете отвечать, но есть вопросы, на которые можно реплику бросить на лету. Процентом пятьдесят вопросов уже отпадет, если актеры будут тут же получать какие-то сведения.

Вы должны подвигать молодежь на самостоятельность. У нас есть большой участок — самодеятельное искусство, но почему-то в театре самодеятельность у нас не в моде. Всегда на всех производственных совещаниях или на комсомольских собраниях поднимаются актеры и говорят: «А мы, молодежь, — почему с нами не работают?» Позвольте, у нас такая техника самодеятельного искусства, когда повара играют, уборщицы играют, медсантруд играет, а <актерская> молодежь хочет, чтобы был прикреплен режиссер, чтобы пьесу кто-то выбрал за нее и т. д. Вот, нужно внедрить в сознание молодежи такую идею: пусть будет у них

В. Э. Мейерхольд и В. В. Вишневский. 1931



М. И. Царев, И. В. Ильинский, Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. 1933 г.



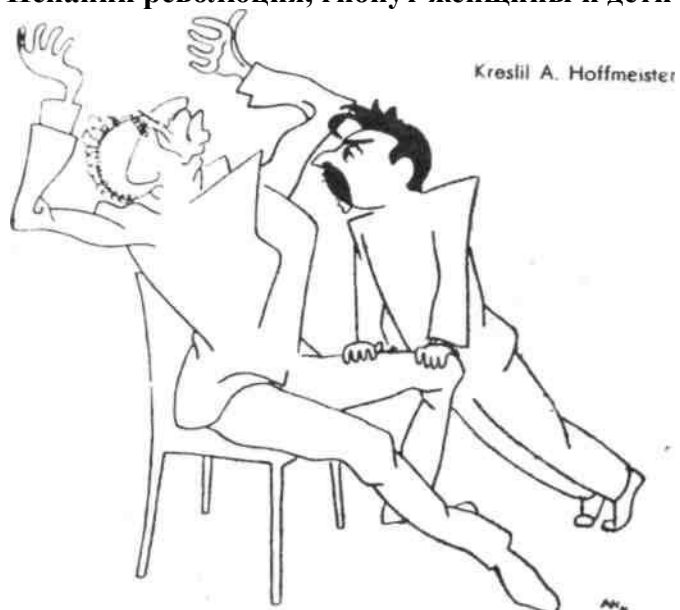
Дружеский шарж С. И. Кирсанова (выполнено на пишущей машинке). 1932г.



**В. Э. Мейерхольд и чехословацкие артисты
Иржи Восковец и Ян Верих. Прага. 1936 г.**



**Адольф Гофмейстер. В. Э. Мейерхольд и Э. Ф. Бурян (дружеский шарж). Прага.
1936 г. Подпись: «В Испании революция, гибнут женщины и дети — а где же драмы?»**



V. E. Meyerchold a E. F. Burian:
»Ve Španělsku je revoluce, umírají ženy a děti — a kde
jsou dramata?«

**В. Э. Мейерхольд на репетициях «Пиковой дамы». Малый оперный театр. Ленинград.
1934-1935 гг.**



В. Э. Мейерхольд в Радиокomitee на прослушивании радиопостановки пьесы А. С. Пушкина «Каменный гость». 1935 г. Сидят: дирижер Е. Б. Сенкевич, В. Я. Шебалин, В. Э. Мейерхольд, С. С. Прокофьев; стоят: Ю. К. Олеша, З. Н. Райх, А. В. Февральский, В. Д. Нешиппенко, В. В. Сомов, композитор В. А. Власов, П. В. Капралов, Ю. Ф. Донской, Г. М. Мичурин, М. И. Царев, работник Радиокomitee А. А. Дорменко



В. Э. Мейерхольд и работники Оперного театра имени К. С. Станиславского с театральным кружком избы-читальни Лемешевского сельсовета, Подольского района, Московской области. 1938 — 1939 гг.



В. Э. Мейерхольд. 1936 г. Портрет, подаренный С. М. Эйзенштейну



В. Э. Мейерхольд на Всесоюзной конференции режиссеров. Июнь 1939 г.



465

самодеятельность в театре, пусть они сами почкуются в группы, а то они сидят парочка с парочкой в зрительном зале. Пусть будет пяток, десяток, пусть объединяются на какой-то работе, пусть выбирают пьесу, какие-то фрагменты, или такую пьесу, где бы было занято 5, 10, 12 человек. Пусть они работают, даже засекреченно, как для детей устраивают елку, когда родители загоняют детей в дальний угол и не показывают <ничего> до тех пор, пока елка не готова. Пусть они не показывают, пока это не будет сработано.

Я не знаю возможностей в условиях периферии, но хорошо, если бы не только молодежь занималась этим. Костюмы — пусть из газеты колпаки сделают, из старых газет они могут это сделать. Пусть полюбят костюмы ими сочиненные, придуманные. Кому-то нужно будет достать перья из хвоста петуха и т. д. И такие костюмы сделать. Зачем тратить деньги на это? Надо читать, готовить какие-то пьесы, вновь вышедшие. Это будет занимательно, а то никто ничего не читает.

Очень важный вопрос — о культуре репетиций. Надо обязательно принять во внимание, что при построении мизансцен, при построении роли во времени и пространстве нужно обязательно думать о том, что макет должен быть заранее приготовлен, что выгородка обязательно должна быть построена в строгом масштабе. Есть такие режиссеры, которые совершенно не думают над этим вопросом, что здесь будет репетиция, как обставить ее. — Николай Иванович, пожалуйста, налево стол, направо диван, — и он не понимает, что если он поставил не в таком масштабе, в котором будет протекать спектакль, то это дело гиблое, потому что координация движений актера в пространстве сцены, умение использовать сценическую площадку — это большая проблема и ее нельзя миновать. Если вы постройте на случайных масштабах, то обязательно провалитесь. Одно дело, когда актер репетировал мысленно роль при условии, что от этого стола до другого стола три шага (если есть какое-нибудь действие, которое состоит в том, что он, например, взял стакан и т. д.). Но, поверьте мне, если эта мысль будет сработана при пяти шагах, то это будет совершенно другая мысль, она будет более растянута, чем при трех шагах.

Насчет аксессуаров — надо добиться, чтобы они были если не те же самые, то приблизительно что-то похожее на те, что будут на спектакле. Не надо приучать актера к другим предметам, которых не будет на спектакле. Также вы должны добиться того, чтобы не при дежурном свете проводилась репетиция, а чтобы был приблизительно тот же свет,

который будет на спектакле. Я не говорю о свете «а джорно»*, — вы можете небольшой аппарат перемещать, — важно, чтобы актер, читая монолог, привык

466

к тому, что завтра прямо на него будет светить прожектор. А если он привыкнет работать при дежурном свете, а завтра — как хлопнут из всех фонарей, — он все потеряет. Ему нужна большая сосредоточенность, ему все время надо иметь дело с мыслью, а он все это потеряет.

Мне еще хочется отметить одну вещь, о которой тоже очень много говорят, но на которой не останавливаются с большим вниманием. Я вам сейчас говорил о такой вещи, как тренинг воображения, о том, как подготовить, организовать спектакль и т. д., но я не коснулся самого важного, и я нарочно оставил это на конец. Самое основное, когда вы прочитаете пьесу, — это вскрыть идею пьесы, основную идею произведения и ряд идей, которые вокруг этой основной идеи все время вращаются. Но для того, чтобы идею вскрыть, кем вы должны быть?

Когда мне говорят, что вот жонглер, то я знаю: для того, чтобы безошибочно подбрасывать шарики, он должен обладать необычайной гибкостью тела, он должен на арене или сценической площадке пританцовывать, он должен уметь рессорить всем телом, руками, потому что если мячик упадет и рука не сделает какого-то такого движения, то мячик отскочит, — он должен его поймать, сделать движение по его инерции. Я это знаю, но когда мне говорят, что ты — режиссер, ты должен вскрыть идею пьесы, что должно быть?

Чтобы сделать это дело с пользой для народа, чтобы действительно идея была донесена до зрительного зала, чтобы идея не обратилась против вас, против нас, против социализма, против коммунизма, против построения бесклассового общества, — для этого нужно уметь эту идею анализировать. Есть два мировоззрения: одно, которое является результатом изучения идеалистической философии, которое создалось в обстановке капиталистических стран, в обстановке религиозников, отравляющих народ этим опиумом, — и другое, которое нужно каждому гражданину СССР для того, чтобы вместе со всем человечеством нашей одной шестой <мира> созидать коммунистическое общество. Для этого какое нужно мировоззрение? Прямо противоположное идеалистическому. Значит, нужно овладеть марксизмом-ленинизмом, и поэтому я прошу вас с величайшим вниманием прочитать выступление Михаила Ивановича Калинина на последнем митинге³. Может быть, кто-нибудь был, тогда это ваше счастье. Он говорил не только о необходимости нам всем овладеть марксизмом-ленинизмом, но он, что самое важное и интересное, говорил, что такое реалист в природе <своей>, какая разница между натурализмом и социалистическим реализмом. Очень важно, как он это сказал. Это так просто, потому что это сказал рабочий, который стал главой государства.

...Нужно не только прочитать пьесу, а произвести глубокий анализ, быть хирургом, со скальпелем подходить, с ножом хирурга подходить и вскрывать. Это самая большая и важная вещь.

467

Теперь, товарищи, я вернусь немножко к тому, с чего я начал, — для того, чтобы вы запомнили еще особенно одну вещь, которую вам надо проводить. Режиссер обязан сделать, подготовить, поставить пьесу новую или несколько пьес или из старого репертуара сохранить пьесу. Хорошо, но обязан ли режиссер держать самую живую связь со своим драматургом, композитором, либреттистом? Обязан. Должен ли режиссер обобщать производственно-технический опыт? Вы знаете, какие безобразия делаются, что производственные совещания идут самотеком, а режиссер является на совещания как бы в какую-то броню закованный, чтобы его актеры, постановочная часть не обстреляли. Почему это происходит? Потому что вы не являетесь инициаторами созыва производственных совещаний, потому что вы сами не ставите острых вопросов. Вы сами должны созывать производственные совещания, вы должны сами вызывать обстрел на себя, в этом и есть идея

* — a giorno (*итал.*) — как днем; освещение, приближающееся к дневному свету. — *Ред.*

самокритики, вы должны сами лезть в бой, а не так, что вас, как Полония, из-за драпировки вытащат и воткнут шпагу. Вы сами должны ходить с обнаженным пузом — пусть проткнут. Вы должны на производственные совещания являться подготовленными, вооруженными и сами ставить вопросы. Актеры должны почувствовать, что вы являетесь энтузиастом производства. Прочтите, что сейчас пишут о мастерах на производстве, — вот режиссер и должен быть таким мастером производства. Авторитет приобретается не когда вы прячетесь, а когда вы лезете в бой.

Разработка всех мероприятий по лучшему использованию театрального оборудования — вы всегда должны это контролировать. Вы должны держать тесную связь с теми, кто стоит во главе техники безопасности. Имейте в виду, товарищи, что вы инженеры производства, и когда вы строите ваши площадки, ваши лестницы и т. д., вы обязательно должны работать рука об руку с людьми, которые заведуют техникой безопасности. Вы должны читать все то, что написано об этом в специальных органах. Вы должны следить за тем, чтобы были вывешены плакаты в тех местах, где опасно ходить, где можно попасть в люк. Вы знаете, сколько погибло людей, которые попали в люки? Вы думаете, мало людей погибло, когда сваливался железный занавес? А вы — режиссеры, вы сидите под железным занавесом. Вы должны ставить вопрос о том, чтобы вы и каждый актер работали в условиях полной безопасности. Какие случаи бывают? Ранят ноги, порвался ботинок о гвоздь и т. д. Вы заведуете движениями актера и вы должны помнить, что вы не имеете права утомлять его сердце. Когда вы произвели слишком большое напряжение в мизансцене, вы должны подойти к актеру, вы должны научиться слушать сердце, вы должны знать, что значит учащенный пульс, координация между дыханием и пульсом, вы должны уметь оказывать первую помощь, делать перевязки, накладывать шину. Вы должны всему этому научиться. Вы должны обязательно пройти подачу первой помощи, потому что, к кому побежит помощник

468

режиссера доложить об аварии? Прежде всего к режиссеру. Поди жди, когда врача приведут. Я могу вспрыснуть камфару, искусственное дыхание сделать. Вы все это тоже должны уметь.

Вы должны анализировать причины аварий, вы должны принимать активное участие в ликвидации текучести рабочих кадров. Это на вас возлагается. Если будут говорить, что это вопрос директора, — ничего подобного. В вашем распоряжении прежде всего находится определенное количество живых людей. Если есть текучесть, то вы обязаны об этом кричать караул, вы должны показать директору, что творятся такие-то безобразия, вы должны быть его ближайшим помощником в ряде вопросов. Вы должны вместе работать и помогать, а то бывает такое отношение, что режиссер говорит: «Это меня мало касается — пойдите к директору», — и директор всегда является арбитром по всем вопросам — и швец, и жнец, и на дуде игрец, который все конфликты разрешает.

Вы должны помнить о правильной организации труда в том смысле, чтобы она повышала производительность труда и, кроме того, помогала росту актера.

Если вы не заведете карточек на месте, если вы не будете вести так называемую паспортизацию вашего состава, то когда к вам придет актер объясняться, вам будет плохо. Но если у вас есть карточки, то вы засучите рукава, возьмете карточку и положите ее перед собой. Актер вам скажет, что с двадцать третьего года он ничего не играл. «Нет, — скажете вы, — вы сыграли в двадцать четвертом году такую-то рольку». — «Ах, это маленькая роль, я ее не считал, а где Гамлет, а где Дездемона?», и пошло, и пошло. Вот с этим стремлением играть хорошо большие роли, главные и заглавные, и в то же время проваливать маленькие — с этим нужно бороться.

Вот пример Художественного театра: почему «Анна Каренина» имела такой бешеный успех? Потому что там Лилина сидела на сцене и почти ни одного слова не произносила⁴. Актеры сами рвались в бой. Бывает это у вас, на периферии? Нет, и этого не будет, если вы не будете агитировать, если вы не будете увлекать их. Вы можете ссылаться на Мартынова,

который однажды сыграл какую-то роль в водевиле, а режиссер ему сказал: «Лучше эту роль сыграет другой, а то у вас не получается». Ему дали в этом водевиле какую-то другую маленькую роль. Он так разозлился и так сыграл эту роль, что от того актера, который играл главную роль, ничего не осталось. Или, например, мейнингенская труппа, когда Барнай у знаменитого режиссера Кронека выходил на выходные роли и т. д.

Я не сказал ни слова о системе Константина Сергеевича Станиславского. Вы должны понять, что система Константина Сергеевича не является системой, которая только им записана, как если бы он сел в своей лаборатории и выдумал эту систему, и что он является как бы сам, один изобретателем этой системы.

469

Мудр Константин Сергеевич был именно тем, что, несмотря на то, что он сидел долгое время у себя и не выходил из своей квартиры в силу своей болезни, он ухитрялся знать все то, что делается не только в Москве, в Ленинграде, в любом провинциальном городе, но и в Америке, и он следил не только за тем, что здесь делается, но он ухитрялся читать журналы и английские, и французские. Он вел переписку с Жемье, с французскими актерами и т. д. и т. п., и он ото всех по крупицам собирал. И в этой системе он объединил целый ряд исканий, целый ряд изобретений, сделанных другими. На сегодняшний день надо считать, что это единственная система, потому что он единственный, кто теоретически работал над тем, что нас мучает: вопросы работы режиссера с актером, проблемы мизансцен и т. д. Так что если взять две книги — «Моя жизнь в искусстве» и последнюю книгу⁵, — этого достаточно, чтобы отметить, что самые узловые моменты нашего дела туда вошли.

Когда я в последние месяцы встречался с Константином Сергеевичем, то он жадно вбирал в себя то, что я еще мог сказать ему, чего он еще не знал, — но он все знал, не было ни одного вопроса, который я затрагивал и который бы он не знал, который бы он по-своему не поворачивал, потому что <хотя> у него совершенно другой опыт, но он все это впитывал. И, конечно, безумно жалко, что этот большой человек умер раньше времени. (Кстати, я не согласен с тем, что его доктора все время заставляли сидеть без воздуха, он мало был на воздухе, — я считаю, что лучше было бы его лечить на воздухе и он прожил бы еще.)

Достояние, оставшееся после его смерти, — это, может быть, не проработанный материал, наброски, проекты, записные книжки, но мы получили большое богатство, опираясь на которое мы можем получить новое.

Я уже на собрании молодежи выступал и говорил, но приходится повторять еще раз, что лучше всего этот материал получать из первых рук. У нас есть еще такие молодые люди, которые ходят с высоко поднятой головой, такие зазнайки, которые говорят: «Помилуйте, я сам слышал, что он это говорил», — а я ничего подобного не говорил. Они выдают за наше то, чего мы никогда не говорили, не предлагали. Поэтому вы эти две книги держите и по ним проверяйте ту молодежь, которая выдает себя за учеников Константина Сергеевича. Пробыл молодой человек три месяца и считает, что он овладел системой. Константин Сергеевич сам таких не любил.

Значит, система Константина Сергеевича, как я уже сказал, — это не только то, что он сам продумал, но там есть многое из того, что сделали другие товарищи по искусству — Владимир Иванович Немирович-Данченко, и Вахтангов, и я, грешный.

Константин Сергеевич был очень доволен, когда узнал, что я особенно занимаюсь сейчас проблемой воображения, работаю в области движения. Я считаю, что акробатика, как тренинг, обя-

470

зательна, но нельзя сам тренинг переносить на сцену и показывать как какую-то деталь мизансцены. Иногда это нужно, как удар, но бывают такие тренинговые элементы, которые не нужно тащить на сцену.

На чем была основана ранняя деятельность замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна? Он брал до такой меры поводом для своей режиссерской работы пьесу, что когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки да ложки. Мой «Лес» казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он. Но я считаю, что он

должен был это проделать. Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было это сделать, но досадно, что мы все эксперименты делаем на публике. Хорошо было бы, если бы была такая закрытая лаборатория, где мы, режиссеры, могли бы работать с лекциями сопроводительными, как в Планетарии: показывают звезды и выходит человек и рассказывает. И тут бы выходил человек и говорил, что вот этим надо пользоваться, а вот этим не надо. Нужно эксперименты делать и рассказывать: это можно, а этого нельзя, а это надо проработать, чтобы в маленькой дозировке впрыснуть на протяжении трех секунд в течение спектакля, который длится несколько часов. Нужно обязательно мечтать о такой площадке дерзаний.

Бойтесь безумно так называемых серых спектаклей, которые проистекают из того, что вы неверно поняли поход нашей партии и правительства против формалистов, — так, что теперь надо обратиться к натуралистам, что с ними меньше беспокойства, что это такая штука, которая не выдаст. Натурализм немножко похож на реализм, но что сказал Михаил Иванович Калинин? Он одинаково грохал как по натурализму, так и по формализму. Впасть в натурализм — это страшная вещь. Все спектакли стали друг на друга похожи, и можно один акт взять от <театра имени> Вахтангова и перенести в театр МОСПС, а один акт из этого театра в другой, и никто не заметит, что это разными режиссерами поставлено, только сюжет не будет один, а трактовка, план — одна лавочка. Если мы сделаемся режиссерами одной лавочки, да еще натуралистической, тогда я не удивлюсь, что однажды наступит такой момент, когда партия и правительство выступят с таким документом, что нельзя ли эту шайку распустить, набрать новые молодые кадры, которые бы дерзали.

Поэтому вам предлагается вместе с нами, работающими в столице, продолжать дерзать, помня, что наше искусство, которое стоит уже очень высоко, мы должны поднять уа еще большую высоту! До свидания, товарищи.

ИЗ ДОКЛАДА О РЕПЕРТУАРНОМ ПЛАНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО 4 апреля 1939 года

Товарищи! Довольно трудно было у нас с репертуаром. Когда мы получили от прежнего руководства¹ портфель театра, он оказался пустым. Была только одна готовая опера — «Станционный смотритель». Для второй оперы — «Щорс» — была написана музыка на одно либретто, потом это либретто было забраковано, было заказано другое².

...Пришлось принять самые энергичные меры к тому, чтобы привлечь ряд крупных композиторов и просить их работать у нас в театре.

...На сегодняшний день дело обстоит так: заключено три договора, четвертый договор не заключен, потому что композитор сделал заявление, что он и без договора эту оперу даст вашему театру. Это С. С. Прокофьев. Он сказал, что начал писать оперу. Либретто пишет В. Катаев по своему произведению «Я, сын трудового народа». Над либретто работает и Прокофьев³.

...Намечено возобновление двух опер, которые необходимо оставить в нашем репертуаре. Это — «Царская невеста» и «Евгений Онегин».

...С «Евгением Онегиным» дело обстоит несколько труднее. Декорации оказались в таком состоянии, что их чинить не представляется никакой возможности. Много нужно делать заново. «Евгений Онегин» — любимая опера Константина Сергеевича, и тут надо проявить величайшую осторожность, чтобы замысел Константина Сергеевича был стопроцентно донесен. Вероятно, если бы Константин Сергеевич был жив и посмотрел сейчас некоторые картины, он бы сам их забраковал, потому что ему не повезло с художниками. Если бы художники более авторитетно выступали перед Константином Сергеевичем, они бы сами ему показали на некоторые неувязки.

Мы поставили вопрос о трех картинах. Это — комната Татьяны, «Дуэль» и заключительный диалог между Татьяной и Онегиным.

Обидно, что в картину спальни Татьяны не врывается пейзаж. В музыке все так сделано, что хотелось бы, чтобы нас порадовал пейзаж в этой сцене. А получается, что она стиснута в скучной комнате, и нам как-то трудно слушать терзания Татьяны без этого вкусного пейзажа.

472

Затем — «Дуэль». Почему-то здесь художники слишком «размахивают» пейзаж. Обыкновенно такого рода дуэли проводят в закрытых местах, иначе зачем было бы ездить драться за город, когда можно было бы драться в городе, на площади. Это было дело секретное, надо было выбрать место очень закрытое от постороннего глаза. Поэтому сама сюжетная линия этой сцены такова, что нужно выбирать укромный уголок. Тут нужно искать большую интимность.

И — заключительное объяснение между Татьяной и Онегиным. Опять же вряд ли они будут объясняться в большой зале, не скрытые от постороннего глаза. Все-таки это очень интимная сцена, ее надо искать в другой обстановке.

Я сговорился с режиссерами этого спектакля, и они полагают, что возможны перемены при обязательном условии, чтобы основной принцип, вложенный в трактовку Константином Сергеевичем, остался неизменным.

Действительно, мы полагаем, что окна в спальне Татьяны не помешают нам оставить в полной сохранности все мизансцены Константина Сергеевича.

Такую установку мы дали в отношении «Евгения Онегина». Художнику заказаны новые эскизы <некоторых> сцен, и мы полагаем, что доведем это дело до конца так, что не тронем основного замысла Константина Сергеевича.

Коснувшись «Евгения Онегина», я считаю своим долгом сказать, что у нас немного неверно понимают вопрос о сохранении основных принципов Константина Сергеевича, то есть его кредо, его творческого метода. У нас так это понимают, что механически можно что-

то сдвинуть, нарушить догму. Это неверно. Обратите внимание, даже наша партия на сегодняшний день позволила себе коснуться своей программы и устава. Ведь жизнь движется вперед, условия меняются. Жизнь не стоит на месте. И даже в отношении таких сложных вещей, как программа и устав партии, в отношении того, что было выработано десятками лет, и то наша партия сочла нужным пересмотреть кое-какие пункты программы, пункты устава. Я прочту вам, что по этому поводу говорил Ленин:

«...Как бесконечно лживо обычное буржуазное представление, будто социализм есть нечто мертвое, застывшее, раз навсегда данное, тогда как на самом деле *только* с социализма начнется быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения, происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни»⁴.

Смотрите, даже в такую проблему, как проблема построения социализма, такой вождь, как Ленин, вносит очень существенное положение: бойтесь, товарищи, считать, что социализм есть что-то мертвое, застывшее, раз навсегда данное.

Вот было бы преступлением, если бы мы вообще взяли под подозрение социализм, если бы мы вообще стали ревизовать про-

473

блему социализма. Тогда другое дело. Но вы смотрите. Возьмите учение Маркса и проследите его развитие, эволюцию. Какие изменения происходили от Маркса к Энгельсу, от Энгельса к Ленину. Все время эти изменения происходили именно в силу того, что люди, позволивши себе коснуться этого учения, знали, что жизнь всегда движется вперед во всех областях — общественной и личной. В силу этого обстоятельства нужно все время пересматривать некоторые положения этого учения.

Если вы станете изучать ленинизм, то вы увидите, что это — в основе марксизм, но это учение называется ленинизмом потому, что в учение Маркса внесены некоторые добавления, которые Ленин вынужден был сделать, потому что он хорошо вслушивался в биеение жизни.

...Я заметил, что в нашем театре к доктрине Константина Сергеевича, к его «системе» нет такого отношения. Всегда говорят: если стояли четыре колонны, пусть они так и стоят, эти четыре. Четыре, а не шесть. Четыре, а не восемь. Четыре, а не двенадцать.

Есть ли это умение понимать значение «системы» Станиславского? Я считаю, что нет. Вот ухитритесь сохранить дух его учения, зерно его учения, то, что вложено в глубину этого учения. Тогда позволяйте себе, сохраняя эту глубину, это зерно, вместо четырех поставить шесть колонн. И вы тогда не будете педантами и не будете держать на точке замерзания столь крупное явление, как Константин Сергеевич.

Я нарочно бросаю этот тезис на сегодняшнем собрании, потому что нам надо об этом договориться. Мне казалось (поправьте меня, если я не прав), когда я работал над «Риголетто» (я себя на этом ловил и проверял), что хотя я изменял очень много мизансцен, данных Константином Сергеевичем, — дух, вложенный в это произведение, я сохранил⁵. Я не встречал никаких возражений со стороны тех артистов, с которыми я работал. Когда я показывал что-нибудь Орфенову, Бушуеву, Борисоглебской, я не встречал возражений. И я понимал, что они чувствуют себя в удобном седле. Я чувствовал, что они не противоборствуют, а идут легко на все эти исправления и корректуры. Потому что они понимали, что основное зерно остается тем же.

Некоторые навязывают мне в этой работе сцены, не принадлежащие мне, и я говорю: виноват, я в этой сцене ничего не делал, она осталась в неприкосновенности. Мне, конечно, приятно, что мне приписывают работу, мною не сделанную. Но я тут руки не прикладывал. Вот до какой степени тут происходит слияние.

Что такое репертуарный план? Вот вы его заслушали. Ну, хорошо. Но вот о чем мы забываем — об этом нужно сразу сказать.

Когда вы слушали репертуарный план, что вам бросилось в глаза? А вот что. Давая программу на два-три года, я ни одной классической оперы не назвал. Я это сделал умышленно. Вот почему. Этот театр грешен перед страной тем, что он до сих пор не сделал

основной установки на советскую оперу. И еще вот

474

почему это великий грех: как же так, мы прошли мимо, в то время как Малый оперный театр в Ленинграде незаметно переключился от репертуара (назовем его условно, потому что здесь дело не в названии) модернистского и принялся работать с новыми молодыми неопытными авторами только потому, что они принесли советскую тематику. И посмотрите — в короткий срок этот театр стал лабораторией советского оперного репертуара.

Почему те, кто руководили театром <имени К. С. Станиславского> в 1937 — 1938 годах, не проделали той работы, которую проделал ваш сосед Малегот, проторивший вам дорожку? Так ахните, сделайте так: привлекайте молодых энергичных либреттистов. Мы немного работали над этим и уже кое-что получили. Павленко заинтересовался, Прут занялся либретто для оперы, а прежде же этим не интересовался. Раньше ничего этого не делалось. Значит, была мертвая спячка. Что они <работники театра> делали, — спросил бы кто-нибудь другой. Как — что? Они охраняли «систему» Станиславского. (С места: Мы гастролеровали.) Я сам гастролеровал. У меня был театр, и шесть месяцев в году мы гастролеровали. Я не говорю о периоде упадка этого театра. Но в тот период, когда он работал хорошо, мы привлекли Вишневого — показали «Последний решительный», — Сельвиного и других.

Так вот, я говорю, эту работу можно было бы проводить и в условиях гастролей. Конечно, это труднее, но ведь важна тенденция. Тенденции не было.

В желании во что бы то ни стало сохранить театр в состоянии омертвелости еще было такое обстоятельство: лица вашего театра вы сами, пожалуй, не знаете. Я же пришел сюда и подумал: давай прощупаю лицо театра.

Говорят, лицо театра — это русский репертуар. Да что такое русский репертуар? Я понимаю, — значит, «Борис Годунов» Мусоргского, «Царская невеста», тут можно еще назвать «Снегурочку», «Золотой петушок». Смотрите, как бы за этим русским названием не скрывался русский православный материал. Это когда речь идет о либретто. Потому что кто может сказать против Римского-Корсакова? А против либреттистов, которых привлекал Римский-Корсаков, можно многое сказать.

Товарищи! Мы повинны в том, что великое произведение Мусоргского «Борис Годунов» мы подаем в таком виде, что это скандал. Почему? Вы скажете — плохо поют? Нет. Дирижер прекрасно ведет, все благополучно. Но как можно объяснить, что из «Бориса Годунова» выпали «Кромы»? Вот был юбилей Мусоргского⁶. Возьмите статьи по поводу юбилея. Там написано про «Бориса Годунова», про Мусоргского, про то, что этот замечательный композитор при ужасно тяжелых цензурных условиях ухитрился протащить контрабандой такую сцену, как «Кромы». Цензура царская не «чикнула», а вы «чикнули». Это вопиющий скандал. Вот так оберегать Константина Сергеевича?!

475

Константин Сергеевич был явлением прогрессивным. Он в последние годы особенно прислушивался к биению <пульса> нашей Страны Советов. Мне приходилось с ним на этот счет беседовать. Недаром он был награжден правительством, недаром, когда справляли его юбилей, так отнеслись к нему наша партия, наше правительство. Это был не только замечательный артист, это был замечательный гражданин. А мы его подводим. На афише написано: «Постановка Константина Сергеевича». Поди доказывай, что он «не верблюд». Виноградов⁷ может засвидетельствовать, что Константин Сергеевич оставил разработанный макет и большой режиссерский план для «Кром».

Мы хотели «Кромы» включить к юбилею, но нам не дали этой возможности. Кто не дал? Вы? Нет. Когда дали заявку в Управление по делам искусств, то стали торговаться две организации — <театры> Немировича-Данченко и Станиславского — насчет репетиционных дней⁸. Представитель театра Немировича сказал: «Мы не дадим репетиционных дней, потому что нам нужно то-то и то-то». Его поддержали, а это неверно. Потому что надо было обязательно поставить «Кромы». Но мы их все равно поставим, потому что нельзя допускать, чтобы «Борис Годунов» шел без «Кром». Это дело серьезное.

Я говорил о лице театра. Боюсь, что здесь не совсем благополучно. Нужно, чтобы вы сегодня на собрании сами сказали о лице театра. Вы должны говорить, а не я. Мы должны проанализировать, каково же лицо театра, потому что иначе очень трудно работать, если мы на разных языках будем говорить. Надо всем говорить на одном языке.

Я сказал вам, что не собираюсь ни в какой мере ревизовать «систему» Константина Сергеевича. Наоборот. Вы знаете, при каких условиях я попал к вам в театр. Я попал в театр, когда партия и правительство указали мне на мои ошибки. Я подумал: зачем я пойду в театр Ленсовета? Я пойду к Константину Сергеевичу и попробую работать вместе с ним. Я сказал себе, что мне интересно, во-первых, посмотреть, что <же хорошее> в моем художественном опыте длинной жизни — не все же у меня было скверное, ведь есть и хорошее. Я поднесу Константину Сергеевичу вот на этом блюдечке это хорошее. Вот у меня маленький участок, как пепел, — остальное дрянь. Дрянь выбросить можно. А нельзя ли сделать, чтобы это маленькое тоже вам принесло пользу, Константин Сергеевич? А я хитрый, возьму от вас. Я давно у вас учился. С тех пор с вами не встречался. Я возьму для себя кое-что.

Один раз по-настоящему с ним пришлось беседовать. Он говорил полтора часа. Потом предоставил слово мне. И я говорил полтора часа. Он многого не знал из того, что я сказал: «Ах черт! Вот над этим никто у нас не работал!» — А я слушал его, вбирал в себя. Это была настоящая атмосфера дела, когда два художника обмениваются опытом. Когда мы читаем математиче-

476

ские журналы, мы видим, что в Нью-Йорке математик и в Арктике математик работают над одной и той же проблемой, и с помощью журнала они обмениваются опытом. «Ах, вот он как! А, черт, я не догадался, а он решил!»

Константин Сергеевич сказал: «Не намерены ли вы меня ревизовать?» Я сказал, что буду с ним согласовывать. На это он ответил: «Я думал, что вы сами будете производить бунт. У меня есть Моцартовский зал. Хорошо начать там ставить маленькие моцартовские оперы. Пусть там штампы, рутина, — а мы будем вентилировать свежим воздухом театр». Он говорил: «Мы без занавеса будем играть». Это он хотел мне приятно сказать. *(Смех. Аплодисменты.)*

Это доказывает, что Константин Сергеевич сам нуждался в том, чтобы около него был бунтарь, который бы работал, засучив рукава. Это был прекрасный педагог, изобретатель, художник, насыщенный большой инициативой. Он любил искусство. В искусстве была его жизнь. Так вот он какой был. А мы что же, будем оберегать его четыре колонны? А ну их к черту! Я с вами не пойду защищать четыре колонны. Я привык к гонениям. Гоните меня во все двери. Я пойду. Но я колонн оберегать не намерен. *(Аплодисменты.)*

...Хорошо критиковать, а кто будет нам помогать? Вы скажете: зачем вы обратились к этому композитору, к этому, когда за углом живет мне известный, достойный внимания? А почему вы его не притащите? Вспомните, что Художественный театр получил такого автора, как Чехов, общими усилиями театра. Что, вы думаете, Константин Сергеевич и Владимир Иванович привлекли его в театр? Нет, мы предъявляем ваши права. Пусть что угодно пишут Владимир Иванович и Константин Сергеевич в своих воспоминаниях. Я тоже хочу написать свои воспоминания, но я ленив. Но я тоже предъявляю свои права, Ольга Леонардовна <Книппер-Чехова> тоже предъявит свои права, <А. Л.> Вишневский тоже предъявит свои права, Москвин, и т. д., потому что все мы его тащили в театр, все мы его окружали такой заботой и так его обволакивали лаской, что он почувствовал, что он идет в свою среду. А кто у нас занимается этим вопросом? Вот сегодня сидит Вершилов, завтра Мейерхольд. Конечно, я могу ошибиться. Вы ведете знакомство с композиторами и либреттистами? Нет. Ах, тогда несите вместе со мной ответственность за наши ошибки.

...Мы тоже раньше были нулями. Когда я ушел от Константина Сергеевича, я был актерик и сказал: «Я хочу ставить пьесы». Ставил восемьдесят пьес в год. Воображаете, что я понаставил! Черт-те что!

Но как учится человек? Он поступает в подготовительный класс, ни черта не смыслит,

а впоследствии делается Менделеевым, Пастером. Разве с пеленок видно, что родился Барышев⁹? Это не бывает так. *(Смех.)* Всего мы добиваемся с громадным трудом. Правда, рождаются с хорошими голосами, умные ребята,

477

глупые ребята. Но по системе Далькроза мы знаем — уши сделаны из замши, а Далькроз говорит, что все рождаются музыкантами. С ребенком не повозились, и он не знает музыки. Начинают его учить в студии, он отличает уже мажор от минора, одну четвертую от одной шестнадцатой. Но этого можно добиться большой культурой и трудом...

ИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА

...Нужно так построить коллектив, чтобы пишущий композитор меньше всего думал о том, как к этому коллективу приспособливаться. То есть представьте себе оркестр, в котором не будет хватать гобоя, фагота и еще каких-нибудь инструментов. Можем ли мы требовать от композитора, чтобы он писал для оркестра такое произведение, которое не имело бы ни фагота, ни гобоя?

Мы должны построить свой коллектив так, чтобы Прокофьев, пишущий оперу, знал, что это сильный коллектив, в котором обязательно будут и драматический тенор, имеющий потолок верхней ноты, и другие необходимые голоса.

Мы должны построить свой коллектив так, чтобы самые крупные композиторы нашей страны — Шостакович, Прокофьев и другие — могли с закрытыми глазами нести к нам свои вещи.

Вчера Прокофьев сыграл два акта своей новой оперы в очень маленьком кружке — там присутствовали Мясковский, Катаев и я. Прокофьев был настолько скромн, что просто боялся выносить ее на широкое обсуждение. И вот Прокофьев, среди других партий, пропел маленькую партию какого-то старика, которая имела такую низкую ноту, что он сразу остановился и спросил: «А есть ли у вас такой бас, который возьмет такую низкую ноту?» — Я мог ответить только одно: «Если нет — будет». *(Аплодисменты.)*

Имел ли я право ему сказать: «Нет, знаете ли, подымите немножко тон, потому что у нас эту ноту никто не возьмет»? *(Смех.)* Нет, я мог сказать только одно: «Если нет — то будет». Мы должны пуститься в искание, в плавание далекое, но разыскать такого человека, который эту ноту возьмет. *(Голоса с места: Правильно, правильно!)*

Мне очень грустно слышать реплики, касающиеся вашего отношения к себе: что вы еще находитесь в состоянии некоторой студийности и некоторого ученичества. Я считаю — нужно раз навсегда с этим покончить. Вы должны смотреть на себя как на коллектив, состоящий из актеров, расставшихся уже с периодом ученичества. Только при этом условии у нас — у режиссеров и дирижеров — будет с вами общий язык.

Конечно, мы учимся до конца наших дней. Мы должны все время учиться. Какой бы ни был мастер, — он всегда учится. Это

478

типично в области искусства; каждый работающий в области искусства — вечный студент. Но я не об этом говорю, я говорю о том, что учиться у мастера, каким был Станиславский, — это другого порядка ученичество, это уже подъем своей квалификации, так как мастер поднимает вас на новую и новую ступень. Но вот эти рамки, это отношение к себе: а что будет, а как его поставить, да как его продвинуть, как с ним быть, как проработать внутренний образ, то, се, — это нужно держать у себя в кармане, с этим выступать нельзя.

Я заметил это: коллектив себя недооценивает, есть какая-то робость, желание пойти под крылышко кого-то другого. Талант — это вера в себя. Поэтому нужно обязательно вызвать в себе эту веру в себя. Это не самомнение, не самоуверенность; это Горький сказал: «Талант — это вера в себя»¹⁰. И это правильно.

Я помню себя мальчишкой, когда я пошел держать экзамен в Музыкально-драматическое училище. Был я тщедушен, голосок был небольшой, я еще представлял собой совсем недозревшее существо. Помню, я сказал себе: «Пойду экзаменоваться и возьму монолог Отелло» *(смех)*.

Это не наглость, это была вера в себя. Мне казалось, что я это могу, я так убедил себя в том, что я это могу, и выдержал настолько блестяще экзамен, что был принят сразу на второй курс. Меня продвинул этот талант, равный вере в себя. Эту уверенность в себе нужно обязательно иметь артисту. Это такой пункт, о котором мы будем еще говорить много, это такой пункт, на который нужно обратить сугубое внимание.

...В искусстве только то хорошо, что построено на базе волнений. Нужно обязательно, чтобы что-нибудь волновало. А если нет вот этого творческого волнения, то никакая система Станиславского плюс система Мейерхольда и еще плюс система Немировича-Данченко ничего не дадут, — это будет чепуха.

Это вроде того, что вы заказываете блины, а вам говорят: «Дрожжей нет, тесто не взойдет». Так и у нас, я думаю, тесто искусства не взойдет, если не будет радостной, веселой жизни у нас в театре.

ПРИЛОЖЕНИЯ

481

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИЯХ ТЕАТРАЛЬНОГО СОВЕТА ПРИ НАРОДНОМ КОМИССАРИАТЕ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ (1918 г.)

19 января 1918 года

Тов. Мейерхольд выразил желание, чтобы в ближайшее время был созван съезд всех деятелей искусства. В области же народного творчества указывал на то, что необходимо возродить народные балаганы, и указал на одну из анкет, полученных на одном из солдатских спектаклей, где простой солдат пишет: «хорошо танцевала балерина, но было бы лучше, если б она танцевала вместе с клоуном». Надо нам, деятелям всех родов искусства, театра, эстрады и цирка переплестись в общей работе и всем вместе, как можно меньше разделяясь, идти к народу.

26 января 1918 года

Второе заседание Совета, под председательством А. В. Луначарского, было посвящено вопросу об организации планомерной работы в целях устройства развлечений для солдат петроградского гарнизона.

Широкий план наметил Мейерхольд. Прежде всего он предложил использовать для этой цели имеющиеся в Петрограде в достаточном числе манежи, где можно устраивать грандиозные солдатские гулянья. В целях привлечения широких солдатских масс гулянья эти должны быть легкими, фееричными и острыми.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА 4 апреля 1918 года

Мейерхольд предлагает: 1. Рыться в карточном каталоге и в старых изданиях с тем, чтобы вывести на свет погребенное (прежде всего двумя цензурами); 2. Издавать журнал «Репертуар»¹. Времена «Пантеона» Ф. Кони, овеянного Гоголем². Перепечатать мелким шрифтом и «удобно» старые пьесы. Статьи о театре и пр.; 3. Влияние на драматургов, побуждение их писать — и моральное («заказы») и материальное (повышение гонораров). Ссылка на Ремизова; 4. Публичное чтение пьес, диспуты и проч.

482

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА РСФСР ПЕРВОГО 31 октября 1920 года

Не легко спаиваются разнообразные группы в театре. В данном случае перед нами именно эта задача органической спайки трех групп, образовавших Театр РСФСР: группы бывшего Нового театра с В. М. Бебутовым во главе, группы Вольного театра и группы, перешедшей из ликвидированного Госпоказа¹. Из этих групп необходимо образовать некий новый сплав. Я верю, что сплав этот сцементируется прочно. И вот почему: мы уже в стихии Театрального Октября. Элементы этой стихии независимо от того, захотят или не захотят поддаться ее влиянию члены вошедших групп, свяжут разрозненные устремления их в гармоничное целое.

Кто-то предостерегает, что человечество вступает в ледниковый период. Солнце стало ненадежным: оно будто слабее излучает необходимую земному шару теплоту. О, нам нечего бояться! Согревание другого солнца не даст нам так-то легко поддаться силам внешних условий. Наше новое солнце — в созидательном творчестве нового коммунистического мира. Внутренняя согреваемость в процессе работы над выработкой грандиозных форм новой жизни — вот то тепло, которое теперь одинаково согревает и героев революции и рядовых ее работников.

Этот огонь творческого созидającego духа должен согреть и воодушевить и наш театр.

Назовем его «Театром Красного Знамени» в pendant к тому, как некогда испанцы именовали театр свой театром плаща и шпаги. Пусть это знамя и будет нашим символом, нашей эмблемой, как в свое время эмблема чайки была символическим знаком для Художественного театра.

Этот же огонь и эта же внутренняя согреваемость и взволнованность будут тем, что поможет быстро спаяться всем разнообразным группам, вошедшим в Театр РСФСР, делающийся отныне одним из центральных показательных театров в Москве. Пролеткульт в бывшем «Эрмитаже», Центральный красноармейский театр в другом пункте, в третьем Театр РСФСР — вот три точки, которые определяют границы новостроющегося революционного театра. По нашему фронту уже начинают равняться и другие московские театры. Мы имеем точные сведения, что театры Корша и Незлобина в спешном порядке перестраивают ныне свои ряды.

Наш профтеатр должен принять новый вид. Три задачи стоят перед ним: выработать и создать в процессе работы новый, революционный репертуар, повести решительную борьбу с так называемой халтурой, разъедающей театральный организм, и не менее решительную борьбу с той тарифной вакханалией, которая уже обратила на себя внимание Малого Совнаркома, опротестовавшего коэффициенты государственных театров, внесенные туда на утверждение.

483

Но не только эти задачи должны быть поставлены и разрешены. И внутренний быт театра должен быть коренным образом изменен. Должны быть созданы «Дом артиста», обслуживающий все нужды актерской армии, при нем общежитие, столовая, а также такие костюмерни, которые снабдили бы театральные гардеробные всем необходимым актеру так, чтобы ему можно было бы отказаться от амортизационных. Все это каждый театр должен иметь под рукой, чтобы от всего внешнего, тягостного, мелкого, обыденно-низменного быть освобожденным для большего простора или больших возможностей в своей внутренней творческой работе.

Художественный совет Театра РСФСР выработал программу репертуарную, составившуюся из «Зорь» Верхарна, «Мистерии-буфф» Вл. Маяковского, «Гамлета» Шекспира, «Екатерины Великой» Б. Шоу, «Златоглава» Поля Клоделя и «Женщин в народном собрании» Аристофана. Но поскольку все это литература, пусть она спокойно пребывает в библиотеках и государственных книгохранилищах. Нам нужны будут сценарии и мы будем часто пользоваться даже классическими произведениями как канвой для наших сценических построений. На путь переделок мы вступаем без страха и полные уверенности в необходимости этого. Возможно, что переделки будут совершаться совместно с труппой театра, и очень жаль, что вы, работники театра, не оказали мне и В. М. Бебутову содействия в переделке «Зорь», так как эта совместная работа с труппой над текстом входит в основную вашу задачу. Возможно, что в процессе этой совместной работы и будет осуществлен тот принцип импровизации, о котором так много говорят теперь и который действительно может явиться весьма плодотворным.

И еще одна большая задача стоит перед современным театром. Должна быть в корне изменена психология актера. Нужно быть глухим, чтобы не слышать грохота современности, и нужно быть слепым, чтобы не видеть, как быстро раздвигаются границы мира. Многим из нас слова Эренбена из «Зорь» об уничтожении границ могли казаться утопией. Но вот сегодня уже ТЕО запрашивают из Рима о присылке туда лучших русских театров. Так утопия превращается быстро в реальность. В соответствии с этим и психика актера должна претерпевать некоторые изменения. Никаких пауз, психологии и «переживаний» на сцене и в процессе выработки роли². Вот наше правило. Много света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля — вот наша театральная программа. И это не техника, отнюдь нет. И ошибается тов. Керженцев, когда в своей книге «Творческий театр» пишет о том, что Вс. Э. Мейерхольд, вводя просцениум, заботится лишь о чисто технической

реформе театра. Для меня просцениум никак не техника, а именно тот первый шаг к слиянию сцены со зрительным залом, о котором мечтает сам тов. Керженцев. Именно сюда, к

484

этому слиянию участников действия со всеми зрителями было обращено мое внимание при создании просцениума, и для меня это было лишь первым шагом к вынесению театра из душных узких театральных коробок на широкую площадь.

Вот те задачи, которые стоят перед современным театром и, в частности, перед вами, если вы хотите быть участниками и активными творцами нашей великой и грандиозной эпохи.

УЯЗВИМЫЕ МЕСТА ТЕАТРАЛЬНОГО ФРОНТА.

Лекция 6 декабря 1920 года

Нет слова «аполитичность», когда дело идет о творце. Театр связан с общественностью, и если он не отвечает ее требованиям, он неприемлем.

Старые профтеатры — это одно из уязвимых мест театрального фронта. Преемственность от дореволюционных эпох, фетишизм мнимых традиций — вот главные уязвимые места профтеатра.

Тов. Мейерхольд отметил вечно ищущего К. С. Станиславского, «всегда юного старца», который и теперь еще учится, и опыты революционизирования Художественного театра, <которые> будут произведены Третьей студией Художественного театра, перешедшей в ведение ТЕО. Присутствующие приветствовали первый шаг Художественного театра к изменению своих традиций.

Клич тов. Мейерхольда к зрителям-актерам был с радостью принят аудиторией.

Скоро не будет зрителей, все будут актерами, и только тогда мы получим истинное театральное искусство. Теперь же, в переходное время, все внимание обращено на самодеятельность кружков.

Для новых слов нужен новый пафос, новая форма. Мы хотим уйти из тесной коробки сцены на улицы, хотим оторваться от закрытого театра. Долой скуку!

Мы ждем возрождения балагана.

Пора актеру стать бродягой.

Театральное искусство выльется в массовые действия, но без рамок, не по «ранжиру», театр жизни будет осуществлен, не сверху мы займемся производственной пропагандой, а производством. Новый человек будет сам рваться к производству.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЕЧЕРЕ «ВСЕВОБУЧ И ИСКУССТВО»

9 декабря 1920 года

Интересная идея, высказанная тов. Подвойским, является чрезвычайно современной. За последние 10 — 15 лет в области театра все начинания кончались провалами именно там, где делались по-

485

пытке создания новых форм актерского творчества. Предреволюционная эпоха в области театра была эпохой упадка. Господствовал театр аполлинийской дрёмы, где действие происходило большей частью медлительно, вяло, в темноте и т. д. Новые стремления были направлены к уничтожению рампы, приближению сценической площадки к зрителям и в некотором отношении к воссозданию античного театра. Все было уготовано для прихода нового творца, но новый актер не явился. Оказалась необходимой реформа театральной школы. Надо было создать нового, сильного актера с большим пафосом, подъемом духа, который бы заражал и преображал зрительный зал. Одним из средств этого является физическая культура. Но существовавшая гимнастика совершенно не удовлетворяла этим требованиям, и оказалось необходимым вынести занятия физическим развитием на открытый воздух. И теперь необходимо сблизить театр с природой и физической культурой и создать новые

условия для нового актера — ловкого и сильного. Художественный мир должен сгруппироваться вокруг новой армии и положить начало новой, пролетарской культуре. Только на новых площадках — зарождение того нового театра, которого мы робко ищем в лабораторной работе. Для создания нового театра необходим прежде всего живой материал, способный исполнять революционный репертуар. Движение — основа театрального действия. Сначала движение, затем эмоция к слову, потом самое слово. И в коллективном действе — сначала громадная безмолвная волна, распространение движения, большая накопленность эмоции и, наконец, великое слово.

ДОКЛАД НА ДИСПУТЕ «НУЖЕН ЛИ БОЛЬШОЙ ТЕАТР?» ***10 ноября 1921 года***

I

Тов. Мейерхольд отмечает колоссальную ценность Большого театра как крупнейшего явления в истории русской сценической культуры. Самое странное, — заявляет он, — что во всех этих комиссиях, решающих судьбу Большого театра, нет голоса самих его работников, актеров и музыкантов, которым и надлежало бы главным образом решать судьбу Большого театра.

Переходя к оценке деятельности Большого театра, тов. Мейерхольд отмечает, что недостатки его огромны и, пока не поздно, дело необходимо поправлять. Конечно, одной переменой репертуара дела не поправишь, — помимо этого нужны абсолютно новые методы как общехудожественной, так и организационной работы.

II

В. Э. Мейерхольд подробнее остановился на постановке «Пиковой дамы», где декорация совершенно неприемлема для современного художественного сознания¹.

486

Докладчик рекомендует дать прежде всего коллективу право голоса в вопросе его реформы. Привлечь их представителя в те комиссии, где решается вопрос о судьбах театра.

Актеры должны сами наметить пути к обновлению театра, должны настаивать на обновлении репертуара и метода постановок. Привлечение левых мастеров не может противоречить духу актеров. Ведь работали же многие из них с Дягилевым, который основывал свои постановки на левых художниках и композиторах.

В. Э. Мейерхольд призывал к продолжению линии оперного театра Саввы Mamонтова, где впервые был поставлен Римский-Корсаков, где работал Врубель и начал свою карьеру Шаляпин².

ОБ ИСТРЕБЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ. ***Доклад 24 декабря 1921 года***

В. Э. Мейерхольд, по обыкновению, не ограничился рамками темы, а развил свой взгляд на театр будущего. Он указал, например, какие блестящие возможности для театра предоставляет сама природа. Какое театральное зрелище можно показать с Крымских гор и ущелий, если только немного помочь природе, только подтесать, подравнять ее сообразно своим целям. Он указал также на возможности такого зрелища в городах, например, в Петербурге или в Москве. Здесь даже была произведена попытка создать именно такое зрелище. В дни Конгресса Коминтерна на Ходынском поле предполагалось грандиозное массовое зрелище, не осуществившееся лишь из-за недостатка средств¹. Тов. Мейерхольд закончил свой доклад, высказав уверенность в том, что современный театр откажется от неудобных во всех отношениях театральных зданий и перейдет к более рациональным формам помещения.

АКТЕР БУДУЩЕГО И БИОМЕХАНИКА. Доклад 12 июня 1922 года

В прошлом актер в своем творчестве всегда соотносился с тем обществом, для которого его творчество предназначалось. В будущем актер еще больше должен будет координировать свою игру с условиями производства. Ведь он будет работать в условиях, где труд ощущается не как проклятие, а как радостная жизненная необходимость.

В этих условиях идеального труда искусство, конечно, должно иметь новый фундамент.

Мы привыкли, чтобы время каждого человека резко делилось: *на труд и отдых*. Всякий трудящийся стремился затратить май-

487

меньшее количество часов на работу, наибольшее — на отдых. Если такое стремление считалось нормальным в условиях капиталистического общества, то оно совершенно непригодно для правильного развития общества социалистического.

Кардинальным вопросом является *вопрос об утомляемости* и от правильного его разрешения зависит искусство будущего.

В Америке сейчас усиленно ищут способа введения отдыха в процесс работы, не выделяя его в самостоятельную единицу.

Весь вопрос сводится к нормированию пауз для отдыха. При идеальных условиях (в смысле гигиеническом, физиологическом и комфорта) даже десятиминутный отдых может полностью восстановить силы человека.

Труд должен сделаться легким, приятным и непрерывным, а искусство должно быть использовано новым классом, как *нечто существенно необходимое*, помогающее трудовым процессам рабочего, а не только как развлечение: придется *изменить не только формы* нашего творчества, *но и метод*.

Актер, работающий для нового класса, пересмотрит все каноны старого театра. Самый актерский цех будет поставлен в иные условия. Работа актера в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан.

Но в трудовых процессах можно не только правильно распределить время отдыха, но *необходимо отыскать такие движения в работе*, при которых бы максимально использовалось все рабочее время. Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются «дансантичностью»*, процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства. Зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие.

Это всецело относится и к работе актера будущего театра.

В искусстве мы всегда имеем дело с организацией материала.

Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал и инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела.

В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: $N = A_1 + A_2$, где N — актер, A_1 — конструктор, замышляющий

488

и дающий приказание к реализации замысла, A_2 — тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (A первого).

Актеру нужно так натренировать свой материал — тело, чтобы оно могло мгновенно

* — танцевальностью. — Ред.

исполнять полученные извне (от актера, режиссера) задания.

Поскольку задачей игры актера является реализация определенного задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует *точность* движений, способствующих *скорейшей реализации задания*.

Метод тейлоризации¹ свойствен работе актера точно так же, как и всякой другой работе, где есть стремление достигнуть максимальной продукции.

Положения: 1) отдых включается в трудовой процесс в виде пауз, и 2) искусство исполняет определенную жизненно необходимую функцию, а не служит только развлечением — обязывают актера к величайшей *экономии времени*, ибо искусству, включенному в общее время распределение трудящегося, отводится определенное количество временных единиц, которые и нужно максимально использовать. Это значит, что нельзя непроизводительно убивать 1½ — 2 часа на гримировку и костюмировку. Актер будущего будет работать без грима и в прозодежде, то есть одеянии, сконструированном таким образом, что оно, служа актеру обыденным костюмом, в то же время будет идеально приспособлено для тех движений и замыслов, которые актер реализует на сцене в процессе игры.

Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа.

Для этого актеру необходимо: 1) обладать природной *способностью к рефлекторной возбудимости* — человек, обладающий этой способностью, сообразно своим физическим данным может претендовать на то или иное амплуа; 2) актер должен быть *«физически благополучен»*, то есть должен иметь верный глазомер, обладать устойчивостью, в любой момент знать центр тяжести своего тела.

Так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо, потому что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики (а творчество актером пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма).

Основной недостаток современного актера — абсолютное незнание законов *биомеханики*.

Вполне естественно, что при существовавших до сего времени системах игры («натур», «переживания», которые, являясь по существу одним и тем же, разнятся в методах, которыми они достигаются: первое через посредство наркоза, второе — гипноза), эмоция всегда так захлестывала актера, что он никак не мог отвечать за свои движения и голос, контроль отсутствовал, и за удачу или

489

неудачу своей игры актер, конечно, не мог ручаться. Только некоторые исключительно большие актеры интуитивно угадывали правильный метод игры, то есть принцип подхода к роли не от внутреннего к внешнему, а, наоборот, от внешнего к внутреннему, что, конечно, способствовало развитию в них громадного технического мастерства; такими были Дузе, Сара Бернар, Грассо, Шаляпин, Коклен и другие.

Психология по целому ряду вопросов не может прийти к определенному решению. Строить здание театра на положениях психологии все равно, что строить дом на песке: он неизбежно рухнет. Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется *«возбудимость»*, заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли «захватом») и составляющая сущность его игры. Из целого ряда физических положений и состояний возникают те *«точки возбудимости»*, которые окрашиваются тем или иным чувством.

При такой системе *«возникновения чувства»* у актера всегда имеется прочный фундамент: физическая предпосылка.

Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование — полезные предметы, но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены, как подсобные, к курсу «биомеханики», основному предмету и необходимому для каждого актера.

ДОКЛАД О ЗАДАЧАХ КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДРАМКРУЖКОВ **13 января 1924 года**

Положение драмкружков приходится рассматривать под углом зрения борьбы на театральном фронте. Для того чтобы понять современное положение на театре, надо провести аналогию с театрами былых времен. Итальянская комедия масок, театры Шекспира, Мольера — это народные, действенные театры, боровшиеся против блесевших роскошью театров знати. Революционный театр противопоставляет старому простоту, схематизм, стремление уловить ритм эпохи, напряженность, динамичность действия, так как статика (напр., чеховский театр) соответствовала состоянию зрительного зала времен реакции. Театр — агитатор, и всегда был таковым; вопрос о том, кто и с какой целью им пользовался. Наша задача — вложить агитацию в такие формы, которые сделают театральное действие занимательным. Мы не должны брать ничего от театра знати и буржуазии, но опыт народных театров прошедших эпох мы должны использовать. Примеры этого использования — введение гармошки в «Лесе»¹, различных балаганных приемов игры в «Смерти Тарелкина». Нам нужны красный балаган (а не «красное кабаре»), частушки, клоуны типа шекспировских

490

и ярмарочных. И формальная сторона в театре определяется социальным моментом.

В центре клубных работ должны находиться политкружок и физкультура. Специальный тренаж для участников драмкружка не нужен; обязательно участие в политкружке и занятия спортом.

Предпочтителен не замкнутый, а текучий состав драмкружка. При нашей репертуарной бедности лучше прорабатывать сценарии в кружках. В качестве вещественного оформления спектаклей надо использовать весь зрительный зал, а не одну сцену. Если сценарий позволяет, желательно введение военных приемов, конечно, несколько видоизмененных в зависимости от заданий.

...Сейчас не может быть подлинного массового действия и слияния зрительного зала и сцены; еще не сформировались соответственные социальные предпосылки. Предстоит постепенный процесс изменения форм театрального действия. Только тогда станет возможным массовое театральное действие, когда люди будут здоровыми, хорошо тренированными и организованными.

ИЗ БЕСЕД С АРТИСТАМИ СТУДИИ ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА. **1924-1926 гг.**

<О «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» А. С. ПУШКИНА >

Пушкин требует от актеров и режиссеров легкости и изящества во всем. Пушкинского «Бориса» нельзя играть так, как исторические пьесы Алексея Константиновича Толстого. Тяжести боярских костюмов надо достигать театральными средствами, а не подливной тяжеловесностью боярских шуб и шапок. Все надо облегчать... и в том числе речь. Пимен говорит о смерти легко. Чем старше человек, тем веселее он говорит о смерти.

В «Борисе» очень легко впасть в иконопись и сладость, а это обескровит образы и пьесу. Легкость — это не значит бескровие. «Да, тяжела ты, шапка Мономаха» — может быть произнесено через бессонницу, через кряхтенье, может стать убедительно страшной интонацией... Шукин¹, не бойтесь кряхтенья в Борисе. Я знаю, вы сейчас думаете о Шаляпине. Но ведь то, что хорошо для оперы, может быть плохо для драмы. Борис Годунов

у Шаляпина и спит в порфире, в сапогах, а я утверждаю, что Борис дома ходит в шерстяных чулках, у него есть мозоли, которые влияют на него как на монарха...

О ПАРАДОКСАЛЬНОМ ПОДХОДЕ В РЕШЕНИИ ОБРАЗА И СЦЕНЫ

Полезно начинать всё вопреки установившейся традиции. Это выясняет сцену и образ, ведет к переоценке ценностей, освежает и осовременивает пьесу, так как работа ведется *на голой земле*.

491

И если бы даже в результате мы пришли к традиционной трактовке, то и в эту трактовку внеслась бы новая, свежая краска. И самая традиция была бы воспринята как сущность, а не как форма со стертым, забытым содержанием...

Парадоксальный подход к сцене и образу выводит зрителя из состояния покоя и безразличия, раскалывает зрительный зал на два, а то и на три лагеря ожесточенных людей. Это лучшая атмосфера театра. Актер ощущает эту атмосферу, она рождает в нем творческую активность, в противном случае родятся скука и безразличие. Надо уметь бросать под ноги зрителя петарды, тогда он не будет скучать...

О «ТЕМПИЗАЦИИ»

Режиссер заранее должен решить, когда у него кончается спектакль, в 11 или в 12 часов ночи. И, исходя из этого лимита времени, строить его. «Темпизация» пьесы связана с количеством вымарок и определением экспозиционных сцен, которые быстро проговариваются. Делается лишь особый акцент на двух-трех фразах, для того чтобы зритель уяснил себе экспозицию пьесы.

Работая над «темпизацией» пьесы, режиссер даже может прийти к новому, неожиданному толкованию образа. Например, в «Грозе» А. Н. Островского Кулигин обычно затягивает темп своими разглагольствованиями. Забота о темпе может натолкнуть на мысль о новом толковании Кулигина — быстро говорящего и, может быть, захлебывающегося, в противовес «размазне».

И наоборот, еще большой вопрос: быстро ли говорят Бобчинский и Добчинский? Ведь они так любят смаковать все городские новости...

БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АРХИТЕКТОРАМИ 11 апреля 1927 года

В последнее время ко мне часто приходят различные архитекторы, которые предлагают реформировать старое театральное здание. Я на все предложения реформировать отвечал отказом. Я считаю, что не реформированием, не починкой ни к чему не годного старья надо заниматься. Мы должны произвести революцию в области театрального здания. При составлении проектов театрального здания мы должны перепрыгнуть объективные данные современности с помощью прогноза. Наша установка в проектировании должна быть на замечательное будущее, лет на сто вперед. Наш проект должен отталкиваться не от существующих зданий Большого, Малого или Художественного театров, ибо эти здания жалки, — он должен быть почти фантастическим, утопичным. Если у нас будет такой проект, мы произведем революцию в этом вопросе. Этот проект будет наша программа-максимум. Но есть ведь и

492

программа-минимум. Мы будем иметь от чего отступать. Мы сдвинем вопрос с мертвой точки. Я намечу сейчас ряд утопических задач, которые вы переведете на конкретный язык.

До сих пор принято делить театральное здание на зрительный зал и сцену. Этот укоренившийся взгляд мы считаем неверным. Мы сегодня должны сказать: есть одно здание, одно целое — театр. Нет пассивного зрителя и активного актера. Сегодняшний зритель — завтра участник зрелища. Мне надо для постановки массовой сцены 700 — 1000 человек, чтобы они продефилировали на сцене. В сегодняшних условиях театрального здания я

должен просить красноармейцев какой-либо воинской части. Если бы в театре не было деления на партер, бельэтаж, балкон, оркестр не лежал бы пропастью между сценой и зрителями, не было бы рампы, если бы театр был одно целое, если бы между зрительным залом и сценой был естественный пандус, я двинул бы эту пассивную, засидевшуюся массу, расшевелил, раскачал бы зрителей, и они, продефилировав по сцене, попали бы вновь на свои места. ...

Ставя «Землю дыбом», мы пропускали через публику автомобиль. Но публике нашей было неудобно: машина пахивала, могла задеть, задавить. Передо мной стал вопрос о неудобстве партера. С молодым архитектором из Вхутемаса, который недавно умер, я говорил о том, чтобы при составлении проекта нового театрального здания он учел мои неудобства с автомобилем и построил такой театр, в котором машину можно было бы по пандусу подать прямо с улицы на сцену, не пугая зрителей, соединил бы зрительный зал с улицей, под партером сделал бы слет вниз, чтобы можно было без сложной системы лестниц попасть прямо на сцену.

Прежде всего мы должны бороться со статикой театрального здания за органическую динамику — за ту динамику, что восхищает нас в гамбургском порту, где машины дают легкие переходы от плывущего парохода до движущегося поезда. При составлении проекта нужно исходить из утилитарных, из органических потребностей. Создать условия облегченности и передач и передвижений — отсюда динамика современной сцены.

Мы даже понятия не имеем о вертикальном построении сцены. Надо по ходу действия показать слет аэроплана — мы этого сделать не можем в силу коробчатого строения театрального здания. Вы должны построить такое театральное здание, в котором из какого-то верхнего яруса можно было бы спустить видимость аэроплана, не тревожа сидящих на своих местах зрителей.

Вращающиеся сцены ограничивают возможности театра. Они обедняют связи люка со сценой. Я вспоминаю корабль. Попадаешь на палубу — через два шага провал — люк. Эта пустота, необходимая для быстрой смены движения тела в пространстве, при вращении сцены пропадает. Сцену надо сделать таким образом, чтобы она могла в одну минуту в любом месте провалиться. Надо по-

493

строить различные высоты. Строить по примеру совершенного строения корабля.

Что особенно бросается в глаза в театре? Трудно получить галоши. В коротких антрактах зритель не успевает пойти в уборную и в буфет — всюду очереди, нельзя достать самый маленький бутерброд. Все эти вопросы, играющие большую роль, должны быть проработаны до того, как будет преступлено к стройке театра. Я вспоминаю итальянское кафе-экспресс: один человек стоит за буфетом и с помощью машин наливает кофе, чай, какао, выдает сухари, бутерброды. Покупатель не может стоять там долго за едой: он обязан быстро проглотить — условия подталкивают. Там нет очередей. У нас — жирный, толстопузый буфетчик возится над бутербродами, его жена тут же откупоривает сельтерскую воду, проливая часть на пол, часть в нос покупателю. Задача — создать променуар, а не буфет. Зритель нечаянно наталкивается на буфет, берет бутерброд, глотает — и дальше.

Кино побивает театр тем, что там ни за галоши, ни за шапку и пальто платить не надо. Вопрос о гардеробе надо проработать. Надо, чтобы зритель не боялся за сохранность своего имущества, чтобы он не рисковал опоздать на трамвай, простояв в очереди за галошами. Может быть, вместе с билетом в кассе выдавать ключик на занятие какой-то площади.

От зрителя перекидываюсь к актерам. Актер, который показывает зрителю свою работу, должен: быть здоров, находиться в гигиенических условиях и в приятном расположении духа. <А в нынешних театрах> уборная актера — собачья конура. В этой конуре не одна, а десять собак-актеров. Актер вынужден стать собакой: ему тесно, ему мешает сосед, у него нет горячей воды, чтобы смыть грим. Вместо выработки актера-трибуна современное театральное здание способствует превращению актера в кумушку. Подобно

тому, как собака стаскивает в свою конуру кости, актер тащит к себе в уборную сплетни, передраги, плевки, толчки. В таком громадном театральном здании, которое мы имеем, не хватило места для актерских уборных. Нет лифтов в театре. Актеры, не поместившиеся в первом этаже, вынуждены бегать на четвертый этаж, наживать порок сердца. Сколько драгоценной энергии тратится даром театром!

Вопрос об охране труда не может быть решен до решения проблемы театрального здания. Зайдя однажды в актерскую уборную, чтобы поговорить с актерами, я не мог сидеть там во время гримирования: мрачная, неветилируемая комната, так тесно, что нельзя актеру отойти на два шага, чтобы посмотреть в зеркало, грим течет со вспотевших лиц. Не могу перечислить всех ужасов, в которых находится актер. Актеру нужно, чтобы в уборной была ванна, был душ, чтобы можно было смыть всю пыль и грязь, набранную телом во время работ.

Современное театральное здание не позволяет развернуть всех музыкально-звуковых возможностей на театре. Оркестр должен

494

сидеть или в яме, или за кулисами, либо ему просто места не находится. Нам надо, чтобы звуки лились с разных высот, из разных мест, то из глубины, то снизу, то сверху. Для вас, архитекторов, здесь задание: построить, подыскать такие мощные, гибкие машины, которыми можно в разные места театра быстро передавать все музыкальные аппараты.

Боковые места сцены — это беда всех современных театральных зданий. Боковые места должны быть шире самой сцены. Сцена должна рассматриваться как колоссальный плацдарм.

Когда на сцене происходит энергичная пляска, вам в нос летит пыль со сцены. Посмотрите на корабль — там ежедневно из пожарной кишки поливают всю палубу и на живущих на корабле не попадает ни одной пылинки. Когда вы, архитекторы, столкнетесь с вопросом о мытье полов, вы натолкнетесь на то, что пол надо иначе строить, иначе подводить балки.

Чтобы строить действительно новые проекты, мы должны совершать экскурсии не в Большой, не в Малый театры, а в мир утопии. Из этого мира мы будем спускаться на землю. Могли ли мы, ломая в 1920 — 1921 годах деревянные дома на топливо, думать о том, что с 1924 года будем строить каменные? При составлении проектов не надо бояться дороговизны их осуществления или невозможности осуществления их средствами современной строительной техники. Не надо при составлении проекта театрального здания упускать из виду новый строительный фактор — нового зрителя, который изо дня в день вместе с нами работает, и количество пота, пролитого которым, больше коллективного пота актеров.

ДОКЛАД О ПЛАНЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ

С. М. ТРЕТЬЯКОВА «ХОЧУ РЕБЕНКА» 15 декабря 1928 года

Пьеса дискуссионна. В ней есть ошибки, автор разрешил наспех поставленную им проблему. Эта пьеса — эскиз.

Мы много работали над макетом (в 1926 году), создали пять вариантов макета. Но я не буду ограничиваться старыми вариантами. Сделаю новый вариант в результате дискуссии.

Автор должен был начать с того, что пьеса написана «в дискуссионном порядке». Раз он выдвинул этот лозунг только тогда, когда пьеса уже написана, выправить ее может только театр. Наивно думать, что какой-либо автор (даже автор, сам ставящий свою пьесу) может увидеть свою пьесу на сцене в том виде, в каком он ее задумал.

Автор оперировал (за исключением некоторых моментов) схемами, а не живыми людьми. Эскиз надо брать таким, каков он есть. Прежние варианты я строил в расчете на то, что можно

495

сделать из пьесы живых людей. Теперь я вижу, что это не удастся. Значит, надо строить

спектакль дискуссионный.

Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцене мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, которые примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии. Действующие лица будут показывать себя, как схемы, ораторам, — как в анатомическом театре студенты разрезают тела.

Тогда у нас будет гарантия, что ни один из криво поставленных или разрешенных автором вопросов не будет разрешен неверно. Будем на позиции ораторов ставить таких людей, на которых мы можем положиться.

Дискуссия будет развертываться в диалектически построенных репликах, которые дают верную установку для будущей дискуссии в конце спектакля. Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы. Устроим еще дискуссии для получения материала.

Каждый спектакль надо будет варьировать. Будет избыток желающих выступить в дискуссии. В этом спектакле мы возродим подлинную импровизацию времен *commedia dell'arte*. Теперь так любят говорить, что наша эпоха — наиболее подходящая для дискуссий.

Спектакль должен быть осуществлен при максимальном выполнении всех точек и запятых автора. Пусть Третьяков выходит иногда из партера, говорит актеру: «Вы не так произносите» и сам произносит ту или иную реплику.

На афише мы будем писать не «спектакль первый», «второй», «третий», а «дискуссия первая», «вторая», «третья».

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К КОНЦЕРТУ С. С. ПРОКОФЬЕВА В РАДИОТЕАТРЕ 17 ноября 1929 года

Судьба С. С. Прокофьева складывается так, что, несмотря на тягу к нам, он вынужден пока еще оставаться за границей из-за имеющихся у него контрактов. Тем не менее, хотя он и живет на Западе, творческое направление его всецело устремлено к полному созвучию с эпохой великих работ.

В его музыке — яркий эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувствительности, больной чувственности, мелкого смешка обывателя. Лирика его крепка, мужественна — это не замкнутый мир, не мечта, оторванная от действительности. Он идет от полноты охвата жизни человека.

Прокофьев — боец против музыки расслабленной, пряной, изысканной, возвращенной в теплицах модернизма, — боец против упадоч-

496

ности. Недаром еще в 1915 году на него яростно нападал весь мещанский фронт.

Основной тон его творчества вполне отвечает нашему времени. Оно, его творчество, мощным потоком вливается в современную русскую музыку, принципиально отличную от западноевропейского музыкального творчества.

Не отвлекает ли Запад Прокофьева? На это отвечают его балет «Стальной скок» и отношение Запада к нему. Мы еще не оценили по-настоящему это произведение; концертное исполнение не дает настоящего впечатления. «Стальной скок» написан в новом для Прокофьева стиле. Он должен появиться на сцене Большого театра весной 1930 года¹. Чтобы убедиться в громадном агитационном значении «Стального скока», достаточно просмотреть парижскую и лондонскую прессу о нем.

Прокофьев делает на Западе ваше дело. Это наш музыкальный форпост.

Нам еще не дано соизмерять отдельные вершины в творчестве Прокофьева — такие, как «Скифская сюита» и «Стальной скок».

Прокофьев в расцвете сил. Будем радоваться его жизнерадостной и смелой музыке, вливающей бодрость в нас, борющихся на фронте строительства, борющихся с классовым врагом.

<О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ СПЕКТАКЛЯ> 1936 г.

Объединение сцены и зрительного зала в едином комплексе в новом здании ТИМ имеет целью не только территориальное сближение зрителя и актера, но также и аксонометрическое восприятие спектакля зрителем.

Человек имеет тенденцию действовать в таком ракурсе, при котором голова его поднята, а тело устремлено не только вперед, но и несколько вверх. Эта тенденция не могла реализоваться в старом театре, где актер действует в условиях закрытой с трех сторон сценической коробки. Она сможет проявить себя лишь в новом театре, не ограничивающем актера кулисами и потолком.

Зритель нового театра не вынуждается к тому, чтобы находиться постоянно в одном положении: он смотрит то на актера, действующего прямо перед ним, то вверх — на кинофильм, проецируемый на потолок или на верхнюю часть боковых стен.

В старом театре освещение создавало иллюзию ночи, яркого солнечного дня и т. д. только на сцене, в зрительном же зале было всегда одинаковое затемнение. В новом театре благодаря рефлектированию потолка зала весь театр будет погружаться в ту световую стихию, которая в каждый данный момент нужна по ходу действия.

497

О задачах вещественного оформления.

На сцене надо избегать слишком многих деталей. Сценическая обстановка должна быть легко воспринимаемой. Надо придерживаться лишь необходимых элементов. Надо фантазии зрителя дать возможность дополнять показываемое. Ориентироваться на ассоциативную способность зрителя.

Стиль эпохи должен возникать в постановке не путем археологического восстановления эпохи, а через творчество такого художника, который перевел язык данной культуры на язык своего понимания. Так, ставя «Даму с камелиями», я дал в спектакле моды семидесятых годов XIX века (к этим годам приурочено время действия), проверенные на живописи Мане и Ренуара. Преломление стиля эпохи через творчество художника может стать излишним, когда у постановщика есть своя очень ярко выраженная концепция данной эпохи.

Ориентируясь на ассоциативную способность зрителя, мы можем строить не образы, направленные «прямо в лоб», а комбинации, создающие ассоциации. Чем тоньше ассоциации, тем больше успех. К ассоциациям способен не только утонченный, но и неискушенный зритель.

Конструктивные установки периода 1922 — 1924 годов были нужны как таран против натуралистических деталей на сцене. В течение двух периодов я вел особо ожесточенную борьбу с натурализмом. В 1905 — 1910 годах в этой борьбе я опирался на некоторые особенности первой классической живописи, которая в ту пору была в плену у импрессионистов. Во второй раз — уже после революции — я боролся совсем иными способами: я уничтожил самые декорации, то есть изгнал живопись со сцены. Сцена была оголена; на ней фигурировали лишь приборы для игры актера; игра разворачивалась не только по горизонтали, но и по вертикали.

Когда натуралистический театр был сбит с ног и сценическое искусство было приведено в лоно так называемого условного театра, — наступило время, чтобы подвести под театр прочный реалистический фундамент.

Художник-натуралист воспроизводит жизнь средствами фотографии, при этом плохой фотографии (хороший фотограф ищет подобие композиции). Такого художника композиция не интересует, он гонится лишь за протокольной точностью. Художник-реалист ставит перед собой композиционные задачи, он занимается условной расстановкой предметов на сцене.

От методов импрессионистов кое-что сохранилось в работах передовых мастеров театра, главным образом в области света. На-

туралистический театр знал лишь рассеянный свет. Мы принесли в театр рембрандтовское освещение (оно было усвоено импрессионистами). Импрессионизм не боялся контрастов, кажущегося неправдоподобия.

Наша театральная культура достигла очень большой высоты, мы получили, так сказать, богатую клавиатуру (научились пользоваться музыкой, светом, постигли тайны ритма, например, знаем недостатки системы Далькроза и достоинства системы Дельеарта), — мы очень сильно вооружены. Когда мы слишком сильно вооружены, умеем размахиваться, дерзать, — надо нас обуздывать. Иные из нас начинают так щеголять этими свойствами, что идея подавляется вещью. Это и есть формализм: он может быть уподоблен рекордсменству у физкультурников, гигантомании у архитекторов. Формалист — это тот художник, который слишком переключает свое внимание с содержания на форму, который нарушает их единство.

Экспрессионизм, наиболее характерно выраженный в немецкой драматургии (Георг Кайзер, Карл Эйнштейн и др.), — в основе своей имеет уклон к настроениям урбанистического мистицизма. Для него характерны отвлеченное обобщение явлений, преклонение перед Космосом (извращение такого рода черт, которые были ценными у Уитмена), разорванность сознания, куски жизни, разломанные и извращенные больным мозгом урбанистического декадента. Урбанистическая абстракция. Художник-экспрессионист мыслит урбанистическими формулами, его интересует не живой человек, а вывеска человека.

Кубизм был реакцией против натурализма, одним из тех средств, при помощи которых художники стремились порвать с натурализмом.

Кубизм и конструктивизм не имеют общего между собой. Кубизм — течение в живописи, конструктивизм — в архитектуре и в театре. Однако конструктивизм в архитектуре — это не совсем то, что конструктивизм в театре.

Многие театральные термины надо сличать с соответствующими им терминами из области музыки или живописи (например, ритм, стилизация).

В театр принципы стилизации вошли из живописи. Стилизация несет в себе все признаки схематизма. Художник-стилизатор берет явление жизни, кусок действительности и обозначает его только

контурами, всегда двухмерными, — картина воспринимается как схематический рисунок. Такого художника интересует рисунок без плоти и крови, лишь очертания, схема. Обри Бердслей — типичнейший стилизатор. В рисунках к «Саломее» его интересует гае Саломея, а голова Иоканаана, шлейф Саломеи, орнамент, свечи, он берет излюбленные орнаменты эпохи декаданса. Он и человека мыслит как орнамент, не стремясь проникнуть в его внутренний мир..

Треугольная композиция — не центр мысли в области мизансценирования. Но это одна из удобных категорий, один из элементов мизансценирования, который помогает ряду интересных новых раскрытий. Неверно, что только при диагональной композиции для зрителя становится видимым большинство точек. Это закон всякой мизансцены, осуществления которого можно добиться и при фронтальной композиции.

На сценическую композицию влияют многие моменты. Так, я в детстве играл на скрипке и у меня левая сторона развита сильнее, чем правая; мои мизансцены имеют тяготение скорее в левую сторону.

Режиссера натуралистического театра не интересует просцениум. Меня же он интересует. Две стены под углом неприятны на сцене. Я разрешаю это положение концентрацией внимания зрительного зала на том, что одно из действующих лиц имеет тяготение к выходу из комнаты на зрителя. Его движения зачеркивают рампу. Если положить ковер и развернуть его по просцениуму, зритель еще больше забудет о стенах. Это будет прием, аналогичный «цветочной тропе» японского театра. Так я выхожу из натуралистических категорий и вхожу в категорию реализма, крепость которой заключена в

условности.

Для объяснения принципа условности можно взять статую, у которой нет глаз, для объяснения принципа натурализма — ковер из шкуры тигра, в которую вставлены стеклянные глаза: тигр убит, но глаза как бы живые. Я и стремлюсь, чтобы в моих постановках не было таких тигровых глаз.

Свет должен воздействовать на зрителя как музыка. Должны быть световые такты, световая партитура может строиться по принципу сонаты. Для меня не существует такого определения: синий свет — луна, желтый — солнце. Я могу осветить лицо справа синим, а слева — желтым, если это нужно для выражения внутреннего мира героев. Если для этой цели нужно осветить кончик носа героя, я это сделаю. Я люблю брать основным светом желтый — он дает больше ассоциаций с солнечным светом. Он наиболее подчеркивает оптимистические краски. Моя мечта — показать ночь без синего света. Самая большая темнота — самый большой свет. Пусть зритель скажет: «как темно», чтобы дать полный свет.

500

Когда темно, у человека возникают импульсы к противодействию, к тому, чтобы вырваться из темноты, его глаза блестят сильнее. Собака, находящаяся в темноте, как бы излучает свет из всех частей тела. Актер должен показать самим собой, что темно.

<РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ>. БЕСЕДА С КОЛЛЕКТИВОМ ПРАЖСКОГО ТЕАТРА «Д-37» 30 октября 1936 года

Не могу говорить о работе с актером, не развернув перед вами своей концепции режиссерской работы вообще. Текст драматурга не должен и не имеет права попадать непосредственно в руки актеров. Автор пишет, принимая во внимание всех персонажей своей пьесы, и является выразителем всех, допустим, двадцати пяти человек, в ней выступающих. Между работой драматурга и работой актера необходима режиссерская подготовительная работа. Если я получу в руки текст пьесы, я должен превратить его в режиссерскую партитуру и лишь после этого могу предложить его актеру. Задача режиссера — отдельные элементы пьесы, отдельные персонажи, прорисованные каждый порознь, скомпоновать в органическое единство своим единым представлением о пьесе в целом.

Работа режиссера делится на два периода. Первый включает в себя его самостоятельную работу, а второй — совместную работу с актером. Чем больше режиссер работает в первый период, тем легче протекает второй. У меня лично проходит много лет, прежде чем я, как режиссер, перекомпоную авторский текст¹, чтобы иметь возможность начать работать с актерами на сцене. Гоголевского «Ревизора» я обдумывал десять лет. Пушкинского «Бориса Годунова», которого в ближайшее время буду ставить, — пятнадцать лет.

Режиссер не имеет права многократно читать авторский текст. Не имеет права знать подробности своей будущей постановки. Не имеет права влюбляться в отдельные сцены — это было бы в ущерб ясному представлению о целом. Я читал «Бориса Годунова» трижды в своей жизни и теперь больше не имею права его читать, именно потому, что буду его ставить. Режиссер должен вполне ясно представлять свою будущую постановку, железный каркас, продуманный в своих формах вплоть до результатов. Но не только это: композитор, сочиняя, слышит, как тот или иной инструмент воспроизводит отдельные партии произведения, — так и режиссер должен уже в процессе создания общей концепции пьесы иметь представление о том, какой актер будет выразителем того или иного элемента этой концепции. Представляя себе исполнителя каждой роли, режиссер вспоминает и учитывает тембр

501

голоса, физиологические и психические особенности, учитывает общий характер актера (меланхолик ли он, сангвиник или флегматик) и в зависимости от всего этого определяет,

каким инструментом в оркестре режиссерской партитуры будет этот актер.

Лишь после этого режиссер приходит к актерам, и теперь начинается второй этап режиссерской работы, который может протекать *только совместно с актером*. Только в работе с живыми выразителями режиссерских представлений первоначальный каркас начинает обрастать мясом, мышцами и кожей, в нем начинается кровообращение. Актер с этого момента становится до известной степени зависимым от режиссера, поскольку режиссер перед ним в выигрыше, — режиссер в предварительной работе дошел до ясного и целостного представления, с которым актер только теперь знакомится. Работа актеров на первых репетициях заключается фактически лишь в том, что они знакомятся с режиссерским планом и осознают его.

А от чего зависит свобода актера? От того, что второй период режиссерской работы *немыслим без совместной работы с актером*. У режиссера в руках один конец нитки, за которую он дергает актера, но у актера другой конец той же нитки, за которую он дергает режиссера.

И именно поэтому я утверждаю, что режиссер *не имеет права заранее разрабатывать свой план в деталях*. Только когда я приду к актерскому коллективу и почувствую, как на меня обрушивается инициатива множества людей, когда мне придется пробиваться локтями среди массы импульсов и вариаций, только тогда родится постановка. Никогда, разумеется, я не отступлю от общей концепции. Я всегда должен быть готов к актерской инициативе, готов ответить контрходом, как в шахматной игре должен найти наилучший выход. Я представляю себе инициативу актера не в том, что он станет на сцене и скажет: «Господин режиссер, по-моему, здесь нужно сделать шаг вправо, а не влево», но в том, как он принимает мое предложение. Если я вижу, что он реагирует на него неуверенно, беспомощно, — значит, здесь ошибка, — либо в моем пожелании, которое для этого актера недостаточно очевидно, не убеждает его и не проникает свободно в его сознание, — либо в самом актере, который недостаточно старается меня понять. В таком случае лучше оставить работу над этой сценой, подумать над ней и вернуться к ней только через несколько дней.

У меня нет режиссерского экземпляра, подготовленного заранее, и после всего того, что я вам здесь излагал, это понятно. Функция режиссера тут совершенно аналогична функции композитора. Если я прихожу на сцену с заранее точно составленным планом, я *могу инструментовать партитуру только вместе с актером, с живым инструментом моего произведения*. Страницы моих режиссерских записей выглядят как ноты, а пометками служат музыкальные знаки. Научно-исследовательская лаборатория, работающая в моем театре, пока еще не изобрела способа перера-

502

ботки этих записей в режиссерские экземпляры, которые были бы общепонятны.

Знаю, что режиссеров, которые так же понимают свою работу, как я, упрекают в том, что они насилюют актеров. Это сказки и пустые фразы! В этом проявляется стремление определенных лиц натравить нас, режиссеров и актеров, друг на друга. Но это не удастся. Современный актер уже настолько вырос, настолько зрел и сознателен, что сам очень хорошо чувствует правильность функции режиссера-композитора и знает по своему собственному опыту, что это единственно правильный путь современного театра. Он не ограничен в своих способностях, напротив, он непрерывно побуждается к проявлению собственной плодотворной инициативы.

Репетиции для режиссера и актера начинаются, собственно, в день премьеры, в день, когда впервые появляется в зале публика. До той поры это было лишь взаимное знакомство и инструментовка созданной режиссером музыки-постановки. *Только 35-е представление следовало бы считать премьерой*. Искренне удивляюсь, что театральные критики еще не пришли к мнению, что премьера не дает права на критическую оценку. Мы являемся свидетелями поразительного прогресса человеческой изобретательности, технических достижений и прогресса в человеческом мышлении, и я не понимаю, почему до сих пор остается в силе старое, отжившее понятие, и первое представление перед публикой считается

законченным произведением, которое подлежит оценке.

Случилось, что я сидел на премьере рядом с одним критиком, самым умным среди своих коллег, которых я не слишком уважаю. Я запомнил его адрес и позвал его на 75-е представление. «Не узнаю спектакля», — сказал он мне, когда мы выходили из театра. «А почему вы были таким глупцом и критиковали первое представление?» Вся работа режиссера и актеров обусловлена присутствием публики и может прозвучать в полную меру лишь когда прошла через контроль взаимного воздействия сцены и зрительного зала. Ведь бывает, что режиссер работает особенно тщательно над одной сценой, на двадцати пяти репетициях ее шлифует, а потом оказывается, что она не овладевает восприятием и сознанием зрителя. У меня это бывало. Тогда мне приходилось говорить, что хотя эта сцена теоретически, академически задумана правильно, тем не менее она звучит впустую. С большой охотой исправляю некоторые места в «Ревизоре» — я имел счастье провести действительно народный плебисцит об этой пьесе. «Ревизор» показывался на Украине, на Волге, везде я сидел в зрительном зале и следил больше за публикой, чем за актерами. Сколько абзацев вычеркнул бы с радостью в своих книгах Бальзак, но в книге это, к сожалению, не получается, — она напечатана и тем самым ей придана окончательная форма. Великое преимущество театра заключается в том, что он — живая формация, что его создатели могут непрестанно в живом контакте с теми, для кого работают, проверять свою работу и совершенствовать ее.

503

Вижу по тому, как вы реагируете на мое объяснение, что мои мысли вам знакомы; это понятно, раз вы работаете с Э.-Ф. Бурианом, режиссером-музыкантом, который сочиняет свои постановки. Я видел это в «Севильском цирюльнике» на каждом шагу, даже хотя и не понимал вашего языка². Скажу вам в порядке информации: я из музыкальной семьи. С детства учился играть на рояле, а потом долгие годы на скрипке. Первоначально должен был посвятить себя музыке, потом оставил ее и пошел в театр. Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской работы.

БЕСЕДА СО СТУДЕНТАМИ-ВЫПУСКНИКАМИ. Июнь 1938 года

Наблюдая играющих детей, вы могли заметить двух-трех мальчиков и девочек, которые являлись инициаторами всех игр, которые выдумывали интересные и занимательные забавы, которые являлись как бы главарями среди остальных. О таких детях мы обычно говорим: «Хорошая фантазия, богатое воображение». С возрастом наше воображение обычно засыпает. И вот перед каждым художником встает задача разбудить в себе это уснувшее воображение.

Разбудить воображение, растормошить фантазию можно после постоянного тренажа.

Итак, тренажу воображения, фантазии, изобретательности мы посвящаем эту беседу.

Существует множество различных видов тренажа воображения. Мы остановимся только на четырех наиболее эффективных способах:

1. Изучение биографий великих людей.
2. Путешествия.
3. Изучение произведений искусств прошлых мастеров.
4. Чтение композиционно острой литературы.

1. ИЗУЧЕНИЕ БИОГРАФИЙ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ

Изучая биографии великих людей, необходимо читать их переписку, мемуары, документы, связанные с их творчеством.

Во всех этих материалах мы найдем указания на то, как работали эти художники, как развивали свою фантазию и воображение, каким громадным толчком к творчеству являлись для них те или иные наблюдения самых маленьких фактов и явлений жизни. Большое внимание следует обращать на тот момент в биографии человека, когда он впервые начинает

творить. Следует тщательно изучить те причины в жизни человека, которые явились для него первоначальным толчком творчества.

504

2. ПУТЕШЕСТВИЯ

Изучая биографии Пушкина и Лермонтова, вы заметите, как ярко разгоралась их фантазия в период путешествий по России. Путешествия являются незаменимым средством для тренажа воображения (а наблюдательность и воображение неразрывно связаны между собой). Путешествовать — не значит обязательно ездить за тысячи километров, хотя это очень важно и нужно каждому художнику. Путешествовать можно и по улицам Москвы: не просто ходить, а именно путешествовать. И во время таких путешествий вы увидите тысячи интересных вещей, которые раньше не замечали, от этого у вас появится волнение, а вместе с волнением начнет работать воображение. Фантазировать просто так нельзя и не нужно. Фантазия должна появляться от чего-то виденного и оттого, что вы заволновались этим виденным. Во время таких путешествий выбирайте улицы, по которым вам редко приходится ходить. С улицами, по которым вы ходите каждый день, у вас связались определенные представления, превратившиеся в штампы. Каждой улице Москвы свойствен специфический ритм и темп, свой специфический облик людей, ходящих по ним, с особой манерой держаться, и даже машины по этим улицам движутся как-то специфически.

Мне часто приходилось ходить по улице Горького, и вывески, люди, дома настолько примелькались, что превратились в моем воображении в какие-то штампы, и теперь, когда я иду по улице Горького, мое воображение молчит, ему нечем жить, так как молчит моя наблюдательность, и я вижу перед собой не живых людей, а мое представление о штампе человека, ходящего по улице Горького.

И вот, недавно, выбирая маршрут для своего очередного путешествия (мне надо было попасть на Миусскую площадь), я пошел не по кратчайшему пути — улице Горького, а по вновь отстроенной улице Каляева, где я еще ни разу не был. И идя по широкой незнакомой мне улице, почти не имеющей переулков, я ощутил в себе волнение: мне нужно было свернуть к Миусской площади, а переулков не было. Волнение — первый шаг фантазии. Я стал наблюдать за проходящими людьми, я старался узнать по их поведению, нет ли поблизости проходного двора. До предела обострилась моя наблюдательность, а наблюдательность родила фантазию. Я стал фантазировать, куда нужно идти каждому из этих людей, не стремятся ли они попасть на ту же Миусскую площадь, на которую иду и я. И вот среди них я увидел девушку-почтальона. Она шла прямо, не заходя ни в какие дома, и довольно быстро. Наблюдая за ней, я фантазировал, и фантазия мне подсказала, что участком ее работы является другая улица, быть может, моя Миусская площадь. Я тщательно изучал детали одежды почтальона, наблюдал манеру поведения, и заметил, что ремни сумки были у нее завязаны не так аккуратно, как мы это обычно

505

делаем в театре, — они были завязаны большим узлом, причем кончик ремня смешно торчал куда-то в сторону. Сумка была девушке тяжела, и узел резал спину. Это было как раз то типическое, чего не хватает прилизанным почтальонам наших сцен. И вот все ярче работала фантазия, переходя от виденного в жизни к театру и от театра снова к жизни.

Во время одного из подобных путешествий я поставил себе задачу не пропустить ни одних ворот, и вот я видел сотни ворот, я изучал их. Работали моя наблюдательность, фантазия, рисуящая мне все, связанное с теми или другими воротами. Когда я пришел домой, я не мог ничего конкретно рассказать о виденном мною в этот день. Но когда через месяц художник принес мне эскиз декорации, я с полным правом мог сказать ему: «Ворота не типичны». В моей памяти отпечатались десять-двенадцать наиболее типических, «сценически выразительных» ворот, присущих Москве.

Наблюдайте жизнь, а не штампы жизни, старайтесь видеть настоящий почтовый ящик, а не квадратик со щелкой посередине. Настоящую конкретную колокольню, а не башню с крестом. Штампы очень глубоко сидят в нас, они сушат и обедняют нашу фантазию.

3. ЧТЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННО ОСТРОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Если вы прочтете какое-либо произведение и потом расскажете мне его, почти точно передав содержание, я смогу сделать заключение о вашей хорошей памяти, но если в пересказе вы кое-что забудете, а многое убежденно добавите от себя, — тогда я смогу сказать о том, как работает ваша фантазия. Читая произведения писателей, обладающие острой композицией, попробуйте прервать чтение на композиционном узле и заставьте работать вашу фантазию, додумать то, чего вы не дочитали у автора. Читая книгу и заинтересовавшись сюжетом, чаще откладывайте ее в сторону. Пусть ваше собственное воображение допишет то, чего вы не успели прочесть.

4. ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВ

Изучая произведения искусства никогда не забывайте о своей работе в театре. В картинах великих художников вы найдете интересные композиции, оригинальные ритмические разрешения, и когда перед вами станет задача композиционного разрешения сцены в спектакле, то ваше воображение, тренированное постоянно на произведениях великих живописцев, подскажет вам правильный путь.

Никогда не пропускайте возможности посмотреть на картину или на репродукцию в картинных галереях, читальнях, в гостях у знакомых. Научитесь, беседуя, перелистывать страницы альбомов.

506

Чем больше картин и репродукций вы будете видеть, тем ярче и легче будет работать ваша фантазия.

Актеры современного нам театра утратили выразительные возможности жеста (кистей рук). Кисти современным актерам можно отрубить — они им не нужны. Если вы посмотрите на картину Дюрера «Обручение», то увидите, как интересно можно разрешить композицию и выразить характер сцены с помощью кистей рук. Картина Дюрера дает толчок вашему воображению, и вам захочется вновь оживить руки актера на сцене. Это только один случайный пример, а их можно привести десятки и сотни.

Чаще посещайте симфонические концерты. Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре.

Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это так же необходимо в театре, как и в музыке. Композиционное разрешение музыкальных произведений часто может помочь вам найти какие-то композиционные принципы разрешения спектакля.

Музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой. Законы музыки и законы живописи переходят в театр через воображение режиссера.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ ФИЛЬМА «ЩОРС»

3 апреля 1939 года

...<Александр Довженко > — универсальный художник. Не только деятель кинематографии, но и замечательный писатель. Довженко строит фильмы, как строит свое произведение беллетрист. Когда я смотрел фильм «Щорс», мне вспомнился Гоголь с его «Тарасом Бульбой», вспомнился Пушкин с его большими полотнами, начиная от «Евгения Онегина» и кончая «Арапом Петра Великого», вспомнился Салтыков-Щедрин.

Юмор у этого замечательного писателя Довженко таков, что он действительно может поспорить с лучшими писателями нашей страны. Но писатель, если он не поэт, — еще не великий писатель. Довженко замечателен тем, что он — поэт.

Довженковский стиль оптимистичен. Он не вызывает страха перед войной, как это делают фильмы режиссеров капиталистических стран — вроде пацифистской картины «На западном фронте без перемен» по Ремарку. Он патетичен, пронизан пафосом народной борьбы, вооруженного отпора агрессорам.

Отмечая достоинства прекрасного фильма «Щорс», хочется сказать об одном недостатке: фильм немножко коротковат.

ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД.

Биографическая справка

(Составил А. В. Февральский)

Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился 10 февраля (28 января ст. ст.) 1874 года в Пензе, в семье владельца водочного завода, по происхождению немца.

В 1895 году окончил пензенскую вторую гимназию и поступил на юридический факультет Московского университета, однако вскоре ушел из университета. В 1896 году был принят на второй курс Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества; окончил училище в 1898 году вместе с О. Л. Книппер и И. М. Москвиным, занимаясь под руководством Вл. И. Немировича-Данченко.

Выступал в любительских спектаклях с восемнадцати летнего возраста, причем в первом же из этих спектаклей («Горе от ума» Грибоедова) участвовал не только как актер (роль Репетилова), но и как помощник режиссера. Приезжая в Пензу на каникулы летом 1896 и 1897 годов, играл в пензенском Народном театре, через который сблизился с политическими ссыльными.

В 1898 году вступил в труппу созданного тогда Московского Художественного театра. На открытии театра играл роль Василия Шуйского в пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Пробыв в Художественном театре до 1902 года, сыграл 18 ролей, в том числе: принц Арагонский («Венецианский купец» Шекспира), маркиз Форлипополи («Трактирщица» Гольдони), Треплев («Чайка» Чехова), Тирезий («Антигона» Софокла), Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, — в качестве дублера К. С. Станиславского), Иоганнес Фокерат («Одинокое» Гауптмана), Тузенбах («Три сестры» Чехова), Петр («Мещане» Горького). Исполнял и режиссерские обязанности.

В этот период был связан с социал-демократами. Летом 1902 года, во время пребывания в Италии, усиленно читал ленинскую «Искру», а затем перевез несколько ее номеров в Россию. Мейерхольд, уже раньше пробовавший свои силы в художественной прозе и получивший одобрение А. П. Чехова*, теперь выступил в печати: его корреспонденция «Милан», в которой сказался его интерес к жизни рабочих, была опубликована в московской газете «Курьер».

Став в 1902 году во главе организованной им труппы, вскоре получившей название Товарищество новой драмы и работавшей в сезонах 1902/03 и

588

1903/04 годов в Херсоне, а в сезоне 1904/05 года в Тифлисе, Мейерхольд осуществил 170 спектаклей, среди которых были постановки пьес: «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», «Иванов», «Вишневый сад» Чехова, «Мещане», «На дне», «Дачники» Горького, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Таланты и поклонники», «Женитьба Бальзамина», «Свои люди — сочтемся», «Поздняя любовь», «Василиса Мелентьева» и другие пьесы Островского, «Горе от ума» Грибоедова, «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец» Шекспира, «Доктор Штокман», «Гедда Габлер», «Дикая утка», «Нора», «Привидения» и другие произведения Ибсена, пьесы Гауптмана, Зудермана, Шницлера, Пшибышевского, Метерлинка, Гейерманса и др.[†]. В этом же театре он выступал как актер во многих ролях, в числе которых были: Астров («Дядя Ваня»), Иванов («Иванов»), Трофимов («Вишневый сад»), Нароков («Таланты и поклонники»), Чацкий («Горе от ума»), Шейлок («Венецианский купец»), Основа («Сон в летнюю ночь»), Левборг («Гедда Габлер»), Освальд («Привидения»), Крамpton («Коллега Крамpton» Гауптмана), Ландовский («Акробаты» Шентана), роли, иггранные им в

* В те годы Мейерхольд перевел пьесу Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». В дальнейшем перевел с немецкого, а также переработал еще несколько пьес.

† Полный перечень постановок Мейерхольда в этом и в других театрах см. далее, в описке его режиссерских работ.

Художественном театре, и многие другие.

В 1905 году под руководством Станиславского и Мейерхольда в Москве был организован Театр-студия, задуманный как филиал Художественного театра с экспериментальными задачами. Мейерхольд подготовил постановки пьес «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Снег» Пшибышевского и «Комедия любви» Ибсена. Спектакли не были показаны публике, так как театр не открылся.

В 1906 году Мейерхольд снова руководил Товариществом новой драмы (работавшим в Тифлисе, а затем в Полтаве), где поставил «Дети солнца» и «Варвары» Горького, пьесы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, Стриндберга, Шницлера и других авторов и играл роли Ранка («Нора» Ибсена), Финке («Евреи» Чирикова) и другие.

В том же 1906 году переехал в Петербург и до ноября 1907 года работал в Театре В. Ф. Комиссаржевской в качестве главного режиссера; там он поставил 13 спектаклей: «Гедда Габлер», «Нора» и «Комедия любви» Ибсена, «В городе» Юшкевича, «Сестра Беатриса», «Чудо святого Антония» и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, «Балаганчик» Блока, «Трагедия любви» Гейберга, «Свадьба Зобеиды» Гофманшталя, «Жизнь Человека» Андреева, «Пробуждение весны» Ведекинды и «Победа смерти» Сологуба.

Начиная с 1907 года помещал в журналах статьи о современном театре и, в частности, о своих сценических опытах. Эти статьи в последствии объединил в книге «О театре», вышедшей в 1913 году.

В 1908 году Мейерхольд поставил несколько спектаклей с труппой, организованной для поездки по городам Запада и Юга России, а затем вошел в состав режиссуры петербургских императорских (с 1917 года — государственных) театров, в которых проработал десять лет. В Александрийском театре он поставил пьесы: «У царских врат» Гамсуна (где играл роль Карено), «Шут Тантрис» Хардта, «Дон Жуан» Мольера, «Красный кабачок» Беляева, «Живой

589

труп» Л. Н. Толстого, «Заложники жизни» Сологуба, «На полпути» Пинеро, «Два брата» Лермонтова, «Зеленое кольцо» Гиппиус, «Стойкий принц» Кальдерона, «Пигмалион» Шоу, «Гроза» Островского, «Романтики» Мережковского, трилогию («Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина») Сухово-Кобылина, «Маскарад» Лермонтова, «Дочь моря» Ибсена, «Петр Хлебник» Л. Н. Толстого; в Мариинском театре им были поставлены оперы «Тристан и Изольда» Вагнера, «Борис Годунов» Мусоргского (с участием Ф. И. Шаляпина), «Орфей» Глюка, «Электра» Р. Штрауса, «Каменный гость» Даргомыжского, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Соловей» Стравинского, «Фенелла» Обера*. К значительному большинству из этих спектаклей декорации написал

А. Я. Головин. Из артистов, участвовавших в спектаклях, поставленных Мейерхольдом в Александрийском театре, надо отметить в первую очередь Ю. М. Юрьева (Дон Жуан и Арбенин), М. Г. Савину, К. А. Варламова,

В. Н. Давыдова, Б. А. Горин-Горяинова и Е. П. Корчагину-Александровскую. Параллельно с работой в императорских театрах Мейерхольд поставил в 1910 — 1916 годах ряд спектаклей, главным образом экспериментального характера, на небольших сценах Петербурга и дачной местности Териоки (теперь Зеленогорск). Среди поставленных им пьес были: «Поклонение кресту» Кальдерона, «Что иногда нужно женщине» Уайльда, «Виновны — невиновны?» Стриндберга, «Мадемуазель Фифи» по Мопассану и несколько пантомим (сценарии некоторых пантомим писал он сам). В 1913 году он поставил в Париже, в театре «Шатлэ», для артистки Иды Рубинштейн, пьесу Д'Аннунцио «Пизанелла» (на французском языке). В 1915 — 1916 годах поставил кинофильмы «Портрет Дориана Грея» (по Уайльду; сценарий написал сам Мейерхольд) и «Сильный человек» (по Пшибышевскому); в первом из этих фильмов играл роль лорда Генри, во втором — главную роль, поэта Гурского.

В 1908 году Мейерхольд начал вести театральную-педагогическую работу, приобретшую систематический характер с 1913 года, когда была организована Студия Вс. Мейерхольда,

* Даты постановок см. в списке режиссерских работ.

просуществовавшая до 1918 года. Основа программы студии: техника сценического движения (курс Мейерхольда), изучение итальянской комедии масок, музыкальное чтение в драме. На публичных спектаклях Студии были показаны «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока в постановке Мейерхольда (1914) и др. Студия выпускала журнал «Любовь к трем апельсинам» под редакцией Мейерхольда (выходил в 1914 — 1916 гг.); там было помещено несколько его статей, подписанных псевдонимом «Доктор Дапертутто». В 1916 — 1917 годах Мейерхольд преподавал в Школе сценического искусства, с учениками которой поставил комедию Уайльда «Идеальный муж».

В 1917 году, в период между Февральской и Октябрьской революциями, вел активную общественную работу в Союзе деятелей искусств, Союзе режиссеров, Союзе сценических деятелей.

После Октябрьской революции, с момента организации первого советского органа руководства театральным делом — Театрального совета (в дальнейшем — Театрального отдела) Народного комиссариата по просвещению (январь 1918 г.) — Мейерхольд принимал активное участие в различных его работах, а после переезда Театрального отдела в Москву возглавил его Петроградское

590

отделение (1918 — 1919). Тогда же редактировал журнал «Временник Театрального отдела». Руководил существовавшим в 1918 году в Петрограде Театром Дома рабочих и поставил там «Нору» Ибсена.

В августе 1918 года вступил в Российскую Коммунистическую партию.

В день первой годовщины Октябрьской революции (7 ноября 1918 г.) Мейерхольд поставил в Петрограде (в помещении Театра музыкальной драмы) совместно с В. В. Маяковским его пьесу «Мистерия-буфф»; таким образом, они явились первыми постановщиками первой советской пьесы. Роли исполняли артисты различных театров.

Вел педагогическую работу на организованных по его инициативе Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (1918), Курсах мастерства сценических постановок и в Школе актерского мастерства (1918 — 1919).

В 1919 году вышла из печати пьеса для детей «Алинур», написанная Мейерхольдом вместе с художником Ю. М. Бонди.

Выехав для лечения на юг летом 1919 года, в результате наступления белогвардейцев попал в их руки и был заключен в тюрьму в Новороссийске. После освобождения Новороссийска Красной Армией заведовал местным подотделом искусств и поставил «Нору» Ибсена (1920)

Осенью 1920 года Мейерхольд был вызван в Москву и назначен заведующим Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению (руководил им до весны 1921 г.). Поместил ряд статей и заметок в журнале отдела «Вестник театра».

Возглавил вновь организованный Театр РСФСР Первый и поставил в нем совместно с В. М. Бебутовым «Зори» Верхарна (для открытия театра — 7 ноября 1920 г.), «Мистерию-буфф» Маяковского (вторая редакция пьесы, 1921) и «Союз молодежи» Ибсена (1921).

В 1921 году Мейерхольд организовал Государственные высшие режиссерские (в дальнейшем — театральные) мастерские (ГВРМ — ГВТМ), в которых создавал методику и приемы биомеханической тренировки актера, а также разрабатывал другие проблемы театра, в частности, связанные с читавшимся им курсом сценоведения. Вместе с группой актеров закрывшегося осенью 1921 года Театра РСФСР Первого, которые образовали Вольную мастерскую Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских, вошел в состав организованного в начале 1922 года Театра актера. В этом театре поставил «Нору» Ибсена (пятая постановка этой пьесы Мейерхольдом, 1922) и в качестве спектакля Вольной мастерской — «Великодушного рогоносца» Кроммелинка (1922). Летом того же года ГВТМ и Вольная мастерская вошли в состав вновь организованного Государственного института театрального искусства (ГИТИС), которому было передано и помещение Театра актера; новый театр стал называться Театр ГИТИС. Там Мейерхольд — опять-таки силами Вольной

мастерской — поставил «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина (1922).

Но еще в том же 1922 году в ГИТИСе произошел раскол, и ученики Мейерхольда во главе с ним вышли из этого учебного заведения и образовали Мастерскую Вс. Мейерхольда; к ней отошел и Театр ГИТИС, который стал называться Театр Вс. Мейерхольда. В этом театре Мейерхольдом была поставлена «Земля дыбом» (пьеса Мартине «Ночь» в переработке Третьякова, 1923). Вскоре Мастерская Вс. Мейерхольда сформировалась как учебное заведение,

591

которое в 1923 — 1931 годах называлось Государственными экспериментальными театральными мастерскими (Гэктемас) имени Вс. Мейерхольда, в 1932 — 1934 годах — Государственным экспериментальным театральным техникумом имени Вс. Мейерхольда (Гэктетим) и в 1934-1938 годах (до конца своего существования) — Государственным театральным училищем имени Вс. Мейерхольда.

В 1923 году Мейерхольду было присвоено звание народного артиста РСФСР. Несколько раз его избирали членом Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов и членом ЦК и правления Московского губернского отдела Союза работников искусств.

В 1922 — 1924 годах, не оставляя руководства своим театром, Мейерхольд был художественным руководителем московского Театра Революции (теперь — Московский академический театр имени Вл. Маяковского), где поставил в 1923 году «Доходное место» Островского и «Озеро Люль» Файко.

В Театре Вс. Мейерхольда, который в 1923 году получил название Театр имени Вс. Мейерхольда (ТИМ), а с 1926 года — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (ГосТИМ), поставил пьесы: «Лес» Островского (1924), «Д. Е.» по Эренбургу и Келлерману (1924), «Учитель Бубус» Файко (1925), «Мандат» Эрдмана (1925), «Ревизор» Гоголя (1926), «Горе от ума» Грибоедова (1928), «Клоп» Маяковского (1929), «Командарм 2» Сельвинского (1929), «Баня» Маяковского (1930), «Д. С. Е.» (новая редакция «Д. Е.», 1930), «Последний решительный» Вишневого (1931), «Список благодетелей» Олеси (1931), «Вступление» Германа (1933), «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина (1933), «Дама с камелиями» Дюма-сына (1934), «33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение» Чехова, 1935), «Горе от ума» Грибоедова (вторая сценическая редакция, 1935). Мейерхольду принадлежало общее руководство постановкой пьес «Рычи, Китай!» Третьякова (1926), «Выстрел» Безыменского (1929) и обзора «Окно в деревню» (1927). В 1936 — 1937 годах Мейерхольд вел большую работу над постановками «Бориса Годунова» Пушкина и инсценировки романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь» (пьеса Е. И. Габриловича «Одна жизнь»). Но первая не была завершена, а вторая не была показана зрителям.

В 1926 году редактировал подготовленный Театром имени Вс. Мейерхольда альманах «Театральный Октябрь». В 1930 году выпустил брошюру «Реконструкция театра». В 1928 году вышел на экран фильм «Белый орел», в котором Мейерхольд играл роль сенатора.

В 1933 году создал вторую редакцию своей постановки «Маскарад» в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина, а в 1938 году — третью. В 1935 году поставил оперу Чайковского «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре. Поставил радиоспектакли пьес Пушкина «Каменный гость» (1935) и «Русалка» (1937).

В 1924 — 1936 годах побывал в Германии, Франции, Италии, Англии, Чехословакии (в некоторых странах по несколько раз).

После закрытия Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (1938) был режиссером, а после смерти К. С. Станиславского — главным режиссером Государственного оперного театра имени К. С. Станиславского (1938 — 1939).

20 июня 1939 года Мейерхольд был незаконно репрессирован. 2 февраля 1940 года он погиб.

26 ноября 1955 года Мейерхольд был реабилитирован Военной коллегией Верховного суда СССР.

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА*

I. Завершенные постановки

Автор	Произведение	Сорежиссер	Художник	Театр	Дата премьеры
А. Чехов	«Три сестры»	А. С. Кошеверов	М. А. Михайлов	Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. Херсон	1902 22. IX
А. Островский	«Таланты и поклонники»				24.IX
А. Чехов	«Дядя Ваня»				26.IX
С. Найденов	«Дети Ванюшина»				29.IX
А. Трофимов И. Щеглов	«Пчела и трутни» «Женская чепуха»				1.X
Э. Пальерон Переделка Я. Дельера	«В царстве скуки» «Последний гость»				3.X
В. Трахтенберг	«Комета»				4.X
Г. Гауптман	«Геншель»				6.X
Вл. Немирович-Данченко В. Кррнильева	«Золото» «Под душистою веткой сирени»				8.X
А. Чехов	«Чайка»				10.X
Л. Фульда А. Мюрже	«Школьные товарищи» «По памятной книжке»				11.X
Л. Л. Толстой	«Ночи безумные»				15.X
Г. Зудерман	«Да здравствует жизнь»				17.X
А. Островский	«Женитьба Бальзаминова»				20.X
А. Островский и Н. Соловьев	«Женитьба Белугина»				21.X
С. Пшибышевский	«Золотое руно»				24.X
Л. Яковлев	«Женское любопытство»				25.X
Э. Золя	«Тереза Ракэн»				25.X
Вл. Немирович-	«Последняя воля»				26.X

* Составил А. В. Февральский при участии М. М. Сиковецкой и Н. М. Шейко (период 1902-1906 гг.)

Данченко					
М. Северная	«Ольгушка из Подъяческой»				27.X (y.)
Вл. Немирович-Данченко	«Цена жизни»				27.X (в.)
Г. Гейерманс	«Гибель «Надежды»				31.X
Г. Гауптман	«Одинокие»				1.XI
А. Островский	«Свои люди — сочтемся»				3.XI
А. Чехов	«Иванов»				5.XI
Л. Н. Толстой	«Власть тьмы»				7.XI
Г. Гауптман	«Потонувший колокол»				10.XI
Г. Зудерман	«Честь»				12.XI
Дж. К. Джером	«Женская логика» («Мисс Гоббс»)				15.XI
Н. Тимковский	«Сильные и слабые»				17.XI
М. Горький	«Мещане»				19.XI
А. Островский и Н. Соловьев	«Счастливый день»				21.XI
Г. Зудерман	«Бой бабочек»				24.XI
А. Шницлер	«Последние маски»				28.XI
Г. Ибсен	«Дикая утка»				29.XI
А. Островский	«Поздняя любовь»				30. XI
А. К. Толстой	«Смерть Иоанна Грозного»				4.XII
Г. Ибсен	«Гедда Габлер»				7. XII
М. Чайковский	«Симфония»				10. XII
Ф. Филиппи	«Благодетели человечества»				12.XII
Д. Аверкиев	«Каширская старина»				15. XII (y.)
Г. Зудерман	«Счастье в уголке»				15. XII (в.)
И. Щеглов	«Мышеловка»				
В. Крылов	«Баловень»				17.XII
И. Щеглов	«Гастролерша»				
Ж. Ришпен	«Смерть и жизнь»				19.XII
А. Островский	«Грех да беда на кого не живет»				26.XII
И. Платон	«Люди»				27.XII

А. Островский и С. Геденов	«Василиса Мелентьева»				29.XII
П. П. Вейнберг	«Без солнца»				30.XII
Ж. Леметр	«За кулисами» («Флипот»)				31.XII
И. Потапенко	«Волшебная сказка»				1903 3.I
А. К. Толстой	«Царь Федор Иоаннович»				6.I
К. Шенгерр	«Токари»				7.I
В. Александров (Крылов)	«Откуда сыр-бор загорелся»				9.I
Е. Чириков	«Во дворе, во флигеле»				10.I
В. Трахтенберг	«Победа»				14.I
М. Чайковский	«Борцы»				16.I
Г. Ибсен	«Доктор Штокман» («Враг народа»)				17.I
Н. Ракшанин	«Порыв»				19.I
Д. Вельский	«Жизнь за царя»				21.I
И. Потапенко	«Чужие»				23.I
М. Прага	«Идеальная жена»				24.I
Г. Гауптман	«Михаэль Крамер»				26.I
А. Чехов Ф. фон Шентан (перевод Н. Будкевич и В. Мейерхольда)	«Медведь» «Акробаты»				1903 31.I
В. Протопопов	«Вне жизни»				4.II
Н. Некрасов	«Осенняя скука»				6.II
Р. Бракко	«Неверная»				7.II
И. Потапенко	«Жизнь»				9.II(y.)
Э. Лабиш	«Соломенная шляпка»				9.II (в.)
По А. К. Толстому (инсцен. Л. Урусова)	«Князь Серебряный»				14. II
П. Ярцев	«Волшебник»				15. II
Н. Ермолов	«Волшебная флейта»				
Г. Фабер	«Вечная любовь»				

М. Метерлинк	«Втируша»			Севастополь	18.V
М. Горький	«На дне»				21.V
В. Туношенский	«Губернская Клеопатра»				26.V
Г. Ибсен	«Женщина с моря» («Эллида»)				27.V
А. Биссон Ф. Каррэ	«Господин директор»				5.VI
А. Дюма	«Кин»				16.IX
А. Шницлер	«Забава» «Литература»				19.IX
О. Мирбо	«Раб наживы» («Дела — это дела»)				20.IX
Н. Гоголь	«Женитьба»				21.IX (y.)
А. Плещеев	«Не последняя»				21.IX(в.)
Р. Бракко	«Торжество жизни»				26.IX
В. Мейер-Ферстнер	«Наследный принц»				28.IX
Г. Гауптман (перевод В. Мейерхольда)	«До восхода солнца»				1.X
А. Островский	«Лес»			Товарищество новой драмы*. Херсон	2.X
Г. Бар	«Звезда»				4.X
Е. Беспятов	«Лебединая песнь»				7.X
А. Островский	«Бешеные деньги»				8.X
Р. Бракко	«Потерянные во мраке»				11.X
Г. Гауптман	«Коллега Крамптон»				14.X
Ф. Филиппи	«Великое светило»				18.X
Г. Зудерман	«Родина»				21.X
А. Шницлер	«Сказка»				24.X
Г. Кристиернсен	«Долли»				31.X
Н. Персиянинова	«Благотворительница»				2.XI(y.)
А. Островский	«Бедность не порок»				2.XI(в.)
С. Найденов	«№ 13»				7.XI
В. Шекспир	«Сон в летнюю ночь»				

* Некоторые спектакли Товарищества новой драмы (сезоны 1903/04, 1904/05, 1906 гг.) ставились очередными режиссерами из состава актеров труппы под общим руководством В. Э. Мейерхольда.

С. Балущий	«Клуб холостяков»				8.XI
Н. Персиянинова	«Пустоцвет»				11.XI
И. Радзивиллович	«Пережитое»				13.XI
И. Потапенко	«Высшая школа»				19.XI
А. Чехов	«Свадьба»				21.XI
А. Островский	«Волки и овцы»				26.XI
Г. Ибсен	«Нора» (первая постановка)				27.XI
А. Островский	«Бесприданница»				30.XI
В. Крылов	«Шалость»				3.XII
А. Чехов	«Предложение»				4.XII
С. Найденов	«Богатый человек»				9.XII
И. Потапенко	«Искушение»				12.XII
А. Федоров	«Бурелом»				14.XII
Г. Зудерман	«Огни Ивановой ночи»				17.XII
А. Крюковский	«Денежные тузы»				19.XII
А. Чехов	«Юбилей»				26.XII
С. Пшибышевский	«Снег»				29.XII
А. Грибоедов	«Горе от ума»				30.XII
А. Шницлер	«Прощальный ужин»				31.XII
Л. Мей	«Царская невеста»				1904 4.I
Ф. фон Шентан	«Золотая Ева»				8.I
Н. Полевой	«Параша-Сибирячка»				9.I
Г. Гауптман	«Красный петух»				11.I
Г. Гауптман	«Праздник примирения» («Больные люди»)				13.I
А. Сухово-Кобылин	«Дело»				15.I
Г. Зудерман	«Гибель Содома»				17.I
Г. Ибсен	«Маленький Эйольф»				20.I
А. Берников	«Страничка романа»				22.I
П. Ярцев	«Брак»				29.I
Г. Ибсен	«Привидения»				
М. Метерлинк	«Монна Ванна»				
Н. Гальбе	«Юность»				

В. Шекспир	«Венецианский купец»				2.П
А. Островский	«Шутники»				3.П
А. Чехов	«Вишневый сад»				4.П
Н. Гальбе	«Поток»				15.X
Э. Бриё	«Красная мантия»				25.X
А. Шницлер	«Директор кукольного театра»				1.XI
По Л. Н. Толстому (инсцен. О. Ефремовой и С. Трефилова)	«Катюша Маслова»				30.XI
Г. фон Гофмансталь	«Женщина в окне»				14.XII
О. Мирбо	«Вор»				16.XII
Г. Гауптман	«Шлюк и Яу»				26.XII(y.)
Л. Н. Толстой	«Плоды просвещения»				26.XII (в.)
А. Островский	«Снегурочка»				30.XII
В. Трахтенберг	«Жар-птица»				31.XII
А. Сумбатов	«Измена»				1905 4.I
О. Эрнст	«Воспитатель Флакман» («Педагоги»)				8.I
В. Трахтенберг	«Сегодня»				9.I
И. Потапенко	«Крылья связаны»				14.I
А. Стриндберг	«Отец»				18.I
Вл. Немирович-Данченко	«Елка»				22.I
А. Косоротов	«Весенний поток»				28.I
Г. Гауптман	«Роза Берндт»				4.П
В. Трахтенберг	«Как они бросили курить»				13.П
М. Горький	«Дачники»				15.П
По Г. Бичер-Стоу (инсцен. М. Федорова)	«Хижина дяди Тома»				20.П
Ж. Верн и А.-Ф. Деннери	«Дети капитана Гранта»				25.П (y.)

Ф. Ведекинд (перевод В. Мейерхольда)	«Придворный солист»				25.II (в.)
---	---------------------	--	--	--	------------

Автор	Произведение	Сорежиссер	Художник	Композитор	Театр	Дата премьеры
С. Найденов	«Авдотьяна жизнь»		К. Костин		Товарищество новой драмы. Николаев	1905 30.III
Е. Чириков	«Иван Мироныч»					4.IV
К. Бальмонт	«Литургия красоты»					7.IV
С. Найденов	«Блудный сын»					19.IV
А. Хольц и О. Йерике	«Фантазер»					22.IV
М. Метерлинк	«Смерть Тентажиля»		С. Ю. Судейкин (1, 2, 3 акты) Н. Н. Сапунов (4 и 5 акты)	И. А. Сац	Театр-студия. Москва	1905, лето (театр не был открыт)
Г. Гауптман	«Шлюк и Яу»	В. Э. Репман	Н. П. Ульянов	Р. М. Глиэр		
С. Пшибышевский	«Снег»		В. И. Денисов			
Г. Ибсен	«Комедия любви»		В. И. Денисов (первый вариант)			
Г. Ибсен	«Комедия любви»		К. К. Костин		Товарищество новой драмы. Тифлис	1906 20.II
По А. Чехову (инсцен. С. Ольгина)	«Хирургия»					
О. Дымов	«Бюрократическим путем»					21.II
В. Трахтенберг	«Фимка»					23.II
Е. Чириков	«Евреи»					24.II
И. Потапенко	«Сон тайного советника»					27.II
М. Горький	«Дети солнца»					1.III
Э. Бриё	«Порченые»					2.III
С. Разумовский	«Юная буря»					12.III(у.)
А. Сvirский	«Тюрьма»					12.III(в.)
Шолом Аш	«На пути в Сион»					15.III
Г. Гауптман	«Ганнеле»					16.III
М. Метерлинк	«Смерть Тентажиля»					19.III
А. Стриндберг	«Графиня Юлия»					

И. Потапенко	«Новая жизнь»					22.III
А. Шницлер	«Зеленый попугай»				Ростов-на-Дону	18.IV
А. Шницлер	«Крик жизни»					19.IV
Г. Ибсен	«Привидения»					7.VI
М. Метерлинк	«Чудо святого Антония» («Сумасшедший»)				Полтава	10.VI
О. Дымов	«Каин»					11.VI
Д. Пшибышевская	«Грех»					18.VI
О. Гартлебен	«На пути к браку»					15.VII
М. Горький	«Варвары»					16.VII
Г. Ибсен	«Гедда Габлер»		Н. Н. Сапунов (декорации), В. Д. Милиоти (костюмы)			10.XI
С. Юшкевич	«В городе»	П. М. Ярцев	В. К. Колонда	А. К. Лядов		13.XI
М. Метерлинк	«Сестра Беатриса»		С. Ю. Сулейкин			22.XI
О. Пшибышевский	«Вечная сказка»		В. И. Денисов			4.XII
Г. Ибсен	«Нора» («Кукольный дом») (вторая постановка, — коррек- тура прежней постановки этого театра)					18.XII
А. Блок	«Балаганчик» (первая поста- новка)		Н. Н. Сапунов	М. А. Кузмин	Театр В. Ф. Комисаржевской. Петербург	30.XII
М. Метерлинк	«Чудо святого Антония» (повто- рение прежнее постановки с новыми декорациями)		В. К. Коленда			1907 8.I
Г. Гейберг	«Трагедия любви»		В. Я. Суреньянц			22.I
Г. Ибсен	«Комедия любви»		В. И. Денисов (второй вариант)			12.II
Г. фон Гофман- сталь	«Свадьба Зобе- иды»		Б. И. Анисфельд			
Л. Андреев	«Жизнь Человека»		В. Мейерхольд (план), В. К. Ко-			22.II

			ленда			
Л. Андреев	«К звездам»				Театр «Казино», труппа В. Р. Гардина. Териоки	27.V
	Вечер инсценировок и танец из оперы Р. Штрауса «Саломея»		Н. Н. Савен		Музыкальная студия. Оллила	20.VI
	«Вечер нового искусства»: вы- ступления поэтов (А. Блок, С. Городецкий, В. Пяст и другие) и инсценировки двух романсов П. И. Чайковского		Н. Н. Савен			13.VI
Ф. Ведекинд	«Пробуждение весны»		В. И. Денисов		Театр В. Ф. Ко- миссаржевской	15.IX
М. Метерлинк (перевод В. Брюсова)	«Пелеас и Мелисанда»			В. А. Шпис фон Эшенбрук		10.X
Ф. К. Сологуб	«Победа смерти»		В. Мейерхольд (план), Попов (выполнение)			6.XI
М. Метерлинк	«Сестра Беатриса».		К. К. Костин		Труппа под рук. В. Э. Мейерхольда и Р. А. Унгерна. Витебск*	1908 17.II
А. Блок	«Балаганчик» (вторая поста- новка)					
Ф. Ведекинд (перевод (В. Мейерхольда, пролог — перевод С. Городецкого)	«Вампир» («Дух земли»)					19.II
Г. фон Гофмансталь	«Электра»					20.II
Г. Ибсен	«Гедда Габлер»					21.II
Ф. К. Сологуб	«Победа смерти»					22.II
Л. Андреев	«Жизнь Человека»					23.II
Г. Гауптман	«Заложница Карла Великого»					24.II
Г. Ибсен	«Строитель Сольнес»					12.III
К. Гамсун	«У царских врат»					13.III

* Эта труппа затем играла в Минске, Херсоне, Полтаве, Киеве и Харькове и других западных и южных городах до 4 мая 1906 года.

К. Гамсун	«У царских врат»		А. Я. Головин		Александрйский театр. Петербург	30.IX
О. Уайльд	«Саломея»	Постановка танцев — М. М. Фокин	Л. С. Бакст	А. К. Глазунов	Михайловский театр. Петербург	Премьера намечалась на 3 ноября, но спектакль в октябре был запрещен
П. Потемкин	«Петрушка»		М. В. Добужинский	В. Ф. Нувель	«Лукоморье». Петербург	6.XII
По Э. По (инсцен. В. Трахтенберга)	«Последний из Уэщеров»		М. В. Добужинский (декорации), В. Я. Чемберс (костюмы)	В. Г. Каратыгин		
Ф. Л. Соллогуб	«Честь и месть»		И. Я/ Билибин			
Н. Гоголь	«Тяжба»		А. К. Шервашидзе		Александрйский театр	1909 19.III

Автор	Произведение	Сорежиссер. Дирижер	Художник	Композитор	Театр	Дата премьеры
Р. Вагнер	«Тристан иИзольда»	Дирижер — Э. Ф. Направник	А. К. Шервашидзе		Мариинский театр	1909 30.X
Д. Мережковский	«Павел I» (две сцены)				Частная квартира. Петербург	1910, начало
Э. Хардт	«Шут Тантрис»		А. К. Шервашидзе	М. А. Кузмин	Александрйский театр	9.III
П. Кальдерон (перевод К. Бальмонта)	«Поклонение кресту»		С. Ю. Судейкин		«Башенный театр» (в квартире Вяч. Иванова). Петербург	19.IV

А. Швидлер. Доктор Дапертутто (В. Мейерхольд) — транскрипция	«Шарф Коломбины» (пантомима; первая сценическая редакция)		Н. Н. Сапунов	П. Донаньи	Дом интермедий. Петербург	12.X
Ж.-Б. Мольер	«Дон Жуан»		А. Я. Головин	Ж.-Ф. Рамо; аранжировка В. Г. Каратыгина	Александрейский театр	9.XI
Е. Зноско-Боровский	«Обращенный принц»		С. Ю. Судейкин		Дом интермедий	3.XII
М. Мусоргский	«Борис Годунов»	Дирижер — А. К. Коутс	А. Я. Головин		Мариинский театр	1911 6.I
Ю. Беляев	«Красный кабачок»		А. Я. Головин	М. А. Кузмин	Александрейский театр	23.III
Л. Н. Толстой	«Живой труп»	Сорежиссер — А. Л. Загаров	К. А. Коровин			28.IX
Вольмар Люсциниус (В. Н. Соловьев)	«Арлекин, ходатай свадеб» (одноактная арлекинада; первая редакция)		К. И. Евсеев	В. А. Шпис фон Эшенбрук; Ю. Л. деБур (по И. Гайдну и Ф. Арайя)	Эстрада Дворянского собрания. Петербург	8.XI
Х.-В. Глюк	«Орфей»	Дирижер — Э. Ф. Направник. Постановка балетных сцен — М. М. Фокин	А. Я. Головин		Мариинский театр	21.XII
Доктор Дапертутто (В. Мейерхольд)	«Влюбленные» (пантомима; первая редакция)		В. И. Шухаев и А. Е. Яковлев (под рук. А. Я. Головина)	К. Дебюсси (два прелюда)	Полукруглая эстрада в доме О. К. и Н. П. Карабчевских. Петербург	1912, январь
К. Бальмонт	«Три расцвета» (вторая картина)			Э. Григ	Зал Тенишевского училища. Петербург	5.III

Доктор Дапертутто (В. Мейерхольд)	«Влюбленные» (вторая редакция)		Н. И. Кульбини	К. Дебюсси (два прелюда)	Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов. Териоки	9.VI
Вольмар Люсциниус (В. Н. Соловьев)	«Арлекин, ходатай свадеб» (вторая редакция)			Ю. Л. де Бур (по И. Гайдну и Ф. Арайя)		
П. Кальдерон (перевод К. Бальмонта)	«Поклонение кресту» (вторая редакция)		Ю. М. Бонди			29.VI
А. Стриндберг	«Виновны — невиновны?»		Ю. М. Бонди			14.VII
Дж.-Б. Шоу (переработка В. Мейерхольда)	«Ни за что бы вы этого не сказали»					15.VII
Ф. К. Сологуб	«Заложники жизни»		А. Я. Головин		Александринский театр	6.XI
Р. Штраус (либретто — Г. фон Гофмансталя, перевод М. Кузмина)	«Электра»	Дирижер — А. К. Коутс			Мариинский театр	1913 18.II
Г. Д'Аннунцио	«Пизанелла»	Постановка балетных сцен — М. М. Фокин	Л. С. Бакст	Ильдебрандо да Парма	Театр «Шатлэ». Париж	11.VI
Ф. Нозьер и Г. Мюллер	«Севильский кабачок»		К. А. Вешилов	М. В. Владимиров (обработка испанских мелодий)	Театр А. С. Суворина. Петербург	16.XII
А. Пинеро	«На полпути»		А. Я. Головин		Александринский театр	1914 30.I
А. Блок	«Незнакомка»	Сорежиссер — Ю. М. Бонди	Ю. М. Бонди	М. А. Кузмин	Зал Тенишевского училища. Спектакль Студии В. с. Мейерхольда. Петербург	7.IV
А. Блок	«Балаганчик» 1 (третья постановка) '					

По Ги де Мопассану (инсцен. О'. Метенье)	«Мадемуазель Фифи»		С. Ю. Судейкин		Концерт в театре А. С. Суворина	15.VIII
Э. Вольф-Феррари	«Секрет Сусанны» (комическая опера)	Дирижер — М. А. Бихтер			Спектакль Л. Я- Липковской. В помещении Мариинского театра	20.IX

Автор	Произведение	Сорежиссер. Дирижер. Оператор	Художник	Композитор	Театр	Дата премьеры
А. Бобрищев-Пушкин	«Торжество держав» (апофеоз)		С. Ю. Судейкин		Концерт в Мариинском театре	1914 11.X
М. Лермонтов	«Два брата»		А. Я. Головин		Александрийски й (в помещении Мариинского те- атра)	1916 10.I
	Вечер Студии Вс. Мейерхольда		А. В. Рыков		Студия Вс. Мей- ерхольда	12.II
З. Гиппиус	«Зеленое кольцо»		А. Я. Головин	В. Г. Каратыгин	Александрийски й театр	18.II
П. Кальдерон	«Стойкий принц»					23.IV
Дж.-Б. Шоу	«Пигмалион»		П. Б. Ламбин		Александрийски й (в помещении Михайловского театра)	26.IV
По О. Уайльду. Сценарий В. Мейерхольда	«Портрет Дориана Грея» (кинофильм)	Оператор — А. А. Левицкий	В. Е. Егоров		Кинофирма «Тиман и Рейнгарт». Москва	VII (премьера — I.XII 1915)
А. Островский	«Гроза»		А. Я. Головин		Александрийски й театр	1916 9.I

М. Глинка (сценарий М. Фокина)	«Арагонская хота» (балет)	Балетмейстер — М. М. Фокин. Дирижер Н. А. Малько	А. Я. Головин		Мариинский театр	29.I
А. Шницлер, Доктор Дапертутто (В. Мейерхольд) — транскрипция	«Шарф Коломбины» (пантомима; вторая сценическая редакция)		С. Ю. Судейкин		«Привал комедиантов». Петроград	18.IV
По С. Пшибышевскому. Сценарий В. Ахрамовича (Ашмарина)	«Сильный человек» (кинофильм)	Оператор — Г. Бендерский	В. Е. Егоров		Кинофирма «Тиман и Рейнгарт»	VIII (премьера — 9.XII 1917)
Д. Мережковский	«Романтики»	Сопостановщик — Ю. Л. Ракитин	А. Я. Головин		Александрийский театр	21.X
А. Сухово-Кобылин	«Свадьба Кречинского» (первая постановка)	Сопостановщик — А. Н. Лаврентьев	Б. А. Альмединген			1917 25.I
А. Даргомыжский	«Каменный гость»		А. Я. Головин		Мариинский театр	27.I
М. Мусоргский	«Женитьба» (в концерте журнала «Музыкальный современник»)	Дирижер — А. В. Гаук	А. Я. Головин		Зал Петровского училища. Петроград	24.II
М. Лермонтов	«Маскарад» (первая редакция)		А. Я. Головин	А. К. Глазунов	Александрийский театр	25.II
О. Уайльд	«Идеальный муж»				Школа сценического искусства (помещение Михайловского театра). Петроград	24.IV
А. Сухово-Кобылин	«Дело»	Сопостановщик	Б. А. Альмединген		Александрийский	30. VIII

А. Сухово-Кобылин	«Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») (первая постановка)	— А. Н. Лаврентьев			й театр	23.X
Н. Римский-Корсаков	«Снегурочка»	Дирижер — А. К. Коутс	К. А. Коровин		Мариинский театр	14.XII
Г. Ибсен	«Дочь моря»	Сорежиссер Н. А. Стравинская	А. Я. Головин		Александрийский театр	15.XII
Л. Н. Толстой	«Петр Хлебник»			Р. И. Мервольф		1918 8.IV
И. Стравинский	«Соловей»	Дирижер — А. К. Коутс			Мариинский театр	30.V
Г. Ибсен	«Нора» («Кукольный дом») (третья постановка)		В. Э. Мейерхольд (план), В. В. Дмитриев (выполнение)		Театр Дома рабочих. Петроград	7.VI
Д. Обер	«Фенелла» («Немая из Портичи»)	Сорежиссер — С. Д. Масловская. Дирижер — Д. И. Похятонов	П. Б. Ламбин		Мариинский театр	7.XI
В. Маяковский	«Мистерия-буфф» (первая редакция пьесы)	Сопостановщик — В. В. Маяковский	К. С. Малевич		Театр Музыкальной драмы (сборная труппа). Петроград	7.XI
Г. Ибсен	«Нора» (четвертая постановка)				Первый Советский театр имени Ленина. Новороссийск	1920 6.VIII
Э. Верхарн (перевод Г. Чулкова, композиция текста — В. Мейерхольд и В. Бебутов)	«Зори»	Сопостановщик — В. М. Бебутов	В. В. Дмитриев		Театр РСФСР Первый. Москва	7.XI
В. Маяковский	«Мистерия-буфф» (вторая		В. П. Киселев, А.			1921 1.V

	редакция пьесы)		М. Лавинский, В. Л. Храковский			
Г. Ибсен (композиция текста — В. Мейерхольд, В. Бебутов, О. Жданова)	«Союз молодежи» (при возобновлении в Театре актера в 1922 г. — «Авантюра Стенсгора»)	Сопостановщик и — В. М. Бебутов и О. П. Жданова	В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, О. П. Жданова (план)			7.VIII
Г. Ибсен (переработка В. Мейерхольда)	«Нора» («Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд») (пятая постановка)		В. Э. Мейерхольд		Театр Актера. Москва	1922 20.IV
Ф. Кроммелинк (перевод И. Аксенова)	«Великодушный рогоносец»		Л. С. Попова, В. В. Люце	а) Н. Н. Попов б) репертуар джазбанда	Театр Актера. Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при Гос. высших театральных мастерских	25.IV
А. Сухово-Кобылин	«Смерть Тарелкина» (вторая постановка)		В. Ф. Степанова		Театр ГИТИС. Мастерская Вс. Мейерхольда	24.XI
АсГоТрет (Н. Асеев, С. Городецкий, С. Третьяков)	«Вертурнаф» («Версальские туристы, на фугас напоровшиеся»). Обзорение		В. Н. Пальмов, Н. Розенфельд		Театр Революции. Москва	XII (спектакль зрителям не показан)
М. Мартине (перевод С. Городецкого, переработка С. Третьякова)	«Земля дыбом» («Ночь»)	При участии С. М. Третьякова (монтаж речи)	Л. С. Попова		Театр Вс. Мейерхольда. Москва	1923 4.III
А. Островский	«Доходное место»	Сорежиссер — А. Б. Велижев	В. А. Шестаков		Театр Революции	15.V
А. Файко	«Озеро Люль»	Сорежиссер — А. М. Роом	В. А. Шестаков			7.XI

А. Островский (композиция текста — В. Мейерхольд)	«Лес»		В. Э. Мейерхольд (план), В. Ф. Федоров (разработка)		Театр имени Вс. Мейерхольда	1924 19.I
По И. Эренбургу и Б. Келлерману (М. Подгаецкий и другие)	«Д. Е.» («Даешь Европу!»)		В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка)			15.VI (в Ленинграде)
А. Файко	«Учитель Бубус»		В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов (разработка)	Ф. Шопен, Ф. Лист		1925 29.I
Н. Эрдман	«Мандат»					20.IV
Н. Гоголь (сценический текст — композиция вариантов — В. Мейерхольд и М. Коренев)	«Ревизор»		В. Э. Мейерхольд (план), В. П. Киселев, (разработка)	а) М. Ф. Гнесин, б) романсы русских композиторов	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	1926 9.XII
Ф. Кроммелинк (перевод И. Аксенова)	«Великодушный рогоносец» (новая сценическая редакция)		Л. С. Попова, В. В. Люце			1928 26.I
А. Грибоедов (композиция вариантов — В. Мейерхольд и М. Коренев)	«Горе уму» («Горе от ума») (первая сценическая редакция)		В. А. Шестаков (конструкция), Н. П. Ульянов (костюмы и грим)	Произведения классической музыки, выбор и инструментовк а — Б. В. Асафьев		12.III
В. Маяковский	«Клоп»	Ассистент постановщика — В. В. Маяковский	Картины 1 — 4: В. Э. Мейерхольд (план), Кукры- никсы (разработка), картины 5 — 9: А.М. Родченко	Д. Д. Шостакович		1929 13.II
И. Сельвинский	«Командарм 2»		В. Мейерхольд (план), С. Е.	В.Я.Шебалин		24.VII (в Харькове)

			Вахтангов (разработка)			
В. Маяковский	«Баня»	Ассистент постановщика — В. В. Маяковский	В. Э. Мейерхольд (план), С. Е. Вахтангов, А. А. Дейнека (разработка)	В.Я.Шебалин		1930 16.III
По И. Эренбургу и Б. Келлерману (М. Подгаецкий, Н. Мо логин и другие)	«Д.С.Е.» («Даешь Советскую Европу»; новая ре дакция «Д.Е.»)		В. Э. Мейерхольд (план), И. Ю. Шлепянов и другие (разработка)			7.XI
Вс. Вишневский	«Последний решительный»		В. Э. Мейерхольд (план), С. Е. Вахтангов (разработка)	В.Я.Шебалин		1931 7.II
Ю. Олеша	«Список благодеев»		В. Э. Мейерхольд (план), С. Е. Вахтангов, И. И. Лейстиков, К. К. Савицкий (разработка)	Г. Н. Попов		4.VI
Ж.-Б. Мольер	«Дон Жуан» (обновленная редакция)		А. Я. Головин	Ж.-Ф. Рамо, аранжировка В. Г. Каратыгина	Гос. акад. театр драмы. Ленин- град	1932 26.XII
Ю. Герман	«Вступление» («Профессор Кельберг»)		И. И. Лейстиков	В. Я. Шебалин	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	1933 28.I
А. Сухово-Кобылин	«Свадьба Кречинского» (вторая постановка)		В. А. Шестаков	М. Л. Старокадом- ский		14.IV (в Ленинграде)
М. Лермонтов	«Маскарад» (вторая сценическая редакция)		А. Я. Головин	А. К. Глазунов	Гос. акад. театр драмы. Ленинград	25.XII

А. Дюма-сын (перевод Г. Шпета, З. Райх, М. Царева)	«Дама с камелиями»		В. Э. Мейерхольд (план), И. И. Лейстиков (разработка)	В.Я.Шебалин	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	1934 19.III
П. Чайковский (сценарий и текст по повести А. Пушкина — В. Мейерхольд и В. Стенич)	«Пиковая дама»	Дирижер С. А. Самосуд	Л. Т. Чупятов		Гос. акад. Малый оперный театр. Ленинград	1935 25.I
А. Чехов	«33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение»)		В. Э. Мейерхольд В. А. Шестаков		Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	25.III
А. Пушкин	«Каменный гость» (радиоспектакль)			В. Я. Шебалин	Всесоюзный радиокомитет. Москва	17.IV
А. Грибоедов (композиция вариантов — В. Мейерхольд и М. Коренев)	«Горе уму» («Горе от ума») (вторая сценическая редакция)		В. Э. Мейерхольд и В. А. Шестаков (вещественное оформление), Н. П. Ульянов (костюмы и грим)	Произведения классической музыки, выбор и инструментовка — Б. В. Асафьев	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	25.IX (в Ленинграде)
А. Пушкин	«Каменный гость» (в концертном исполнении)			В. Я. Шебалин		1937 10.II
А. Пушкин	«Русалка» (радиоспектакль)					Всесоюзный радиокомитет. Москва
Л. Сейфуллина	«Наташа»		Ф. В. Антонов		Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	IV (спектакль зрителям не показан)

По Н. Островскому — пьеса Е. Габриловича	«Одна жизнь» («Как закалялась сталь»)		В. А. Стенберг	Г. Н. Попов		XI (спектакль зрителям не показан)
М. Лермонтов	«Маскарад» (третья сценическая редакция)		А. Я. Головин	А. К Глазунов	Гос. акад. театр драмы имени Пушкина. Ленинград	1938 29.XII
	Выступление Ленинградского Института физической культуры им. Лесгафта на Всесоюзном параде физкультурников	План выступления Мейерхольд разработал совместно с руководителями выступления Л. П. Орловым и Н. П. Серым		С. С. Прокофьев	Дворцовая площадь. Ленинград	1939 6. VII
					Красная площадь. Москва	18.VII

II. Неосуществленные постановки

Автор	Произведение	Художник	Композитор	Театр	Проделанная работа	Период работы
Л. Мей	«Псковитянка»				План постановки*	Первая половина 1902 г.
А. К. Толстой	«Царь Федор Иоаннович»	Д. С. Стеллецкий		Александрийский театр		1908 — 1909
К.-В. Глюк	«Королева мая»	А. Я. Головин				1913
По Ф. К. Сологубу	«Навыи чары» (кинофильм)	В. Е. Татлин		Кинофирма «Тиман и Рейнгарт»	Постановка не завершена	Лето 1917
В. Шекспир	«Гамлет»				Начиная с организации Театра РСФСР Первого и в течение всего существования в Москве театра, руководимого Вс. Мейерхольдом (1920 — 1938), в планах его значилась эта постановка	
И. Аксенов	«Борьба и победа» (массовое действие)	А. А. Веснин, Л. С. Попова		Ходынское поле. Москва	План постановки и оформления	Весна 1921
Дж.-Б. Шоу (перевод И. Аксенова)	«Дом, где разбивают сердца»	С. М. Эйзенштейн		Театр Актера		Первая половина 1922
П. Мериме (переработка Н. Лойтера)	«Жакерия»			Театр Вс. Мейерхольда	Предварительные репетиции	1923
Ж. Бизе	«Кармен»			Театр имени Вс. Мейерхольда	План постановки†	1925
А. Пушкин	«Борис Годунов»	С. П. Исаков		Студия имени Евг. Вахтангова	Проведен ряд репетиций	1925 — 1926

* Первый опыт самостоятельной режиссерской работы.

† План предусматривал переложение партитуры оперы для трио гармонистов.

С. Третьяков	«Хочу ребенка»	В. Э. Мейерхольд, Л. М. Лисицкий		Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	План постановки. Построен макет	1927 — 1930
П. Хиндемит	«Новости дня»			Малый оперный театр. Ленинград	План постановки	1931 — 1932
Н. Эрдман	«Самоубийца»	В. Э. Мейерхольд (план), И. И. Лейстиков, Н. в. Григорович, С. В. Козиков (разработка)	М. Л. Старокадомский	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	Проведены многочисленные репетиции	1932
В. Маяковский (композиция текста — В. Мейерхольд и А. Февральский)	«Феерическая комедия» («Клоп», вторая редакция)	В. Э. Мейерхольд (план)	Д. Д. Шостакович		Репетировались две картины	Первая половина 1936
А. Пушкин	«Борис Годунов»	В. А. Шестаков	С.С.Прокофьев		Репетировались многие картины	1936
С. Прокофьев (либретто В. Катаева)	«Семен Котко»	А. Г. Тышлер	Дирижер — М. Н. Жуков	Гос. оперный театр имени К. С. Станиславского	План постановки*	Весна 1939

* Работа В. Э. Мейерхольда над оперой была прервана в начальной стадии, после чего постановщиком была приглашена С. Г. Бирман (премьера ее постановки состоялась 23 июня 1940 г.).

III. Участие в постановках, подготовленных другими режиссерами

Автор	Произведение	Художник	Композитор	Театр	Проделанная работа	Период работы
П. Клодель	«Обмен»	Г. Б. Якулов		Московский Камерный театр	Участие в выработке первоначального плана постановки А. Я. Таирова	1918 20.II
Р. Вагнер (композиция текста — В. Бебутов при участии В. Шершеневича)	«Кола ди Риенци» (трагедия на музыке)	Г. Б. Якулов		Театр РСФСР Первый	Общее руководство постановкой В. М. Бебутова и постановка пантомимических сцен	1921 8.VII (показано ввнесценномисполнении в Большом зале Консерватории)
Студенты Гос. высших театральных мастерских	«Парижская коммуна»	Студенты Гос. высших театральных мастерских		Клуб Краснопресненской Трехгорной мануфактуры. Москва	Руководство коллективной режиссурой	1922 18.III
Э. Толлер	«Разрушители машин»	В. П. Комарденков		Театр Революции	Режиссерская корректура постановки П. П. Репнина	3.XI
Э. Толлер	«Человек-масса»	В. А. Шестаков		Театр Революции	Режиссерская корректура постановки А. Б. Ве-лижева	1923 26.I
С. Третьяков	«Рычи, Китай!»	С. М. Ефименко		Театр имени Вс Мейерхольда	Общее руководство и режиссерская	1926 23.I

					корректур постановки В. Ф. Федорова	
В. Мейерхольд (план спектакля), Р. Акульшин (текст)	«Окно в деревню» (обозрение)	В. А. Шестаков	Р. И. Мервольф	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	Руководство коллективной режиссурой	1927 8.XI
А. Безыменский	«Выстрел»	В. В. Калинин, Л. П. Павлов	Р. И. Мервольф	Гос. театр имени Вс. Мейерхольда	Руководство постановкой (режиссеры — В. Ф. Зайчиков С. В. Козиков, А. Е. Нестеров, Ф. П. Бондарен- ко — ассистент)	1929 19.XII
Дж. Верди	«Риголетто»	М. П. Бобышов		Гос. оперный театр имени К- С. Станиславског о	Перенос на сцену постановки, подготовленной К. С Станиславским	1939 10.III

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Дверкиев Дмитрий Васильевич (1836 — 1905), драматург, театральный критик — 1: 183; 2: 395, 593.

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 — 1925), писатель — 2: 100, 536.

Адам де ла Аль (ок. 1238 — ок. 1286), французский поэт, драматург, композитор — I: 228.

Адамов Евгений Михайлович (1883 — 1912), журналист, драматург — I: 264.

Адашев (наст. фам. Платонов) Александр Иванович (1871 — 1934?), драматический актер, педагог — I: 69, 295, 322, 342.

Адельгейм, братья Роберт Львович (1860 — 1934) и Рафаил Львович (1861 — 1938), драматические актеры; народные артисты РСФСР — 2: 431.

Адурская Антонина Федоровна (ум. 1948), драматическая актриса — 1: 86, 327.

Азеф Евно Фишелевич (1869 — 1918), эсер, агент царской охраны — 2: 405.

Айзман Давид Яковлевич (1869 — 1922), писатель, драматург — 1: 187.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872 — 1928), критик и литературовед — 1: 61, 339; 2: 33, 518.

Акимов Николай Павлович (род. 1901), режиссер и художник; народный артист СССР — 2: 259, 557.

Аксенов Иван Александрович (1884 — 1935), поэт, переводчик, искусствовед, критик — 1: 61; 2: 35, 513, 520, 521, 523, 581, 582, 604, 605, 608.

Александр I (1777 — 1825) — 2: 170.

Александр III (1845 — 1894) — 2: 303.

Александров Владимир Александрович (1856 — ?), драматург — 1: 187; 2: 21, 231.

Александров Николай Григорьевич (1870 — 1939), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — 1: 86, 327.

Алексеев К. С. — см. Станиславский К. С.

Алексеева М. П. — см. Лили-на М. П.

Алчевский Иван Алексеевич (1876 — 1917), оперный артист — 2: 70, 71, 76.

Альтенберг Петер (псевдоним Рихарда Энглендера; 1859 — 1919), австрийский писатель — 1: 160.

Альтман Иоганн Львович (1900 — 1955), литературовед и театральный критик — 2: 311, 351, 353, 562, 567.

Амаглобелн Сергей Иванович (1899 — 1946), грузинский театровед, театральный деятель; в 1933 — 1936 — директор и художественный руководитель Малого театра — 2: 352, 357, 374, 567.

Ангаров Алексей Иванович (1898 — 1939), партийный работник — 2: 334 — 336.

Андреев Леонид Николаевич (1871 — 1919), писатель, драматург — 1: 10, 42, 61, 140, 142, 163,

164, 186, 187, 205, 232, 338; 2: 212, 232, 233, 518, 554, 588, 598, 599.

Андреев Николай Васильевич (ум. 1919), оперный артист — 1: 143.

Андреева (Желябужская) Мария Федоровна (1868 — 1953), драматическая актриса и общественный деятель — 1: 86, 327.

Анисфельд Борис Израилевич (род. 1879), живописец, график, театральный художник — 1: 232; 2: 41, 598.

Аничков Евгений Васильевич (1866 — 1937), литературовед — 1: 313.

Анлар Камиль (1862 — 1927), французский археолог — 1: 201, 336.

Анна Иоанновна (1693 — 1740), русская императрица — 1: 182.

Антон Крайний — см. Гиппиус З. Н.

Антуан Андре (1868 — 1943), французский режиссер, актер, теоретик театра — 1: 107, 111.

Аполлинер Гийом (наст. фам. Костровицкий; 1880 — 1918), французский поэт, критик и драматург — 2: 371.

Аполло некий Роман Борисович (1865 — 1928), драматический актер — 2: 448, 578.

Аппиа Адольф (1862 — 1928), музыкант, художник, теоретик театра; род. в Швейцарии — 1: 146, 147, 161, 333.

Арабажин Константин Иванович (1866 — 1929), историк литературы и журналист — 1: 314.

Арай'я Франческо (1709 — ок. 1770), итальянский композитор — 1: 233, 254; 2: 600, 601.

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876 — 1949), театральный художник — 1: 202; 2: 582.

Аретин о (наст. фам. Баччи) Пьет-ро (1492 — 1556), итальянский писатель, драматург — 1: 223.

Аристотель (384 — 322 до н. э.), древнегреческий философ — 2: 420, 427, 430.

Аристофан (ок. 446 — 385 до н. э.), древнегреческий поэт и драматург — 1: 140; 2: 27, 32, 232, 422, 483, 527.

Аркадьев Михаил Павлович, театральный деятель — 1: 355, 579.

Арнштам Лео Оскарович (род. 1905), кинорежиссер, сценарист, музыкант; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 86, 532, 536.

Арсеньева Елизавета Алексеевна (1773 — 1845), бабушка М. Ю. Лермонтова — 2: 385.

Артем (наст. фам. Артемьев) Александр Родионович (1842 — 1914), драматический актер — 1: 79, 86, 327.

Асафьев Борис Владимирович (лит. псевд. — Игорь Глебов; 1884 — 1949), музыковед, композитор, музыкальный деятель; народный артист СССР, академик — 2: 171, 172, 544, 605, 607.

Атьясова Антонина Яковлевна (род. 1903), драматическая актриса — 2: 246, 247, 555.

Афиногенов Александр Николаевич (1904 —

* В указатель включены все имена, упоминаемые в текстах В. Э. Мейерхольда. Имена, упоминаемые только во вступительных статьях и комментариях, в указатель не включены.

Указатель составлен Н. Ф. Рябовой.

1941), драматург — 2: 239, 554.

Баба н и н Константин Михайлович (1884 — 1965), актер, режиссер — 2: 450, 578.

Баба нова Мария Ивановна (род. 1900), драматическая актриса; народная артистка СССР — 1: 32; 2: 73, 87, 121, 122, 520, 523, 532, 534, 536, 538.

Бабенчиков Михаил Васильевич (1890 — 1957), искусствовед — 1: 254.

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 — 1824) — 1: 196, 220, 296, 299, 300; 2: 426, 429, 518.

Бакст Лев Самойлович (1866 — 1924), живописец, график, театральный художник — 1: 267; 2: 41, 43, 599, 601.

Балтрушайтис Юргис Казими-рович (1873 — 1944), литовский поэт; писал по-русски и по-литовски — 1: 230, 311, 324, 345.

Бальзак Огюст де (1799 — 1850) — 2: 157, 286 — 288, 337, 446, 459, 502.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 — 1942), поэт, переводчик — 1: 106, 186, 187, 230, 234, 312, 326; 2: 596, 600, 601.

Бар Герман (1863 — 1934), австрийский писатель, критик, драматург — 1: 168; 2: 594.

Барант Эрнест (1817 — ?), сын французского посланника в Петербурге — 2: 439.

Боратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800 — 1844), поэт — 2: 329, 331, 565.

Барбюс Анри (1873 — 1935), французский писатель и общественный деятель — 2: 261.

613

Варна й Людвиг (1842 — 1924), немецкий драматический актер и театральный деятель — 2: 468.

Варышев Никифор Михайлович, оперный артист — 2: 476, 579.

Бассалыго Дмитрий Николаевич (род. 1884), драматический актер, режиссер, общественный деятель — 2: 23 512 516

Бати ' Гас'тон (1885 — 1952), французский режиссер, актер, театральный художник, театровед — 2: 203.

Батюшков Федор Дмитриевич (1857 — 1920), филолог — 1: 315, 347.

Бах Иоганн Себастьян (1685 — 1750) — 1: 283.

Бебель Август (1840 — 1913), деятель германской социал-демократии — 2: 285.

Бebutov Валерий Михайлович (1885 — 1961), режиссер; заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР — 1: 29, 61, 104; 2: 16, 17, 29, 34, 35, 90, 121, 482, 483, 511, 512, 515 — 517, 519 — 524, 542, 573, 581, 582, 590, 604, 609.

Бедный Демьян (псевдоним Ефима Алексеевича Придворова; 1883 — 1945), поэт — 2: 255.

Бедье Жозеф-Шарль-Мари (1864 — 1938), французский филолог — 1: 199.

Безыменский Александр Ильич (род. 1898), mwT — I: 50; 2: 176. 216, 227, 255, 347, 550, 591, 610.

Век лин Арнольд (1827 — 1901), швейцарский художник — 1: 159.

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 — 1848) — 2: 161, 162, 165, 314, 349, 373, 422, 427,

543, 575.

Белый Андрей (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева; 1880 — 1934), прозаик, поэт, литературовед — 1: 106, 187, 188, 209, 225, 250, 313, 332, 337; 2: 217, 237, 315, 540.

Вельский Владимир Иванович (1866 — 1946), оперный либреттист — 2: 70.

Беляев Юрий Дмитриевич (1876 — 1917), критик и драматург — 1: 235, 247; 2: 600.

Бенкендорф Александр Христо-форович (1783 — 1844), приближенный Николая I, начальник Третьего отделения, шеф жандармов — 2: 318, 326, 438.

Бенуа Александр Николаевич (1870 — 1960), живописец, график, театральный художник, историк искусств, критик, режиссер — 1: 20, 144, 153, 198 — 201, 207, 209, 210, 220, 221, 263, 264, 266 — 284, 333, 335, 340; 2: 41, 276.

Бердслей Обри (1872 — 1897), английский художник-график — 1: 167; 2: 499.

Бердяев Николай Александрович (1874 — 1948), реакционный философ — 1: 73, 311; 2: 93, 534.

Берлиоз Гектор (1803 — 1869), французский композитор и дирижер — 1: 255.

Берляндт Константин Николаевич, драматический актер — 1: 192.

Бернар Сара (1844 — 1923), французская драматическая актриса — 2: 44, 491.

Бертран Александр (1820 — 1902), французский археолог — 1: 201.

Бескии Эммануил Мартынович (1877 — 1940), театральный критик историк театра — 2: 74, 542, 582.

Бестужев (псевдоним — Марлин-ский) Александр Александрович (1797 — 1837), писатель, декабрист — 2: 58, 322, 325, 529, 544, 546, 564.

Бетховен Людвиг ван (1770 — 1827) — 1: 128, 148, 149; 2: 46, 171, 172, 177, 232, 337, 450.

Визе Жорж (1838 — ,1875) — 1: 146; 2: 189, 566, 608.

Билибин Иван Яковлевич (1876 — 1942), график и театральный художник — 1: 225, 233; 2: 41, 599.

Билль-Белоцерковский Владимир Наумович (род. 1884), драматург; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 176.

Биншток Владимир Львович (1868 — 1933), журналист и драматург — 1: 231.

Бисмарк Отто (1815 — 1898), германский государственный деятель и дипломат — 1: 308.

Блазис Карло (1795 — 1878), итальянский артист балета, балетмейстер, педагог — 2: 38, 521.

Блейбтрой Карл (1859 — 1928), немецкий писатель — 1: 299.

Блок Александр Александрович (1880-1921) — 1: 5, 12 — 15, 20, 26, 61, 103, 131, 140, 142, 164, 175, 176, 187, 188, 202, 208, 209, 226 — 229, 232, 233, 313, 318, 330, 332, 337; 2: 18, 44, 83, 231 — 233, 376, 440, 462, 580, 588, 589, 598, 599, 601.

Блюм Владимир Иванович (1878 — 194Г), театральный критик — 2: 350, 355, 524, 552, 567.

«Ит

Блюм Леон (1872 — 1950), французский

политический деятель — 2: 226. Боборыкин Петр Дмитриевич (1836 — 1921), писатель, драматург — 1: 73, 84, 187, 324; 2: 121, 442.

Боголюбов Николай Иванович (род. 1899), драматический актер; народный артист РСФСР — 1: 49, 50; 2: 183, 239, 366, 406, 526, 540, 543, 555 — 557, 561 — 563, 571.

Боголюбов Николай Петрович (1820 — 1898), автор книги «История корабля» — 1: 201.

Богусhevский Владимир Сергеевич, политработник — 2: 62, **531**.

Бодлер Шарль (1821 — 1867), французский поэт — 1: 73, 106.

Бойто Арриго (1842 — 1918), итальянский композитор и поэт — 1: 145, 333.

Боккаччо Джованни (1313 — 1375), итальянский писатель — 2: 13.

Большаков Адольф Рудольфович (1884 — 1951), артист балета, балетмейстер — 1: 233.

Больцман Людвиг (1844 — 1906), австрийский физик — 2: 38, 521.

Бонди Сергей Михайлович (род. 1891), литературовед — 1: 338; 2: 462.

Бонди Юрий Михайлович (1889 — 1926), театальный художник и режиссер — 1: 25, 61, 234, 242, 336, 338, 339; 2: 18, 580, 590, 601.

Боргоньоне Амброджо (ок. 1460 — 1523), итальянский художник — 1: 136.

Борис Годунов (Борис Федорович Годунов; ок. **1551** — 1605) — 2: 231, 380, 403, 404.

Борисоглебская Лариса Петровна (род. 1902), оперная артистка — 2: 473.

Бородин Александр Порфирьевич (1833 — 1887) — 2: 80.

Боттичелли Сандро (Алессандро Филиппеппи; 1444 — 1510), итальянский художник — 1: 247; 2: 521.

Брагин Сергей Владимирович (1857 — 1923), драматический актер — 1: 192.

Браиловский Леонид Михайлович (1868 — 1937), живописец, театальный художник, архитектор — 2: 21.

Брам Отто (наст. фам. Абрамзон; 1856 — 1912), немецкий режиссер, критик, театальный деятель — 1: **163**, 168, 334.

Брейгель Питер Старший, по прозвищу «Мужичский» (род. между 1525 — 1530 — ум. 1569), нидерландский живописец, рисовальщик и гравер — 1: 158, 2: 390, 424.

Брик Лиля Юрьевна (род. 1891), жена О. М. Брика — 2: 102, 537.

Брик Осип Максимович (1888 — 1945), писатель, литературовед — 2: 102, 513, 537, 568, 569.

Бродский Николай Леонтьевич (1881 — 1951), литературовед, педагог — 2: 229 — 231, 233, 234, 236, 238, 553.

Брокгауз Ф. А., немецкий издатель, осуществивший вместе с И. А. Ефроном (см.) издание русской дореволюционной энциклопедии — 2: 341.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 — 1924) — 1: 5, 11, 12, 105, 106, ПО, 123, 124, 126 — 128, 137, 164, 186, 187, 232, 283, 313, 328, 331, 332; 2: 35, 142, 233, 238, 416, 462, 521, 542,

554, 598.

Буало (Буало-Депрео) Никола (1636 — 1711), французский поэт, критик, теоретик классицизма — 1: 301, 343.

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 — 1940), писатель, драматург — 2: 103, 344, 355, 368, 566, 567.

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789 — 1859), реакционный писатель и журналист — 2: 170, 395.

Бур Ю. Л., музыкант — 1: 233, 254, 2: 600, 601.

Буренин Виктор Петрович (1841 — 1926), драматург, переводчик, реакционный публицист — 1: 313.

Бурян Эмиль Франтишек (1904 — 1959), чехословацкий режиссер, композитор, драматург — 2: 503, 569, 585.

Бутковская Наталия Ильинична, драматическая актриса и издатель — 1: 168, 169, 263; 2: 593.

Буторин Николай Николаевич (ум. 1963), драматический актер и режиссер — 2: 102, 537.

Бушуге Григорий Максимович (род. 1902), оперный артист; заслуженный артист **РСФСР** — 2: **473**.

Бьёрнсон Бьёрнстjerne (1832 — 1910), норвежский писатель, драматург, театальный и общественный деятель — 1: 89.

Вагнер Рихард (1813 — 1883) — U 22, 128, 134, 135, 139, 144 — 146, 615

148 — 161, 163, 175, 176, 199 — 201, 234, 333; 2: 32, 46, 66 — 71, 75, 80, 81, 83, 193, 378, 458, 524, 533, 589, 600, 609.

Валерий Максим, римский историк I в. н. э. — 1: 206.

Вальтер-Скотт — см. Скотт В.

Вальц Карл Федорович (1846 — 1929), театальный машинист и декоратор; заслуженный артист РСФСР — 2: 21, 514.

Ван Бгвер Адольф (1871 — 1927), французский литератор — 1: 124, 332.

Ван Лерберг Шарль (1861 — 1907), бельгийский поэт и драматург — 1: 123.

Ванновский Петр Семенович (1822 — 1904), министр народного просвещения в 1901 — 1902 гг. — 1: 84, 323, 324.

Варламов Константин Александрович (1848 — 1915), драматический актер — 1: 192; 2: 357, 589.

Варнгаген фон Энзе Карл Август (1785 — 1858), немецкий писатель, критик, публицист — 2: 429, 430.

Василевский Лев Маркович (1876 — 1936), поэт и театальный критик — 1: 236.

Вахтангов Евгений Богратионович (1883 — 1922), актер, режиссер, театальный деятель — 1: 3, 29, 43, 295, 340; 2: 33, 48 — 50, 55, 63, 86, 104 — 106, 148, 249, 260, 281, 282, 444, 469, 519, 525, 531, 537, 583.

Вашкевич Николай Николаевич (ум. 1937?), художник, режиссер — 1: 168.

Вебер Карл Мариа фон (1786 — 1826), немецкий композитор, дирижер, пианист, музыкальный критик — 1: 146; 2: 288.

Ведекинд Франк (1864 — 1918), немецкий драматург и актер — 1: 89, 97, 140, 162 — 164, 226, 232; 2: 232, 522, 588, 596, 598, 599.

Вейнберг Петр Исаевич (1831 — 1908), поэт, переводчик — 1: 311; 2: 332.

Веласкес Диего де Сильва (1599 — 1660), испанский художник — 2: 342.

Венецианов Алексей Гаврилович (1780 — 1847), художник — 2: 119, 324.

Вересаев Викентий Викентьевич (1867 — 1945), писатель — 1: 84.

Верих Ян (род. 1905), чехословацкий актер и драматург — 2: 317, 570.

Верлен Поль (1844 — 1896), французский поэт — 2: 346, 566.

Вертышев Константин Николаевич, драматический актер — 1: 192.

Верхарн Эмиль (1855 — 1916), бельгийский поэт и драматург — 1: 29, 106, 123, 139, 312, 331; 2: 13 — 15, 17, 18, 483, 511 — 513, 515, 590, 604.

Вершилов Борис Ильич (1893 — 1957), режиссер; заслуженный артист РСФСР — 2: 476, 579.

Веселовский Алексей Николаевич (1843 — 1918), литературовед, историк театра — 1: 223.

Веснин Александр Александрович (род. 1883), архитектор и театральный художник — 2: 43, 582, 608.

Вестерман Георг (1810 — 1879), немецкий издатель, основатель иллюстрированного календаря — 1: 161, 333.

Вехтер (наст. фам. Вехтерштейн) Николай Соломонович (1842 — 1910), актер, антрепренер — 1: 68, 321.

Виардо (Виардо-Гарсиа) Мишель-Полина (1821 — 1910), певица, вокальный педагог и композитор — 1: 256.

Вильоушевич Евгений Борисович (1874 — 1933), композитор и пианист — 2: 81, 82.

Вилькина Л. (Виленина Людмила Николаевна; 1873 — 1920), поэтесса, переводчица — 1: 125.

Вильсон (Уилсон) Джон (псевдоним — Кристофер Норт; 1785 — 1854), английский писатель — 1: 274, 341.

Вин Захарий Хаимович (род. 1898), режиссер — 2: 355, 520.

Винер Александр Борисович (род. 1896), режиссер; народный артист Эстонской ССР — 2: 355.

Виноградов Василий Филиппович (1886 — 1950), режиссер — 2: 475, 579.

Виноградов (Виноградов-Мамонт) Николай Глебович (1893 — ■ 1967), драматург — 2: 69, 70, 532.

Виолле ле Дюк Эжен-Эммануэль (1814 — 1879), французский архитектор, историк и теоретик архитектуры — 1: 201, 336.

Вишневецкая Софья Касьяновна (1899 — 1962), театральный художник — 2: 248, 255, 556, 557.

616

Вишневский Александр Леонидович (1861 — 1943), драматический актер; заслуженный деятель искусств РСФСР, Герой Труда — 1: 79; 2: 476.

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 — 1951), драматург — 1: 49, 50, 53; 2: 227, 236, 238, 241, 242, 244 — 246, 248, 255, 347, 355, 386, 474, 554 — 557, 567, 591, 606.

Владимиров Михаил Александрович (ум. 1916), драматический актер — 1: 192.

Волков Николай Дмитриевич (1894 — 1965), театральный критик драматург — 1: 7, 25, 58; 2: 253, 352, 535, 578.

Волконский (наст. фам. Муравьев) Николай Осипович (1890 — 1948), режиссер, театральный деятель; заслуженный артист РСФСР — 2: 355.

Волошин Максимилиан Александрович (1878 — 1932), поэт — 1: 247, 248.

Волынский (наст. фам. Флексер) Аким Львович (1863 — 1926), литературный критик, искусствовед — 1: 124, 342.

Вольтер (наст. имя и фам. Франсуа-Мари Аруэ; 1694 — 1778) — 1: 217, 301.

Вольцоген Эрнст фон (1855 — 1934), немецкий писатель и театральный деятель — 1: 224, 337.

Воротников Антоний Павлович, актер, переводчик, драматург — 1: 252.

Восковец Йиржи (наст. фам. Вахс-ман; род. 1905), чехословацкий актер и драматург — 2: 317, 570.

Востряковы, московские фабриканты — 2: 30.

Врубель Михаил Александрович (1856 — 1910), живописец, график, театральный художник — 1: 202, 248, 267; 2: 356, 486.

Всеволожский Иван Александрович (1835 — 1909), театральный деятель — 2: 299, 302, 303, 305, 306, 562.

Вулькани, итальянский актер, выступавший при дворе Анны Иоанновны — 1: 182.

Высотская Ольга Николаевна (1885 — 1966), драматическая актриса — 1: 235.

Вго и лье Гастон Шарль (1847 — 1915), французский художник — 1: 212.

Гагеман Карл (род. 1871), немецкий режиссер и теоретик театра — 1: 161, 333.

Гайдн Йозеф (1732 — 1809), австрийский композитор — 1: 233, 254; 2: 177, 600, 601.

Гамсун Кнут (1859 — 1952), норвежский писатель — 1: 10, 164, 168, 169, 234, 338; 2: 517, 588, 599.

Ганако — японская актриса — 2: 84, 90, 92, 534.

Ганзен Анна Васильевна (ум. 1942), переводчица — 1: 231, 232, 234.

Ганзен Петр Готфридович (1846 — 1930), публицист и переводчик — 1: 231, 232, 234.

Гардель Максимилиан (1741 — 1787), французский артист балета и балетмейстер — 1: 219.

Гарин Эраст Павлович (род. 1902), драматический актер и режиссер; народный артист РСФСР — 1: 46; 2: 120, 168, 183, 298, 520, 535, 538, 540, 548, 555.

Гаррисон — см. Псиландер В.

Гауптман Герхарт (1862 — 1946), немецкий драматург — 1: 8, 9, 11, 70, 71, 75 — 78, 84, 85, 89, 107, 109, 113, 123, 162, 179, 230, 312, 322 — 326, 330, 345; 2: 31, 525, 534, 587, 588, 592 — 597, 599.

Гвоздев Алексей Александрович (1887 — 1939),

театровед, литературовед, критик, педагог — 2: 201, 204 — 207, 338, 342, 538, 541, 566.

Гедике Александр Федорович (1877 — 1957), композитор, пианист, органист; народный артист РСФСР — 2: 453.

Гейберг (Хейберг) Гуннар (1857 — 1929), норвежский драматург и критик — 1: 232; 2: 588, 598.

Гейер Людвиг (ум. 1821), немецкий актер — 1: 158, 159.

Гейне Генрих (1797 — 1856) — 2: 226.

Гейне Томас Теодор (1867 — 1948), немецкий график и живописец — 1: 109.

Гейнц Анна Федоровна (ум. 1927), драматическая актриса и танцовщица — 1: 233.

Гейнце Карл Рудольф (1865 — 1928), немецкий политический деятель — 1: 75, 324.

Гельцер Анатолий Федорович (1852 — 1918), театральный художник — 2: 21, 514.

Генина Рахиль Моисеевна (род. 617 1902), драматическая актриса — 2: 363, 568.

Георг V (1865 — 1936), английский король — 2: 99.

Герман Юрий Павлович (1910 — 1967), писатель, драматург — 1: 50, 52; 2: 261, 262, 557, 591, 606.

Германова Мария Николаевна (1884 — 1940), драматическая актриса — 1: 279, 341; 2: 377.

Гёте Иоганн Вольфганг (1749 — 1832) — 1: 17, 52, 172, 173, 269, 272; 2: 263, 264, 296, 351, 413, 567.

Гиме Эмиль (1836 — 1918), французский коллекционер — 2: 40, 521.

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 — 1945), поэтесса — 1: 124, 186, 187, 332; 2: 589, 602.

Глазун Александр Константинович (1865 — 1936), композитор — 1: 236, 259, 304; 2: 599, 603, 606, 607.

Глизер Юдифь Самойловна (1904 — 1968), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — 2: 239, 344.

Глинка Михаил Иванович (1804 — 1857) — 2: 288, 289, 346, 602.

Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874 — 1956), композитор — 1: 230; 2: 597.

Глюк Кристоф Виллибальд (1714 — 1787), композитор; по национальности чех (другая версия — немец) — 1: 146, 235, 236, 255, 256, 342; 2: 32, 65, 66, 70, 75, 189, 191, 589, 600, 608.

Гнедич Петр Петрович (1855 — 1925), прозаик, драматург, переводчик, историк искусства — 1: 187.

Гиеин Михаил Фабианович (1883 — 1957), композитор, педагог, музыковед; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 238, 245, 338; 2: 33, 40, 70 — 72, 510, 518, 522, 605.

Го Эдмонд-Франсуа-Жюль (1822 — 1901), французский драматический актер — 2: 32.

Гоген Поль (1848 — 1903), французский художник — 2: 89.

Гоголь Николай Васильевич (1809 — 1852) — 1: 21, 40, 41, 44, 45, 115, 172, 173, 182, 184, 185, 262, 286, 287, 289, 291 — 293, 296, 302, 341; 2: 21, 22, 27, 32, 33, 58, 70, 95, 97, 105, 106, 108, 109, 114, 116,

117, 119, 123, 129, 131 — 133, 137 — 146, 174, 217, 231, 237, 311, 312, 314, 315, 319, 356, 427, 428, 436, 451, 481, 500, 506, 518, 538 — 543, 546, 551, 575, 591, 594, 599, 605.

Годвин Эдуард Вильям (1833 — 1886), английский архитектор — 1: 167, 334.

Годунов П. И., театральный электротехник — 2: 73, 532.

Гойя Франсиско Хосе де (1746 — 1828), испанский живописец и гравер — 1: 13, 184, 227, 251; 2: 235.

Голейзовский Касьян Ярославович (род. 1892), артист балета и балетмейстер; заслуженный артист БССР, заслуженный деятель искусств Литовской ССР — 2: 45.

Голованов Николай Семенович (1891 — 1953), дирижер, пианист, композитор и педагог — 2: 345, 566, 582.

Голованова Мария Ивановна (род. 1913), драматическая актриса — 2: 402.

Головин Александр Яковлевич (1863 — 1930), живописец и театральный художник; народный артист РСФСР, академик живописи — 1: 18, 27, 99, 104, 192, 221, 234 — 236, 256, 259, 266, 270, 296, 303, 313, 314, 330, 338, 342 — 344; 2: 41, 43, 60, 214, 439, 522, 530, 540, 550, 589, 599 — 603, 606 — 608.

Головина Анна Яковлевна, жена художника А. Я. Головина — 2: 214, 550.

Гольдони Карло (1707 — 1793), итальянский драматург — 1: 271, 272, 274, 340; 2: 197, 198, 234, 340, 587.

Гольст Федор Георгиевич, художник — 1: 107, 329.

Гольтер Вольфганг (1863 — 1945), немецкий историк — 1: 161, 333.

Гонзаго (Гонзага) Пьетро Готтардо (в России — Петр Федорович) (1751 — 1831), итальянский театральный художник и декоратор — 2: 21, 22.

Гончарова Наталия Сергеевна (1881 — 1962), театральный художник, живописец, скульптор — 1: 267, 270, 271, 340.

Гораций Флакк Квинт (65 — 8 гг. до н. э.), римский поэт — 2: 199, 549.

Горбунов Иван Федорович (1831 — 1895), драматический актер, автор-рассказчик, писатель — 1: 285, 286.

Горев Аполлон Федорович (1887 — 1912), драматический актер — 2: 33, 518.

Городецкий Сергей Митрофанович (1884 — 1967), поэт, переводчик, 618 оперный либреттист — 2: 51, 526, 598, 599, 604.

Горский Алексей Степанович, драматический актер — 2: 244, 245, 555.

Горчаков Николай Михайлович (1898 — 1958), режиссер, педагог, театровед; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 344, 355.

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович; 1868 — 1936) — 1: 8, 10, 21, 72, 73, 77, 80, 81, 92, 106, 113, 185, 187, 188, 218, 311, 323 — 326, 328, 329, 331, 337; 2: 7, 25, 31, 233, 398, 460, 478, 510, 517, 557, 587, 588, 593, 594, 596, 597.

Горюнов (наст. фам. Бендель) Анатолий Иосифович (1902 — 1951), драматический актер, народный артист РСФСР — 2: 260.

Гославский Евгений Петрович (псевдоним — Яров Евг.; 1861 — 1917), драматург — 1: 187.

Готенрот Ф., составитель альбома рисунков «История внешней культуры» — 1: 198.

Готфрид Страсбургский, немецкий поэт конца XII — начала XIII в. — 1: 200, 201.

Готье-Гаргиль (прозвище — Гюг Герю; 1574 — 1633), французский актер — 1: 211, 223.

Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 — 1822), немецкий писатель, композитор, художник и театральный деятель — V. 13, 103, 154, 225, 227 — 229, 249, 269; 2: 33, 142, 171, 328, 518, 564.

Гофмансталь Гуго фон (1874 — 1929), австрийский поэт и драматург — 1: 89, 107, 168, 232, 236, 340; 2: 522, 588, 596, 598, 599, 601.

Гоцци Карло (1720 — 1806), итальянский драматург — 1: 214, 215, 339; 2: 25, 33, 197 — 199, 234, 235, 340, 519, 522, 549.

Грассо Джованни (1873 — 1930), итальянский актер — 2: 37, 327, 491.

Гречанинов Александр Тихонович (1864 — 1956), композитор — 1: 80.

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 — 1829) — 1: 41, 46, 172, 173, 195, 196, 297, 298; 2: 26, 27, 58, 59, 137, 161 — 163, 167, 169, 170, 175, 177, 236, 322 — 325, 341, 408, 409, 516, 518, 529, 543, 564, 587, 588, 591, 595, 605, 607.

Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1899), писатель — 1: 288.

Григорьев Аполлон Александрович (1822 — 1864), поэт, критик — 1: 285, 286, 288, 289, 291 — 293, 341; 2: 161, 163, 165, 170, 543.

Гриффит Дэвид Уорк (1875 — 1948), американский кинорежиссер — 2: 111, 133.

Гро-Гильом (наст. имя и фам. Робер Герен; 1554 — 1634), французский актер — 1: 211, 223.

Гропиус Вальтер (род. 1883), немецкий архитектор — 2: 206.

Гросс Георг (1893 — 1959), немецкий художник — 2: 84, 164, 165, 544.

Гугунава Иван Георгиевич (1860 — 1919), художник — 1: 107, 329.

Гуревич Любовь Яковлевна (1866 — 1940), писательница, критик, историк театра, переводчик — 1: 263, 264, 279, 341.

Гусман Борис Евсеевич (1893 — 1943), журналист, критик — 2: 214, 524.

Гюго Виктор-Мари (1802 — 1885) — 1: 301.

Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. Иван Николаевич Горелов; 1849 — 1925), драматический актер; народный артист РСФСР — 2: 124, 357, 589.

Далматов (наст. фам. Лучич) Василий Пантелеймонович (1852 — 1912), драматический актер — 2: 431.

Даль Владимир Иванович (1801 — 1872), ученый-диалектолог, писатель, составитель «Толкового словаря живого великорусского языка» — 2: 232.

Далькроз — см. Жак-Далькроз Э.

Дальский (наст. фам. Неелов) Мамонт Викторович (1865 — 1918), драматический актер — 2: 282, 449.

Д'Аннунцио Габриеле (1863 — 1938),

итальянский писатель, драматург — 2: 121, 589, 601.

Данте Алигьери (1265 — 1321) — 1: 201, 269.

Данченко — см. Немирович-Данченко В. И.

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 — 1869) — 1: 277; 2: 71, 346, 550, 589, 602.

Дарений (наст. фам. Шавров) 619

Михаил Егорович (1865 — 1930), драматический актер — 1: 68, 69, 322; 2: 431.

Дебюро Жан-Батист-Гаспар (1796 — 1846), французский актер-мим — 2: 340.

Дебюсси Клод-Ашиль (1862 — 1918), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик — 1: 234; 2: 600, 601.

Дельсарт Франсуа-Альбер-Никола (1811 — 1871), французский балетмейстер — 2: 38, 498, 521.

Дени Морис (1870 — 1943), французский художник и теоретик искусства — 1: 155, 156, 161, 333.

Деникин Антон Иванович (1872 — 1947), белогвардейский генерал — 2: 186.

Денисов Василий Иванович (1852 — 1922), художник — 1: 107, 108, 198, 230 — 232, 2-16, 329; 2: 41, 597, 598.

Державин Константин Николаевич (1903 — 1956), театровед и критик — 1: 27, 28; 2: 29, 515.

Джамгаровы, московские банкиры — 2: 30.

Джемс Уильям (1842 — 1910), американский философ и психолог — 2: 92, 277, 282, 534.

Джотто (1266 или 1276 — 1337), итальянский художник — 1: 136, 158, 247; 2: 397.

Дикий Алексей Денисович (1889 — 1955), режиссер и актер; народный артист СССР — 2: 352, 392, 554.

Диккенс Чарлз (1812 — 1870) — 1: 264, 309, 339; 2: 518.

Ди Лоренцо Тина (1872 — 1930), итальянская драматическая актриса — 2: 92.

Дирли Макс (наст. имя и фам. Люсьен Роллан), французский актер — 2: 37, 521.

Дмитриев Владимир Владимирович (1900 — 1948), театральный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 29; 2: 18, 118, 512, 523, 540, 603 — 605.

Добролюбов Николай Александрович (1836 — 1861) — 2: 349.

Добужинский Мстислав Вале-рианович (1875 — 1958), живописец, график и театральный художник — 1: 228, 233, 272, 274, 340; 2: 21, 41, 260, 599.

Довженко Александр Петрович (1894 — 1956), кинорежиссер, сценарист, драматург; народный артист РСФСР — 2: 252, 506, 586.

Домье Оноре (1808 — 1879), французский карикатурист и живописец — 2: 84, 340.

Донаньи Эрнэ (1877 — 1960), венгерский композитор, пианист, педагог, дирижер — 1: 233; 2: 522, 600.

Достоевский Федор Михайлович (1821 — 1881) — 1: 207, 208, 337, 341; 2: 69, 217, 242, 386, 404, 446, 460.

Дузе Элеонора (1858 — 1924), итальянская драматическая актриса — 2: 491.

Дункан Айседора (1878 — 1927), американская танцовщица — I: 203, 219, 267; 2: 43, 45, 524, 582.

Дымов (наст. фам. Перельман) Осип Исидорович (1878 — 1954 или 1955), писатель, драматург — 1: 187, 231; 2: 597.

Дьяченко Виктор Антонович СШ18 — ■ 1876), драматург — I: 187; 2: 517.

Дюма Александр (Дюма-отец; 1802 — 1870), французский романист и драматург — 1: 301; 2: 573, 594.

Дюма Александр (Дюма-сын; 1824 — 1895), французский романист и драматург — 1: 53; 2: 285 — 288, 351, 591, 606.

Дюр Николай Осипович (1807 — 1839), драматический актер — 2: 109, 539.

Дюрер Альбрехт (1471 — 1528), немецкий живописец, гравер и рисовальщик — 2: 11, 1, 506.

Дягилев Сергей Павлович (1872 — 1929), театральный деятель, антрепренер — 1: 267, 335; 2: 486, 546, 549.

Евен Аскалонек (даты жизни неизвестны), древнегреческий поэт — I: 101, 331.

Евреинов Николай Николаевич (1879 — 1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра — 1: 60, 174, 204, 228, 335, 336, 342, 347; 2: 40, 149, 151, 204, 443, 522.

Еврипид (ок. 480 — 406 до н. э.), древнегреческий драматург — I: 141, 195, 206, 245; 2: 232.

Евсеев Константин Иванович (1875 — 1944), художник — 1: 233; 2: 600.

Егоров Владимир Евгеньевич (1878 — 1960), художник театра и кино, педагог; народный художник РСФСР — 1: 317; 2: 602.

Екатерина II (1729 — 1796) — 2: 164, 429.

Ермилов Владимир Владимирович (1904 — 1965), критик, литературовед — 2: 219, 220, 248, 551, 556.

Ермолаева Нина Александровна (род. 1902), драматическая актриса — 2: 126, 526.

Ермолова Мария Николаевна (1853 — 1928), драматическая актриса; народная артистка республики. Герой Труда — 2: 21, 349, 352, 374.

Ершов Иван Васильевич (1867 — 1943), оперный артист; народный артист СССР — 1: 143, 156.

Есенин Константин Сергеевич (род. 1920), сын С. А. Есенина и З. Н. Райх; инженер — 2: 102 (дети), 437, 453, 537, 577.

Есенин Сергей Александрович (1895 — 1925) — 2: 83, 102, 383, 439, 537, 573, 577.

Есенина Татьяна Сергеевна (род. 1918), дочь С. А. Есенина и З. Н. Райх; журналистка — 2: 102 (дети), 537.

Есенина Татьяна Федоровна (1875 — 1955), мать С. А. Есенина — 2: 402.

Ефрон Илья Абрамович (1845 — 1919), типограф-предприниматель, издатель — вместе с Ф. А. Брокгаузом — русской дореволюционной энциклопедии — 2: 341.

Жак-Далькроз Эмиль (1865 — 1950), швейцарский композитор и педагог, основатель системы ритмического воспитания — 1: 219, 337; 2:

304, 305, 308, 477, 498.

Жандр Андрей Андреевич (1789 — 1873), писатель, крупный чиновник — 2: 170.

Жданова Мария Александровна (1889 — 1944), драматическая актриса — 2: 90, 534.

Желябужский Юрий Андреевич (1888 — 1955), кинорежиссер, оператор, сценарист — 2: 91, 534.

Жемье (наст. фам. — Тоннер) Фирмен (1869 — 1933), французский актер, режиссер и театральный деятель — 2: 469.

Жорж Занд (псевдоним Авроры Дюдеван; 1804 — 1876), французская писательница — 2: 89.

Жуве Луи (1887 — 1951), французский режиссер, актер, театральный педагог — 2: 203.

Жуковский Василий Андреевич (1783 — 1852), поэт — 2: 431.

Жуэнвиль Жан (Ле Сир де Жуэнвиль; 1224 — 1317), французский писатель и историк — 1: 201, 336.

Жюдик (наст. фам. и имя Дамьен Анна; 1850 — 1911), французская артистка оперетты — 2: 32.

Забелин Иван Егорович (1820 — 1908), историк и археолог — 2: 402, 574.

Завадский Юрий Александрович (род. 1894), режиссер, актер, педагог, театральный деятель; народный артист СССР — 2: 444 — 446, 448, 577, 578.

Загаров (наст. фам. Фессинг) Александр Леонидович (1877 — 1941), актер и режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 235; 2: 600.

Загорский Михаил Борисович (1885 — 1951), театральный критик — 1: 32; 2: 35, 516, 582.

Зайцев Борис Константинович (род. 1881), писатель, драматург — 1: 187.

Зайчиков Василий Федорович (1888 — 1947), драматический актер — 2: 129, 520, 523, 535, 538, 543, 550, 560, 610.

Захава Борис Евгеньевич (род. 1896), режиссер, актер, педагог; народный артист СССР — 1: 340; 2: 73, 525, 528, 531, 532, 534, 537, 583.

Зданевич Илья Михайлович (род. 1894), поэт и критик — I: 314, 347.

Зиновьева-Аннибал Ли́лия Дмитриевна (1882? — 1907), писательница — 1: 186 — 188.

Злобин Зосима Павлович (1901 — 1965), драматический актер, хореограф — 2: 81, 90, 520, 533.

Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884 — 1954), драматург — 1: 187, 188, 228, 233, 254; 2: 600.

Золя Эмиль (1840 — 1902) — 1: 168; 2: 514, 592.

Зонов (Павлов) Аркадий Павлович (ум. 1922), режиссер и актер — 1: 72, 73, 92, 252, 323.

Зощенко Михаил Михайлович (1895 — 1958), писатель — 2: 105.

621

Ибсен Генрик (1828 — 1906), норвежский драматург — 1: 12, 23, 27, 89, 106, 117, 119, 123, 139, 140, 144, 163, 164, 167, 177, 179, 230 — 232, 241, 242, 324, 326, 331, 332; 2: 27, 31, 314, 390, 517, 525, 588, 589, 590, 593 — 595, 597 — 599, 603, 604.

Иван IV (Грозный) (1530 — 1584) — 1: 322; 2: 231,

380, 394, 395, 404, 406, 407, 415, 417.
 Иванов Всеволод Вячеславович (1895 — 1963), писатель, драматург — 2: 212, 255, 334, 357, 547.
 Иванов Вячеслав Иванович (1866 — 1949), поэт, драматург, историк и теоретик искусства — 1: 92, 106, 123, 124, 128, 137 — 140, 164, 187, 188, 234, 235, 254, 313, 328, 329, 346; 2: 16, 89, 232, 233, 294, 554, 600.
 Иванов Иван Иванович (1862 — конец 20-х гг.), историк литературы, театровед, критик — 1: 176, 297, 342.
 Иванов Михаил Михайлович (1849 — 1927), музыкальный критик и композитор — 1: 201.
 Игнатов Сергей Сергеевич (1887 — 1959), театровед, литературовед, критик и педагог — 1: 249, 338.
 Изабелла (Елизавета) Баварская (1371 — 1435), французская королева — 1: 212.
 Ильинский Игорь Владимирович (род. 1901), драматический актер и режиссер; народный артист СССР — 1: 31, 33, 39, 47; 2: 56, 75, 91, 256 — 258, 260, 280, 283, 298, 398, 512, 520, 523, 528, 532, 534, **543**, 545, 555, 557, 558, 562, 574.
 Иммерман Карл Леберехт (1796 — 1840), немецкий писатель, драматург, театральная деятельность — 1: 152, 160, 161, 333.
 Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859 — 1935), композитор, педагог, дирижер, музыкальный деятель; народный артист республики — 2: 413.
 Ирвинг Генри (наст. имя и **фам.** Джон Генри Бродрибб; 1838 — 1905), английский актер, режиссер, театральная деятельность — 1: 164, 165, 167 — 169.
 Казанова, итальянский актер, выступавший при дворе Анны Иоанновны — 1: 182.
 Казарин Николай Михайлович, драматический актер — 1: 192.
 Кайзер Георг (1878 — 1945), немецкий драматург — 2: 498.
 Калинин Михаил Иванович (1875 — 1946) — 2: 466, 470, 578.
 Калло Жак (род. ок. 1592 — 1635), французский художник — 2: 306, 439.
 Кальдерон Джордж (1888 — 1915), английский театровед и переводчик — 1: 181.
 Кальдерон де ла Барка Пед-ро (1600 — 1681), испанский драматург — 1: 173, 181, 183, 214, 234, 254; 2: 21, 150, 271, 300, 301, 374, 381, 413, 419, 522, 573, 589, 600 — 602.
 Капнист Василий Васильевич (1757 — 1823), поэт и драматург — 2: 161.
 Карабчевская О. К., жена адвоката Карабчевского Н. П. — 1: 234; 2: 600.
 Карабчевский Николай Платонович (1851 — 1925), адвокат — 1: 234; 2: 600.
 Каратыгин Василий Андреевич (1802 — 1853), драматический актер — 1: 17, 173; 2: 22, 260, 284, 314, 318, 381, 560, 573.
 Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875 — 1925), музыкальный критик, композитор и педагог — 1: 192, 233, 235; 2: 599, 600, 602, 606.
 Карпов Евтихий Павлович (1857 — 1926), режиссер, драматург — 1: 187.

Касторский Владимир Иванович (1871 — 1948), оперный артист, заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 143; 2: 244, 245.
 Катаев Валентин Петрович (род. 1897), писатель, драматург — 2: 216, 471, 477, 579, 609.
 Катон Старший, Марк Порций (234 — 149 до н. э.), политический деятель и писатель Древнего Рима — 1: 224, 337.
 Каутский Карл (1854 — 1938), деятель германской социал-демократии, оппортунист, ренегат — 1: **311**.
 Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875 — 1948), драматический актер; народный артист СССР — 1: 11, 140, 275, 279, 345; 2: 243, 250, 329, 378, **449**, 564, 565.
 Керенский Александр Федорович (род. 1881), эсер, глава контрреволюционного Временного правительства — 1: 315; 2: 540.
 Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович (1881 — 1940), историк, критик, государственный деятель — 2: 16, 483, 515.
 Кипренский Орест Адамович (1782 — 1836), художник-портретист — 1: 45; 2: 59, 119, 324.
 Киреевский Иван Васильевич (1806 — 1856), публицист и философ — 2: 423, 575.
 Киршон Владимир Михайлович (1902 — 1938), драматург — 2: 181, 227, 363, 373, 548, 556.
 Китон Бестер (наст. имя Джозеф Френсис; 1896 — 1966), американский киноактер — 2: 110, 133.
 Кишера-Жюль (1814 — 1882), французский археолог — 1: 201, 336.
 Клемперер Отто (род. 1885), немецкий дирижер — 2: 450, 451.
 Кленовский Николай Семенович (1857 — 1915), дирижер и композитор — 2: 302.
 Климов Михаил Михайлович (1880 — 1942), драматический актер; народный артист СССР — 2: 349.
 Клодель Поль (1868 — 1955), французский писатель, драматург — 2: 42, 353, 483, 522, 567, 609.
 Ключевский Василий Осипович (1841 — 1911), историк — 2: 170, 319, 544.
 Кнакфусс Герман (1848 — 1915), немецкий художник и искусствовед — 1: 161, 333.
 Книппер Лев Константинович (род. 1898), композитор — 2: 461.
 Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 — 1959), драматическая актриса; народная артистка СССР — 1: 5, 79, 80, 86, 140, 326, 327; 2: 476, 587.
 Княжнин Яков Борисович (1742, (1740?) — 1791), драматург, поэт, переводчик — 1: 182, 301.
 Кобецкий (Бецкий) Михаил Александрович (1883 — 1937), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — 1: 92, 329.
 Коваленская Нина Григорьевна, драматическая актриса — 1: **192**, 344.
 Кожич Владимир Платонович (1896 — 1955), драматический актер и режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 443.
 Коклен Бенуа-Констан (Коклен-старший) (1841

— 1909), французский драматический актер — 2: 32, 491.

К о л е н д а Виктор Константинович (1872 — 1945), живописец, театральный художник — 1: 231; 2: 597, 598.

Коломийцев Виктор Павлович (1868 — 1936), музыкальный критик, переводчик — 1: 143, 160, 234, 235.

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 — 1910), драматическая актриса — 1: 12, 85, 112, 115, 174, 189, 198, 231, 250, 252, 313, 323, 327, 330; 2: 41, 42, 100, 339.

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 — 1954), режиссер, педагог, теоретик театра — 1: 202 — 204, 251, 264, 265, 270, 336, 337, 340; 2: 40, 522.

Кон Феликс Яковлевич (1864 — 1941), политический деятель — 2: 226, 552, 555.

Кони Федор Алексеевич (1809 — 1879), драматург-водевилист, театральный критик — 2: **481**, 580.

Константин Константинович, вел. кн. — см. Романов К-К.

Ко не тан тин и, итальянский актер, выступавший при дворе Анны Иоанновны — 1: 182.

К о п т я е в Александр Петрович (1868 — 1941), композитор, музыкальный критик и переводчик ■ — 1: 160.

Коренев Михаил Михайлович (род. 1889), режиссер — 2: 103, 112, 382, 383, 520, 526, 532, 538 — 541, 543, 571, 605, 607.

Коренева Лидия Михайловна (род. 1885), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — 2: 103, 537.

Корин Павел Дмитриевич (1892 — 1967), живописец; народный художник СССР — 2: 398.

Кор инт Луи (1858 — 1925), немецкий художник — 1: 163.

Корне ль Пьер (1606 — 1684), французский драматург — 1: 138, 143, 183, 193, 194, 301; 2: 324, 429.

Корнилов Борис Петрович (1907 — 1939), поэт — 2: 373.

Коровин Константин Алексеевич (1861 — 1939), живописец, театральный художник — 1: 235; 2: 600, 603.

Коровяков Дмитрий Дмитриевич (1849 — 1895), театральный деятель, критик, педагог — 2: 431, 432, 575.

623

Король-Солнце — см. Людовик XIV.

Коршунов Федор Петрович (1899 — 1941), драматический актер — 2: 183.

Костин Константин Константинович, театральный художник — 1: 230, 231; 2: 596, 597, 599.

Котляревский Нестор Александрович (1863 — 1925), литературовед — 2: 374.

Коцебу Август (1761 — 1819), немецкий писатель, драматург — 1: 301.

Крамской Иван Николаевич (1837 — 1887), живописец и художественный деятель — 1: 120.

Красовский А. (псевдоним А. И. Чуровского; ум. 1853), писатель, поэт, драматург — 1: 286.

Кроль Георгий Александрович, режиссер — 2: 355.

Кроммелинк Фернан (род. 1888), бельгийский драматург — 1: 32; 2: 44, 46, 523, 569, 590\ 604, 605.

Кронек Людвиг (1837 — 1891), немецкий актер и режиссер — 1: 124, 271; 2: 468, 517.

Крузе Макс (1854 — 1942), немецкий скульптор — 1: 163.

Крупская (Ульянова) Надежда Константиновна (1869 — 1939) — 1: **339**; 2: 285, **515**.

Крылов Виктор Александрович (псевдоним — Виктор Александров; 1838 — 1906), драматург — 1: 186, 187; 2: 25, 231, 593, 595.

Крэг Эдуард Гордон (1872 — 1966), английский режиссер, художник и теоретик театра — 1: 11, 140, 156, 161, 164, 165, 167 — 169, 205, 263, 271 — 274, 295, 333, 334, 340; 2: 16, 31, 37, 39, 160, 185, 260, 270, 293, 294, 352.

К р ю з е (наст. имя и фам. — Енс Крюз Бозен) Джеймс (1884 — 1942), американский кинорежиссер — 2: 133.

К у б л и ц к и й Михаил Егорович (1821 — 1875), историк театра и театральный критик — 1: 206, 215.

К у г е л ь Александр Рафаилович (псевдоним — Homo Novus; 1864 — 1928), литературный и театральный критик, публицист, драматург, режиссер — 1: 112, 124, 126.

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 — 1936), поэт, переводчик, искусствовед, композитор — 1: 142, 187, 188, 206, 225, 232, 235, 236, 336; 2: 289, 598, 600, 601.

К у л ь б и н Николай Иванович (1866 — 1917), художник — 1: 233, 234; 2: 601.

Куприн Александр Иванович (1870 — 1938), писатель — 1: 92.

Курт Эрнст (1886 — 1946), швейцарский музыковед — 2: 66.

Кшенек Эрнст (род. 1900), австрийский композитор, музыковед, педагог — 2: 196.

Къяри Пьетро (1711 — 1785), итальянский писатель, драматург — 2: 198.

Лабинский Андрей Маркович (1871 — 1941), оперный артист и педагог; заслуженный артист республики — 1: 143.

Л а з а р е н к о Виталий Ефимович (1890 — 1939), цирковой артист, клоун-сатирик; заслуженный артист РСФСР — 2: 267, 558.

Л а м а н о в а Надежда Петровна (ум. 1941), портниха-модельер, консультант по театральному костюму — 2: 115, 539.

Л а н н е р Иозеф Франц Карл (1801 — 1843), австрийский композитор и скрипач — 2: 288.

Л а ч и н о в Владимир Павлович, литератор — 1: 168, 263.

Лебединский Лев Николаевич (род. 1904), музыкальный критик — 2: 332 351 565.

Лебрен Шарль' (1619 — 1690), французский художник — 1: 196.

Л е в и Сильвен (1863 — 1935), французский историк древнеиндийской литературы и театра — 2: 40.

Левин Борис Михайлович (1898 — 1940), писатель — 2: 353, 567.

Л е в и н с о н Андрей Яковлевич (1887 — 1933), критик — 1: 217.

Левкеева Елизавета Ивановна (1851 — 1904),

- драматическая актриса — 1: 285 — 287, 292.
- Легат Николай Густавович (1869 — 1937), танцовщик и балетмейстер — 1: 235.
- Ле Гро (Легро) Жозеф (1739 — 1793), французский оперный артист — 1: 255.
- Лейкин Николай Александрович (1841 — 1906), писатель, журналист — 2: 318, 563.
- Лейферт Л. А., владелец костю-мерно-бутафорской мастерской — 1: 203, 336.
- Лекен (наст. фам. Кен) Анри-Луи 624 (1729 — 1778), французский актер — 1: 205.
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870 — 1924) — 1: 26, 27, 34, 39, 323, 339, 345, 346; 2: 7, 8, 23, 56, 59, 61, 62, 74, 106, 107, 136, 142, 205, 211, 212, 223, 226, 239, 268, 279, 285, 286, 330, 335, 339, 356, 472, 473, 515, 532, 542, 550, 559, 560, 579, 581, 582, 587.
- Ленский (наст. фам. Вервицот-ти) Александр Павлович (1847 — 1908), драматический актер, режиссер, педагог — 1: 42, 331; 2: 22, 30, 93, 162, 257, 317, 349, 352, 373, 374, 398, 399, 400, 442, 460, 517, 535, 577, 578.
- Леонардо да Винчи (1452 — 1519) — 1: 184, 251; 2: 38, 76, 78, 234, 235, 275, 397, 521.
- Леонидов (наст. фам. Вольфен-зон) Леонид Миронович (1873 — 1941), драматический актер, режиссер, педагог; народный артист СССР — 1: 86, 327.
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 — 1841) — 1: 18, 19, 21, 182, 184, 185, 236, 286, 287, 292, 296 — 303, 342 — 344; 2: 21, 22, 28, 158, 168, 169, 263, 284, 376, 385, 418, 427, 428, 438, 439, 448, 449, 462, 463, 504, 544, 577, 589, 602, 603, 606, 607.
- Лернер Николай Осипович (1877 — 1934), литературовед — 1: 270, 274, 281.
- Лееаж Ален-Рене (1668 — 1747), французский писатель — 1: 206.
- Лессинг Готхольд Эфраим (1729 — 1781), немецкий писатель, теоретик искусства, критик, драматург — 1: 302.
- Лессинг Теодор (1872 — 1933), немецкий философ — 1: 149, 150, 161, 333.
- Лешковская Елена Константиновна (1864 — 1925), драматическая актриса; народная артистка республики — 2: 349.
- Либакков Михаил Вадимович (1889 — 1953), театральный художник — 1: 264.
- Либединский Юрий Николаевич (1898 — 1959), писатель — 2: 181, 548.
- Лиллина (Алексеева) Мария Петровна (1866 — 1943), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — 1: 79, 86, 87, 327; 2: 54, 436, 468, 527.
- Лист Ференц (Франц) (1811 — 1886) — 1: 42; 2: 82, 83, 85, 89, 91, 532, 533, 605.
- Литтман Макс (1862 — 1931), немецкий архитектор — 1: 161, 333.
- Литовский Осаф Семенович (род. 1892), театральный критик и драматург — 2: 414, 524.
- Литовцева Нина Николаевна (1878 — 1956), драматическая актриса и режиссер; народная артистка РСФСР — 2: 452.
- Лиштанберже Анри (1864 — 1941), французский литературовед — 1: 155, 157, 161, 200, 333.
- Ллойд Гарольд (род. 1893), американский киноактер — 2: 75, 91, 92.
- Логинов Андрей Васильевич (1877 — 1943), драматический актер — 2: 385, 538.
- Локтев Николай Дмитриевич (ум. 1924), драматический актер — 1: 192.
- Ломоносов Михаил Васильевич (1711 — 1765) — 1: 301.
- Лонги Пьетро (1702 — 1785), итальянский художник — 2: 342.
- Лондон Джек (псевдоним Джона Гриффита; 1876 — 1916), американский писатель — 2: 25.
- Лопатин Лев Михайлович (1855 — 1920), философ — 2: 93, 534.
- Лопе де Вега Карпью Феликс (1562 — 1635), испанский драматург — 1: 181, 183, 184, 189; 2: 21, 57, 85, 352, 386, 419, 522.
- Лот Андре (1885 — 1962), французский художник — 1: 216.
- Лужский (наст. фам. Калужский) Василий Васильевич (1869 — 1931), драматический актер и режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 73, 341.
- Луначарская София Николаевна (1872 — 1934), жена П. В. Луначарского — 1: 311, 345.
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875 — 1933) — 1: 27 — 31, 33, 34, 40, 43 — 45, 313, 335, 345, 347; 2: 6 — 10, 12, 20 — 22, 44 — 46, 133 — 135, 361, 481, 509 — 515, 523, 524, 533, 539, 541, 547, 555, 565, 567, 580.
- Луначарский Платон Васильевич (1865 — 1905), врач, брат А. В. Луначарского — 1: 311, 345.
- Людовик IX, Святой (1215 — 1270), французский король — 1: 201, 336.
- Людовик XI (1423 — 1483), французский король — 1: 212.
- Людовик XIV (1638 — 1715), французский король — 1: 193 — 197, 219, 221, 223; 2: 39, 79.
- Людовик XV (1710 — 1774), французский король — 1: 114.
- Людовик XVI (1754 — 1793), французский король — 1: 114.
- Люце Владимир Владимирович (род. 1904), режиссер — 2: 340, 343, 355, 520, 604, 605.
- Лядов Анатолий Константинович (1855 — 1914), композитор, дирижер, педагог — 1: 231, 259, 260, 339; 2: 597.
- Лядов (наст. фам. Мандельштам) Мартын Николаевич (1872 — 1947), литератор — 2: 285.
- Майоль Аристид (1861 — 1944), французский скульптор — 1: 155, 156, 161, 333.
- Макдональд Джеймс Рамсей (1866 — 1937), английский политический деятель — 2: 99.
- Маковикий Душан Петрович (1866 — 1921), врач, секретарь Л. Н. Толстого — 2: 388, 458.
- Макс-Ли (псевдоним Хренниковой Ольги Нестеровны), журналистка и писательница 1900-х гг. — 1: 162.
- Макшеев Владимир Александрович (1843 — 1901), драматический актер — 2: 124.
- Малько Николай Андреевич (1883 — 1961), дирижер — 2: 450, 451, 602.

М а л я в и н Филипп Андреевич (1869 — 1940), живописец и график — 1: 97, 203, 336.

М а м о н т о в Савва Иванович (1841 — 1918), театральный деятель, промышленник — 1: 145; 2: 486, 582.

М а н е Эдуард (1832 — 1883), французский художник — 1: 53; 2: 203, 286, 288, 341, 378, 497.

М а н т а ш е в ы, нефтепромышленники — 2: 30.

М а н ф р е д (ок. 1231 — 1266), сицилийский король — 1: 156.

М а р г о л и н Самуил Акимович (1893 — 1953), театральный критик — 2: 77, 82, 513, 533, 534, 569.

М а р д ж а н о в Константин Александрович (Марджанишвили; 1872 — 1933), режиссер; народный артист Грузинской ССР — 1: 340; 2: 42, 522.

М а р и е н г о ф Анатолий Борисович (1897 — 1962), поэт — 2: 353, 567.

М а р и н е т т и Филиппо Томмазо (1876 — 1944), итальянский писатель, теоретик футуризма — 2: 28, 198, 230, 268, 516.

М а р к е в и ч Николай Филимонович (ум. 1911), оперный артист — 1: 143.

М а р к о в и ч Мария Эдуардовна, оперная артистка — 1: 143.

М а р к с Карл (1818 — 1883) — 1: 310; 2: 185, 205, 223, 263 — 265, 278 — 280, 296, 346, 452, 473, 558, 561.

М а р т и н е Марсель (род. 1887), французский писатель — 1: 31; 2: 51, 526, 590, 605.

М а р т и н с о н Сергей Александрович (род. 1899), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — 2: 109, 120, 121, 276, 280, 535, 540, 550, 556.

М а р т ы н о в Александр Евстафьевич (1816 — 1860), драматический актер — 2: 317, 468.

М а р т ы н о в Николай Соломонович (1816 — 1876), офицер, убивший на дуэли М. Ю. Лермонтова — 1: 299; 2: 439.

М а с л а ц о в Владимир Александрович (род. 1897), драматический актер — 2: 412, 526, 538.

М а т и с с Анри (1869 — 1954), французский художник — 2: 451.

М а т т е р н Эмилий Эмильевич (1854 — 1938), публицист и переводчик — 1: 231.

М а я к о в с к а я Людмила Владимировна (род. 1884), сестра В.В.Маяковского, художница — 2: 437, 461, 577.

М а я к о в с к и й Владимир Владимирович (1893 — 1930) — 1: 4, 24 — 28, 30, 35, 44 — 48, 50, 318, 348; 2: 35, 46, 75, 83, 88, 102, 174 — 178, 212, 215 — 221, 272, 319, 348, 354, 359 — 369, 373, 393, 454, 461, 462, 483, 512, 513, 519, 524, 537, 541, 545 — 547, 550 — 552, 567 — 569, 577, 582, 590, 591, 603, 604 — 606, 609.

М е й Л е в Александрович (1822 — 1862), поэт и драматург — 2: 415, 595, 608.

М е й е р х о л ь д Альвина Даниловна (ум. 1905), мать В. Э. Мейерхольда — 1: 307, 309, 311, 330, 344, 345.

М е й е р х о л ь д Владимир Эмильевич (1868 — 1941), брат В. Э. Мейерхольда — 1: 307.

М е й е р х о л ь д Ирина Всеволодовна (род. 1905), дочь В. Э. Мейерхольда — 1: 312, 346; 2: 520.

М е й е р х о л ь д Мария Всеволодовна (1897 — 1929), дочь В. Э. Мейер-

02b

хольда — 1: 71, 310, 312, 323, 346.

М е й е р х о л ь д (урожд. Мунт) Ольга Михайловна (1874 — 1940), первая жена В. Э. Мейерхольда — 1: 68, 71, 92, 93, 97, 236, 321, 322, 329, 332, 334, 343; 2: 563.

М е й е р х о л ь д Татьяна Всеволодовна (род. 1902), дочь В. Э. Мейерхольда — 1: 312, 346.

М е й е р х о л ь д Федор Эмильевич (ум. 1916), брат В. Э. Мейерхольда — 1: 309, 344.

М е й е р х о л ь д Эмиль Федорович (1833? — 1892), отец В. Э. Мейерхольда — 1: 307, 308, 310, 311, 344.

М е м л и н г Ганс (ок. 1433 — 1494), нидерландский художник — 1: 158, 247; 2: 40, 521.

М е н д е л е е в Дмитрий Иванович (1834 — 1907) — 2: 476.

М е н ь ш и к о в Михаил Осипович (1859 — 1918) реакционный публицист, журналист — 1: 313.

М е р е ж к о в с к и й Дмитрий Сергеевич (1866 — 1941), писатель, философ, литературовед — 1: **173**; 2: 589, 600, 602.

М е р и м е Проспер (1803 — 1870), французский писатель, драматург — 2: 13.

М е т а с т а з и о Пьетро Антонио До-менико (1698 — 1782), итальянский поэт, драматург-либреттист — 1: 301.

М е т е р л и н к Морис (1862 — 1949), бельгийский писатель, драматург, философ — 1: 10 — 12, 14, 20, 23, 42, 72, 73, 85, 89, 93, 95, 105 — 108, 119, 123 — 126, 128, 132 — 134, 136, 137, 139, 140, 142, 162, 163, 177, 179, 190, 230 — 232, 244, 248, 249, 259, 323, 331, 332; 2: 32, 34, 106, 232, 518, 519, 588, 594 — 599.

М и к е л а н д ж е л о Буонарроти (1475 — 1564) — 2: 32, 275, 397.

М и к л а ш е в с к и й Константин Михайлович (1886 — (1944), театровед и драматург — 2: 40, 522.

М и л и о т и Василий Дмитриевич (1875 — 1943), художник — 1: 231, 240; 2: 597.

М и й о Дариус (род. 1892), французский композитор, дирижер и музыкальный критик — 2: 80.

М и л ь к о в Павел Николаевич (1859 — 1943), один из главарей контрреволюции, лидер партии кадетов, историк — 2: 74.

М и н с к и й (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855 — 1937), писатель, поэт — 1: 186, 187.

М и р б о Октав (1850 — 1917), французский писатель, драматург — 2: 265, 594, 596.

М и с т и н г е т т (псевдоним Жанны Буржуа; 1875 — 1956), французская актриса — 2: 288, 289, 561.

М и ш л е Жюль (1798^1874), французский историк — 2: 8, 511.

М о и с е и Александр (Сандро) (1880 — 1935), немецкий драматический актер; по национальности албанец — 2: 61, 530.

М о л о г и н (Мочульский) Николай Константинович (1892 — 1951), драматический

актер — 2: 125, 228, 520, 538, 545, 553, 606.
 Мольер (наст. фам. Поклен) Жан-Батист (1622 — 1673) — 1: 21, 103, 163, 173, 181, 182, 192, 193, 267 — 272, 274, 335, 340; 2: 27, 30, 32, 59, 216 — 218, 333, 344, 355, 356, 361, 362, 423, 445, 489, 518, 523, 588, 600, 606.
 Моне Клод (1840 — 1926), французский художник — 2: 458.
 Мопассан Ги де (1850 — 1893) — 2: 82, 288, 589, 601.
 Морозовы, фабриканты — 2: 30.
 Москвин Иван Михайлович (1874 — 1946), драматический актер; народный артист СССР — 1: 69, 86, 140, 322, 327; 2: 92, 117, 122, 279, 317, 398, 476, 559, 574, 587.
 Мосолов Борис Сергеевич, режиссер — 1: 104.
 Мотль Феликс (1856 — 1911), немецкий дирижер и композитор — 2: 190, 445.
 Моцарт Вольфганг Амадей (1756 — 1791) — 1: 146, 273, 283; 2: 32, 171, 232, 476.
 Мочалов Павел Степанович (1800 — 1848), драматический актер — 1: 17, 173; 2: 260, 314, 319, 373.
 Музиль Николай Игнатьевич (1839 — 1906), драматический актер — 2: 349, 389.
 Муне-Сюлли Жан (1841 — 1916), французский актер — 2: 226, 418.
 Мунт Екатерина Михайловна (1875 — 1954), драматическая актриса; заслуженная артистка РСФСР — 1: 70, 92, 322, 329.
 Мунт О. М. — см. Мейерхольд О. М.
 Муратов Павел Павлович (1881 — 1950), писатель, литературовед — 1: 300, 343.
 Мускатблит Анатолий Федорович (род. 1905), пианист, концертмейстер — 2: 290.
 Мусоргский Модест Петрович (1839 — 1881) — 1: 235; 2: 70, 82, 189, 390, 392, 474, 570, 579, 589, 600, 603.
 Мутер Рихард (1860 — 1909), немецкий искусствовед — 1: 133.
 Мухин Михаил Григорьевич (1889 — 1963), драматический актер — 2: 119, 528, 535, 539, 543.
 Мэй Лань-фан (1894 — 1961), китайский актер и театральный деятель — 2: 322, 563.
 Мюссе Альфред де (1810 — 1857), французский писатель, поэт, драматург — 1: 301.
 Мяковский Николай Яковлевич (1881 — 1950), композитор, педагог; народный артист СССР — 2: 461, 477.
 Набоков Владимир Дмитриевич (1869 — 1922), один из руководителей партии кадетов — 1: 314, 347.
 Надеждин (наст. фам. Осипов) Сергей Михайлович (1880 — ?), драматический актер и балетмейстер — 1: 233.
 Надсон Семен Яковлевич (1862 — 1887), поэт — 1: 74.
 Найденов (наст. фам. Алексеев) Сергей Александрович (1868 — 1922), драматург — 1: 113, 186, 187; 2: 259, 592, 594 — 596.
 Наполеон I. Бонапарт (1769 — 1821) — 2: 307, 408, 418.

Направник Эдуард Францевич (1839 — 1916), дирижер и композитор — 1: 143; 2: 81, 86, 188, 600.
 Нарбекова Ольга Павловна (ум. 1933), драматическая актриса — 1: 230.
 Невежин Петр Михайлович (1841 — 1919), писатель, драматург — 1: 187.
 Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 — 1943), режиссер, театральный деятель, драматург; народный артист СССР — 1: 3, 7, 45, 70, 73, 78, 79, 84, 98, 187, 321, 322, 324, 326, 332, 334, 340, 341; 2: 21, 31, 58, 59, 90, 334, 377, 469, 476, 478, 510, 513, 517, 518, 527, 529, 578, 579, 587, 592, 596.
 Нерон Клавдий Цезарь (37 — 68), римский император — 1: 212.
 Нестеров Михаил Васильевич (1862 — 1942), художник — 1: 116; 2: 375, 378.
 Нижинский Вацлав Фомич (1890 — 1950), артист балета, балетмейстер — 1: 267; 2: 39.
 Никиш Артур (1855 — 1922), венгерский дирижер — 1: 130.
 Николай I (1796 — 1855) — 1: 309; 2: 144, 315, 318, 379, 394, 395, 438, 439.
 Никольсон Уильям (1872 — 1949) — английский художник и гравер — 1: 167.
 Ницше Фридрих (1844 — 1900), немецкий философ — 1: 82.
 Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Гарденберг; 1772 — 1801), немецкий писатель — 1: 188, 343.
 Новерр (Новер) Жан-Жорж (1727 — 1810), французский балетмейстер и теоретик хореографического искусства — 1: 217; 2: 22.
 Нувел Вальтер Федорович (1871 — 1949), критик и музыкальный деятель — 1: 233; 2: 599.
 Оборин Лев Николаевич (род. 1907), пианист, народный артист РСФСР — 2: 322, 461, 543.
 Озаровский Юрий Эрастович (1869 — 1924), драматический актер, режиссер — 1: 192.
 Озеров Владислав Александрович (1769 — 1816), драматург — 1: 281.
 Озеров Николай Николаевич (1887 — 1953), оперный артист; народный артист РСФСР — 2: 345.
 Олсари (Эльшлегер) Адам (ок. 1599 — 1671), немецкий ученый и путешественник — 2: 411, 574.
 Олеша Юрий Карлович (1899 — 1960), писатель, драматург — 1: 50, 52; 2: 216, 249, 250, 252 — 255, 556, 591, 606.
 О'Нель (правильно — О'Нил) Юджин (1888 — 1953), американский драматург — 2: 298.
 Ононо Оцу (1558 — 1616), японская писательница — 1: 194.
 Орленев (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869 — 1932), драматический актер; народный артист РСФСР — 2: 282, 317.
т>2«
 Орлов Александр Иванович (1873 — 1948), дирижер; народный артист РСФСР — 2: 35, 524.
 Орфенов Анатолий Иванович (род. 1908), оперный артист; заслуженный артист РСФСР — 2: 473.
 Осинский Н. (псевдоним Оболенского

Валериана Валериановича; 1887 — 1938), политический деятель, журналист, литературный критик — 2: 176, 546.

Островский Александр Николаевич (1823 — 1886) — 1: 7, 16, 17, 35, 37 — 41, 171 — 173, 184 — 187, 285 — 293, 301, 302, 318, 326, 341; 2: 21, 22, 26, 55 — 57, 105, 106, 133, 134, 137, 163, 231, 296, 352, 354, 395, 415, 421, 428, 451, 470, 491, 528, 529, 538, 559, 566, 573, 574, 583, 588, 589, 591, 592 — 596, 602, 605.

Островский Николай Алексеевич (1904 — 1936), писатель — 2: 433, 576, 591, 607.

Охлопков Николай Павлович (1900 — 1967), режиссер, актер, театральный деятель; народный артист СССР — 2: 333, 336, 343, 344, 350, 444, 451, 526, 532, 536, 566, 567.

Павленко Петр Андреевич (1899 — 1951), писатель — 2: 474, 579.

Павлов Иван Петрович (1849 — 1936), ученый-физиолог, академик — 2: 279, 280, 314, 333, 356, 399, 559.

Павлов (наст. фам. Суровцев) Николай Владимирович (род. 1905), драматический актер — 2: 410, 413.

Павлов Николай Леонтьевич, драматический актер — 1: 192.

Пальерон Эдуард-Жюль-Анри (1834 — 1899), французский драматург — 2: 82, 592.

Паппе Анатолий Георгиевич (род. 1908), пианист и дирижер — 2: 290.

Пастер Луи (1822 — 1895), французский ученый, микробиолог — 2: 451, 476.

Пасторе Аннибале, итальянский философ начала XX века — Г. 132.

Пашенная Вера Николаевна (1887 — 1962), драматическая актриса; народная артистка СССР — 2: 351, 352, 567.

Пашковский Донат Христофорович (1879 — 1940), актер, режиссер — 1: 192; 2: 510.

Педрилло, итальянский актер, выступавший при дворе Анны Иоанновны — 1: 182.

Пельше Роберт Андреевич (1880 — 1955), литературовед и театральный критик; заслуженный деятель культуры Латвийской ССР — 2: 239, 554.

Перселль (Перселл) Генри (1659 — 1695), английский композитор — 1: 167.

Персиянинова (наст. фам. Рябова) Наталия Львовна, драматург — 2: 21, 594, 595.

Перуджино Пьетро (наст. имя — Пьетроди Христофоро Ваннучи; род. ок. 1446 — 1523), итальянский художник — 1: 133, 136.

Пестель Павел Иванович (1793 — 1826), деятель и идеолог декабристского движения — 2: 426, 575.

Пети па Мариус Иванович (1819 — 1910), русский балетмейстер, по происхождению француз — 2: 22, 188.

Петров Б. С., театральный электротехник — 2: 246, 555.

Петров Николай Васильевич (1890 — 1964), режиссер, театральный деятель; народный артист РСФСР — 1: 295; 2 — 259, 563.

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 — 1939), живописец и театральный художник;

заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 18, 140, 342, 542, 565.

Петровский Андрей Павлович (1869 — 1933), драматический актер и режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 332; 2: 75, 121.

Пий IX (граф Мастаи-Ферретти; 1792 — 1878), папа римский — 2: 200.

Пикассо Пабло (род. 1881), французский живописец, график, монументалист, театральный художник; по национальности испанец — 2: 16, 451.

Пиксанов Николай Кирьякович (род. 1878), литературовед, критик — 2: 170.

Пикфорд Мери (наст. имя и фам. — Глэдис Мери Смит; род. 1893), американская киноактриса — 2: ПО.

Пильняк (наст. фам. Воган) Боборис Андреевич (1894 — 1941), писатель — 2: 187, 549.

Пирогов Александр Степанович (1899 — 1964), оперный артист; народный артист СССР — 2: 345, 566.

Писарев Дмитрий Иванович (1840 — 1868), литературный критик и публицист — 2: 211, 550.

Писемский Алексей Феофилактович (1821 — 1881), писатель, драматург — 1: 113, 187; 2: 517.

Пискатор Эрвин (1893 — 1967), немецкий режиссер — 2: 206.

Платон (наст. имя — Аристокл; 427 — 347 до н. э.), древнегреческий философ — I: 149.

Платонов — см. Адашев А. И.

Плеханов Георгий Валентинович (1856 — 1918) — I: 311.

По Эдгар Аллан (1809 — 1849), американский писатель — 1: 13, 106, 160, 227; 2: 599.

Победоносцев Константин Петрович (1827 — 1907), реакционный государственный деятель, обер-прокурор синода — 2: 326.

Погодин Михаил Петрович (1800 — 1875), писатель, историк, публицист — I: 267; 2: 542.

Погодин Николай Федорович 1900 — 1962), драматург; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 51; 2: 237, 333, 565.

Подвойский Николай Ильич (1880 — 1948), революционер, советский политический деятель — 2: 484, 524, 581.

Покровский Михаил Николаевич (1868 — 1932), историк, советский государственный деятель, академик — 2: 281, 319, 424, 559, 575.

Полевой А. Л., драматург — I: 106, 107.

Поливанов Лев Иванович (1838 — 1899), литературовед, педагог — 2: 383, 420, 430, 431, 574.

Полунин Иван Михайлович, декоратор — 1: 284.

Поп Александр (1688 — 1744), английский поэт — I: 117.

Попов Гавриил Николаевич (род. 1904), композитор; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 461, 579, 606, 607.

Попов Николай Александрович (1871 — 1949), режиссер, драматург,

театральный деятель — I: 72, 73, 323; 2: 598.
 Попова Любовь Сергеевна (1889 — 1924), живописец и театральный художник — 2: 51, 52, 79, 582, 604, 605, 608.
 Поссе Владимир Александрович (1864 — 1940), литератор, лектор — I: 312, 345, 346.
 Потапенко Игнатий Николаевич (1856 — 1929), писатель, драматург — 1: 187; 2: 593 — 597.
 Потемкин Петр Петрович (1886 — 1926), поэт — 1: 233, 235; 2: 599.
 Потехин Алексей Антипович (1829 — 1908), писатель, драматург — 1: 187, 286 — 288, 291; 2: 21, 231, 232.
 Потехин Николай Антипович (1834 — 1896), драматург, театральный критик, режиссер, актер — 1: 187.
 Пресняков Валентин Иванович (1877 — 1956), балетмейстер — 1: 233.
 Прокофьев Александр Андреевич (род. 1900), поэт — 2: 373.
 Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 — 1953), композитор, пианист, дирижер; народный артист РСФСР — 2: 69 — 72, 75, 80, 175, 187 — 189, 234, 331, 380, 383, 384, 412, 471, 477, 495, 496, 532, 546, 548, 571, 573, 579, 584, 585, 607, 609.
 Пронин Борис Константинович, театральный деятель, режиссер — 1: 92, 329.
 Прут Иосиф Леонидович (род. 1900), драматург — 2: 355, 474, 567, 579.
 Псиландер Вальдемар (псевдоним ■ — Гарризон), датский киноактер — 1: 316, 347.
 Птоломей Клавдий (II век н. э.), древнегреческий ученый — 2: 38.
 Пунин Николай Николаевич (1888 — 1953), искусствовед — 1: 314, 347.
 Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870 — 1920), реакционный политический деятель, крупный помещик — 1: 313.
 Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837) — 1: 6, 18-21, 53-55, 182 — 185, 220, 225, 228, 266 — 284, 286, 287, 292, 299, 301, 302, 340, 341; 2: 13, 21, 22, 26-28, 30, 55, 630
 58, 106, 132, 140, 165, 175, 217, 231, 236, 245, 252, 263, 275, 298 — 304, 307 — 309, 314, 318, 319, 322, 323, 325, 326, 329, 331, 333, 340, 345, 373 — 375, 377-384, 386, 387, 390 — 392, 394 — 398, 400, 402 — 417, 419 — 432, 438, 439, 448, 449, 454, 463, 490, 500, 504, 506, 516, 519, 522, 529, 540, 544, 546, 556, 558, 561 — 565, 570 — 576, 578, 583, 591, 607 — 609.
 Пушкин Лев Сергеевич (1806 — 1852), брат А. С. Пушкина — 2: 431.
 Пшибышевский Станислав (1868 — 1927), польский писатель, драматург — 1: 10, 12, 23, 89, 106, 107, 124, 140, 166, 172, 177, 203, 230, 231, 246, 247, 317, 331, 348; 2: 588, 589, 592, 595, 597, 602.
 Пювис де Шаванн Пьер (1824 — 1898), французский художник — 1: 155.
 Пяст Владимир Алексеевич (1886 — 1940), поэт —

1: 184, 335; 2: 332, 378, 392, 410, 462, 572, 598.
 Рабинович Исаак Моисеевич (1894 — 1961), театральный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 119.
 Радищев Александр Николаевич (1749 — 1802) — 2: 331, 565.
 Радлов Сергей Эрнестович (1892 — 1958), режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 157, 158, 332, 341, 342, 349, 350, 352, 522, 565 — 567.
 Радлова Анна Дмитриевна (1891 — 1949), переводчица — 2: 332, 565.
 Раевский Иосиф Моисеевич (род. 1900), режиссер; народный артист БССР, заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 447.
 Раевский Николай Николаевич (1801 — 1843), друг А. С. Пушкина, русский офицер — 1: 228, 267; 2: 428 — 430, 574.
 Раих Зинаида Николаевна (1894 — 1939), драматическая актриса, вторая жена В. Э. Мейерхольда — 1: 53, 61; 2: 48, 83, 85, 90, 92, 102, 103, 109, 119, 183, 214, 220, 248, 255, 292, 339, 372, 437, 520, 525, 528, 530, 532, 535, 537, 538, 543, 550, 555, 556, 560, 562, 571, 577, 606.
 Ракитин Юрий Львович, драматический актер — 1: 92, 312, 329; 2: 602.
 Рамо Жан-Филипп (1683 — 1764), французский композитор и музыкальный теоретик — 1: 192, 235; 2: 600, 606.
 Расин Жан (1639-1699), — 1: 138, 143, 183, 280, 301; 2: 289, 324.
 Раумер Фридрих (1781 — 1873), немецкий историк — 1: 151.
 Рачковская Варвара Адамовна, драматическая актриса — 1: 192.
 Рашильд (наст. фам. и имя — Маргарита Валлет; 1860 — 1953), французский драматург — 1: 107.
 Рейхардт Макс (1873 — 1943), немецкий режиссер, актер и театральный деятель — 1: 3, 140, 142, 162 — 166, 168, 209, 332 — 334; 2: 61, 530.
 Рейснер Михаил Андреевич (1868 — 1928), юрист, публицист, драматург — 2: 35, 520, 524.
 Ремарк Эрих Мария (род. 1898), немецкий писатель — 2: 506, 508.
 Рембрандт Харменс ван Рейн (1606 — 1669), голландский художник — 2: 498.
 Ремизов Алексей Михайлович (1877 — 1957), писатель — 1: 26, 112, 140, 142, 187, 188, 190, 207 — 209, 215, 230, 259, 310, 311, 313, 318, 337, 339, 345; 2: 232, 233, 481.
 Ремизова Варвара Федоровна (1882 — 195!), драматическая актриса — 2: 83, 528, 532, 556, 560.
 Ремизова-Довгелло Серафима Павловна, жена А. М. Ремизова — 1: 230.
 Реннерт Гуго Альберт (1858 — 1927), американский театровед — 1: 189.
 Ренуар Огюст (1841 — 1919), французский художник — 1: 53; 2: 286, 341, 378, 497.
 Репин Илья Ефимович (1844 — 1930) — 2: 388.
 Репман Владимир Эмильевич (1871 — 1918), режиссер — 1: 109, 230; 2: 597.
 Ривера Диего (1886 — 1957), мексиканский художник — 2: 165, 544.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 — 1908) — 1: 80; 2: 70, 80, 156, 474, 486, 589, 603.
 631
 Ричард I, по прозвищу Львиное Сердце (1157 — 1199), английский король — 1: 213.
 Роденбах Жорж (1855 — 1898), бельгийский писатель — 2: 91, 534.
 Родиславский Владимир Иванович (1828 — 1885), драматург, переводчик — 1: 192, 235.
 Розелен (Розеллен) Генри (1811 — 1876), пианист и композитор — 2: 288, 289.
 Романов Константин Константинович (псевдоним — К. Р.; 1858 — 1915), вел. кн.; поэт, драматург — 2: 303.
 Ромашов Борис Сергеевич (1895 — 1958), драматург; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 143, 227, 549.
 Росс и Эрнесто (1827 — 1896), итальянский драматический актер — 2: 55.
 Россов (наст. фам. Пашутин) Николай Петрович (1864 — 1945), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — 1: 68, 321.
 Ростан Эдмон (1868 — 1918), французский поэт и драматург — 1: 72, 73, 323; 2: 17, 46, 391, 392, 513.
 Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна (род. 1883), драматическая актриса — 1: 285, 341, 344.
 Рубенс Петер Пауль (1577 — 1640), фламандский художник — 2: 375.
 Рубин Абрам Исаакович (род. 1903), режиссер, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР — 2: 89, 520.
 Рудник Лев Сергеевич (род. 1906), режиссер; заслуженный деятель искусств — 2: 443.
 Румнев (наст. фам. Зякин) Александр Александрович (1899 — 1967), актер, балетмейстер, педагог — 2: 281, 559.
 Рустейкис Александр Александрович (1893 — 1958), драматический актер — 1: 275.
 Рыбаков Николай Хрисанфович (1811 — 1876), драматический актер — 2: 22.
 Рыжова Варвара Николаевна (1871 — 1963), драматическая актриса; народная артистка СССР — 2: 349.
 Рылеев Кондратий Федорович (1795 — 1826), поэт, один из руководителей декабристского движения — 2: 439, 544.
 Рышков Виктор Александрович (1863 — 1926), писатель, драматург — 2: 82.
 Рябушинские, московские банкиры — 2: 30.
 Саблин Владимир Михайлович (ок. 1873 — 1916), переводчик, журналист, издатель — 1: 311, 324, 345.
 Савина Мария Гавриловна (1854 — 1915), драматическая актриса — 2: 357, 589.
 Савитс-йоча (1847 — 1915), венгерский актер и режиссер — 1: 161, 333.
 Савицкая Маргарита Георгиевна (1868 — 1911), драматическая актриса — 1: 140.
 Савонарола Джироламо (1452 — 1498), итальянский проповедник, монах-доминиканец — 1: 134.
 Сагал Даниил Львович (род. 1910),

драматический актер, народный артист РСФСР — 2: 374, 572.
 Сада Якко (1872 — 1946), японская актриса — 2: 84, 90, 534.
 Садко — см. Блюм В. И.
 Садовская Ольга Осиповна (1849 — 1919), драматическая актриса — 1: 286, 292, 2: 22.
 Садовский Михаил Провович (1847 — 1910), драматический актер — 1: 7, 292; 2: 22, 56.
 Сайтов Владимир Иванович (1849 — 1938), историк литературы, библиограф — 2: 427, 575.
 Сакки Антонио Джованни (1708 — 1788), итальянский актер — 1: 215; 2: 198, 199.
 Салadin (Салах-ад-дин) Юсуф (1138 — 1193), египетский султан — 1: 213.
 Салтыков-Щедрин (Салтыков) Михаил Евграфович (псевдоним — Н. Щедрин; 1826 — 1889) — 2: 356, 506, 542.
 Сальвини Томмазо (1829 — 1915), итальянский актер — 1: 135; 2: 55, 237, 398, 573.
 Сальери Антонио (1750 — 1825), итальянский композитор, дирижер, педагог — 1: 276, 282.
 Самойлов Евгений Валерианович (род. 1912), драматический актер;
 632
 народный артист РСФСР — 2: 328, 363, 364, 366, 382, 385, 413, 564, 571.
 Самойлова Вера Васильевна (1824 — 1880), драматическая актриса — 2: 166.
 Самосуд Самуил Абрамович (1884 — 1964), дирижер; народный артист СССР — 2: 299, 339, 561, 607.
 Санин (наст. фам. Шенберг) Александр Акимович (1869 — 1956), драматический актер, режиссер — 1: 295, 341.
 Сапунов Николай Николаевич (1880 — 1912), театальный художник и живописец — 1: 15, 104, 108, 168, 198, 202, 227, 230 — 233, 240, 250, 270, 271, 329, 340; 2: 41, 91, 522, 596 — 598, 600.
 Сарду Викторьен (1831 — 1908), французский драматург — 2: 87.
 Сац Илья Александрович (1875 — 1912), композитор — 1: 230, 245; 2: 596.
 Сацума Дзёун (1595 — 1672), японский писатель — 1: 194.
 Свердлин Лев Наумович (род. 1901), драматический актер; народный артист СССР — 1: 52; 2: 280, 408, 526, 536, 557.
 Сезанн Поль (1839 — 1906), французский художник — 1: 199, 2: 203.
 Сельвинский Илья Львович (1899 — 1968), поэт и драматург — 1: 48, 50; 2: 175, 176, 180 — 183, 220, 347, 355, 474, 547, 548, 591, 606.
 Семенова Екатерина Семеновна (1786 — 1849), драматическая актриса — 2: 423, 431.
 Сен-Сане Камиль (1835 — 1921), французский композитор, пианист — 1: 255, 256.
 Сепп Евгений Константинович (1878 — 1957), ученый-невропатолог; заслуженный деятель науки
 РСФСР — 2: 91, 534.
 Сепэ Мариус (1845 — 1925), французский историк, театровед — 1:
 Серафимович Александр Серафимович (1863

— 1949), писатель — 2: 35.

Сервантес де Сааведра Мигель (1547 — 1616) — 1: 181, 184, 214; 2: 31, 34, 57, 386, 390, 400, 519.

Серов Валентин Александрович (1865 — 1911) — 2: 356.

Сибиряк (наст. фам. Хотинский) Николай Васильевич (род. 1889), драматический актер — 2: 247, 520, 543, 545, 550, 555, 558.

Симов Виктор Андреевич (1858 — 1935), театальный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 68, 272, 322, 327; 2: 270.

Симон Антон Юльевич (1851 — 1918), дирижер, композитор, пианист — 1: 69.

Скала Фламинио (вторая половина XVI в. — начало XVII в.), итальянский актер; был известен под именем Флавио — 1: 218, 337.

Скотт Вальтер (1771 — 1832), английский писатель, поэт, драматург — 1: 278.

Скриб Огюстен-Эжен (1791 — 1861), французский драматург — 2: 344, 559, 566.

Скрябин Александр Николаевич (1871 — 1915), композитор и пианист — 1: 207, 208, 215, 260, 261, 339; 2: 46, 69, 71 — 73, 75, 89, 252.

Смирнов Александр Васильевич, оперный артист; заслуженный артист РСФСР — 1: 143.

Смирнов-Сокольский Николай Павлович (1898 — 1962), артист эстрады, писатель; народный артист РСФСР — 2: 319.

Смолин Дмитрий Петрович (1891 — 1955), драматург — 2: 46, 520.

Собинов Леонид Витальевич (1872 — 1934), оперный артист; народный артист республики — 2: 418.

Собольщиков-Самарин Николай Иванович (1868 — 1945), актер, режиссер и театальный деятель; народный артист РСФСР — 2: 455.

Соколова София Александровна (род. 1908), драматическая актриса — 2: 82, 534.

Соловьев Владимир Николаевич (1887 — 1941), режиссер, театровед, педагог — 1: 25, 104, 187, 188, 233, 339; 2: 40, 522, 538, 600, 601.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853 — 1900), поэт, критик, философ-идеалист — 2: 462.

Соллогуб Федор Львович (1848 — 1890), театальный художник — 1: 233.

Соллогуб Федор Кузьмич (наст. фам. — Тетерников; 1863 — 1927), писатель, драматург — 1: 12, 26, 43, 633, 139, 140, 142, 187, 188, 203, 226, 232, 235, 254, 318, 338; 2: 233, 518, 588, 589, 598, 599, 601, 608.

Сомов Константин Андреевич (1869 — 1939), художник — 1: 12, 109, ПО, 114, 267.

Сомов Михаил Константинович, переводчик — 1: 231.

Сосницкий Иван Иванович (1794 — 1871), драматический актер — 2: 145.

Софокл (ок. 496 — 406 до н. э.), древнегреческий драматург — 1: 141, 149, 163, 195, 245, 272, 322; 2: 13, 159, 232, 252, 522, 564, 573, 587.

Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863 — 1938), актер, режиссер, театальный деятель, теоретик театра;

народный артист СССР — 1: 3, 7 — 11, 21, 33, 35, 36, 55 — 57, 59, 68 — 70, 78, 79, 81, 86 — 88, 98, 99, 105, 106, 111, 113, 121, 122, 140, 174, 204, 247, 275, 276, 279, 295, 312, 321, 322, 326 — 332, 334, 340 — 342; 2: 30 — 34, 49, 54, 59, 63, 90 — 92, 103, 104, 185, 231, 234, 260, 270, 274, 279, 280, 334, 343, 344, 354, 377, 380, 389, 390, 399, 413, 414, 431, 436, 449, 450, 457, 459, 468, 469, 471 — 476, 478, 484, 510, 516 — 519, 525, 527, 531, 534, 537, 554, 559, 560, 567, 576 — 579, 582, 587, 588, 591.

Старковский Петр Иванович (1884 — 1964), драматический актер — 2: 117, 122 — 125, 237, 327, 405, 538, 540, 557, 560, 563.

Стасов Владимир Васильевич (1824 — 1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства — 2: 388.

Стаханов Алексей Григорьевич (род. 1905), новатор угольной промышленности — 2: 331, 332, 368, 449.

Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875 — 1939), художник — 1: 271; 2: 379, 572, 608.

Стендаль (наст. имя и фам. — Ан-ри-Мари Бейль; 1783 — 1842) — 2: 288, 446.

Степанова Варвара Федоровна (1894 — 1958), художница — 2: 79, 338, 533, 604.

Стивенсон Роберт Льюис (1850 — 1894), английский писатель — 2: 15.

Столыпин Петр Аркадьевич (1862 — 1911), государственный деятель царской России — 2: 326, 327.

Стороженко Николай Ильич (1836 — 1906), историк западноевропейской литературы и театра — 2: 234, 554.

Стравинский Игорь Федорович (род. 1882), композитор и дирижер — 1: 267; 2: 80, 191, 331, 514, 589, 603.

Стриндберг Йухан Август (1849 — 1912), шведский писатель, драматург, театальный деятель — 1: 89, 234, 242, 243; 2: 311, 318, 519, 588, 589, 596, 597, 601.

Струве Петр Бернгардович (1870 — 1944), экономист и философ — 1: 313.

Стыка Ян (1859 — 1925), польский художник — 1: 114.

Суворин Алексей Сергеевич (1834 — 1912), журналист, театальный критик и драматург, издатель реакционной газеты «Новое время» — 1: 187.

Судейкин Сергей Юрьевич (1882 — 1946), живописец, график, театальный художник — 1: 108, 168, 198, 202, 228, 230, 231, 233, 234, 329; 2: 41 — 43, 596, 597, 600 — 602.

Судьбинин Серафим Николаевич (ум. 1944), драматический актер — 1: 73.

Сулержикский Леопольд Антонович (1872 — 1916), литератор, художник, режиссер, театальный деятель — 1: 294, 295, 340, 342; 2: 49, 388, 517, 525, 573.

Сумароков Александр Петрович (1717 — 1777), драматург, театальный деятель — 1: 280, 301; 2: 429, 431.

Сумбатов — см. Южин А. И.

Сургучев Илья Дмитриевич (1881 — 1956), писатель, драматург — 2: 31.

Суреньянц (Суренянц) Вардкее Акопович (Яковлевич) (1860 — 1921), армянский живописец, график, театральный художник — 1: 232; 2: 598.

Сухоово-Кобылин Александр Васильевич (1817 — 1903) — 1: 37, 53, 187, 286; 2: 21, 22, 27, 28, 34, 58, 95, 97, 106, 137, 231, 263 — 266, 428, 519, 525, 533, 573, 589 — 591, 595, 602 — 604, 606.

Сушкевич Борис Михайлович (1887 — 1946), режиссер, актер, пе-
634

дагог; народный артист РСФСР — 1: 264, 295, 339, 2: 317, 404, 563. Сюннерберг Константин Александрович (псевдоним — Конст. Эр-берг; 1871 — 1942), поэт — 1: 160.

Таиров Александр Яковлевич (1885 — 1950), режиссер, театральный деятель; народный артист РСФСР — 1: 334, 340, 2: 37 — 43, 185, 277, 280, 281, 338, 352, 353, 510, 514, 516, 520 — 522, 567, 609. Тальников Давид Лазаревич (1882 — 1961), критик — 1: 44; 2: 350, 567. Татлин Владимир Евграфович (1885 — 1953), художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 16, 523, 608. Тейлор Фредерик Уинслоу (1856 — 1915), американский исследователь и организатор производства — 2: 488, 582. Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 — 1924), театральный деятель; в 1901 — 1917 гг. директор императорских театров — 1: 16, 313. Тимерин Алексей Алексеевич (род. 1889), драматический актер — 1: 47; 2: 119, 123, 125, 364, 520, 538, 540, 545. Терещенко Михаил Иванович (род. 1888), помещик, сахарозаводчик, политический и театральный деятель — 1: 259. Терри Эллен Алис (1847 — 1928), английская драматическая актриса — 1: 164, 167. Тетмайер (Тетмайер-Пшерва) Ка-зимеж (1865 — 1940), польский поэт, прозаик, драматург — 1: 73, 107, 324. Тик Иоганн Людвиг (1773 — 1853), немецкий писатель, драматург, театральный деятель — 1: 151, 152, 188. Тикамацу Мондзаэмон (1653 — 1724), японский драматург — 1: 194. Тиме Елизавета Ивановна (1888 — 1968), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — 1: 192 344.

Тимковский Николай Иванович (1863 — 1922), писатель, драматург — 1: 187; 2: 21.

Тирсо де Молина (наст. имя — Габриель Тельес; ок. 1583 — 1648),

испанский писатель, драматург — 1: 181, 184, 196, 214, 220, 225, 335; 2: 13, 85. Тихонов (Серебров) Александр Николаевич (1880 — 1956), литератор — 1: 8, 71 — 73, 322, 323. Тихонов Николай Семенович (род. 1896), поэт, прозаик — 2: 333, 336, 565. Тихонравов Николай Саввич (1832 — 1893), историк литературы — 2: 145, 540, 542. Толлер Эрнст (1893 — 1939), немецкий писатель, драматург — 2: 218, 549, 609. Толстая Софья Андреевна (1844 — 1919), жена Л. Н. Толстого — 2: 33. Толстая (Дымшиц-Толстая) Софья Исааковна (1886 — 1963), художница — 1: 235. Толстой Алексей Константинович (1817 — 1875), поэт, прозаик, драматург — 1: 8, 286, 322, 326; 2: 231, 232, 373, 377, 394, 421, 490, 572, 587, 588, 593, 594, 608. Толстой Лев Николаевич (1828 — 1910) — 1: 27, 117, 144, 187, 235, 287, 294,

333, 342; 2: 33, 85, 208, 237, 360, 384, 388 — 390, 452, 458 — 460, 554, 573, 576, 578, 588, 589, 592, 595, 596, 600, 603.

Томашевский Борис Викторович (1890 — 1957), литературовед — 2: 462.

Торрес Наарро Бартоломе (последняя четверть XV в. — ок. 1531), испанский поэт и драматург — 1: 183.

Трахтенберг Владимир Осипович (1860 — 1914), драматург, журналист — 1: 187, 233; 2: 592, 593,

596, 597, 599.

Тренев Константин Андреевич (1876 — 1945), писатель, драматург 1: 51; 2: 135, 148.

Третьяков Сергей Михайлович (1892 — 1939), поэт, драматург, очеркист — 1: 31, 40; 2: 51, 175, 176, 495, 526 — 528, 536, 578, 584, 590, 591, 604, 608, 609.

Туношенский Владимир Владимирович (1865 — 1910), драматург — 1: 187; 2: 594.

Тургенев Иван Сергеевич (1818 — 1883) — 1: 185-187, 285, 340; 2: 360, 361, 518.

Тюдоры, династия английских королей (1485 — 1603) — 1: 167.

635

Тюрлюпен (наст. имя и фам. — Анри Легран; 1587 — 1637), французский актер — 1: 211, 223.

Уайльд Оскар (1856 — 1900), английский поэт, прозаик, драматург, критик — 1: 336, 347; 2: 27, 31, 386, 387, 559, 589, 599, 602, 603.

Угринович Григорий Петрович, оперный артист — 1: 143.

Узунов Павел Григорьевич, театральный художник — 1: 264.

Уитмен Уолт (1819 — 1892), американский поэт — 2: 498.

Ульянов Николай Павлович (1875 — 1949), живописец, рисовальщик, театральный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — 1: 12, 14, 107, 109, 230, 329; 2: 334, 597, 605, 607.

Уралов Илья Матвеевич (1872 — 1920), драматический актер — 2: 122.

Урбанович Павел Владимирович (1898 — 1955), режиссер — 2: 89.

Устинов Борис Эмильевич (1884 — 1942), сводный брат В. Э. Мейерхольда — 1: 311, 313, 345, 346.

Фадеев Сергей Семенович (1902 — ■ 1949), драматический актер — 2: 246, 538, 555.

Файко Алексей Михайлович (род. 1893), драматург — 1: 40, 43; 2: 73 — 75, 82, 83, 135, 223, 529, 531, 532, 591, 605.

Федор Иоаннович (1557 — 1598), русский царь, сын Ивана Грозного — 2: 231, 394, 395, 404, 414.

Федоров Андрей Сергеевич, драматург — 1: 187, 323; 2: 595.

Федоров Василий Федорович (род. 1891), режиссер — 2: 99, 355, 520, 534, 549, 582, 605, 609.

Федотов Александр Филиппович (1841 — 1895), драматический актер, режиссер, драматург — 1: 187; 2: 30.

Федотов Павел Андреевич (1815 — 1852), художник — 2: 119.

Федотова Гликерия Николаевна (1846 — 1925), драматическая актриса; народная артистка республики, Герой Труда — 2: 349.

Фейербах Ансельм (1829 — 1880), немецкий художник — 1: 159, 161.

Фербенкс Дуглас (1883 — 1939), американский киноактер — 2: 142.

Фердинандов Борис Алексеевич (1889 — 1959), актер, режиссер, художник — 2: 49, 50, 525.

Феспис (Феспид) — древнегреческий поэт VI в. до н. э. — 1: 149.

Фидий (начало V в. до н. э. — ок. 432 — 431 до н. э.), древнегреческий скульптор — 1: 149.

Филипп IV Красивый (1268 — 1314), французский король — 1: 210.

Фильд" (Филд) Джон (1782 — 1837), ирландский пианист, педагог и композитор — 2: 171.

Фишер Август (1865 — 1949), немецкий востоковед — 1: 161, 333.

Флггль Карл Фридрих (1729 — 1788), немецкий историк литературы — 1: 227.

Флобер Гюстав (1821 — 1880) — 2: 286 — 288.

Фокин Михаил Михайлович (1880 — 1942), балетмейстер и танцовщик — 1: 148, 235, 259, 267; 2: 39, 43, 599 — 602.

Форд Генри (1863 — 1947), основатель и глава американского автомобильного треста — 2: 210.

Фореггер Николай Михайлович (1892 — 1939), режиссер и балетмейстер — 2: 49, 50, 525.

(Франс Анатоль (1844 — 1924), французский писатель, драматург — 2: 214.

Франциск Ассизский (наст. имя — Джованни Бернардоне; 1181 или 1182 — 1226), религиозный деятель — 1: 247.

Фреголи Леопольдо (1867 — 1936), актер театра варьете — 1: 270, 340.

Фридрих II Гогенштауфен (1194 — 1250), император так называемой Священной Римской империи, одновременно сицилийский король — 1: 157.

Фриче Владимир Максимович (1870 — 1929), историк литературы и искусствовед — 1: 312.

Фуке Жан (ок. 1420 — между 1477 — 1481), французский живописец и миниатюрист — 1: 158.

Фукс Георг (1886 — 1949), немецкий драматург, режиссер, теоретик театра — 1: 121, 152 — 154, 156, 160, 161, 168, 175, 204, 205, 223, 333.

Фурнель Виктор (1829 — 1894), французский писатель — 1: 211.

636

Халютина Софья Васильевна (1875 — 1960), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — 1: 86, 327.

Хардт Эрнст (1876 — 1947), немецкий писатель, драматург — 1: 199, 235; 2: 588, 600.

Хенкин Владимир Яковлевич (1883 — 1953), драматический актер; народный артист РСФСР — 2: 319.

Херсонский Хрисанф Николаевич (род. 1897), театровед и критик — 2: 74, 520.

Хиндемит Пауль (1895 — 1963), немецкий композитор, дирижер, альтист — 2: 177, 191, 331, 346, 608.

Хованская Евгения Алексеевна (род. 1887),

драматическая актриса; заслуженная артистка РСФСР — 1: 233.

Ходотов Николай Николаевич (1878 — 1932), драматический актер; заслуженный артист республики — 2: 81.

Хольц (Гольц) Арно (1863 — 1929), немецкий писатель, драматург — 1: 168.

Хохлов Константин Павлович (1885 — 1956), драматический актер и режиссер; народный артист СССР — 2: 352.

Цаккони Эрмете (1857 — 1948), итальянский драматический актер — 2: 31.

Царев Михаил Иванович (род. 1903), драматический актер, театральный деятель; народный артист СССР — 1: 53; 2: 328, 560, 563, 571, 606.

Цейтлин Лев Моисеевич (1881 — 1952), скрипач, организатор Пер-симфанса; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 450.

Цеткин Клара (1857 — 1933), деятель германского и международного рабочего движения — 2: 330, 356.

Цетнерович Павел Владиславович (1894 — 1963), режиссер — 2: 119, 526, 540.

Чаадаев Петр Яковлевич (1794 — 1856), философ — 2: 439.

Чайковский Модест Ильич (1850 — 1916), драматург, либреттист, критик — 1: 54, 187; 2: 299, 301 — 304, 345, 562, 593.

Чайковский Петр Ильич (1840 — 1893) — 1: 54, 85; 2: 299, 301 — 303, 305, 309, 345, 561, 562, 582, 591, 598, 607.

Чарльз Спенсер (род. 1889), киноактер и режиссер — 2: 75, 91, 92, ПО, 123, 133, 142, 194, 243, 246, 253, 416, 434.

Чемберлен Хаустон Стюарт, английский искусствовед — 1: 161, 333.

Чемберс Владимир Яковлевич (род. 1877 — ?), художник — 1: 233; 2: 599.

Чемоданов Сергей Михайлович (1888 — 1942), музыковед, музыкальный критик — 2: 185.

Черкасская Марианна Борисовна, оперная артистка — 1: 143.

Чернецкая Инна Самойловна (ум. 1963), танцовщица — 2: 45.

Чернов Виктор Михайлович (1876 — 1952), политический деятель, один из лидеров эсеровской партии — 2: 74.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828 — 1889) — 2: 349.

Чехов Антон Павлович (1860 — 1904) — 1: 5, 8 — 10, 21, 35, 53, 78 — 86, 112, 113, 118 — 123, 140, 141, 147, 163, 177, 179, 181, 185 — 187, 205, 244, 271, 311, 325 — 327, 332, 345; 2: 27, 82, 91, 97, 106, 154, 181, 211, 231, 256, 310 — 321, 357, 360, 428, 446, 460, 461, 476, 489, 517, 518, 534, 562, 563, 576, 587, 588, 591 — 593, 595, 597, 607.

Чехов Михаил Александрович (1891 — 1955), драматический актер, режиссер, педагог — 2: 77, 78, 117, 122, 387 — 389, 518, 533, 539, 540, 573.

Чехова Евгения Яковлевна (1835 — 1919), мать А. П. Чехова — 1: 83, 84, 327.

Чехова Мария Павловна (1863 — 1957), сестра А. П. Чехова — 1: 80, 84, 326, 327.

Чешин Всеволод Евграфович (1865 — 1934),

музыковед, музыкальный критик — 1: 200.

Чириков Евгений Николаевич (1864 — 1932), писатель, драматург — 1: 94, 187; 2: 31, 315, 563, 588, 593, 596, 597.

Чистяков Николай Васильевич 637 (1890 — 1966), драматический актер — 2: 321.

Членов Михаил Александрович (1871 — 1941), профессор медицины — I: 84 (доктор), 327.

Чуди Эгидий (1505 — 1572), швейцарский историк и географ — 2: 13.

Чуковский Корней Иванович "(род. 1882), писатель, литературовед — 2: 98, 536.

Чулков Георгий Иванович (1879 — 1939), писатель — 1: 13, 92, 186, 187, 232, 250, 294, 311, 313, 328, 332, 345; 2: 511, 535, 604.

Чупров Александр Иванович (1842 — 1908), экономист, публицист и общественный деятель — 1: 310.

Чюмина Ольга Николаевна (1864 — 1909), поэтесса, переводчица — 1: 232.

Шаляпин Федор Иванович (1873 — 1938) — 1: 144 — 146, 156, 333; 2: 244, 245, 392, 486, 489, 490, 589.

Шебакин Виссарион Яковлевич (1902 — 1963), композитор, и музыкальный деятель; народный артист РСФСР — 2: 183, 246, 262, 287, 288, 290, 292, 342, 343, 461, 555, 557, 560, 579, 606, 607.

Шевалье Морис (род. 1888), французский эстрадный певец, актер театра и кино — 1: 49; 2: 434, 576.

Шекспир Вильям (1564 — 1616) — 1: 8, 17, 42, 81, 117, 138, 140, 144, 149, 150, 157, 163, 172, 173, 182, 183, 188, 193, 194, 205, 239, 263, 269, 272, 277, 278, 280 — 282, 297, 321, 322; 2: 13, 21, 27, 30, 31, 39, 55, 61, 69, 77, 78, 93, 134, 158, 162, 166, 167, 194, 238, 260, 262, 264, 269, 270, 294, 297, 300, 314, 332, 341, 342, 350, 352, 355, 361, 362, 377, 379 — 381, 384, 386, 391, 396, 405, 410, 413, 415, 416, 419 — 422, 427 — 430, 434, 445, 456, 458, 483, 517, 523, 533, 554, 557, 565, 587, 588, 594, 595, 608.

Шёнберг Арнольд (1874 — 1951), австрийский композитор — 2: 331.

Шервашидзе Александр Константинович (род. 1872), художник — 1: 143, 198, 199, 201, 234, 235; 2: 599, 600.

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893 — 1942), поэт, переводчик, драматург — 2: 49, 50, 76, 516, 525, 609.

Шиллер Иоганн Фридрих (1759 — 1805) — 1: 145, 160, 172, 226, 302; 2: 13, 21, 30, 269, 374, 393, 427, 431, 557.

Шинкель Карл Фридрих (1781 — 1841), немецкий архитектор — 1: 151, 152, 161, 333.

Шкваркин Василий Васильевич (1893 — 1967), драматург — 2: 311, 363, 364, 422.

Шлафф Иоганнес (1862 — 1941), немецкий писатель — 1: 168.

Шлегель Август Вильгельм (1767 — 1845), немецкий историк литературы, критик, переводчик — 1: 215, 337.

Шлеянов Илья Юльевич (1900 — 1951), режиссер и театральный художник; заслуженный артист РСФСР — 2: 79, 87, 526, 533, 540, 605.

Шницлер Артур (1862 — 1931), австрийский писатель, драматург — I: 76, 89, 227, 231, 233; 2: 522, 588, 593 — 595, 597, 600, 602.

Шопен Фридерик (1810 — 1849) — 1: 42; 2: 82, 84, 85, 89, 532 — 534, 605.

Шопенгауэр Артур (1788 — 1860), немецкий философ — 1: 116, 117.

Шорин Александр Арсентьевич, режиссер, драматический актер, заслуженный артист Мордовской АССР — 2: 247.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (род. 1906), композитор; народный артист СССР — 1: 56; 2: 331, 371, 372, 477, 545, 546, 548, 565, 570, 605, 609.

Шоу Джордж Бернард (1856 — 1950), английский драматург, критик, публицист — 1: 202, 203; 2: 261, 483, 569, 589, 601, 602, 608.

Шпагинский Ипполит Васильевич (1848 — 1917), драматург — 1: 187; 2: 25.

Шпис фон Эшенбрук Василий Августович (1872 — 1919), композитор — 1: 232, 233, 254; 2: 598, 600.

Штидри Фриц (род. 1883), австрийский дирижер — 2: 372.

Штраус Иоганн (1825 — 1899), австрийский композитор, скрипач и дирижер — 2: 288.

Штраус Рихард (1864 — 1949), немецкий композитор и дирижер — I: 236, 314; 2: 522, 589, 598, 601.

Шуберт Франц (1797 — 1828), австрийский композитор — 2: 171, 172.

ЪЙ

Шумский Сергей Васильевич (1820 — 1878), драматический актер — 1: 17, 173; 2: 22, 30, 260, 314.

Шухаев Василий Иванович (род. 1887), художник — 1: 234; 2: 600.

Щеголев Павел Елисеевич (1877 — 1931), историк и литератор — 1: 311, 313, 345.

Щепкин Михаил Семенович (1788 — 1863), драматический актер — 1: 17, 173; 2: 21, 22, 30, 34, 137 — 139, 143, 146, 260, 275, 317, 319, 431, 538, 542, 559.

Щукин Борис Васильевич (1894 — 1939), драматический актер; народный артист СССР — 2: 492, 584.

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 — 1948), режиссер театра и кино, художник, теоретик кино, педагог; заслуженный деятель искусств РСФСР — 2: 55, 96, 211, 212, 252, 370, 451, 470, 520, 528, 533, 553, 569, 608.

Эйнштейн Альберт (1879 — 1955), физик, создатель теории относительности — 2: 38, 96, 521.

Эйнштейн Карл (1885 — 1940), немецкий поэт — 2: 498.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886 — 1959), литературовед — 2: 449.

Экстер Александра Александровна (1884 — 1949), живописец, театральный художник — 2: 42, 43.

Элиров (наст. фам. — Векштейн) Эдуард Иванович, балетмейстер — 2: 45.

Энгельс Фридрих (1820 — 1895) — 2: 346, 452, 473, 561.

Энгр Жан-Огюст-Доминик (1780 — 1867),

французский художник — 1: 155.

Эннекен Морис (1863 — 1926), французский драматург — 2: 37, 521.

Эрдман Николай Робертович (род. 1902), драматург, поэт — 1: 40, 43; 2: 95, 96, 163, 175, 176, 212, 535, 591, 605, 608.

Эсхил (525 — 456 до н. э.) древнегреческий драматург — 1: 149, 195; 2: 232, 522.

Юденич Николай Николаевич (1862 — 1933), белогвардейский генерал — 2: 186.

Южин (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857 — 1927), драматический актер, драматург, театральный деятель; народный артист республики — 2: 21, 31, 231, 232, 236, 259, 351, 352, 400, 431, 510, 517, 530, 554, 582, 596.

Юрьев Юрий Михайлович (1872 — 1948), драматический актер; народный артист СССР — 1: 18, 192, 314, 335, 344; 2: 284, 558, 589.

Юшкевич Семен Соломонович (1868 — 1927), писатель, драматург — 1: 187, 231, 338, 339; 2: 588, 597.

Яковлев Александр Евгеньевич (1887 — 1938), художник — 1: 234; 2: 600.

Яковлев Яков Аркадьевич (1896 — 1939), видный деятель Коммунистической партии и Советского государства — 2: 239.

Якулов Георгий Богданович (1884 — 1928), живописец, театральный художник — 2: 19, 43, 46, 514, 522, 524, 549, 609.

Ярцев Петр Михайлович (ум. 1930), драматург, театральный критик, режиссер — 1: 116, 231, 237 — 239, 243, 246 — 248; 2: 509, 594, 595, 597.

Яхонтов Владимир Николаевич (1899 — 1945), драматический актер, мастер художественного слова — 2: 82, 88, 532.

КОММЕНТАРИИ

К каждому тексту, публикуемому в книге, дается краткое примечание текстологического характера, в котором указываются: место и время первой публикации, характер рукописного источника (автограф или машинопись) и место его хранения, первоначальное заглавие (если в настоящей книге дан иной заголовок), основание атрибуции (если текст был опубликован без подписи или под псевдонимом), основание датировки и т. д. Далее в примечаниях объясняются названия, факты, упоминаемые в тексте, сообщаются некоторые дополнительные сведения (например, даты премьер названных в текстах спектаклей, имена исполнителей ролей на премьерах спектаклей, поставленных В. Э. Мейерхольдом), даются ссылки на цитируемые книги и статьи в периодической печати. Сведения о лицах, упоминаемых в текстах В. Э. Мейерхольда, в примечаниях, как правило, не сообщаются. Все они вынесены в аннотированный указатель имен.

НЕКОТОРЫЕ УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГВРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские (1921).

ГВТМ — Государственные высшие театральные мастерские (1922).

Гэктемас — Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда (1923 — 1991).

ТИМ — Театр имени Вс. Мейерхольда (1923 — (1926).

ГосТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда (1926 — 1938).

ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии, наук СССР.

ЦГАОР СССР — Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и органов государственного управления СССР.

ЛГАОРСС — Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

Из фондов ЦГАЛИ в настоящем издании использованы главным образом материалы фонда 963 — Государственного театра имени Всеволода Мейерхольда — и фонда 998 — В. Э. Мейерхольда. Автографы В. Э. Мейерхольда, хранящиеся в этих фондах, в специальной атрибуции не нуждаются.

ИЗ ЧЕРНОВОГО ПРОЕКТА ОБРАЩЕНИЯ АРТИСТОВ К СОВЕТСКОМУ ПРАВИТЕЛЬСТВУ

(стр. 3)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 607). Публикуется впервые.

В том же архивном деле имеются и другие варианты обращения, написанные Мейерхольдом. Датируется по содержанию.

В первые месяцы после Великой Октябрьской социалистической революции в среде артистов Александрийского и Мариинского театров велись бурные дискуссии о положении государственных театров и их артистов в новых условиях. Мейерхольд принимал активное участие в этих дискуссиях, стараясь сблизить деятелей театра с Советской властью; характерно, что в Александрийском театре его прозвали «красногвардейцем» (см.: П. Ярцев, Потерянный дом. — Газ. «Наш век», П., 1918, 17 января). Можно думать, что Мейерхольд хотел предложить или предлагал этот проект артистам, но при тогдашних настроениях большинства из них проект, очевидно, не мог быть принят.

<О РАБОТЕ И ОТДЫХЕ>

(стр. 4)

Машинопись на бланке Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса с правкой Мейерхольда (ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 1, ед. 4). Публикуется впервые.

Бюро историко-театральной и репертуарной секций ТЕО в заседании 9 августа 1918 года заслушало «отзыв эксперта В. Э. Мейерхольда об актерской чайной «Канарейка» и постановило: «принять и представить народному комиссару по просвещению» (протокол хранится в ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 1, ед. 4').

С самого начала существования ТЕО Мейерхольд развернул многостороннюю деятельность. Он был членом бюро секций историко-театральной и репертуарной, а потом еще и педагогической, и выполнял много других работ. Осенью 1918 года, после разделения ТЕО на две части — московскую и петроградскую — он стал заместителем заведующего ТЕО и заведующим петроградской частью ТЕО.

¹ В этом петроградском театре, называвшемся так по его местонахождению (Троицкая ул., теперь ул. А. Г. Рубинштейна), в тот период выступало «Товарищество работников сцены», в репертуаре которого были водевили.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТЕАТРАЛЬНОМ СОВЕЩАНИИ В НАРКОМПРОСЕ 12 декабря 1918 года (стр. 6)

Имеются три отчета об этом выступлении: 1) стенограмма (ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, ед. 33 к 476), 2) автореферат без заголовка (автограф в ИМЛИ, ф. 196,

510

оп. 1, ед. 4) и 3) отчет «Мейерхольд о путях театральной идеологии» в бюллетене РОСТА «Театр и искусство», М., 1918, 114 декабря. Публикуется впервые, по тексту бюллетеня с мелкими поправками по автографу (эти два текста мало отличаются друг от друга).

В бумагах Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 702) сохранился план его выступления, озаглавленный: «12 — XII — 1918. Худ. секция при К-те по Пр.».

10 и 12 декабря 1918 года в Москве, в Наркомпросе, под председательством А. В. Луначарского состоялось совещание по вопросам театра. Были заслушаны доклады о состоянии государственных театров в Москве и в Петрограде и о деятельности и планах Театрального отдела Наркомпроса. Среди участников прений были К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин, А. Я. Таиров, В. Г. Сахновский и другие.

Представитель бывш. Александрийского театра Д. Х. Пашковский главным недостатком ТЕО считал «отвлечение театральных деятелей от реальной сценической работы (пример: Мейерхольд) и увлечение теорией» («Совещание по делам искусств». — «Известия ВЦИК», 1918, 15 декабря). Многие из выступавших указывали на чрезмерную широту начинаний ТЕО. А. В. Луначарский в своей речи заявил, что упреки, адресованные ТЕО он относит к себе, но предъявил ТЕО требование — стать хозяином, организатором театрального дела — и указал на необходимость создания многих общедоступных театров. Он сказал: «Я согласен с тов. Мейерхольдом по поводу указанного им пути для разработки театральных вопросов» (названная выше стенограмма).

¹ Положение о Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению, подписанное А. В. Луначарским, было опубликовано в «Известиях ВЦИК», 1918, 19 сентября.

² Фактически оставив весной 1918 года работу в бывш. Александрийском театре (после постановки там пьесы-легенды «Петр Хлебник» Л. Н. Толстого), Мейерхольд в течение нескольких месяцев продолжал работать в бывш. Мариинском театре. 26 ноября 1918 года на заседании Совета государственной оперы он заявил: «Условия работы в Мариинском театре невозможны. В данном периоде эстетика даже не ночевала в этом театре. Нужно, чтобы культура была в театре, и меня тянет в другое место, в другую художественную атмосферу. Сегодня я просил тов. Луначарского об отставке с подробной мотивировкой причин моей просьбы, и Луначарский мою отставку принял» (цит. По протоколу: ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 41).

³ Имеется в виду издательство «Всемирная литература» в Петрограде, которым руководил А. М.

ПЛАН ДОКЛАДА НА СЪЕЗДЕ РАБОЧИХ, ПОСЕЛЯН И ГОРЦЕВ ЧЕРНОМОРСКОГО ОКРУГА

26 июня 1920 года (*стр. 8*)

Автограф хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. II, ед. 723. Публикуется впервые.

В бумагах Мейерхольда имеется и другая, более черновая запись плана, озаглавленная «К докладу подотдела искусств» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. I, ед. 38). Отчет о докладе Мейерхольда был напечатан в газ. «Красное Черноморье» (Новороссийск, 1920, 30 июня).

В начале лета 1919 года Мейерхольд, заболевший туберкулезом плечевых желез, был направлен на лечение в Крым. Позднее в своем «Трудовом списке» он писал: «Вследствие внезапной эвакуации Крыма нашими, остался в больнице. Тотчас по занятии Ялты белыми подвергся в больнице обыску и опросу. <...> Была взята подписка о невыезде, однако я немедленно выписался из больницы, сначала скрывался <...>, потом бежал на шхуне в Новороссийск, где вскоре по доносу петербургского адвоката Бобрищева-Пушкина был арестован, посажен в тюрьму, где пробыл два месяца, потом благодаря участию в моей судьбе друзей в Ростове-на-Дону (Гнесин) из тюрьмы был выпущен под залог в распоряжение военно-следственной комиссии. Вплоть до взятия

511

г. Новороссийска красными находился в лапах белой контрразведки, обязанный ежедневно являться на регистрацию. Под угрозой расстрела был трижды (Ялта, матрос с миноносца; военно-полевой суд, приостановленный хлопотами друзей; офицер из штаба губернатора в Новороссийске, грозивший разделаться со мной выстрелом из-за угла)» (копия в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. I, ед. 10).

Сразу же после занятия Новороссийска Красной Армией Мейерхольд был назначен (1 апреля 1920 г.) заведующим подотделом искусств отдела народного образования Революционного комитета города Новороссийска.

¹ По-видимому, речь идет об Академии художеств.

² Решетка при Зимнем дворце в Петрограде, имеющая высокую художественную ценность, в 1919 году была перенесена в рабочий район.

На Марсовом поле в Петрограде, где погребены герои, павшие за революцию, был сооружен памятник работы архитектора Л. В. Руднева с текстами, написанными А. В. Луначарским.

³ Декрет напечатан в журн. «Вестник театра», 1919, № 33, 14 — 19 сентября, стр. 2. Фраза, цитируемая Мейерхольдом (с пропуском нескольких слов), составляет п. 23 декрета.

⁴ Жюльен Тьерсо пишет про французского историка Жюля Мишле: «Он уверяет, что воспитание будет совершаться также посредством праздников» («Празднества и песни французской революции». Перевод К. Жихаревой, П., изд. «Парус», 1917 (на обложке: 1918), стр. 24).

<О ЗАДАЧАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА>

(*стр. 10*)

Напечатано под заглавием «Беседа с В. Э. Мейерхольдом» в журн. «Вестник театра», 1920, № 68, 21 — 26 сентября, стр. 2 — 3.

В том же номере журнала напечатано:

«16 сентября 1920 года Коллегией Народного комиссариата по просвещению назначен заведующим Театральным отделом Всеволод Эмильевич Мейерхольд. <...> Народный комиссар по просвещению А. Луначарский».

В связи с этим назначением журнал и поместил беседу с Мейерхольдом. Содержание беседы и стиль ее изложения позволяют предполагать, что она написана или, по крайней мере, отредактирована Мейерхольдом.

В № 71 «Вестника театра» (1920, 22 октября, стр. 2 — 4) напечатана обширная «Декларация Вс. Э. Мейерхольда. (Речь на собрании сотрудников ТЕО 13 октября)», посвященная организационным вопросам руководства театральным делом.

¹ В 1920 году Мейерхольд, как и А. В. Луначарский и некоторые другие деятели советской культуры, переоценивал Пролеткульт, не видя его крупных идейных ошибок. Эти ошибки были вскоре подвергнуты критике в письме ЦКРКП(б) «О пролеткультах» («Правда», 1920, 1 декабря).

² Пользуясь созывом Второго конгресса Коминтерна в Москве, Центральный комитет Всероссийского Пролеткульта вместе с группой делегатов конгресса создал Временное международное бюро Пролеткульта во главе с А. В. Луначарским.

«ЗОРИ»

Драма Эмиля Верхарна «Зори» в переводе Г. И. Чулкова была поставлена В. Э. Мейерхольдом и В. М. Бебутовым в Театре РСФСР Первом (им же принадлежала композиция текста); премьера состоялась в день его открытия — 7 ноября 1920 года.

Театр РСФСР Первый был организован путем объединения коллективов Вольного театра, Нового театра ХПОРО (Художественно-просветительного союза рабочих организаций) и части труппы Государственного Показательного театра (эти театры возникли в 1919 г.). Мейерхольд сначала взялся за руководство постановкой «Зорь» к третьей годовщине Октябрьской революции, но

512

вскоре принял на себя руководство театром в целом. В. М. Бебутов, возглавлявший Новый театр ХПОРО в момент объединения, стал ближайшим сотрудником Мейерхольда по руководству Театром РСФСР Первым. К вновь открывшемуся театру от Нового театра ХПСРО перешло здание театра бывш. Зон на Старой Триумфальной площади (теперь площадь Маяковского), в котором до 1931 года и работал театр, руководимый Мейерхольдом.

Пьеса «Зори» давно привлекала Мейерхольда. В 1905 году он включил ее в репертуарный план Театра-студии, а в 1907 году в статье «К истории и технике Театра» упоминал «Зори» как одно из явлений той литературы, из которой вырастает новый театр (см. ч. 1 настоящего издания, стр. 123). В 1918 году он предполагал поставить «Зори» в Петрограде, в Доме рабочих Совета коммуны Второго городского района, где заведовал художественной частью; к этой постановке (она не была осуществлена) готовил эскизы декораций молодой художник В. В. Дмитриев, тогда слушатель Курсов мастерства сценических постановок. Он же стал автором декораций к постановке Театра РСФСР Первого.

Главные роли и исполнители: Жак Эренъен — А. Я. Закушняк, Пьер Эренъен — А. Букин, Клара — О. Н. Демидова, Эно — А. А. Надлер, Ле Бре — В. Кальянов, Ордэн — О. Н. Фрелих, первый министр — М. А. Терешкович, пророк — А. А. Мгебров, Гислен — И. В. Ильинский.

I. К ПОСТАНОВКЕ «ЗОРЬ» В ПЕРВОМ ТЕАТРЕ РСФСР

(стр. 13)

Статья напечатана в «Вестнике театра», 1920, № 72 — 73, 7 ноября, стр. 8 — 10. Написана совместно с В. М. Бебутовым.

¹ Комедиантом Мейерхольд и Бебутов в этой статье называют актера своего театра.

² Идея оркестры была заимствована из древнегреческого театра. Так же, как и там, оркестра служила местопребыванием хора (комментировавшего действие коллективными или сольными репликами) и находилась между сценой и зрителями. Но в отличие от античного театра здесь оркестра представляла углубление, из которого на сцену вела широкая лестница.

³ Шутка по поводу широчайшего распространения театральных организаций по всей России в годы гражданской войны. А. В. Луначарский писал, что «еще в начале 1919 года в одной Костромской губернии было больше крестьянских театральных кружков, чем во всей Французской Республике» (А. Луначарский, Наши задачи в области художественной жизни. — Журн. «Красная новь», М., 1921, № 1, стр. 156).

⁴ См. об этом: «Из лекции на театральном семинаре «Интуриста» 21 мая 1934 года» (стр. 294).

⁵ См. ч. 1, стр. 262.

⁶ Сецессион — объединения и выставки художников (преимущественно модернистов) в Германии и Австрии конца XIX и начала XX века. «Мир искусства» — объединение русских художников, сложившееся в

II. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОМ ПОНЕДЕЛЬНИКЕ «ЗОРЬ»

22 ноября 1920 года (стр. 17)

Имеются отчеты: 1 — стенографический (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 11, ед. 110) и 2 — печатный: «Беседа о «Зорях». В театре РСФСР» («Вестник театра», 1920, № 75, 30 ноября, стр. 114).

Печатается по стенографическому отчету с мелкими поправками по печатному тексту.

На «беседе» (диспуте) о постановке «Зорь» Верхарна в Театре РСФСР Первом выступили А. В. Луначарский, В. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский (дважды; его выступления см: В. Маяковский, Полн. собр. соч. в три-

513

надцати томах, т. 12, М., 1959, стр. 244), артисты Д. Н. Бассальго и А. А. Мгебров, литературоведы и искусствоведы О. М. Брик, П. С. Коган, А. М. Ган, театральный критик и режиссер С. А. Марголин и другие. Маяковский, отметив отдельные недостатки пьесы и постановки, сказал, что театр вступил «на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может...» Луначарский, споря главным образом с Маяковским, возражал против попытки «совместить митинг и театр» и против супрематистских декораций, но признал: «Сделан новый, смелый революционный акт и проявлено настоящее искание нового, яркого и, несмотря на переделку риторики Верхарна и на вычурность футуристических элементов, в постановке часто вспыхивало настоящее настроение, подлинное чувство и чувствовалось, что творится жизнь, что это первый, может быть, косолапый шаг, но что это событие большой важности». П. С. Коган предложил устраивать в Театре РСФСР Первом каждый понедельник публичные беседы по вопросам искусства и назвать эти диспуты «понедельниками «Зорь». Это предложение было единогласно принято. «Понедельники «Зорь» устраивались в течение двух месяцев.

Маяковский во втором выступлении отвечал Луначарскому, а кроме того опубликовал «Открытое письмо А. В. Луначарскому» («Вестник театра», 1920, № 75; В. Маяковский, Поли. собр. соч., т. 12, стр. 17). Луначарский в свою очередь ответил Маяковскому в статье «Моим оппонентам» («Вестник театра», 1920, № 76 — 77, 14 декабря, стр. 4 — 5).

¹ Один из ораторов, недовольный постановкой, предложил передать пьесу «Зори» в другой театр.

² В руководимой Вл. И. Немировичем-Данченко Музыкальной студии МХАТ была поставлена оперетта Ш. Лекока «Дочь мадам Анго» (премьера — 16 мая 1920 г.).

³ Вероятно, Мейерхольд, не любивший Ростана, имел в виду «Сирано де Бержерак» в постановке театра бывш. Корша (премьера — 12 октября 1920 г.).

⁴ В том же № 75 «Вестника театра» (стр. 15 — 16, заметка «Театр РСФСР») сообщалось: «24 ноября состоялся спектакль «Зорь» исключительно для красноармейцев московского гарнизона. Особенность этого спектакля заключалась в том, что на нем была осуществлена первая попытка активного слияния зрительного зала со сценой. Красноармейцы придали спектаклю праздничный характер и <so> своими знаменами и оркестрами участвовали в ходевсего спектакля, активно реагируя на все его наиболее значительные моменты».

III. <ОБ ОФОРМЛЕНИИ СЦЕНЫ В «ЗОРЯХ»>

(стр. 18)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 11, ед. 314). Напечатано (без подписи) в брошюре: «Театр имени Вс. Мейерхольда. Музей. Каталог выставки «5 лет (1920 — 1925)», изд. «Театральный Октябрь», М., 1926, стр. 5 — 6.

Печатается по тексту брошюры, которая была одним из изданий, выпущенных в связи с пятилетним юбилеем Театра имени Вс. Мейерхольда (юбилей праздновался 25 апреля 1926 г.). Издательство «Театральный Октябрь», существовавшее при этом театре в 1926 — 1927 годах, кроме того выпустило сборник «Театральный Октябрь», четыре номера журнала-бюллетеня «Афиша ТИМ» и брошюры: «Зритель о Театре имени Вс. Мейерхольда» и «Биографии студентов первого выпуска (1926) Государственных экспериментальных театральных мастерских имени Вс. Мейерхольда (Гэктемас)».

Брошюра «Каталог выставки» поясняла экспонаты выставки, открывшейся к юбилею, — макеты и фотоснимки постановок театра. Описания оформления сцены в других спектаклях принадлежали главным образом И. А. Аксенову.

¹ С 21 июня по 23 августа 1918 года в Петрограде при ТЕО Нарком-проса работали организованные по инициативе Мейерхольда Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (Мейерхольд читал на курсах два предмета: сценоведение и режиссуру). Затем курсы были реор-

514

ганизованы, программа их была расширена, срок обучения значительно удлинен: 4 октября 1918 года были открыты Курсы мастерства сценических постановок; Мейерхольд, являясь заведующим курсами, читал те же предметы. Те и другие курсы в педагогической работе Мейерхольда явились как бы переходным этапом от Студии В. Э. Мейерхольда (силами которой и была осуществлена постановка «Незнакомки») к открывшимся осенью 1921 года Государственным высшим режиссерским мастерским.

² Декорации художника Г. Б. Якулова к мелодраме А. П. Глобы «Розита» (премьера — 25 марта 1926 г.) носили эстетский характер и возвращали театр к уже устаревшим приемам оформления спектакля.

ПИСЬМО А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

(стр. 20)

Машинописная копия хранится в ЦГАОР (ф. 2313, оп. 6, ед. 38). Публикуется впервые.

На документе резолюция: «Безусловно одобряю этот план. Нарком А. Луначарский, 24/ХБ.

17 ноября 1920 года Политико-просветительное управление Московского военного округа (ПУОКР) обратилось в ТЕО с письмом, в котором указывало на необходимость создания показательного красноармейского самодеятельного театра и просило предоставить для этой цели помещение одного из существующих театров.

25 ноября в ТЕО состоялось совещание представителей ПУОКР и коллектива театра бывш. К. Н. Незлобина. Мейерхольд, председательствовавший на этом совещании, изложил план совместного использования «незлобинца-ми» и красноармейцами помещения театра бывш. Незлобина под названием «Театр РСФСР Второй». Предложение было принято. Однако проект не был осуществлен.

С этого времени устанавливается постоянная многолетняя связь Мейерхольда с Красной Армией (см. статью «ГосТИМ и Красная Армия», стр. 179).

J'ACCUSE!

(стр. 21)

Напечатано в «Вестнике театра», 1920, № 76 — 77, 14 декабря, стр. 5.

«J'accuse!» — «Я обвиняю!» (франц.) — название знаменитого памфлета Эмиля Золя.

Эта статья была помещена в журнале непосредственно вслед за статьей А. В. Луначарского «Моим оппонентам». Луначарский, говоря о «размежевании театров, подлежащих сохранению и поставленных вне ответственности ТЕО (то есть академических и некоторых других. — Ред.), и остальных театров», писал: «Я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение старого хорошего, притом живого и могущего по-своему развиваться в революционной атмосфере, я ему поручить не могу. ...Тов. Мейерхольд любить какой-нибудь Малый театр и заботиться о нем не может».

¹ Имеются в виду декораторы московских императорских театров А. Ф. Гельцер и К. Ф. Вальц (конец XIX — начало XX в.).

² Для постановки балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» были приглашены режиссер А. Я. Таиров и художник П. В. Кузнецов (спектакль поставлен не был).

³ Контррельефы — художественные композиции, авторы которых разбивали живописную плоскость пространственным (объемным) построением, пользуясь такими материалами, как дерево, жест и т. п.

⁴ А. В. Луначарский писал: «Великая Октябрьская революция так же точно, как великая Коммуна Парижа, приняла тотчас же меры к охране всегоценного из достояния прошлого, и когда теперь происходит маленький Теат-

515

ральный Октябрь, то было бы, конечно, смешно сдать ему эти ценности, не без большого труда сохраненные во

время гигантских бурь Октября настоящего» «Театральный Октябрь» — движение за революционное обновление театра, возглавлявшееся Мейерхольдом (1920 — 1921 гг.). Задачей этого движения было: решительно повернуть театр лицом к революционной современности, сделать его одним из орудий революционной борьбы и социалистического строительства. В одном из своих выступлений Мейерхольд сказал: «Театральный Октябрь есть явление громадного объема: тут и революционизирование профтеатров, и создание драматургических, режиссерских и актерских мастерских, и опыты в области самостоятельного красноармейского театра, представляющего любопытный сплав рабочих и крестьян, тут и задача революционизировать и совершенствовать театры провинции» («Вестник театра», М., 1920, № 76 — 77, 14 декабря, стр. 11). Правильность основных исходных позиций «Театрального Октября» не избавила его от значительных ошибок и «перегибов» — таких, как недооценка возможностей старых театров, применение методов административного воздействия и т. д. Именно об этом и говорил Луначарский.

ТЕЛЕФОНОГРАММА В. И. ЛЕНИНУ

(стр. 23)

Записано в рукописном дневнике Театра РСФСР Первого (хранится у Н. Н. Соколовой). Публикуется впервые.

Текст телефонограммы сопровождается в дневнике следующими словами:

«Владимир Ильич ответил по телефону Всеволоду Эмидьевичу, что он 28 декабря быть не может, так как очень занят, но обязательно приедет на один из ближайших спектаклей.

Н. К. Крупской и П. М. Керженцеву посланы приглашения, как авторам критических указаний, которые использованы во втором варианте».

Рецензия Н. К. Крупской под заголовком «Постановка «Зорь» Верхарна. (В театре бывш. Зона)» была помещена в «Правде» (1920, 10 ноября), рецензия П. М. Керженцева (публициста, теоретика театра и в то же время ответственного руководителя РОСТА) под заголовком «Зори» — в «Вестнике театра» (1920, № 74, 20 ноября, стр. 4).

В дневнике Театра РСФСР Первого под датой «понедельник 27 декабря» кроме этой телефонограммы записано:

«Зори». Первый спектакль второго варианта, существенно изменившего первоначальную редакцию: более укреплены образы, оживлены характеры, ярче расцвечены отдельные моменты и внутренние противопоставления идей и лиц; сильно изменен и дополнен текст — работа В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова и отчасти результат критики зрителей на первый вариант.

Спектакль специально для работавших на субботнике и воскреснике. Работники театра заняты в день обычного недельного отдыха тоже в порядке субботника».

Текст новой редакции «Зорь» напечатан в «Вестнике театра» (1921, № 80 — 81, 27 января, стр. 26 — 27).

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ. I. О ДРАМАТУРГИИ И КУЛЬТУРЕ ТЕАТРА

(стр. 24)

Напечатано в «Вестнике театра», 1921, № 87 — 88, 5 апреля, стр. 2 — 3. Написано совместно с В. М. Бебутовым и К. Н. Державиным.

К. Н. Державин, ученик Мейерхольда по Курсам мастерства сценических постановок, в конце 1920 — начале 1921 года был привлечен к работе по организации задуманного Мейерхольдом Театрального техникума (открывшегося осенью 1921 года как Государственные высшие режиссерские мастерские); впоследствии театровед и литературовед.

516

¹ Очевидно — «советские бюрократы».

² При реорганизации Наркомпроса в начале 1921 года вместо единых прежде отделов театрального, музыкального, изобразительных искусств, литературного и кинематографического были образованы соответствующие подотделы при вновь созданных Главполитпросвете (Главном политико-просветительном комитете), Главпрофобре (Главном комитете профессионально-технического образования), Главсоцвосе (Главном комитете социального воспитания) и Академическом центре. 26 февраля 1921 года Мейерхольд был утвержден заместителем заведующего ТЕО Главполитпросвета; на этом посту он пробыл до 8 апреля 1921 года.

³ Слова Чацкого из пятого явления второго действия «Горя от ума» А. С. Грибоедова.

⁴ Набранное курсивом — несколько перефразированная цитата из частоприводимых Мейерхольдом заметок Пушкина «О народной драме и драме» «Марфа Посадница», которые далее в этой статье Мейерхольд называет «манифестом Пушкина «О драме».

⁵ Были опубликованы еще только «Театральные листки. II. Одиночество Станиславского» (см. далее). В феврале — марте 1921 года Мейерхольд поместил в «Вестнике театра» также статьи инструктивного характера под заголовком «Письма на места»: Письмо первое — Самарской губтесекции <театральной> секции губернского отдела народного образования» (№ 83 — 84), письмо второе — Брянской губтесекции, письмо третье — Нижегородской губтесекции (оба — № 85 — 86), а затем были напечатаны памфлет «Горестные заметки. Недоумение отпадает, или Дом Чехова и оперетта» (№ 87 — 88) и статья «Яркие театры». «Кармен», написанная В. Э. Мейерхольдом вместе с В. М. Бебутовым и подписанная «Озлобленные новаторы» (№ 89 — 90). Критик М. Б. Загорский, в свое время заведовавший редакцией «Вестника театра», говорил: «Можно найти ряд статей и материалов Мейерхольда, написанных анонимно или под псевдонимом. Они вносили страстность борьбы. Очень часто обзор печати делался Мейерхольдом, который показывал всю театральную Москву. Я попросил Мейерхольда и Бебутова дать нам рецензию. Они выбрали «Кармен» (стенограмма собрания, посвященного воспоминаниям о «Театральном Октябре», состоявшегося 7 июня 1934 года в ВТО; хранится в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, историографический кабинет, ф. 31, ед. 4).

⁶ В ноябре 1920 года ТЕО организовал Мастерскую коммунистической драматургии (Масткомдрам). Возглавлял ее Д. Н. Бассалыго. Она должна была содействовать созданию и распространению новых, революционных пьес. Неподостаток квалифицированных сотрудников мешал выполнению ее задач.

⁷ Ринальдо Ринальдини — разбойник, герой одноименного романа немецкого писателя Х.-А. Вульпиуса.

⁸ «Живые газеты» и «устные газеты» (в данном случае как пример приводится газета железнодорожников «Гудок») — своеобразные эстрадные формы политической агитации, возникшие в 1920 году.

⁹ Гинекей — женская половина дома у древних греков; здесь это слово употреблено в ироническом смысле.

¹⁰ О биомеханике, точнее — о театральной биомеханике, основы которой Мейерхольд сформулировал в сезоне 1921/22 года, см. в его рецензии на книгу А. Я. Таирова (стр. 37 — 39) и в докладе «Актер будущего и биомеханика» (стр. 486 — 489).

¹¹ Имеется в виду существовавшая в то время при Московском Пролеткульте «тонально-пластическая студия».

¹² О совместной работе с Главным управлением Всеобщего военного обучения (Всеобщего военного обучения), о театризации физической культуры см. в разделе «Приложения» (стр. 484 — 485 и 581).

¹³ По-видимому, здесь в вольном изложении пересказаны идеи Ф. Т. Маринетти из его «футуристического манифеста» «Мюзик-холл» («Манифесты итальянского футуризма», перевод Вадима Шершеневича, М., 1914, стр. 76 — 77). Авторы статьи, весьма далекие от взглядов Маринетти, ссылаются на него явно лишь для заострения полемики.

517

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЛИСТКИ. II. ОДИНОЧЕСТВО СТАНИСЛАВСКОГО

(стр. 30)

Напечатано в «Вестнике театра», 1921, № 89 — 90, 1 мая, стр. 2 — 3. Написано совместно с В. М. Бебутовым.

Авторы статьи обращают внимание на те стороны творчества К. С. Станиславского, которые в суждениях критиков, писавших о нем, часто оставались в тени. Но характеристика Станиславского, данная в этой острополюемической статье, отличается субъективностью.

¹ Имеются в виду французские водевили, которые ставил и в которых играл молодой Станиславский в Алексеевском кружке, — «Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец» (перевод Д. Ленского) и «Слабая струна» (перевод П. Баташева), а также комедия В. Дьяченко «Гувернер», поставленная Станиславским в 1894 году в Обществе искусства и литературы (он же играл главную роль).

² «Шикарные» рестораны дореволюционной Москвы.

³ Авторы статьи преувеличивают зависимость Художественного театра от вкусов буржуазии.

⁴ О мейнингенстве см. ч. 1, стр. 321 — 322. Упомянув далее «кронековщину», авторы статьи имеют в виду Людвиг Кронек, режиссера театра при дворе герцога Саксен-Мейнингенского в 1869 — 1891 годах. Кронек оказал некоторое влияние на раннее творчество Станиславского и, поскольку в постановках Кронека были сильны элементы натурализма, Мейерхольд считал это влияние пагубным.

⁵ Речь идет о Театре-студии, который создали Станиславский и Мейерхольд.

⁶ Постановка пьесы Кнута Гамсуна «Драма жизни», осуществленная К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким в условной манере (премьера — 8 февраля 1907 г.), носила экспериментальный характер.

«Достижения театрав области постановки были велики, и это тем более важно, что ,мы явились тогда одними из первых пионеров, пробивавших путь к левому фронту», — писал впоследствии Станиславский. Отмечая успех спектакля, он, однако, признавался: «Для меня он носил отрицательный характер, так как моя лабораторная работа и только что утвержденные основы внутренней техники оказались совершенно скомпрометированными в моих собственных глазах» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 308 и 309).

⁷ По-видимому, намек на актера и драматурга А. И. Сумбатова (Южина).

⁸ В 1898 — 1902 годах МХТ играл в помещении театра «Эрмитаж» в Каретном ряду.

⁹ «Шейлок» — комедия Шекспира «Венецианский купец»; премьера постановки Станиславского в МХТ — 21 октября 1898 г.; Мейерхольд играл роль принца Арагонского. Впоследствии (с 1909 г.) Мейерхольд играл эту роль в Александрийском театре.

«Самоуправцы» — трагедия А. Ф. Писемского; спектакль из репертуара Общества искусства и литературы (премьера постановки Станиславского — 6 декабря 1896 г.) был возобновлен в МХТ 4 ноября 1898 г.

«Двенадцатая ночь» — комедия Шекспира. Спектакль был поставлен Станиславским в Обществе искусства и литературы (премьера — 17 декабря 1897 г.) и возобновлен в МХТ (премьера — 3 октября 1899 г.), где Мейерхольд играл роль Мальволио.

¹⁰ Имеется в виду, Вл. И. Немирович-Данченко.

¹¹ Здесь названы роли Станиславского — Левборг из поставленной им пьесы Г. Ибсена «Гедда Габлер» (премьера — 19 февраля 1899 г.), Сатин из пьесы М Горького «На дне» (премьера постановки Станиславского и Немировича-Данченко — 18 декабря 1902 г.).

Дон Сезар де Базан — герой одноименной пьесы французских драматургов Ф. Дюмануара и А. Деннери, действие которой происходит в Испании, представленной в условно-романтическом облике.

¹² Имеется в виду роль Астрова, игранная Станиславским в его совместной с Немировичем-Данченко постановке пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (премьера — 26 октября 1899 г.).

518

¹³ Исходя из черт Панталоне — сварливого, подозрительного и сластолюбивого старика, — авторы статьи сближают эту традиционную маску *commediadell'arte* с образом Фамусова, которого Станиславский играл в осуществленной совместно с Немировичем-Данченко постановке «Горя от ума» А. С. Грибоедова (премьера — 26 сентября 1906 г.).

¹⁴ Ракитин — роль, игранная Станиславским в его постановке комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (премьера — 9 декабря 1909 г.).

¹⁵ Станиславский поставил в МХТ пьесы Метерлинка «Слепые», «Напрошенная» («Втируша») и «Там, внутри», шедшие в один вечер (премьера — 2 октября 1904 года).

¹⁶ Имеется в виду осуществленная Станиславским постановка комедии-балета Мольера «Мнимый больной» (премьера — 27 марта 1913 г.), в которой он играл роль Аргана.

¹⁷ Неточная цитата из текста роли Треплева («...жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...») в первом действии «Чайки» А. П. Чехова.

¹⁸ Имеются в виду постановки Первой студии МХТ: «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (премьера — 24 ноября 1914 г.), «Потоп» Г. Бергера (премьера — 14 декабря 1915 г.), «Гибель «Надежды» Г. Гейерманса (премьера — 15 января 1913 г.) — и постановка Второй студии МХТ: «Младость» Л. Андреева (премьера — 13 декабря 1918 г.), «Зеленое кольцо» З. Гиппиус (премьера — 27 ноября 1916 г.), «Узор из роз» Ф. Сологуба (премьера — 24 марта 1920 г.). В постановках этих пьес К. С. Станиславский непосредственно не участвовал.

¹⁹ «Каин» — мистерия Байрона; премьера постановки Станиславского — 4 апреля 1920 года.

²⁰ Намек на работу Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальной студии МХАТ.

²¹ Опыты чтения стихов на основе законов ритма и мелодии, проводившиеся композитором М. Ф. Гнесиным, в частности, в Студии Вс. Мейерхольда.

²² Острокомедийные сценки в приемах, характерных для Арлекина (одна из традиционных масок *commedia dell'arte*), построенные на материале произведений немецкого писателя Э.-Т.-А. Гофмана.

²³ Имеется в виду композиция сцен спектакля «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока (Музыкальная студия МХАТ) в духе гравюр периода Директории (по-французски — *Directoire*; 1795 — 1799 гг.), к которому относится действие этой оперетты.

²⁴ По-видимому, намек на управляющую московскими академическими театрами Е. К. Малиновскую. «Лакме» — опера Л. Делиба, одна из наиболее «ходовых» в репертуаре Большого театра, который был предметом главных забот Малиновской.

²⁵ Премьера «Ревизора» Н. В. Гоголя в МХАТ (вторая постановка) состоялась 25 мая 1921 года. Роль Хлестакова исполнял М. А. Чехов; в конце октябрьского же года Мейерхольд в докладе об условном театре «особенно подробно остановился на превосходном исполнении роли Хлестакова Чеховым, который единственный в этом спектакле радовал подлинностью своего дарования и оригинальностью, эксцентричностью и виртуозностью своего исполнения». В остальном Мейерхольд отзывался положительно лишь о «ряде превосходнейших *miseen scene*, введенных вечно юным мастером Станиславским» («В. Э. Мейерхольд о современном театре». — Журн. «Театральная Москва», М., 1921, № 2, стр. 2. — См. также: Миса

el.o, Мейерхольд о Чехове. — Журн. «Экран», М., 1921, № 10, стр. 12).

²⁶ Речь идет, с одной стороны, о меценатах, поддерживавших МХТ, и, с другой, — об интеллигентах типа литературного критика Ю. И. Айхенвальда, выступившего в 1914 году с напугавшей статью «Отрицание театра», на которую Мейерхольд ответил «Глоссами доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда» (журн. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4 — 5, стр. 67 — 80).

²⁷ В первой постановке «Ревизора» в МХТ (премьера — 18 декабря 1908 г.) роль Хлестакова играл А. Ф. Горев.

519

²⁸ «Габима» — театральная студия, игравшая на древнееврейском языке; открылась с 1918 году в Москве, где и работала до 1926 года; затем коллектив театра-студии выехал за границу; в настоящее время работает в Израиле.

²⁹ В то время Станиславский вел занятия по своей «системе» в нескольких театральных организациях, в их числе — в студии «Габима» и в московской Армянской студии.

³⁰ Третья студия МХАТ работала под руководством Е. Б. Вахтангова (впоследствии — театр его имени).

³¹ Премьера драмы А. Стриндберга «Эрик XIV» в Первой студии МХАТ (постановка Е. Б. Вахтангова) состоялась 29 марта 1921 года.

³² К. С. Станиславский в 1921 году предполагал поставить шесть интермедий Сервантеса объединенными силами МХАТ и его Первой студии (постановка не была осуществлена).

³³ В то время Е. Б. Вахтангов готовил в Третьей студии МХАТ постановку пьесы-сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот», премьера которой состоялась 28 февраля 1922 года.

³⁴ «Чудо святого Антония» М. Метерлинка было поставлено Вахтанговым в Третьей студии МХАТ (премьера спектакля в первой редакции — 15 сентября 1918 г., во второй — 29 января (1921 г.)). По совету Мейерхольда Вахтангов собирался ставить в Первой студии МХАТ, а затем в самом МХАТ третью часть трилогии А. В. Сухова-Кобылина — «Смерть Тарелкина» (постановка не была осуществлена).

³⁵ Слова, заключенные в кавычки, взяты из высказываний Пушкина о театре, к которым часто обращался Мейерхольд.

ПОЛОЖЕНИЕ О ТЕАТРЕ РСФСР ПЕРВОМ

(стр. 35)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 576). Публикуется впервые.

Написано, по-видимому, в конце 1921 года.

Второй режиссерской работой Мейерхольда в Театре РСФСР Первом (осуществленной совместно с В. М. Бебутовым) была постановка «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского во второй редакции (В первой редакции «Мистерия-буфф» появилась на сцене 7 ноября 1918 года, в день первой годовщины Октябрьской революции. Спектакль поставил Мейерхольд совместно с В. В. Маяковским. Пьеса была разыграна силами сборной труппы в Петрограде, в Большом зале Консерватории, где в то время помещался Театр музыкальной драмы. Это был первый советский спектакль.). Со дня премьеры — 1 мая 1921 года — спектакль шел ежедневно вплоть до закрытия сезона (7 июля). Несмотря на такое признание театра широкими кругами зрителей, 2 сентября (в период отсутствия Мейерхольда, находившегося в отпуске) Художественный отдел Главполитпросвета уведомил Театр РСФСР Первый, что этот театр «со всем инвентарем и оборудованием должен быть передан Мастерской коммунистической драматургии, на которую возложена также коренная реорганизация труппы театра в смысле создания одной труппы Масткомдрам и укомплектования ее силами труппы Театра РСФСР Первого для работы в плане Масткомдрам» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 4, л. 9). В условиях начала нэпа было необходимо сократить количество предприятий, субсидируемых государством. Однако в данном случае Художественный отдел ослаблял силы революционного искусства: подчиняя единственный тогда крупный театр, стремившийся стать рупором коммунистических идей, гораздо более слабой организации, засоренной случайными людьми, он тем самым ликвидировал этот театр. Можно полагать, что настоящий проект положения означал попытку договориться об объединении двух организаций в рамках Театра РСФСР Первого. Но договоренность не была достигнута, и Мейерхольд остался вне театра.

В помещении Театра РСФСР Первого 25 декабря 1921 года открылся Госу-

520

дарственный театр коммунистической драматургии. Была поставлена пьеса Д. Смолина

«Товарищ Хлестаков». Спектакль оказался столь порочным в идейном и в художественном отношении, что этот театр был немедленно закрыт. В конце января 1922 года Главполитпросвет передал помещение Театра РСФСР Первого «блоку» актеров бывшего Театра РСФСР Первого во главе с Мейерхольдом (объединившихся в то время в Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских) и актеров Театра бывш. Незлобина (который в тот период тоже лишился помещения) — так образовался Театр актера, существовавший до конца сезона. О дальнейших организационных формах мейерхольдовского театра см. стр. 526.

¹ Слово «искусство» дается предположительно: в автографе здесь и далее (п. б) — сокращенное «иск», что может также означать «искания».

² И. А. Аксенов — поэт, переводчик и искусствовед, в то время был назначен ректором организованных и фактически руководимых Мейерхольдом Государственных высших режиссерских мастерских.

³ М. А. Рейснер — профессор-юрист, автор нескольких агитационных пьес.

⁴ Объяснительная записка хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 5).

⁵ Осенью 1921 года начали работать Государственные высшие режиссерские (с начала 1922 г. — театральные) мастерские (ГВРМ — ГВТМ, или ГВЫРМ — ГВЫТМ). Мейерхольд был председателем правления этого высшего учебного заведения и непосредственно руководил занятиями по сценоведению, сценическому движению, биомеханике и словодвижению.

Научный отдел ГВРМ, возглавляемый В. М. Бебутовым, разработал таблицы мужских и женских актерских амплуа, которые вместе с теоретическими положениями об амплуа и примечаниями (разъяснениями нескольких терминов) были опубликованы в брошюре «Амплуа актера», составленной В. Э. Мейерхольдом, В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым и выпущенной ГВРМ в начале 1922 года.

За несколько месяцев исключительно интенсивной работы Мейерхольд, педагоги и студенты разработали ряд проблем сценоведения, биомеханики, сценического конструктивизма и др., а также ряд принципов театральной педагогики, отличающейся общественно-политической установкой, экспериментальным характером и стремлением к тесной связи со сценической практикой. Достижения ГВРМ — ГВТМ легли в основу деятельности театра и театральной школы, руководимых Мейерхольдом, а также частично некоторых других театральных организаций.

Среди студентов ГВРМ — ГВТМ были будущие артисты Театра имени Вс. Мейерхольда — Э. П. Гарин, Т. В. Каширина (Иванова), А. В. Кельберер, С. В. Козиков, Е. В. Логинова, Э. Г. Марголина, З. П. Райх, Н. В. Сибиряк; режиссеры З. Х. Вин, М. М. Коренев, Л. М. Крицберг, Н. Б. Лойтер, Х. А. Локшина, В. В. Люце, А. И. Рубин, В. Ф. Федоров, И. В. Хольд (Мейерхольд), С. М. Эйзенштейн, Н. В. Экк, С. И. Юткевич; хореограф З. П. Злобин; литераторы Б. А. Ивантер, Х. Н. Херсонский; скульптор Н. Г. Шалимов; оперный артист М. Кари-Якубов.

В декабре 1921 года начались работы Лаборатории актерской техники, вскоре ставшей Вольной мастерской Вс. Мейерхольда. В числе лиц, входивших в ее состав, были будущие артисты Театра имени Вс. Мейерхольда и Театра Революции — М. И. Бабанова, А. В. Богданова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, М. Е. Лишин, Н. К. Мологин, Д. Н. Орлов, П. П. Репнин, М. Ф. Суханова, А. А. Темерин, М. А. Терешкович; режиссеры В. Л. Жемчужный, Г. Л. Рошаль.

<ОТЗЫВ О (КНИГЕ А. Я. ТАИРОВА «ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА»>

(стр. 37)

Напечатано в журн. «Печать и революция», М, 1922, № 1, январь — март, стр. 305 — 309.

Мелкие корректурные поправки внесены по автографу (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 577).

521

Особое значение этой статьи заключается в том, что в ней Мейерхольд впервые изложил некоторые положения театральной биомеханики. Очевидно, он решил воспользоваться возможностью выступить в «толстом» журнале и таким образом внес эти положения в рецензию на книгу.

Мейерхольд писал свой отзыв о «Записках режиссера» А. Я. Таирова в период их острой идейной борьбы, начавшейся в конце 1920 года. Оба режиссера выступали друг против друга очень резко и на диспутах и в печати. Так и здесь Мейерхольд обрушился на Таирова, не стесняясь в выражениях и нередко допуская преувеличения.

¹ В брошюре Мейерхольда, Бебутова и Аксенова «Амплуа актера» (см. выше) дано следующее определение: «Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. ...Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне

задание».

² В журн. «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 6 — 7, стр. 118 — 119) была помещена следующая заметка, возможно, написанная Мейерхольдом:

«В январе (Речь идет о 1916 году. Хотя номер журнала и помечен 1914 годом, фактически он вышел в 1915 году. — *Ред.*) в Михайловском театре закончились гастроли г. Max Dearly <Макс Дирли> (Настоящее имя этого французского актера — Люсьен Роллан. — *Ред.*). ...Игра этого актера, четкая и технически великолепно выработанная, подчас напоминала собою искусство комедиантов старого театра. ...Следует отметить еще одну особенность его игры. Это тонкое, умелое и всегда верное обращение с аксессуарами. ...Вещи у него играют, точно это не вещи, а какие-то третьи актеры, — они подчеркивают отдельные моменты игры, дают полноту выявлению тех или иных сценических положений. Такова, например, в пьесе г. Maurice Hennequin «Mon Bebe» кисть, которая проводит вместе с г. Max Dearly очень сложную сцену. Обычно ее роль гораздо скромнее: она просто служит для обрызгивания водою кокса в камине».

³ Французский вокалист и педагог Дельсарт разработал «законы выразительности и гармоничности» на основе изучения связи движения и жеста с ритмом.

⁴ Из «Трактата о животных» Леонардо да Винчи.

⁵ Великий физик Альберт Эйнштейн писал в предисловии к одному из своих трудов: «В интересах ясности неизбежными явились повторения, причем пришлось отказаться от элегантности изложения; я добросовестно держался рецепта гениального теоретика Л. Больцмана: «оставить элегантность портным и сапожникам» (А. Эйнштейн, О специальной и общей теории относительности. (Общедоступное изложение). Перевод с пятого немецкого издания 1920 г. С. И. Вавилова, П., Научное книгоиздательство, (1921, стр. 4).

⁶ Итальянский балетмейстер и теоретик хореографии К. Блазис составил синоптическую таблицу (приложение к его работе «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», русское издание, М., 1864), при помощикоторой доказывал тесную взаимосвязь танца с другими искусствами.

⁷ «Сакунтала» — пьеса древнеиндийского драматурга Калидасы; постановкой этой пьесы открылся Камерный театр (12 декабря 1914 г.).

⁸ А. Я. Таиров, бывавший актером Театра В. Ф. Комиссаржевской в период режиссуры Мейерхольда, вспоминал в своей книге (стр. 27): «На первые жерепетиции (как это было, например, на репетиции «Сестры Беатрисы») Мейерхольд приносит монографии Мемлинга, Боттичелли и других художников, соответствовавших тому или иному случаю, и исполнители брали у них жесты, а часто и целые группы».

⁹ В Музее Гиме собраны преимущественно предметы культов Древнего Востока, переданные коллекционером Э. Гиме в собственность государства

¹⁰ Из статьи: Аврелий <В. Я. Брюсов>, Вехи. Искания новой сцены. — Журн. «Весы», М., 1906, № 1, стр. 72.

¹¹ Первые две страницы списка «Режиссерские работы», соответствующие стр. 230 — 232 1-й части настоящего издания.

522

¹² «Стойкий принц» — пьеса Кальдерона, поставленная Мейерхольдом (премьера — 23 апреля 1915 г.). О постановке рассказано в двух статьях журн. «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 11 стр. 70-77 и № 2 — 3, стр. 135 — 189).

¹³ Ставя оперу новатора в музыке своего времени Рихарда Штрауса «Электра» на текст Гуго фон Гофманстала (в основу либретто положены трагедии Эсхила и Софокла), Мейерхольд и Головин в композиции спектакля исходили из памятников архаической крито-микенской культуры. Декорации носили архитектурный характер, представляя сочетание частей нескольких зданий.

¹⁴ Речь идет о первой редакции постановки Мейерхольда, осуществленной при участии художника Н. Н. Сапунова в Доме Интермедий (премьера — 9 октября 1910 г.). Мейерхольд не только изменил заглавие пантомимы А. Шницлера (музыка П. Донаньи) «Покрывало Пьеретты», но и частично переработал ее. Отойдя от некоторой слащавости пантомимы, Мейерхольд и Сапунов заострили ее образы и сценические положения.

¹⁵ Здесь какое-то недоразумение: Н. Н. Сапунов действительно написал эскизы для «Принцессы Турандот» К. Гоцци, но Мейерхольд не имел отношения к спектаклю, в котором эти эскизы были использованы (Театр К. Н. Незлобина в Москве, премьера — 23 октября 1912 г.).

¹⁶ В этой постановке пьесы Ф. Ведекинда в Театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера — 15 сентября 1907 г.) Мейерхольд ввел новый метод смены картин, впоследствии не раз применявшийся и им и другими режиссерами: на сцене — не только на полу, но и по вертикали — были сразу подготовлены места действия всех картин, для каждой из которых путем освещения выделялся определенный участок сцены.

¹⁷ Предполагалась совместная постановка Мейерхольда и Таирова в Камерном театре, но участие Мейерхольда ограничилось разработкой плана постановки (премьера — 5 марта 1918 г.). В брошюре, выпущенной к гастролям Камерного театра в Петрограде, указано: «Обмен». Мистерия П. Клоделя. Постановка А. Таирова. (В выработке первоначального плана постановки принимал участие В. Мейерхольд)» («Московский Камерный театр», П., 1919, стр. 15). В плане, предложенном Мейерхольдом, в частности, фигурировал принцип кубов, который был использован художником Г. Б. Якуловым; потом Мейерхольд перенес этот принцип в постановку «Зорь».

¹⁸ А. Я. Таиров, говоря о подготовке создания Свободного театра (1913), в котором К. А. Марджанов

хотел объединить крупнейших театральных деятелей различных жанров, писал: «Воистину этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси».

Увлеченный полемикой, Мейерхольд отнесся необъективно не только к Таирову, но и к другому выдающемуся режиссеру — К. А. Марджанову (Марджанишвили). Одно из первых художественных достижений советского театра — постановка «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега Марджановым в Киеве (премьера — 1 мая 1919 г.). Осенью 1922 года Марджанов после 25 лет работы в русском театре возвратился на родину — в Грузию, где провел огромную революционизирующую работу, позволяющую считать его основоположником грузинского советского театра.

¹⁹ После этих слов в автографе рецензии (ЦГАЛИ, ф. 998, ед. 577) имеются следующие два абзаца:

«Евреинев, Комиссаржевский, Мейерхольд, Вл. Соловьев, Миклашевский, Радлов, Бебутов, Гнесин — вот одна группа, у которых не случайными вспышками возникают теоретически строго обосновываемые разрешения около вопросов о театре как таковом, о просцениуме и маске, об интеллигенции в зрительном зале, о гротеске, акробатике, о необходимости укрепить игру актера техническими приемами лицедейства времен *commedia dell'arte*, старояпонского и староитальянского (По-видимому, описка (староитальянским театром является уже упомянутая *commedia dell'arte*) — должно быть: «старокитайского». — *Ред.*) театров, о преобразовании драматургической нашей системы по заветам Пушкина.

523

Уже к 1917 году «Маскарадом» завершается круг. Уже естественным и непринужденным является разрыв со всем, что тянет вспять к истокам 1906 — 1907. Событием для непросвещенных, для тех, кто не ушел левее передвижников и правых мирискусников, кажется приход на сцену ясного Вл. Дмитриева и здоровых Храковского, Киселева и Лавинского (Художники, авторы вещественного оформления постановки «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского в Театре РСФСР Первом. — *Ред.*). Встает тень Татлина.

²⁰ Премьера «Ромео и Джульетты» В. Шекспира в Камерном театре состоялась 17 мая 1921 года. — Мейерхольд и Бебутов предложили журналу «Вестник театра» фельетон на эту тему, но редакционная коллегия журнала, в которую они оба входили, фельетон отклонила (см. протокол заседания коллегии 3 июня 1921 г. — ЦГАОР, ф. 231i3, оп. 6, ед. 91). Текст фельетона не обнаружен.

«ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ»

Пьеса Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец» (перевод с французского И. А. Аксенова) была поставлена Мейерхольдом и разыграна силами Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при ГВТМ в помещении Театра актера (премьера — 25 апреля 1922 г.). «Моей центральной идеей, — рассказывал позднее Мейерхольд в беседе с сотрудником лондонской газеты «Обсервер», — было показать грубое подавление женщины как человеческого существа. Героиня — Стелла — показывается как жертва грубых инстинктов таким образом, что зрительный зал делает вывод социального порядка» (Н. G. The Russian Theatre. Propaganda and Art. Interview with M. Meyerhold (Русский театр. Пропганда и искусство. Беседа с г. Мейерхольдом (*англ.*)). — «The Observer», London, 1933, August, 20). В спектакле, носившем экспериментальный характер, впервые проводились в жизнь принципы биомеханики и сценического конструктивизма, разработанные в ГВРМ — ГВТМ. Были обнажены основные элементы сценического действия: здесь оно разворачивалось на фоне оголенной кирпичной стены театрального здания, на легкой трехмерной конструкции и на широкой авансцене перед ней. Актеры были одеты в почти одинаковые просторные синие костюмы — «прозодежду актера». Среди исполнителей выделялись И. В. Ильинский (Брюно), М. И. Бабанова (Стелла), В. Ф. Зайчиков (Эстрюго).

Премьера была посвящена Мольеру (в ознаменование трехсотлетия со дня его рождения).

И. МЕЙЕРХОЛЬД — ЛУНАЧАРСКОМУ (Выступление на диспуте 15 мая 1922 г.)
(*стр. 44*)

Напечатано в журн. «Эрмитаж», М., 1922, № 2, 22 — 28 мая, стр. 3 — 4.

В журнале под заголовком «Мейерхольд — Луначарскому» напечатано: «Стенограмма речи, произнесенной на диспуте в Театре актера 15 мая, в части, касающейся заметки А. В. Луначарского в «Известиях» о «Великодушном рогоносце». Полный текст стенограммы не обнаружен.

Накануне уже назначенного диспута о «Великодушном рогоносце» в «Известиях ВЦИК» (1922, 14 мая) появилась «Заметка по поводу «Рогоносца», подписанная «Нарком по просвещению Луначарский». А. В. Луначарский писал: «Пьесу я считаю издевательством

над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу рнаплевали. Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, паде-

524

ниями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическом режиме притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах». В последних словах А. В. Луначарский, очевидно, имел в виду высокую оценку спектакля, данную Уриэлем (О. С. Литовским) и Садко (В. И. Блюмом) в «Известиях» (1922, 28 апреля и 5 мая) и положительный отзыв Бориса Гусмана в «Правде» (6 мая). На диспуте 15 мая кроме Мейерхольда выступили В. В. Маяковский, М. А. Рейснер, Г. Б. Якулов и другие. В газетном отчете сообщалось, что в пьесе «никто из участников диспута не нашел той порнографии, которой особенно был возмущен т. Луначарский» (В. Д е с н я к, «Великодушный рогоносец». — Газ. «Вечерние известия», М., 1922, 22 мая). В дальнейшем было опубликовано адресованное Мейерхольду письмо народного комиссара здравоохранения Н. А. Семашко, который, возражая против новых нападков на «Великодушного рогоносца», писал: «Красной нитью через всю пьесу проходит красота души и сердца любящей женщины, бездонность той жертвы, которую она способна принести. ...Никто не станет отрицать, что постановка умна, оригинальна. Точно так же, я думаю, никто не станет отрицать прекрасной, бесподобной игры артистов» («Известия ВЦИК», 1922, 22 октября).

¹ Имеется в виду первая постановка «Балаганчика» Мейерхольдом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (премьера — 30 декабря 1906 г.).

² Выступление Айседоры Дункан Мейерхольд критиковал в своих докладах на диспуте «Нужен ли Большой театр?» (10 ноября 1921 г., см. стр. 582) и на диспуте в Политехническом музее (11 ноября 1921 г.) «Искусство, вззирающее на современность», где он характеризовал творчество Дункан как «искусствоабсолютно не современное и для нас совершенно устаревшее» (журн. «Театральная Москва», 1921¹, № 8, 18 — 20 ноября, стр. 5).

³ Олимпиада хореографических студий и школ Москвы состоялась 3 — 4 апреля 1922 года.

⁴ В то время руководитель Всевобуча Н. И. Подвойский проектировал создание Международного красного стадиона (в Москве, на Воробьевых горах).

⁵ Опера Р. Вагнера «Кола ди Риенци» готовилась к постановке в Театре РСФСР Первом с двойным составом исполнителей — певцов и драматических актеров. Постановщиками были Мейерхольд и Бебутов, дирижер — А. И. Орлов. Макет для этой постановки принадлежал Г. Б. Якулову (первоначально макет был предложен художником для «Мистерии-буфф», но оказалось, что он не отвечает характеру этой пьесы). Спектакль «Кола ди Риенци» был показан летом 1921 года во «внесценном» (концертном) исполнении. Закрыв театр, помешало завершить работу. (В 1923 г. Якулов осуществил свой план, однако со значительными изменениями, при постановке «Риенци» в Опере С. И. Зимина.)

⁶ Государственный театр коммунистической драматургии — см. стр. 520.

II. КАК БЫЛ ПОСТАВЛЕН «ВЕЛИКОДУШНЫЙ РОГОНОСЕЦ»

(стр. 47)

Напечатано в журн. «Новый зритель», М., 1926, № 39, 28 сентября, стр. 6.

¹ Артисты Театра бывш. К. Н. Незлобина, вошедшие в состав Театра актера (см. стр. 520), перенесли на его сцену спектакли своего прежнего репертуара.

² Впоследствии Мейерхольд говорил о «Великодушном рогоносце»: «Я избрал форму упрощенной конструкции именно для того, чтобы, освободив сцену от натуралистических атрибутов, сделать наиболее ясной основную мысль пьесы и обличить мелкобуржуазного ревнивца Брюно, чтобы показать его ничтожество и тем самым особо выделить чистоту женщины, находящейся рядом с ним (его жена Стелла)» (А. К., Вс. Мейерхольд о путях своей работы. — Газ. «Литературный Ленинград», 1936, 8 сентября).

525

ПИСЬМО Е. Б. ВАХТАНГОВУ

(стр. 48)

Напечатано в газ. «Вахтанговец», М., 1936, 29 мая.

Публикуемое письмо было написано в Третьей студии МХАТ, куда Мейерхольд и З. Н. Райх (в дальнейшем — вторая жена Мейерхольда и артистка ТИМа) неожиданно зашли

поздно вечером в отсутствие Вахтангова. Е. Б. Вахтангов ответил Мейерхольду 17 января 1922 года письмом, начинающимся словами: «Дорогой, любимый Мастер! Неизменно благодарный Вам за все, что Вы делаете в театре, я благодарен Вам и за каждый момент, когда Вы касаетесь и нас, восторженно Вас любящих. Мне жаль, что я не встретил Вас тогда — давно уже хочу посмотреть на Вас. Знаю, Вы сердитесь на меня, но я болен, очень болен...» (сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., ВТО, 1956, стр. 188 — 189).

Вахтангов писал в своем дневнике о Мейерхольде: «Какой гениальный режиссер. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление». «...Мейерхольд гениален...», «Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему» (приведено в кн.: Борис Захава, Вахтангов и его студия, изд. 2-е, М., Театногепечать, 1930, стр. 138).

ПАМЯТИ ВОЖДЯ

(стр. 49)

Автограф, озаглавленный «По поводу смерти Вахтангова», хранится в ИМЛИ (ф. 196, оп. 1, ед. 3). Под названием «Памяти вождя» напечатано в жур.н. «Эрмитаж», М., 1922, № 4, 7 — 12 июня, стр. 3.

Печатается по тексту журнала.

Е. Б. Вахтангов скончался 29 мая 1922 года. Через полгода в программе своей новой постановки («Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина) Мейерхольд написал: «Режиссерская работа посвящается Сереже Вахтангову (памяти Е. Б. Вахтангов)». Впоследствии сын Е. Б. Вахтангова, Сергей Евгеньевич, участвовал как художник-архитектор в постановках Мейерхольда «Баня», «Последний решительный», «Список благодетелей» и в разработке проекта нового здания Гостима.

¹ См. статью «Сулержицкий» (ч. 1, стр. 294 — 295).

² Определение, близкое к этому, имеется в дарственной надписи К. С. Станиславского на его портрете (18 апреля 1922 г.), где Станиславский называет Вахтангова «будущим руководителем русского театра» (портрет утрачен, надпись опубликована в газ. «Вахтанговец», 1937, 29 мая).

³ В то время Н. М. Фореггер возглавил Мастерскую Н. М. Фореггера. Б. А. Фердинандов и В. Г. Шершеневич — Мастерскую опытно-героического театра.

⁴ Первая личная встреча Мейерхольда и Вахтангова произошла на одном из спектаклей «Чуда святого Антония» (вторая сценическая редакция, 1921). «В беседе, состоявшейся после спектакля, — писал один из ближайших сотрудников Вахтангова Б. Е. Захава, в 1923 — 1925 годах работавший также в Театре имени Вс. Мейерхольда, — В. Э. Мейерхольд поделился с Вахтанговым и всеми участниками спектакля своими впечатлениями: чеканная форма, скульптурная выразительность и точность мизансцен, жестикуляция актеров (особенно «игра руками»), наконец, исполнение отдельных ролей, — все получило должную оценку в суждениях, высказанных В. Э. Мейерхольдом» (Борис Захава, Вахтангов и его студия, стр. 137).

⁵ «Праздник мира» Г. Гауптмана и «Росмерхольм» Г. Ибсена были поставлены Е. Б. Вахтанговым в Первой студии МХТ (премьеры соответственно — 15 ноября 1913 г. и 23 апреля 1918 г.), «Гадибук» С. Анского — в театре-студии «Габима» (премьера — 31 января 1922 г.). Об остальных постановках см. стр. 519.

526

«ЗЕМЛЯ ДЫБОМ»

Премьера спектакля «Земля дыбом» состоялась в Театре Вс. Мейерхольда 4 марта 1923 года *.

«Земля дыбом» — сделанная С. М. Третьяковым переработка пьесы французского писателя Марселя Мартине «Ночь» (перевод С. М. Городецкого), в которой даны картины солдатского восстания в годы империалистической войны и его поражения. Мейерхольд сценическими средствами не только подчеркивал антимилитаристскую тенденцию пьесы, но и проводил новую для нее мысль о том, что военная организация в руках народа должна стать орудием свержения эксплуататоров.

Спектакль был разделен на две части (вместо пяти действий пьесы «Ночь»). Восемь картин пьесы, именовавшихся в спектакле «эпизодами», получили следующие названия: 1. Долой войну; 2. Смирно!; 3. Окопная правда; 4. Черный интернационал; 5. Вся власть

Советам; 6. Нож в спину революции; 7. Стригут баранов; 8. Ночь.

Спектакль имел очень большой успех. Не будучи связан с порталной сценой, он в дальнейшем неоднократно разыгрывался под открытым небом, превращаясь в массовое действо.

Оба публикуемых текста написаны ;в начале 1923 года.

* Созданию Театра Вс. Мейерхольда предшествовали следующие обстоятельства:

Летом 1922 года путем слияния ГВТМ и Государственного института музыкальной драмы был образован Государственный институт театрального искусства (ГИТИС). Мейерхольд был назначен заведующим научно-учебной частью. В ГИТИС вошли также девять полуавтономных мастерских, в том числе Мастерская Вс. Мейерхольда (бывш. Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при ГВТМ).

Среди принятых на первый курс были работавшие в дальнейшем в Театре имени Вс. Мейерхольда: Н. И. Боголюбов, Н. В. Григорович, Н. А. Ермолаева, М. Ф. Кириллов, В. А. Маслацов, А. Я. Москалева, Н. И. Серебренникова, Л. Н. Свердлин, Н. И. Твердынская (по актерскому факультету), И. С. Зубцов, А. Е. Нестеров, Н. П. Охлопков, А. В. Февральский, П. В. Цетнерович, И. Ю. Шлепянов (по режиссерскому факультету).

1 октября 1922 года в помещении ликвидированного летом Театра актера открылся Театр ГИТИС, в котором шли спектакли Мастерской Вс. Мейерхольда.

В конце ноября — декабре 1922 года в результате происшедшего раскола из ГИТИС вышли Мейерхольд, его Мастерская, оба курса режиссерского факультета, весь второй и часть первого курса драматического (актерского) факультета. Они образовали Мастерскую Вс. Мейерхольда, в распоряжение которой перешел Театр ГИТИС, который стал называться «Театр Вс. Мейерхольда». Во второй половине 1923 года Мастерская получила права государственного учебного заведения и название «Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда» (Гэктемас), а театр сформировался как трудколлектив под названием «Театр имени Вс. Мейерхольда» (ТИМ). 18 августа 1926 г. театр был включен в число государственных театров и с тех пор назывался «Государственный театр имени Вс. Мейерхольда» (ГосТИМ).

527

I. <АГИТСПВКТАКЛЬ>

(стр. 51)

Черновик информационного сообщения, составленного Мейерхольдом совместно с режиссером-лаборантом М. М. Корневым. Записан М. М. Корневым (хранится у него же). Публикуется впервые.

¹ Это заглавие пьесы было заменено заглавием «Земля дыбом» в середине февраля 1923 года, когда работа над спектаклем близилась к концу.

II. <ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ>

(стр. 52)

Автограф на отдельном листе (хранится у М. М. Корнева). Публикуется впервые.

¹ В действие были введены подлинные автомобиль, мотоциклы, велосипеды, пулемет, полевые телефоны, походная кухня, жатвенная машина.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЮБИЛЕЙНОМ ЧЕСТВОВАНИИ 2 апреля 1923 года

(стр. 53)

Отчет «Юбилей В. Э. Мейерхольда» (подписанный А. Февральским) помещен в издании: «Прессбюро Агитпропа ЦК РКП. Бюллетень «А». Материалы для газет с городским кадром читателей», М., 1923, № 28, 14 апреля.

За несколько дней до празднования юбилея — 25-летия артистической и 20-летия режиссерской работы — Совет Народных Комиссаров присвоил В. Э. Мейерхольду почетное звание народного артиста республики.

На юбилейном чествовании, происходившем в Большом театре, выступили представители партийных, профессиональных, рабочих, красноармейских, студенческих и

художественных организаций. Сводная рота Красной Армии выстроилась на сцене и приветствовала юбиляра; было сообщено о присвоении Мейерхольду звания почетного красноармейца Московского гарнизона. На вечере выступил Назым Хикмет (от Коммунистического университета трудящихся Востока, где он в то время учился); он прочел посвященное Мейерхольду стихотворение (опубликовано в переводе С. М. Третьякова в сб. «В. Э. Мейерхольд», изд. «Октябрь», Тверь, 1923, стр. 42).

Отвечая на поздравления, Мейерхольд просил послать приветствие его учителю — К. С. Станиславскому.

ПИСЬМО И ТЕЛЕГРАММЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 54)

I

Автограф на открытке (хранится в Музее МХАТ, архив КС). Публикуется впервые.

В это время Мейерхольд проводил летний отпуск в Brunshaupten (Брунс-хауптен) — немецком курорте на берегу Балтийского моря, Станиславский тоже находился в Германии, возвратившись из гастрольной поездки МХАТ в США и готовясь к новой поездке туда.

Свидание, предложенное Мейерхольдом, не состоялось. В ответном письме от 3 сентября Станиславский, сообщая, что он очень занят в связи с предстоящим отъездом в Париж и Америку, писал: «Очень сожалею, что нам не удастся свидеться» (ЦГАЛИ, ф. 998, од. 1, ед. 2092).

¹ Постановка комедии Аристофана в Музыкальной студии МХАТ, осуществленная Вл. И. Немировичем-Данченко (премьера — 16 июня 1923 г.).

² Артистка Лилина, жена К. С. Станиславского.

528

II, III

Телеграммы хранятся в Музее МХАТ (архив КС). Публикуются впервые. Телеграммы адресованы в Париж, в Театр Елисейских полей, где тогда гастролировал МХАТ. Датируются по почтовым штемпелям. Поздравления приурочены к 25-летию МХАТ.

«ЛЕС»

«Лес» А. Н. Островского в постановке Мейерхольда стал одним из этапных спектаклей. Об успехе его у массового зрителя говорит то обстоятельство, что спектакль непрерывно сохранился в репертуаре четырнадцать лет: со дня премьеры — 19 января 1924 года — вплоть до закрытия театра; за эти четырнадцать лет спектакль прошел 1328 раз.

Текст пьесы Островского был перемонтирован Мейерхольдом и разделен на три действия и тридцать три эпизода (в дальнейшем количество эпизодов было сильно сокращено). Названия эпизодов были следующие: 1. По шпалам; 2. Таинственная записка; 3. Дитя природы, взлелеянное несчастьем; 4. Алексис — ветреный мальчик; 5. Хлеб да вода — актерская еда; 6. Три добрых дела разом; 7. Аркашка и курский губернатор; 8. Отец Евгений и его программа-максимум; 9. И у них биомеханика; 10. Нотариальная контора; 11. Аркашка против мещанства; 12. Светская дама и девочка с улицы; 13. Беспаспортный; 14. Невеста без приданого; 15. Педикюр; 16. Сон в руку; 17. Аркашка-куплетист; 18. Ум практический; 19. Обьегоривает и молится, молится и обьегоривает; 20. «Пеньки дыбом»; 21. «Люди мешают, люди, которые власть имеют»; 22. Нашла коса на камень; 23. Лунная соната; 24. Между жизнью и смертью; 25. Актриса нашлась; 26. Собирая цветы...; 27. В золотой клетке; 28. Будущий земский начальник; 29. Алексис готовится к балу; 30. «Если бы было близко, то не было бы далеко, а если далеко, то значит не близко»; 31. Сцена из «Пиковой дамы»; 32. Жених под столом; 33. Дон-Кихот, или «Пеньки дыбом» еще раз.

Главные роли и исполнители: Несчастливцев — М. Г. Мухин, Счастливец — И. В. Ильинский, Гурмыжская — Е. А. Тяпкина, Аксюша — З. Н. Райх, Восмьбратов — Б. Е. Захава, Петр — И. И. Коваль-Самборский, Буланов — И. А. Пырьев (впоследствии известный кинорежиссер), Улита — В. Ф. Ремизова. Партию гармоники исполнял М. Я.

I. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ 18 февраля 1924 года

(стр. 55)

Запись А. В. Февральского. Отрывок опубликован в статье: А. Февральский, Мейерхольд и Шекспир. — Сб. «Вильям Шекспир. 1564 — 1964», изд. «Наука», М., 1964, стр. 387. Полностью публикуется впервые.

Выступление состоялось на заседании театральной секции Российской Академии художественных наук, посвященном обсуждению постановки «Леса».

¹ Имеется в виду «Дополнительная записка о театральных школах» А. Н. Островского.

² Ряд моментов актерской игры в этом спектакле был построен на различных видах домашних работ (катали белье, варили варенье, накрывали стол и т. п.).

³ Пьеса С. М. Третьякова, поставленная С. М. Эйзенштейном в Первом рабочем театре Московского Пролеткульта (преьера — 7 ноября 1923 г.).

⁴ Грасьосо — комедийный персонаж (амплуа) испанского театра XVI — XVII веков. — О связях А. Н. Островского с испанским театром Мейерхольд писал еще в 1911 году в статье «Русские драматурги» (ч. 1, стр. 184).

529

II. ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ПЕРЕД ЮБИЛЕЙНЫМ СПЕКТАКЛЕМ 19 января 1934

года

(стр. 56)

Запись А. В. Февральского. Публикуется впервые.

19 января 1934 года исполнилось десять лет со дня премьеры «Леса». К этому времени «Лес» прошел свыше тысячи раз.

<ПРОЕКТ ПОСТАНОВКИ «ГОРЯ ОТ УМА» В ТЕАТРЕ РЕВОЛЮЦИИ>

Театр Революции (нынешний Московский академический театр имени Вл. Маяковского) был образован летом 1922 года в результате коренной реорганизации Театра революционной сатиры. Мейерхольд был назначен художественным руководителем Театра Революции и до лета 1924 года совмещал работу в нем с руководством театром на Старой Триумфальной площади (в то время Театр актера, вскоре Театр ГИТИС, в дальнейшем Театр Вс. Мейерхольда). При формировании труппы Театра Революции в нее был включен ряд участников Вольной мастерской Вс. Мейерхольда (работали в порядке совместительства).

В Театре Революции Мейерхольд поставил «Доходное место» А. Н. Островского и «Озеро Люль» А. М. Файко.

Работа над «Горем от ума», начатая Мейерхольдом в Театре Революции, не была завершена. О двух сценических редакциях комедии А. С. Грибоедова в Гостиме — 1928 и 1935 годов — см. стр. 543 и 563.

I. ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ >

(стр. 58)

Запись Н. П. Охлопкова. Хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 375). Публикуется впервые.

¹ Имеется в виду письмо А. С. Пушкина А. А. Бестужеву из Михайловского после 25 января 1826 года.

² Речь идет о статье: Вл. Немирович-Данченко, «Горе от ума» в Московском Художественном театре. — Журн. «Вестник Европы», Спб., 1910, № 5, стр. 375 — 392; № 6, стр. 367 — 386; № 7, стр. 332 — 349.

³ Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Влюбленный молодой человек — вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии. Остальное — от лукавого. ...Чацкий потом станет обличителем даже помимо своего желания. Он и не думал брать на себя эту роль. ...Все происшедшее только закаляет в Чацком будущего общественного деятеля» (цит. по кн.: Вл. Ив. Немирович-Данченко, «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, М. — П., 1923, стр. 68 и 70).

⁴ Слова Пушкина из указанного выше письма.

⁵ Для трактовки Лизы в данной концепции «Горя от ума» существенны следующие строки из записи (по-видимому, стенографической) беседы Мейерхольда с актерами Театра Революции о постановке «Горя от ума»: «От момента, когда докладывают о приезде Чацкого, и до того момента, как он входит, должен быть вводный эпизод — встреча Чацкого с Лизой раньше, чем с Софьей: Лиза срывается с места и со всех ног бежит

навстречу Чацкому. ...Лиза будет встречаться с ним не так, как с Фамусовым, Молчалиным и Софьей. Она встречается с ним на правах человека, и они идут, обнявшись, по коридору. Это мелочь, но она весьма характеризует два мира, и здесь показать два положительных типа — Чацкого и Лизу рука об руку — это весьма важно»(ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 383).

⁶ Имеется в виду Г. П. Рукавишников, автор работ по педагогике.

530

II. ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ

(стр. 60)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 739, оп. 1, ед. 45). Публикуется впервые.

Это письмо написано на обороте письма З. Н. Мейерхольд-Райх, которая, сообщая А. Я. Головину о предпринятой Мейерхольдом постановке «Горя от ума», писала: «Он убедительно просит Вас согласиться взять на себя всю *костюмную часть* спектакля. Конструктивное оформление (станок и бутафория) делает Виктор Шестаков». В. А. Шестаков был главным художником Театра Революции и автором вещественного оформления к обеим Постановкам Мейерхольда в этом театре: «Доходное место» и «Озеро Люль», а в дальнейшем — к обеим сценическим редакциям грибоедовской комедии в ГосТИМе.

Ответное письмо А. Я. Головина см. в об. «Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», Л. — М. «Искусство», 1960, стр. 187 — 188.

МАЛЫЙ ТЕАТР И С. МОИСЕИ (стр. 61)

Напечатано в «Правде», 1924, 18 марта.

Весь основной состав актеров за немногими исключениями и режиссура спектакля «Гамлет» с участием Сандро Моисеи были из числа деятелей Малого театра.

В ответ на эту статью директор Малого театра А. И. Южин в «Письме в редакцию» сообщал: «В течение спектаклей Сандро Моисеи Малый театр нес обычную ежедневную работу и не принимал никакого участия в гастролях нашего заграничного гостя. Отдельные артисты и режиссеры, участвовавшие в них из числящихся в труппе Малого театра, на его сцене не исполняли ролей, в которых они выступали с С. Моисеи в Театре Зимина, и не ставили этих пьес: все это было подготовлено с ничтожного количества репетиций, случайным подбором артистов различных сцен и ничего общего с делом Малого театра не имеет» («Правда», 1924, 22 марта).

¹ Резкость этой оценки М. Рейнхардта не оправдана и неожиданна для самого Мейерхольда (см. его статью «Max Reinhardt», ч. 1, стр. 162 — 166).

² Статья об этом написана не была, но в бумагах Мейерхольда сохранился следующий набросок, относящийся к этой теме:

«Если принять только три резко обозначившиеся в современной театральной школе системы игры актера с однословным обозначением основ каждой из них — «нутро», «перевоплощение», «биомеханика», игра Сандро Моисеи не может быть отнесена ни к одной из этих трех систем, так как этот МасТер, холивший свою актерскую природу в теплицах эстетического сада Рейнхардта, не дотянулся до биомеханической школы. Ход в дверь этой системы неизбежен для всех, кто отказался и от игры «нутром» и от игры в перевоплощения» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 541).

Мысли Мейерхольда об игре Моисеи, высказанные им лет десять спустя, были зафиксированы А. К. Гладковым (см.: Александр Гладков, Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — Об. «Тарусские страницы», Калуга, 1961, стр. 305).

«Д. Е.»

БЕСЕДА С КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА 7 апреля 1924 года

(стр. 62)

Запись Л. М. Крицберга (ЦГАЛИ, ф. 963, сот. 1, ед. 383). Публикуется впервые.

Пьеса «Д. Е.» («Даешь Европу!») была написана М. Г. Подгаецким (при участии работников ТИМа) по мотивам романа И. Г. Эренбурга «Трест Д. Е.»

531

и отчасти романа Б. Келлермана «Туннель». Пьеса носила характер обозрения. Действие ее происходило в будущем, что не мешало спектаклю стать чрезвычайно злободневным. Он был построен на борьбе двух сил: международному капитализму противопоставлены советские люди и пролетариат других стран. Был применен новый способ вещественного оформления — «движущиеся стены» (щиты на колесиках), которые, располагаясь в разных сочетаниях, могли мгновенно менять формы места действия и участвовать в самом действии (например, стена гонялась за актером).

Пьеса делилась на три части и семнадцать эпизодов. Названия эпизодов:

1. Проект грандиозного разрушения; 2. Размножайтесь разумно; 3. Проект грандиозного сооружения; 4. Довольно мира!; 5. Лакеи французского капитала; 6. Даешь Европу!; 7. Фокстротирующая Европа; 8. Енс Боот не дремлет; 9. Доллар и динамит понимаются всюду; 10. Ужин лордов или кольцо в супе; 11. Переворот в этнографии; 12. Вот что осталось от Франции; 13. Еще один барьер; 14. Катастрофа; 15. Стальная когорта; 16. Де-факто и де-юре; 17. Неожиданный дивиденд.

Премьера состоялась 15 июня 1924 года в Ленинграде во время гастролей театра.

¹ Политработник В. С. Богушевский принимал участие в работах Мастерской Вс. Мейерхольда (и был избран председателем Бюро Мастерской), а затем Театра Вс. Мейерхольда; предложение о нем осуществлено не было.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 63)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые.

¹ В это время происходила реорганизация МХАТ и его студий. В целях обновления состава МХАТ предполагали влить участников Третьей студии в труппу МХАТ; это привело бы к закрытию студии. «В судьбе театра (то есть Третьей студии. — *Ред.*) приняли участие ряд общественных организаций и отдельных лиц (здесь следует особо отметить энергичное участие В. Э. Мейерхольда), и таким образом Студия Вахтангова была спасена. Решено было организационно отделиться от Художественного театра, и с этого момента начинается самостоятельное существование Государственной академической студии имени Евг. Вахтангова» (Борис Захава, Вахтангов и его студия, стр. 174).

В процессе переговоров о судьбе Студии Б. Е. Захава с товарищами был у К. С. Станиславского. В письме к Мейерхольду от 22 августа 1924 года Захава сообщал: «Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно. Когда он говорит об этом, он весь оживляется. ...Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы даже с некоторой гордостью («ведь он все-таки мой ученик»), ...Можно заключить, что Константин Сергеевич имеет в виду говорить с Вами об осуществлении проектируемого сотрудничества не на территории Третьей студии, а на более обширной территории самого МХТ» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 1413).

Об участия Мейерхольда в деятельности Студии имени Евг. Вахтангов см. стр. 583.

«УЧИТЕЛЬ БУБУС»

В «Правде» была помещена заметка «Бубус» в Театре им. Вс. Мейерхольда». В ней говорилось: «В комедии Алексея Файко «Бубус» дан яркий представитель интеллигенции, колеблющейся перед вопросом: участвовать ли ей в революции или уклониться от участия; интеллигента страшит насилие, неизбежное в гражданской войне, а вместе с тем он пытается взять на себя миссию «объединить», «примирить» две борющиеся силы. Пьеса, протекающая в самой гуще жизни буржуазии Малой Антанты, включает в себе ряд ярких сатирических моментов и дает богатый сценический материал. Режиссер (Вс. Мейерхольд) поставил перед собой задачу усилить агитационный план спектакля,

532

что достигается новыми приемами актерской игры: чередованием игры <и так называемой предыгры> (В угловых скобках — слова, пропущенные в газете. Мейерхольд указывал на эту опечатку в своем докладе об «Учителе Бубусе» (см. стр. 76).) и сцен разговорных и мимических, идущих на музыку (Лист и Шопен)...» («Правда», 1924, 31 декабря). Эта заметка написана Мейерхольдом; в ЦГАЛИ хранится его автограф (ф. 963, оп. 1, ед. 419).

Премьера состоялась 29 января 1925 года.

Роль учителя Бубуса репетировал И. В. Ильинский, но так как незадолго до премьеры

он ушел из театра, первым исполнителем этой роли был Б. В. Вельский (впоследствии И. В. Ильинский, возвратившись в театр, также играл ее). Остальные главные роли и наполнители: капиталист „ван Кампер-дафф — Б. Е. Захава, Стефка — З. Н. Райх, барон Тэша Фейервари — В. Н. Яхонтов, Гертруда Баазе — В. Ф. Ремизова, ее дочери: Теа — М. И. Бабанова, Тильхен — Х. А. Локшина, генерал Берковец — Н. П. Охлопков, пастор Зюссерлих — М. М. Коренев. Партию рояля исполнял Л. О. Арнштам (теперь кинорежиссер).

В докладе коллективу Театра имени Вс. Мейерхольда 5 мая 1925 года об итогах сезона ТИМа Мейерхольд сказал: «Бубус», как пьеса, выбран не вполне удачно для нашей линии, но все же основной линии мы не изменили. Значение постановки «Бубуса» для нашего коллектива в том, что она дала возможность испытать нашу систему игры; здесь скрещение биомеханической системы с новым психологизмом. Мы отходим от схематизма, отказываемся от прозодежды и от отсутствия грима. Мы идем к новому реализму». (Запись А. В. Февральского.)

І. «УЧИТЕЛЬ БУБУС» И ПРОБЛЕМА СПЕКТАКЛЯ НА МУЗЫКЕ

(стр. 64)

Стенограмма (части 1 — 2) и запись М. М. Коренева (часть Э — ответы на вопросы слушателей). Хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 345). Отрывки опубликованы в статьях: А. Февральский, Мейерхольд и кино. — Журн. «Искусство кино», 1962., № 6, стр. 108; А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. — Сб. «Сергей Прокофьев. 1953 — 1963», М., «Советский композитор», 1962, стр. 93 — 94; А. Февральский, Мейерхольд и Шекспир. — Сб. «Вильям Шекспир. 1564 — 1964», М., изд. «Наука», 1964, стр. 388 — 390. Полностью публикуется впервые.

Доклад был прочитан перед коллективом Театра имени Вс. Мейерхольда 1 января 1925г.

¹ Переделаны были не «Гугеноты». В ленинградском Малом оперном театре был поставлен спектакль «В борьбе за Коммуну» (премьера — 19 сентября 1924 г.) на музыку оперы Дж. Пуччини «Флория Тоска»; автор либретто и постановщик Н. Г. Виноградов перенес действие в эпоху Парижской Коммуны.

² В начале 1917 года Мейерхольду была поручена постановка оперы С. С. Прокофьева «Игрок» в Мариинском театре; десять лет спустя он снова договорился с тем же театром о постановке, а в 1932 — 1933 годах «Игрок» в постановке Мейерхольда был включен в репертуар Малого оперного театра, однако спектакль не был осуществлен.

³ «Кривое зеркало» — театр пародий и миниатюр; работал в Петербурге в 1908 — 1918 годах и затем в Ленинграде в 1922 — 1931 годах. «Не рыдай» — кабаре, существовавшее в Москве в начале нэпа.

⁴ Заметка об «Учителе Бубусе» за подписью А. М. Файко в печати не обнаружена. В «Правде» появилась заметка без подписи, написанная Мейерхольдом (она приведена выше).

⁵ П. И. Годунов был заведующим электротехнической частью ТИМа.

⁶ Красный театр открылся 24 октября 1924 года пьесой «Джон Рид» (автор и постановщик — И. Г. Терентьев). Одним из наиболее впечатляющих моментов спектакля было появление на белом фоне силуэта В. И. Ленина.

533

⁷ В беседе с коллективом ТИМа об «Учителе Бубусе», состоявшейся 18 ноября 1924 года, Мейерхольд сказал: «...Какова та социальная подкладка, которая дана здесь? Несомненно — внутренняя. Внешне пьеса не революционна, в ней нет, как сказал бы Луначарский, «плакатности». ...В «Бубусе» мы должны добиться, чтобы ясно проявилась эта внутренняя ее революционная динамика. Сразу надо дать ощутить зрителю, что за сценой на нас все время надвигаются события. Она <революционная динамика> должна быть показана, должна почувствоваться в остановках, залп заставляет трагически трепетать, тип комедийности тогда усилится». (Запись М. М. Коренева, отредактированная В. Э. Мейерхольдом, хранится у М. М. Коренева. Копия — в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 342.)

⁸ Одна из шуток Мейерхольда (в быту) — название якобы изысканного блюда, выдуманное им в насмешку над гурманами.

⁹ Речь идет о постановке «Гамлета» В. Шекспира в МХАТ 2-м с М. А. Чеховым в заглавной роли (премьера — 20 ноября 1924 г.; режиссеры — В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов и А. И. Чебан).

¹⁰ Имеется в виду статья: Самуил Марголин, Актер. Артист. Трибун. — Журн. «Жизнь искусства», Л., 1924, № 53, стр. 19 — 21. С конца 1924 года и в течение части 1925 года Мейерхольд заведовал московским отделением редакции этого журнала.

¹¹ Видимо, подразумевается литературный первоисточник истории о Гамлете — сага датского летописца Саксона Грамматика.

¹² «Парсифаль» — опера Р. Вагнера.

¹³ Словом «прибор» Мейерхольд здесь определяет сценическую конструкцию «Великодушного рогоносца».

¹⁴ Речь идет о костюмах, спроектированных художницей-конструктивисткой В. Ф. Степановой для пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина», поставленной Мейерхольдом в Театре ГИТИС (премьера — 24 ноября 1922 г.). Грязно-желтые, мешковатые костюмы зрительно сливались в одно мутное пятно.

В бюллетене СТИНФ (Студенческое информационное бюро по вопросам искусства, организованное студентами ТИТИС) от 21 ноября 1922 года

С. М. Эйзенштейн (режиссер-лаборант спектакля «Смерть Тарелкина») писал: «В. Э. Мейерхольд ставит пьесу в тонах сильного, яркого гротеска, местами переходящего в чистую клоунаду (сцены с «упырями», Брандахлыстовой, следствия и т. д.). Этим же приемом обойдены и самые «опасные» места пьесы, которые в натуралистическом плане неминуемо производят тягостное, почти патологическое впечатление, как, например, допросы Тарелкина, финал пьесы и др. Клоунада обусловила и все задания на обстановку и аксессуары. Первая — набор трюковых акробатических аппаратов, оформленных «под мебель» (проваливающиеся столы, кресла, табуреты, вертящиеся табуреты и пр.), вторые — традиционный цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья по голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и пр. Одежда персонажей сконструирована по тем же принципам и отличается теми же особенностями»

(ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 1492 (заметка не подписана); автограф С. М. Эйзенштейна — ф. 963, оп. 1, ед. 1526).

¹⁵ Студент режиссерского факультета Гэктемаса И. Ю. Шлепянов (впоследствии известный театральный художник и режиссер) создал по планам Мейерхольда вещественное оформление спектаклей «Д. Е.», «Учитель Бубус» и «Мандат».

¹⁶ Сцена была окаймлена длинными подвесными бамбуковыми стволами; актеры, выходя на сцену, раздвигали их.

¹⁷ Магазин «Международная книга».

¹⁸ Тесситура — часть диапазона музыкальных инструментов и голосов, использованная в произведении.

¹⁹ Луфт-пауза — воздушная пауза — краткий перерыв в исполнении музыки.

²⁰ З. П. Злобин — студент актерского факультета Гэктемаса, специально занимавшийся вопросами сценического движения и танца.

²¹ Мейерхольд построил действие «Учителя Бубуса» (которому он дал подзаголовок «комедия на музыке») на музыке Ф. Листа и Ф. Шопена.

534

²² Ведущая спектакль С. А. Соколова дает актеру сигнал к началу его действия в определенный момент музыки.

²³ Речь идет о десятом явлении третьего действия «Леса» (в спектакле ТИМа — эпизод «Пеньки дыбом»). Основываясь на реплике Восмибратова: «Да отчего ж не кричать, коли здесь такое заведение?» — Мейерхольд «вздыбил» эту сцену. Несчастливцев, устрашая Восмибратова различными театральными эффектами, заставляет его вернуть деньги. Восмибратов же не только бросает ему бумажник, но и скидывает с себя верхнее платье и сапоги.

²⁴ О статье Марголина — см. выше (стр. 533).

²⁵ Пианист сыграл отрывок из этюда Шопена, исполнявшегося при выходе ван Кампердаффа и Берковца.

²⁶ Сада Якко и Ганако — японские актрисы; гастролировали в России: первая — в 1902 году, вторая — в 1909 году. Мейерхольд не раз вспоминал их игру.

²⁷ М. И. Бабанова играла в «Озере Люль», «Д. Е.» и «Учителе Бубусе» легкомысленных девиц из буржуазного общества.

²⁸ Речь идет о реакции персонажей на пушечный залп (начало восстания).

²⁹ Имеется в виду срок, остающийся до премьеры.

³⁰ «Отказ» («знак отказа») — термин театральной биомеханики, означающий подготовку к действию, как, например, шаг назад и замах перед ударом; в то же время — сигнал партнеру.

³¹ Речь идет о статье «Театральные листки. II. Одиночество Станиславского» (стр. 30 — 34).

³² Мейерхольд здесь повторяет утверждения статьи «Одиночество Станиславского» и, очевидно, также основывается на сообщении Б. Е. Захавы (в его письме, уже упомянутом на стр. 631) о том, что К. С. Станиславский не считал возможным работать в Третьей студии МХАТ.

³³ Актриска МХТ М. А. Жданова играла в фильме «Сильный человек» (см. ч. 1, стр. 317) роль Луи.

³⁴ «Пятый палец на мизинец», по-видимому, означает бессмыслицу.

³⁵ Имеется в виду поставленный Ю. А. Желябужским фильм «Папиросница от Моссельпрома», в котором играл И. В. Ильинский. Мейерхольд под псевдонимом «Dottore» написал резко отрицательную рецензию на этот фильм («Жизнь искусства», Л., 1925, № 6, стр. 3).

³⁶ А. П. Чехов писал Мейерхольду в конце 1899 года по поводу роли Иоганнеса в «Одиноких» Г. Гауптмана: «Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее... Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервозности, он отнесется к ней преувеличенно, но Вы не уступайте...» (А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 12,

М., Гослитиздат, 1957, стр. 379).

³⁷ Профессор Е. К. Сепп проводил с актерами ТИМа беседы по рефлексологии.

³⁸ «Мертвый Брюгге» — роман бельгийского писателя Ж. Роденбаха.

³⁹ «Темповая сцена» — рабочее название одной из сцен последнего акта «Учителя Бубуса», в которой участвовали почти все персонажи пьесы, действовавшие в быстром темпе.

⁴⁰ Американский психолог В. Джемс, исследуя происхождение эмоции, приводил такой пример: при виде медведя мы сначала бежим, а потом пугаемся — оттого что бежали.

⁴¹ Л. М. Лопатин и Н. А. Бердяев — философы-идеалисты. Мейерхольд имел в виду вредное влияние этих философов.

II. ИГРА И ПРЕДЫГРА (стр. 93)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 437). Напечатано в брошюре: «Учитель Бубус», изд. Театра им. Мейерхольда. Под редакцией В. Федорова, М., 1926, стр. 14 — 18.

Печатается по тексту брошюры.

535

В брошюре, написанной в январе 1926 года и выпущенной в связи с премьерой, четыре главы: «Содержание пьесы», «Комедия на музыке», «Оформление спектакля», «Игра и предыгра», а также программа спектакля. Принадлежность Мейерхольду главы «Игра и предыгра» устанавливается наличием автографа.

¹ А. Кизеветтер, Памяти А. П. Ленского. — Газ. «Русские ведомости», М., 1908, 17 октября.

«МАНДАТ»

Комедия Н. Р. Эрдмана «Мандат» — острая сатира на мещан, пытающихся приспособиться к условиям советской действительности. Обличая и высмеивая персонажей пьесы, Мейерхольд в то же время подчеркнул социальную трагедию людей, «повисших в воздухе», оторванных от окружающей их жизни.

Премьера состоялась 20 апреля 1925 года. Главные роли и исполнители: Павел Гулячкин — Э. П. Гарин, Надежда Петровна — Н. И. Серебренникова, Варвара — З. Н. Райх, Настька — Е. А. Тяпкина, Олимп Валерианович Сметанич — М. Г. Мухин, (Валериан Олимпович — С. А. Мартинсон, Широнкин — В. Ф. Зайчиков, Автоном Сигизмундович — Б. В. Вельский, Агафангел — М. И. Жаров.

Сценическое действие разворачивалось на круглой площадке с двумя вращающимися круговыми «тротуарами».

Об этом спектакле см. статью: Эраст Гарин, О «Мандате» и, другом. — Сб. «Встречи с Мейерхольдом», М., ВТО, 1967, стр. 309 — 331.

I. ИЗ ОТВЕТА НА АНКЕТУ ГАЗЕТЫ «ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА»

(стр. 95)

Подборка, озаглавленная «Перед концом сезона. Что дали театры. Анкета «Вечерней Москвы» («Вечерняя Москва», 25, 23 марта). Ответ Мейерхольда на анкету помещен вместе с ответами других деятелей искусства.

В мыслях, высказанных Мейерхольдом, заключаются некоторые предпосылки к постановке «Мандата». В опущенных здесь абзацах Мейерхольд критикует отдельные пьесы, поставленные в сезоне 1924/25 года.

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ СЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУКН мая 1925 года

(стр. 95)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 459; ф. 998, оп. Т, ед. 348). Отрывок опубликован в статье: А. Февральский, Мейерхольд и кино («Искусство кино», 1962, № 6, стр. (109). Полностью публикуется впервые.

В обсуждении «Мандата» в театральной секции участвовали П. А. Марков (докладчик), Н. Д. Волков, В. Г. Сахновский, Г. И. Чулков и В. А. Филиппов. Высоко оценивая пьесу и спектакль, выступавшие говорили главным образом о литературных ассоциациях, которые вызывает комедия; поэтому Мейерхольд подчеркивал ее сценическую действенность.

Печатаемый здесь текст носит отрывочный характер, так как выступление

Мейерхольда являлось, по существу, ответом на высказывания других участников обсуждения и полемикой с ними; опущенные части выступления были бы непонятны без обстоятельного цитирования этих высказываний.

¹ Фильм «Стачка» вышел на экран 28 апреля 1925 года.

² В этот период в ТИМе велось изучение зрителя путем записи реакций зрительного зала на представлениях. Под учетными карточками имеются в виду таблицы, заполнявшиеся на каждом спектакле.

³ Фигуранты — персонажи без слов, выполняющие те или иные действенные функции. Так, в «Мандате» были введены полотер, поломойка, белошвейка, извозчик, посаженные отец и мать, мальчик с иконой, шафера и другие.

536

ЗАПИСЬ В АЛЬБОМЕ К. И. ЧУКОВСКОГО

(стр. 98)

Автограф хранится у К. И. Чуковского. Публикуется впервые.

Запись на стр. 484 альбома писателя Корнея Чуковского «Чукоккала» сделана в Ленинграде, где в то время жил Чуковский.

1 октября 1926 года К. И. Чуковский писал Л. О. Арнштаму: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить «Лес» и «Ревизора» по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и, его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания. Конечно, есть в нем и тысяча других вещей (например, органическое чувство стиля), но то, о чем я говорю, главнейшее. Потому-то невозможно подражать Мейерхольду, подделаться под Мейерхольда и пр. Его можно только обкрадывать (что и делают), но никакой другой режиссер не может творить в его духе. Для этого он должен быть таким же гениальным знатоком человеческой психофизики». (Копии письма хранятся в ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 515 и ф. 998, оп. 1, ед. 2264.)

¹ Речь идет о встречах Мейерхольда и Чуковского в дачном месте Куоккала (теперь Репино, близ Ленинграда), где оба жили летом 1907 года. У К. И. Чуковского сохранились три открытки Мейерхольда от июня — августа 1907 года, в которых говорится об их предстоящих встречах.

² Имеется в виду задуманная Чуковским сатирическая комедия (с элементами фантастики и эксцентрики) из советской жизни «Гутив» (это слово означало выдуманное писателем «Главное управление туч и ветров»). Как рассказал редактору-составителю настоящего сборника К. И. Чуковский, Мейерхольдс увлечением обсуждал вместе с ним замысел пьесы и предлагал новые детали. В письме от 14 августа 1926 года К. И. Чуковский писал Мейерхольду: «Пьесу для Вас пишу. Но готово только первое действие» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 2293). Однако пьеса не была закончена.

«РЫЧИ, КИТАЙ!»

БЕСЕДА С КОРРЕСПОНДЕНТОМ «ВЕЧЕРНЕЙ МОСКВЫ»

(стр. 99)

Напечатано под заглавием «Казнь по жребью. «Европейская культура» в Китае. «Рычи, Китай!». (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом)». — «Вечерняя Москва», 1926, 20 января.

С. М. Третьяков, положив в основу пьесы «Рычи, Китай!» подлинные события, в передаче образов и быта использовал собственные наблюдения во время пребывания в Китае. Мейерхольду принадлежала режиссерская корректура постановки, очень усилившая драматизм спектакля.

Премьера состоялась 23 января 1926 г. Среди исполнителей выделялись Н. П. Охлопков (старик лодочник), Л. Н. Свердлин (первый лодочник), М. И. Бабанова (бой).

¹ События, изображенные в пьесе, произошли в 1924 году.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО «ЗАПИСКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ

КРЫСЫ»

(стр. 100)

Напечатано без заголовка в кн.: Аркадий Аверченко, Записки театральной крысы. Библиотека сатиры и юмора, М. — Л., изд. «Земля и фабрика» <1926, стр. 3 — 4.>

537

ПИСЬМО В. В. МАЯКОВСКОМУ

(стр. 102)

Автограф хранится в Библиотеке-музее В. В. Маяковского (№ Р-384). Опубликовано в подборке: «Три письма Вс. Мейерхольда». — «Литературная газета», 1964, 11 февраля.

¹ 23 и 24 марта 1926 года была составлена и подписана В. В. Маяковскими членом Президиума совета трудколлектива ТИМа Н. Н. Буториным «согласительная записка» о написании Маяковским для ТИМа пьесы «Комедия сублимизмом». Пьеса не была завершена поэтом (сохранились наброски ее плана и отдельных сцен).

² Друзья В. В. Маяковского — Л. Ю. и О. М. Брик.

³ Речь идет о стихотворении «Сергею Есенину», которое Маяковский только что закончил.

⁴ Таня и Костя — падчерица и пасынок Мейерхольда (дети З. Н. Райх и С. А. Есенина).

⁵ Возможно, это было стихотворение Маяковского «Гуляем», вышедшее отдельным изданием в марте 1926 года.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 103)

Автограф хранится в Музее МХАТ (архив КС). Публикуется впервые.

К. С. Станиславский 26 сентября 1926 года посетил представление «Великодушного рожденика». В книге отзывов ГосТИМа он записал:

«Всеволод Эмильевич мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренно верил тому, к чему стремился. К. Станиславский» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 288).

¹ Л. М. Коренева — артистка МХАТ.

² Речь идет о «Днях Турбиных» (премьера в МХАТ — 5 октября 1926 г.).

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ПАМЯТИ Е. Б. ВАХТАНГОВА

(стр. 104)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. Г, ед. 642); частично (до слов «Мы прежде всего...») выправлена Мейерхольдом. Напечатано с сокращениями в публикации: «В. Э. Мейерхольд об искусстве театра». — Журн. «Театр», 1957, № 3, стр. 113 — 114).

Заседание состоялось в помещении Государственного театра имени Евг. Вахтангова в пятилетнюю годовщину со дня официального открытия Третьей студии МХАТ — 29 ноября 1926 года, утром.

¹ Б. Е. Захава, выступивший на этом же заседании до Мейерхольда, передал собравшимся то, что он и другие студенты слышали от Е. Б. Вахтангова вечером того дня, когда Октябрьская революция победила в Москве. Выступление Захавы в стенограмме не записано, рассказ же Вахтангова он привел в своей вскоре вышедшей книге: «Он <Вахтангов> вышел сегодня на улицу. Бродил по Остоженке... Вдруг его внимание привлек рабочий, сидевший высоко над его головой, на верхушке фонарного столба. Рабочий чинил провода. Вахтангов долго смотрел на него. Смотрел, как рабочий *делово* и *покойно* работал. И понял. *Революцию* понял: весь смысл происшедших событий, — все стало ясно Вахтангову, пока он смотрел, как рабочий чинил провода» (Борис Захава, Вахтангов и его студия, Л., «Academia», 1927, стр. 70).

² Имеется в виду постановка пьесы «Цемент» по роману Ф. В. Гладкоза (премьера — 29 октября 1926 г.). Плохая инсценировка Р. Галиата, отвергнутая автором романа, была поставлена в манере, сочетавшей превратно понятую

538

новизну сценических методов с устаревшими приемами актерской игры. Спектакль получил отрицательную оценку в газетах «Правда» и «Известия».

³ Лозунг «Назад к Островскому» выдвинул А. В. Луначарский в статье «Об А. Н. Островском и по поводу его» («Известия ВЦИК», 1923, 11 и 12 апреля).

⁴ Премьера «Свадьбы» в Третьей студии МХАТ состоялась в сентябре 1920 года.

«РЕВИЗОР»

«Ревизор» в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами» (Письмо Н. В. Гоголя к М. С. Щепкину. Рим, 1842 г. Почтовый штампель — 3 декабря.), как было сказано в анонсе о спектакле, состоял из трех частей, включавших в себя пятнадцать эпизодов. Названия эпизодов: 1. Письмо Чмыхова; 2. Непредвиденное дело; 3. Единорог; 4. После Пензы; 5. Исполнена нежнейшею любовью; 6. Шествие; 7. За бутылкой толстобрюшки; 8. Слон повален с ног; 9. Взятки; 10. «Лобзай меня»; 11. Господин Финансов; 12. Благословение; 13. Мечты о Петербурге; 14. Торжество так торжество; 15. Беспорядочная конфузия. (Первому действию пьесы соответствовали эпизоды 1 — 3-й, второму — эпизод 4-й, третьему — эпизоды 5 — 8-й, четвертому — эпизоды 9 — 12-й, пятому — эпизоды 13 — 19-й.)

Главные роли и исполнители: Хлестаков — Э. П. Тарин, Городничий — П. И. Старковецкий, Анна Андреевна — З. Н. Райх, Марья Антоновна — М. И. Бабанова, Хлопов — А. В. Логинов, Судья — Н. В. Карабанов, Земляника — В. Ф. Зайчиков, Почмейстер — М. Г. Мухин, Добчинский — Н. К. Мологин, Бобчинский — С. В. Козиков, Осип — С. С. Фадеев, Гибнер — А. А. Темерин. «Персонажи автора спектакля»: заезжий офицер — А. В. Кельберер, капитан — В. А. Маслаков, полумойка — С. И. Субботина.

Премьера состоялась 9 декабря 1926 года.

Из большого материала, отражающего работу Мейерхольда над «Ревизором», которая продолжалась свыше года, для настоящего издания отобраны: экспликация спектакля, одна из первых бесед, замечания на репетициях и отрывки из более поздней беседы (то и другое — опубликованное при жизни Мейерхольда), и доклад, состоявшийся уже после премьеры. Таким образом здесь зафиксированы начало работы, моменты в процессе ее и ее итоги.

В ходе репетиций, как это обыкновенно и бывает, некоторые детали менялись. Поэтому отдельные намечавшиеся Мейерхольдом частности сцен и характеристик персонажей, приводимые в публикуемых материалах, не всегда совпадают с тем, что потом было осуществлено в спектакле.

Наиболее обстоятельное описание спектакля см. в книге: «Ревизор» в Театре имени Мейерхольда. Сборник статей А. А. Гвоздева, Э. И. Каплана, Я. А. Назаренко, А. Л. Слонимского и В. Н. Соловьева», Л., «Academia», 1927.

В подготовке к печати материалов о «Ревизоре» для настоящего издания принимал участие режиссер М. М. Коренев, совместно с Мейерхольдом составивший сценический текст (композицию вариантов) для постановки «Ревизора».

1. <ЭКСПЛИКАЦИЯ СПЕКТАКЛЯ>

(стр. 108)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 504); в нее внесены отдельные поправки по записи. М. М. Коренева. Отрывки опубликованы в статье: А. Февральский, Мейерхольд и кино («Искусство кино», 1962, № 6, стр. 109 — 110). Полностью публикуется впервые.

539

¹ Н. О. Дюр — исполнитель роли Хлестакова в первой постановке «Ревизора» (Александринский театр, премьера — 19 апреля 1836 года).

² «Полированными поверхностями» Мейерхольд называет щиты, которые составляли стену дугообразной формы с одиннадцатью дверьми, примыкавшими одна к другой. Центральный щит (по определению Мейерхольда «щит на заднем плане»), включавший три двери, мог раскрываться наподобие ворот, откуда из глубины сцены выезжала площадка.

³ «Шлюз» осуществлен не был. В элизеде гостиницы сверху опускалась полностью оборудованная особая площадка, остававшаяся в раскрытых воротах.

⁴ Мейерхольд показал репродукцию этой картины, которую он видел в Риме, летом 1925 года.

⁵ Под названием «Трус» у нас демонстрировался американский фильм «Сражающийся трус» (режиссер Джемс Крюз).

⁶ Называя «явления» и «действия», Мейерхольд везде имеет в виду авторское деление пьесы.

⁷ «Так и ждешь, что вот отворится дверь и — шашь...» — реплика городничего, заключающая второе явление первого действия (перед выходом Бобчинского и Добчинского).

⁸ См. гоголевское введение в пьесу («Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

⁹ Имеется в виду сцена Валериана и Варвары (второй акт; см. выше — стр. 96 — 97).

¹⁰ Н. П. Ламанова — первоклассная московская портниха-модельер, приглашавшаяся в театры в качестве консультанта по костюму.

¹¹ Сцену Мейерхольд поставил иначе; трельяж в ней не было.

¹² В спектакле остался один шкаф — он стоял в сцене переодевания Анны Андреевны и Марьи Антоновны (эпизод 5 — «Исполнена нежнейшей любовью»).

¹³ В спектакле арка и драпировки не было, купцы выходили на сцену из дверей конструкции.

¹⁴ В спектакле вместо жандарма появлялся курьер с пакетом. Слова жандарма («Прибывший по именному повелению...») были написаны на огромном белом полотнище занавеса. Занавес поднимался снизу, закрывал всю сцену и через минуту уходил вверх. Перед зрителями представляли неподвижные группы персонажей — немая сцена.

¹⁵ О финале спектакля А. В. Луначарский писал: «Взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ним мира. В то время как группа безобразных кукол навек замирает, испуг этих уродов перед какой-то нависшей над ними громовой ревизией, движение, которое раньше их одушевляло, проявляется в механизированном тупом танце, в судорогах которого мечется через зрительную залу гирлянда всей этой человеческой нечисти. Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: «вы мертвы и движение ваше мертво» (А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, М., «Художественная литература», 1964, стр. 367).

¹⁶ Гоголь писал о городничем: «Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души» («Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

¹⁷ М. А. Чехов наполнял роль Хлестакова в спектакле Художественного театра (1921; см. стр. 518).

II. БЕСЕДА С АКТЕРАМИ 17 ноября 19126 года (стр. 118)

Запись и обработка М. М. Коренева, копия хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 356). Публикуется впервые.

Задачей беседы было наметить характеристики персонажей, расшевелить воображение актеров и побудить их высказаться о своих ролях. В основном

540

беседа состояла из вопросов Мейерхольда, его ответов на вопросы и реплик на замечания актеров. Отсюда — некоторая разорванность текста. Реплики актеров воспроизводятся здесь частично. Отдельные реплики Мейерхольда, не имеющие непосредственного отношения к характеристикам персонажей, опущены (отточия не даются).

¹ Слова из вводной ремарки пятого явления пятого действия. Опубликовано в издании: «Ревизор». Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихоновым, М., изд. книжного магазина наследников бр. Салаевых, 1886, стр. 128.

² Проект вещественного оформления принадлежал Мейерхольду. В. В. Дмитриев начал разрабатывать этот проект, сделал эскизы установки и костюмов, но работы не закончил. Функции художника-конструктора были переданы И. Ю. Шлепянову, однако и он не завершил работу. Была договоренность с А. Я. Головиным и М. П. Зандиным об их участии в качестве художников по костюмам, но и это не было осуществлено. В итоге художником спектакля (костюмы, грим, вещь, свет) стал В. П. Киселев. Скульптурные работы (немая-сцена) исполнил В. Н. Петров.

³ П. В. Цетнерович был одним из режиссеров-лаборантов спектакля.

⁴ Альбом «Гоголевское время. Оригинальные рисунки графа Я. П. де Бальмена (1838 — 1836)», М., изд. Фишера, 1909.

⁵ А. А. Темерин, артист ТИМа, производил фотосъемки почти всех спектаклей театра начиная с 1925 года.

⁶ Третья студия МХАТ, в то время уже ставшая Студией имени Евг. Вахтангова, готовила «Бориса Годунова» А. С. Пушкина под руководством Мейерхольда; работа над спектаклем не была завершена.

⁷ «...говорит басом с продолговатой растяжкой, хрипом и сапом — как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют» (Гоголь, «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров»).

⁸ В первый период репетиций Н. И. Боголюбов репетировал роль Осипа, но этой роли не играл.

⁹ Роль Хлестакова в первый период репетировали Э. П. Гарин и С. А. Мартинсон. Но Мартинсон играл Хлестакова лишь начиная с 1929 года.

¹⁰ В спектакле Хлестаков лысым не был.

¹¹ У Эстрюго — одного из главных персонажей «Великодушного рогоносца» — почти вся игра была

пантомимической: слова заменялись жестами.

¹² Городничий, как и Хлестаков, в спектакле лысым не был.

¹³ Сенатор Аблеухов — главное действующее лицо романа Андрея Белого «Петербург»; премьера инсценировки этого романа в МХАТ 2-м состоялась. 24 ноября 1925 года. Аблеухова играл М. А. Чехов.

¹⁴ В спектакле купцы находились на сцене.

III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ 13 февраля и 4 марта 1926 года

(стр. 123)

Запись М. М. Коренева. Опубликовано под заголовком «На репетициях: «Ревизора». — Журн. «Театр и драматургия», М., 1934, № 2, стр. 40 — 42.

Печатается по тексту, выправленному для настоящего издания М. М. Кореневым.

¹ В пьесе П. С. Сухотина и Н. М. Щекотова «Возвращение Дон Жуана», поставленной в Театре Революции в период, когда Мейерхольд руководил этим театром (премьера — 12 апреля 1923 г.), П. И. Старковский играл роль Дон Жуана, в котором легко угадывался Керенский.

² Под впечатлением от полученного письма городничий заболел, он выходит в сопровождении врача, держась за сердце.

³ Эту беседу Мейерхольд проводил после показа ему работы режиссера М. М. Коренева с артистом П. И. Старковский над первыми тремя явлениями «Ревизора».

541

⁴ Из следующей реплики судьи: «А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...».

IV. ИЗ БЕСЕДЫ С АКТЕРАМИ 15 марта 1926 года

(стр. 131)

Печатается часть статьи Вс. Э. Мейерхольда и М. М. Коренева «Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс. Мейерхольда в 1926/27 году», опубликованной в кн. «Гоголь и Мейерхольд», М., изд. «Никитинские субботники», 1927, стр. 80 — 83. Эта часть представляет собой обработанную М. М. Кореневым стенограмму беседы В. Э. Мейерхольда с актерами.

¹ Н. В. Гоголь. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» (цитата взята из третьего письма).

² В «Игроках» (явление VIII) Утешительный говорит: «На лестнице какая-то поломойка, урод естественнейший; вижу, увивается около нее какой-то ар-мейщина, видно, натошак...» В мейерхольдовском «Ревизоре» поломойка — действующее лицо в сцене гостиницы.

V. ДОКЛАД О «РЕВИЗОРЕ» 24 января 1927 года

(стр. 133)

Доклад был прочитан в Ленинграде, в помещении Академического театра драмы (бывш. Александринский). После доклада артисты ГосТИМа показали два эпизода из спектакля и были продемонстрированы диапозитивы — сцены из других эпизодов. Затем состоялся диспут.

1. 15 тезисов к 15 эпизодам. О постановке «Ревизора»

Авторизованная машинопись (хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 362).

¹ См. стр. 143-144.

² Наряду с положительными отзывами о спектакле «Ревизор» А. В. Луначарского (см.: А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, стр. 342 — 343 и 349 — 362) и видных ленинградских искусствоведов (А. А. Гвоздев, А. Л. Слонимский, Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) и другие), выступлением В. В. Маяковского в защиту «Ревизора» (В. В. Маяковский, Поли. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, стр. 306 — 311) в нескольких московских газетах, и журналах появились отрицательные рецензии; Мейерхольду ставили в вину переработку текста (в который были введены отрывки из ранних редакций «Ревизора»), обвиняли его в «мистике» и т. д.

2. Из стенограммы доклада

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 359). Публикуется впервые. Подготовлена к печати при участии М. М. Коренева.

Это выступление, записанное сбивчиво, потребовало основательной стилистической правки и сокращения мест, невнятно воспроизведенных стенографисткой. Отточиями отмечены более или менее значительные сокращения текста (устранение повторений, несущественных подробностей и т. п.).

¹ Премьера состоялась 22 декабря 1926 года.

² Мейерхольд указывал на реальные опасности, возникавшие на пути молодой советской драматургии. Многие авторы пьес, показывая обстановку, людей и отношения периода нэпа, пользовались натуралистическими, протокольными приемами изображения действительности. В результате этого отдельные отрицательные явления неправомерно приобретали характер обобщения. Но Мейерхольд, как это нередко бывало в его выступлениях, «перегибал палку», недо-

542

оценивая образы, созданные авторами таких пьес, как «Шторм», «Виринея» и некоторые другие.

³ Имеется в виду статья В. И. Ленина «О характере наших газет» (Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 37, стр. 89 — 91).

⁴ Из письма к М. С. Щепкину от 3 декабря 1842 года.

⁵ Речь идет о телеграмме В. М. Бебутова: «Мастеру, учителю и другу новогодний привет. Беги плена ночной души Гоголя. Верный и любящий ученик пьет за твои победы. *Валерий*» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 1020). В. М. Бебутов в конце 1924 года поставил «Ревизора» в Театре МГОПС.

⁶ По-видимому, Мейерхольд имел в виду критика Эм. Бескина, который в статье «Быт» и «слезы» гоголевского «Ревизора» (журн. «Новый зритель», М., 1926, № 50, 14 декабря, стр. 4) заявлял, что «в сороковых годах впавший окончательно в обскурантизм Гоголь даже отрекается от «Ревизора», и приводил отдельные слова из «Развязки «Ревизора» и отрывок из письма М. С. Щепкина Гоголю. Правда, Бескин писал только о пьесе и не касался постановки, но такой вывод из его статьи можно было сделать, поскольку в других материалах того же номера журнала, а также в других выступлениях Бескина постановка Мейерхольда оценивалась отрицательно. Что же касается «слов Гоголя», то в «Развязке «Ревизора», посланной 24 октября (н. ст.) 1846 года Щепкину для постановки, Гоголь вложил в уста Первого комического актера (то есть самого Щепкина) слова о «безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, — в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники...» В ответном письме от 8 мая 1847 года Щепкин решительно протестовал против такой трактовки. Гоголь поспешил успокоить Щепкина письмом, написанным около 10 июля (н. ст.) 1847 года, которое Мейерхольд приводит далее.

⁷ Из «Авторской исповеди».

⁸ Художник К. С. Петров-Водкин в этот период привлекался Мейерхольдом к работе над вещественным оформлением задуманного (но не осуществленного) спектакля по «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

⁹ Вероятно, Мейерхольд пересказывает своими словами фразу из письма Гоголя С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 года: «Небольшую характеристику ролей, которая находится в начале книги первого издания, нужно исключить».

¹⁰ В обзоре высказываний красноармейцев о спектакле отмечалось, что наряду с «большим общественным значением» спектакля «их внимание привлекает быстрый темп, «машинизация», равнение на кино» (М. Б р о н к о в. Зритель-красноармеец о «Ревизоре» у Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 1926, 18 декабря).

¹¹ В начале своей речи о Гоголе 27 апреля 1909 года В. Я. Брюсов назвал «основной чертой души Гоголя» его «*стремление к преувеличению, к гиперболе*». Отказываясь «смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени», Брюсов утверждал, что «Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда в своем творчестве оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений» (В а л е р и й Б р ю с о в, Испепеленный. — Журн. «Весы», М., 1909, № 4, стр. 100).

¹² Письмо от 24 октября (н. ст.) 1846 года.

¹³ Там же.

¹⁴ Исполнитель роли Уховертова произносил «р» как «ррр» (утроенное «р»); это ассоциировалось с трелью полицейского свистка. Так же прочитал эти реплики и Мейерхольд.

¹⁵ Письмо от 2 ноября (н. ст.) 1846 года.

¹⁶ См.: Н. Т и х о н р а в о в, Очерк истории текста комедии Гоголя «Ревизор». — В кн.: «Ревизор». Комедия в пяти действиях. Сочинение Н. В. Гоголя. Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым, М., 1886, стр. XXI.

¹⁷ Эти реплики из первоначального сценического варианта были включены в текст спектакля.

543

¹⁸ Гоголь писал М. П. Погодину 15 мая 1836 года: «Провинция уже слабо рисуется в моей памяти, черты ее уже бледны, но жизнь петербургская ярка перед моими глазами, краски ее живы и резки в моей памяти. Малейшая черта ее — и как тогда заговорят мои соотечественники!»

¹⁹ В то время спектакли начинались в 8 часов.

<О СПЕКТАКЛЕ «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ»>
(стр. 148)

Машинопись со значительной правкой Мейерхольда хранится у М. М. Коренева. Заметка написана для стенной газеты ГосТИМа.

ИСКУССТВО РЕЖИССЕРА (Из доклада 14 ноября 1927 г.)

(стр. 149)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. I, ед. 646). Отрывок опубликован в статье: А. Февральский, Мейерхольд и Шекспир. — Об. «Вильям Шекспир. 1564 — 1964». М., 1964, стр. 391. Остальное печатается впервые.

Стенограмма публикуется с сокращениями. Очень большой по объему текст ее записан стенографисткой неудовлетворительно: немало пропусков, некоторые места зафиксированы невнятно. В выступлении имеется ряд отхождений от основной темы, а также полемика, мало понятная без приведения высказываний оппонентов Мейерхольда.

Доклад состоялся в Ленинграде, в Большом зале Филармонии.

«ГОРЕ УМУ» (первая сценическая редакция)

В постановке Мейерхольда комедия А. С. Грибоедова именовалась так, как озаглавил автор ее первоначальный текст. Спектакль был разделен на три части и семнадцать эпизодов, названия которых определялись местами их действия в данной постановке: 1. Кабачок; 2. Аванзала; 3. Аванзала; 4. Танцкласс; 5. Портретная; 6. Диванная; 7. Биллиардная и библиотека; 8. Белая комната; 9. В дверях; 10. В дверях; 11. Тир; 12. Верхний вестибюль; 13. Библиотека и танцевальная зала; 14. Столовая; 15. Концертная зала; 16. Каминная; 17. Лестница. Режиссерская работа была посвящена пианисту Л. Н. Оборину.

Главные роли и исполнители: Фамусов — И. В. Ильинский, Софья — З. Н. Райх, Чацкий — Э. П. Гарин, Молчалин — М. Г. Мухин, Скалозуб — Н. И. Боголюбов, Загорецкий — В. Ф. Зайчиков, Репетилов — Н. В. Сибиряк, Лиза — Е. В. Логинова, Хлестова — Н. И. Серебренникова.

Премьера состоялась 12 марта 1928 года.

I. БЕСЕДА С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ

14 февраля 1928 года

(стр. 161)

Стенограмма, выправленная Мейерхольдом (хранится у А. В. Февральского). Отрывок опубликован в статье: А. Февральский. Мейерхольд и Шекспир. — Сб. «Вильям Шекспир. 1664 — 11964», стр. 391 — 392. Полностью публикуется впервые.

¹ Первую — очень положительную — характеристику В. Г. Белинский дал «Горю от ума» в статье «Литературные мечтания» (1834). Недооценка же комедии Грибоедова, оказавшаяся в большой статье, озаглавленной «Горе от ума» (1840), объяснялась тем, что эта статья была написана в период, когда Белинский придерживался концепции «примирения с действительностью». Но уже в конце 1840 года он отказался от ошибочного взгляда на «Горе от ума».

² Имеется в виду статья «Горе от ума» Грибоедова. (По поводу нового издания старой вещи). — Собрание сочинений Аполлона Григорьева, вып. 6, М., 1915. Далее Мейерхольд несколько раз цитирует эту статью.

544

³ О кабачке см. далее в тексте беседы (стр. 168).

⁴ Имеется в виду немецкий художник Георг Гросс, бичевавший буржуазных остросатирических рисунках.

⁵ В 1927 — 1928 годах знаменитый мексиканский художник Диего Ривера находился в Москве. Он бывал у Мейерхольда и на спектаклях ГосТИМа. В книге отзывов он записал (в ноябре 1927 г.) свои впечатления о виденных им постановках: «Оба спектакля содержат максимум современных сценических приемов, синтезированных с величайшей простотой. Конструктивное построение, своей насыщенностью вызывающее сильнейший эмоциональный динамизм, — это наиболее полное выражение художественной утонченности в непосредственном контакте с массами, то есть самое полное и самое прекрасное выражение революционного искусства в современном мире» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 288; здесь — перевод с испанского). Мейерхольд и Ривера договорились о создании для ГосТИМа пьесы о мексиканской революции при непосредственном участии Риверы, но пьеса не была написана.

⁶ Имеется в виду письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от конца января 1835 года.

⁷ В седьмом эпизоде спектакля («Биллиардная и библиотека») Чацкого окружали пять его друзей. Выражение «в масках» не надо понимать буквально, — оно означает: фигуранты, изображающие друзей Чацкого.

⁸ Эпизод шестой — «Диванная» — соответствовал первым четырем явлениям второго действия.

⁹ Монолог «Французик из Бордо...» был опущен в спектакле.

¹⁰ В тринадцатом эпизоде («Библиотека и танцевальная зала») Чацкий и его друзья, уединившись в библиотеке, читали вольнолюбивые романтические стихи Пушкина, Рылеева, Лермонтова.

II. <О ПОСТАНОВКЕ «ГОРЕ УМУ»>

(стр. 169)

«Горе уму» (Беседа с Вс. Мейерхольдом). — «Правда», 1928, 2 марта. (Беседа записана А. В. Февральским.)

¹ Цит. по кн.: В. О. Ключевский, Курс русской истории. Лекция XXXIV. Раздел «Декабристы и русская действительность».

III. ПИСЬМА Б. В. АСАФЬЕВУ

(стр. 171)

Письмо от 9 января 1928 года хранится у И. С. Асафьевой; копии обоих писем — в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 561).

Публикуются впервые.

Композитор и музыковед Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), в то время живший в Ленинграде, выбрал и инструментовал музыку к спектаклю (см. его статью «О музыке в «Горе уму». — Журн. «Современный театр», М., 1928, № М). Он же был автором двух статей — небольших по объему, но важных для понимания сущности мейерхольдовских постановок, — «Музыка в Театре Мейерхольда» («Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1926, 12 февраля) и «Музыка в драме» (там же, 1927, 30 января).

<ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА>

(стр. 173)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 147). Публикуется впервые.

17 декабря 1928 года состоялось расширенное заседание Художественно-политического совета ГосТИМа, посвященное текущим вопросам жизни театра

545

(репертуарные планы, помещение и т. д.). Печатается часть выступления Мейерхольда, содержащая характеристику принципиальных особенностей руководимого им театра.

Несколькими годами раньше, в выступлении на открытии Пятого всесоюзного съезда работников искусств (25 мая 1925 г.), Мейерхольд говорил об экспериментальном характере своего театра:

«Новое искусство, которое считалось непонятным, было непонятно только в период, когда мы находились в лабораториях. Мы вынуждены были одновременно и плыть и чинить наши корабли. Вследствие этого многие наши уклонь, многие наши формулы, произносимые нами, были непонятны. Мы должны были учиться на публике, на зрителе, мы должны строить новое искусство не в лаборатории, а вместе со зрителем. Вследствие этого многие наши ошибки принимались так, как будто мы здесь строили какие-то новые каноны. Эти ошибки нам всегда бросались в лицо: вот что вы хотите показать крестьянам и рабочим.

Я могу с уверенностью сказать, что мы уже нащупываем возможность создать такие комедии, а завтра мы создадим такие трагедии, которые станут понятны рабочему и крестьянину» (стенограмма хранится в ЦГАОР, ф. 5508, оп. 7, ед. 2).

¹ ГосТИМ гастролеровал в Свердловске в мае — июне 1928 года.

«КЛОП»

В. В. Маяковский значился в афише спектакля не только как автор пьесы, но и как ассистент постановщика Вс. Мейерхольда («работа над текстом»). По желанию Мейерхольда он принимал самое деятельное участие в репетициях, изо дня в день работая с актерами над

словом. Были впервые привлечены к работе в театре художники Кукрыниксы и А. М. Родченко и композитор Д. Д. Шостакович.

Главные роли и исполнители: Присыпкин — И. В. Ильинский, Баян — А. А. Темерии, Розалия Павловна — Н. И. Серебренникова, Зоя Березкина — Н. Г. Суворова, Профессор — Н. В. Сибиряк, Директор зоосада — Н. К. Мологин.

Премьера состоялась 13 февраля 1929 года.

О спектакле «Клоп» см. статьи. Н. Баилова и художников Кукрыниксы в сб. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 365 — 381.

I. ТЕЛЕГРАММА В. В. МАЯКОВСКОМУ

(стр. 174)

Хранится в ЦГАЛИ (ф. 336, оп. 7, ед. 95). Впервые опубликовано (с небольшим сокращением) в статье: А. Февральский, Как создавался «Клоп» («Литературная газета», М., 1935, 9 декабря). Здесь телеграмма публикуется полностью.

В 1928 году ГосТИМ переживал репертуарный кризис из-за отсутствия новых пьес, отвечавших требованиям Мейерхольда. Обещанную пьесу («Комедия с убийством») Маяковский не написал, будучи занят множеством других работ.

Вскоре Маяковский ответил Мейерхольду следующей телеграммой:

«Свердловск, Центральная гостиница, Мейерхольду. Если договориться, обсудить <с> тобой предварительно, думаю, хорошая пьеса выйдет. Привет. Маяковский» (В. Маяковский, Поли. собр. соч., т. 13, 1961, стр. 115).

Телеграмма Мейерхольда, очевидно, побудила Маяковского вплотную взяться за работу над пьесой. Но это была уже не «Комедия с убийством». В конце июня поэт, составляя план седьмого тома собрания своих сочинений, записал: «Клоп, пьеса» (см. там же, стр. 118). В декабре того же года Маяковский сдал Мейерхольду комедию «Клоп».

546

II. НОВАЯ ПЬЕСА МАЯКОВСКОГО (стр. 174)

Напечатано под заглавием: «Четыре премьеры в Театре им. Мейерхольда. Новая пьеса Маяковского (Беседа с Вс. Мейерхольдом)». — «Вечерняя Москва», 1928, 27 декабря.

В газету был дан текст, продиктованный Мейерхольдом стенографистке и основательно выправленный им. Здесь восстановлена фраза «Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя...», вписанная Мейерхольдом в текст стенографической записи (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 46), но опущенная в газете.

¹ Это первое чтение «Клопа» происходило на квартире Маяковского.

² Заседание состоялось 30 декабря.

III. ТЕЛЕГРАММА С. С. ПРОКОФЬЕВУ

(стр. 175)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 602). Опубликовано: А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. — Сб. «Сергей Прокофьев. 1953 — 1963. Статьи и материалы», М., «Советский композитор», 1962, стр. 96.

С. С. Прокофьев, в то время живший в Париже, был еще до революции знаком и с Мейерхольдом и с Маяковским.

В ответ на это предложение Прокофьев телеграфировал: «Очень интересно, но если приму Ваш заказ, не успею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться. Прокофьев» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 602). Музыка к спектаклю «Клоп» написал Д. Д. Шостакович, который до этого работал в ГосТИМе в качестве пианиста.

IV. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ИМЕНИ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

11 января 1929 года

(стр. 175)

Запись Х. А. Локшиной (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 400). Публикуется впервые.

В клубе имени Октябрьской революции Московско-Казанской железной дороги был устроен вечер, на котором Маяковский прочел комедию. В обсуждении ее выступило 12 человек — среди отзывов преобладали положительные. Мейерхольд выступил после

заключительного слова Маяковского.

¹ Имеется в виду реплика Парня: «Эх, и покроют ее теперь в ячейке» — в ответ на крик «Зоя Березкина застрелилась!» (картина вторая).

V. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ДОМЕ ВЛКСМ КРАСНОЙ ПРЕСНИ

12 января 1929 года

(стр. 176)

Запись А. В. Февральского (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 612). Отрывки опубликованы: А. Февральский, Как создавался «Клоп». — «Литературная газета», 1935, 9 декабря. Полностью публикуется впервые.

Мейерхольд выступил после чтения пьесы Маяковским и выступлений десяти ораторов, в большинстве высоко оценивших «Клопа».

¹ Премьера пьесы «Голос недр» в театре имени МГСПС состоялась 2 января 1929 года. Рецензия Н. О-синского, озаглавленная «Голос недр» (Театр МГСОС), была напечатана в «Известиях» 9 января 1929 года.

² Мейерхольд здесь перефразировал слова Пушкина из письма к А. А. Бестужеву от конца января 1825 года: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным».

547

ГОСТИМ И КРАСНАЯ АРМИЯ

(стр. 179)

Напечатано в однодневной газете «Рабис — Красному бойцу», Запорожье, 1929, 23 февраля. Под статьей указано: Москва, 15 февраля.

¹ В клубе Первого московского стрелкового полка Московской пролетарской дивизии была показана инсценировка «Хочешь мира — готовься к войне», написанная и поставленная руководителем драмкружка — артисткой ГостИМа Е. В. Логиновой. В спектакле наряду с красноармейцами участвовали артисты ГостИМа, который также помог драмкружку в организации постановки. На собрании красноармейцев и комполитсостава, состоявшемся перед спектаклем, выступил Мейерхольд (он был почетным красноармейцем этого полка).

«КОМАНДАРМ 2»

В своей первой пьесе — трагедии в стихах «Командарм 2» — поэт И. Л. Сельвинский видел «проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма; столкновение мещанской революционности с революционностью пролетарской; противопоставление заблуждающейся гениальности — посредственности, знающей свое дело; перерастание социализма в революционный практицизм и мн. др.» (И. Сельвинский, О пьесе. — «Литературная газета», 1929, 30 сентября). Действие пьесы происходит в первый период гражданской войны. В основе сюжета — борьба между железным командармом Чубом и интеллигентом-мечтателем Оконным, который обманным путем захватывает командование. Нечеткость идейных позиций автора, чрезмерная усложненность замысла и литературной формы в ущерб сценичности пьесы обусловили ряд ее противоречий. В процессе подготовки пьесы вызвала большие споры в Художественно-политическом совете ГостИМа, обсуждавшем ее на четырех заседаниях. Отмечая литературные достоинства «Командарма 2», выступавшие критиковали идейно-философские построения автора, указывали на неправильности с военно-исторической точки зрения и др. В числе участников обсуждения были А. В. Луначарский (назвавший пьесу «страшно трудной») и В. В. Маяковский. Мейерхольду с самого начала было ясно, что пьеса не может идти на сцене без основательной переработки. Уже на первом обсуждении он сказал: «Такие пьесы, как «Командарм 2» Сельвиного, ставить нужно, но театр должен приложить большие усилия к тому, чтобы исправить недостатки, которые очевидны в пьесе Сельвинского».

I. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГОСТИМА

4 марта 1929 года

(стр. 180)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 147). Публикуется впервые.

На этом первом из заседаний Художественно-политического совета, посвященных обсуждению пьесы «Командарм 2», Мейерхольд выступил после чтения пьесы и речей

нескольких ораторов.

¹ Время действия пьесы — начало формирования Красной Армии.

² В финале пьесы читается «Рапорт о гибели красных бойцов» (погибших по вине Оконного). Это список имен, своим ритмическим построением вплетающийся в стихотворную ткань пьесы и перемежающийся с другим текстом.

³ Идея интермедии (исполняемой хором и чтецами) — проклятие империалистическим войнам.

⁴ Пьеса Всеволода Иванова (премьера в МХАТ — 26 февраля 1929 года).

548

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 4 мая 1929 года

(стр. 181)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 147). Публикуется впервые.

Выступление после просмотра репетиции, в конце третьего из заседаний Художественно-политического совета ГосТИМа, посвященных «Командарму 2». Это было совместное заседание с Художественно-политическим советом Главреперткома.

¹ В. М. Киршон и Ю. Н. Либедияский участвовали в заседании как члены совета Главреперткома.

² Расстрел Оконного был введен Мейерхольдом. Совет Главреперткома, проголосовав на этом заседании за разрешение пьесы, высказался, однако, против расстрела. Но Мейерхольд в дальнейшем добился того, что сцена расстрела была сохранена.

III. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОСТАНОВКЕ

(стр. 182)

Напечатано: «Литературная газета», 1929, 30 сентября. Под общим заглавием «Командарм 2» были помещены статья И. Л. Сельвинского «О пьесе» (цитирована выше) и эта статья Мейерхольда.

¹ Пьеса «Командарм 2» была впервые опубликована в журн. «Молодая гвардия» (М., 1929, № 7 — 8, 9 и 10).

² Имеется в виду рецензия Вл. Морского «Командарм 2». Гастроли Театра им. Мейерхольда». Премьера состоялась 24 июля 1929 года в Харькове, во время гастролей; в Москве спектакль был показан впервые 29 сентября 1929 года.

³ Э. П. Гарин репетировал роль Оконного, но не играл ее, так как ушел из театра до премьеры «Командарма 2» (впоследствии артист возвратился в театр). Данное сравнение двух исполнителей слишком субъективно.

ИЗ ДОКЛАДА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 8 октября 1929 года

(стр. 184)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 95). Частично опубликована в журн. «Театр», 1957, № 3 (см. стр. 1116 — 1118). «Из ответов на вопросы» публикуется впервые.

Мейерхольд выступил с этим докладом на заседании дирекции, месткома и бюро ячейки ВКПб) Большого театра. Тема доклада — как было объявлено в начале заседания — о пятилетке в театре. В то время Мейерхольд был привлечен к работе в Большом театре в качестве художественного консультанта. Предполагалось также, что он поставит балет С. С. Прокофьева «Стальной скок» и первую оперу Д. Д. Шостаковича — «Нос».

В стенограмме сокращены места, недостаточно ясные из-за нечеткой записи, а также высказывания по частным вопросам театральной жизни тех лет.

¹ 26 сентября 1929 года, в день открытия сезона в руководимом им театре, Мейерхольд выступил перед зрителями с докладом «Пятилетка и расстановка сил на театральном фронте к 1930 году». «Вечерняя Москва» писала: «Открытие зимнего сезона, начавшегося серо и буднично в ряде московских театров, оставило иное впечатление в Театре им. Мейерхольда. Театр правильно счел нужным подчеркнуть всю *серьезность и ответственность* сезона, начинающегося вместе со вторым годом пятилетки. Сознанием этой ответственности дышала речь Вс. Мейерхольда, выступившего перед спектаклем с коротким докладом о расстановке сил на театральном фронте» («Вечерняя Москва», 1929, 27 сентября).

549

² ГосТИМ гастролеровал в Одессе в первой половине сентября 1929 года.

³ В балете «Стальной скок» перед зрителем проходят различные эпизоды из жизни России первых лет Советской власти; основная тема — от разрухи к строительству. «Стальной скок» был поставлен в Париже русской балетной труппой, руководимой С. П. Дягилевым (балетмейстер Л. Ф. Мясин, декорации писал Г. Б. Якулов; премьера — 7 июня 1927 г.).

⁴ В 1929 году писатель Б. А. Пильняк опубликовал в Берлине в издательстве русских эмигрантов «Петрополис» повесть «Красное дерево», которая искажала советскую действительность и поэтому была отклонена советскими издательствами. Ответом на поступок Пильняка были многочисленные протесты советской общественности.

⁵ Выступая на втором обсуждении «Командарма 2» в Художественно-политическом совете ГосТИМа (27 апреля 1929 г.) Мейерхольд утверждал, что театры находятся в тупике из-за того, что «много дрянных пьес», поэтому нужно-упорно ставить пьесы мастеров слова, несмотря на все трудности. «Пьеса «Командарм 2», — говорил он, — скоро провалится. Но тем не менее мы должны ее ставить. Мы должны проваливаться не раз, а два, три, пять, пятнадцать — до тех пор, пока мы не выйдем на широкую дорогу, новую драматургическую дорогу» (ЦГАЛИ, ф. 968, оп. 1, ед. 147). Однако «Командарм 2» в действительности пользовался успехом у зрителей.

⁶ Клавираусцуг (нем.), сокращенно «клавир» — фортепианное переложение инструментальной, в данном случае, оркестровой музыки.

⁷ Имеется в виду сцена под Кромами в опере «Борис Годунов», которую Мейерхольд поставил в Мариинском театре (премьера — 6 января 1911 г.).

РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА

(стр. 192)

Брошюра: Вс. Мейерхольд. Реконструкция театра. Л. — М., Театино-печать, 1930, 37 стр. Подзаголовок: «Сводка стенограмм трех докладов, прочитанных в Ленинграде, Киеве, Харькове» (доклады были прочитаны в 1929 г.).

Отдельные части текста брошюры печатались в виде статей в различных периодических изданиях (журн. «Рабис» и др.) во второй половине 1929 года.

Начиная с 1946 года брошюра переводилась на иностранные языки и печаталась отдельными изданиями, в сборниках, в журналах ряда стран (Чехословакия, Польша, Франция).

В тексте брошюры немало стилистических шероховатостей — по-видимому, сведенные воедино стенограммы правились наспех. Для настоящего издания пришлось дополнительно выправить некоторые нечетко построенные фразы.

¹ «Плавятся дни» — спектакль Ленинградского ТРАМа (пьеса Н. Львова; премьера — 26 апреля 1928 г.).

² Под кинетическими конструкциями подразумеваются части оформления сцены, видоизменяющиеся или меняющие свои места в самом ходе сценического действия, как «движущиеся стены» в спектакле «Д. Е.».

³ Имеются в виду Дома культуры, выстроенные в конце 20-х годов.

⁴ Мейерхольд был в Италии в 1925 году.

⁵ Совет Горация, о котором говорит Гоцци, — «смешивать приятное с полезным» («miscere utile dulci»). — См.: Карло Гоцци, Сказки для театра, М., «Искусство», 1956, стр. 881.

⁶ Мейерхольд прожил во Франции пять месяцев в 1928 году.

⁷ 14 июля — французский национальный праздник в память взятия Бастилии народом в 1789 году.

⁸ «Огненный мост» — пьеса Б. С. Ромашова; была поставлена в Малом театре (премьера — 28 февраля 1929 г.). «Гоп-ля, мы живем» — пьеса Эрнста Толлера; была поставлена В. Ф. Федоровым в Театре Революции (премьера — 15 декабря 1928 г.).

⁹ «Новый Вавилон» — фильм режиссеров Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга (производство Ленинградской фабрики Совкино; был выпущен на экран 16 марта 1929 г.).

550

¹⁰ «Фэксами» называли Козинцева и Трауберга. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) — так именовалось творческое объединение, созданное этими режиссерами в Петрограде в 1922 году.

¹¹ Фильм «Октябрь» был выпущен на экран 14 марта 1928 года.

¹² Обе цитаты — из статьи Д. И. Писарева «Промахи незрелой мысли». Ссылка на Ленина позволяет предположить, что эти цитаты Мейерхольд заимствовал из работы В. И. Ленина «Что делать?» (Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 172).

ПИСЬМО А. Я. ГОЛОВИНУ

(стр. 214)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 739, оп. 1, ед. 45).

Ответное письмо Головина см. в сборнике «Александр Яковлевич Головин», Л. — М., «Искусство», 1960, стр. 190 — 191.

¹ Мейерхольд предполагал возобновить на сцене Большого театра свою постановку этой оперы А. С. Даргомыжского, осуществленную в 1917 году в Мариинском театре в декорациях и с костюмами А. Я.

Головина.

² А. Я. Головин в это время находился в трудном материальном положении и не имел работы.

³ Анюта — жена Головина, Анна Яковлевна.

«БАНЯ»

В сезоне 1929/30 года ГосТИМ поставил две пьесы на тему о борьбе с бюрократизмом: комедию в стихах А. И. Безыменского «Выстрел» (поставлена В. Ф. Зайчиковым, С. В. Козиковым, А. Е. Нестеровым и Ф. П. Бондаренко (ассистент) под руководством Мейерхольда; премьера — 19 декабря 1929 г.) и «Баню» В. В. Маяковского.

При подготовке «Бани», так же как и при постановке «Клопа», ассистентом Мейерхольда (работа над текстом) был Маяковский.

Главные роли и исполнители: Фосфорическая женщина — З. Н. Райх, Чужаков — М. А. Чикул, Велосипедкин — А. И. Зайков, Поля — М. Ф. Суханова, Ночкин — К. А. Башкатов, Ундертон — Р. М. Генина, Победоносиков — М. М. Штраух, Оптимистенко — В. Ф. Зайчиков, Бельведонский — Н. В. Сибиряк, Режиссер — С. А. Мартинсон, Мезальянсова — Н. И. Серебренникова, Понт Кич — А. И. Костомолоцкий, Иван Иванович — А. В. Кельберер, Моментальников — В. Н. Плучек.

Премьера состоялась 16 марта 1930 года.

I. ВЫСТУПЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ СОВЕТЕ ГосТИМа 23 сентября 1929 года

(стр. 215)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 46 и 147). Отрывки под заглавием «Новая пьеса Маяковского» напечатаны в «Литературной газете» (М., 1929, 4 ноября). Полностью публикуется впервые.

Чтению пьесы предшествовали два доклада по вопросам текущей жизни театра и их обсуждение. После того как Маяковский прочитал «Баню», выступил представитель профсоюза химиков М. Е. Зельманов, оценивший пьесу высоко, но сделавший два замечания; вслед за репликами Маяковского говорил Мейерхольд. В заключительном слове Маяковский оказал: «Я очень рад и благодарен Всеволоду Эмильевичу за общую оценку моей работы, но мне кажется, что многое еще нужно сделать...» (В. Маяковский, Поли. собр. соч., т. 12, стр. 380).

551

¹ Имеется в виду беседа с Мейерхольдом, опубликованная в газ. «Вечерняя Москва», 1928, 27 декабря (стр. 174 — <175).

² Срочность работы над «Клопом» была вызвана чрезвычайно трудным материальным положением театра. Однако спектакль имел большой успех. Если мнения критиков о пьесе разделились (впрочем, большинство отозвалось о ней положительно), то постановка была ими едва ли не единодушно одобрена. До конца сезона ГосТИМ играл почти только одного «Клопа». Спектакль оставался в репертуаре в течение трех лет.

³ Замечания Мейерхольда об «антихудожественной агитке» были правильными по отношению ко многим пьесам тех лет. Но к «Разлому» Б. А. Лавренева это определение не подходило.

⁴ По-видимому, Мейерхольд сравнивает монолог Оптимистенко, в котором Маяковский обыгрывает слово «лицо» (В. Маяковский, Поли. собр. соч., т. III, стр. 344), с монологом Сганареля во втором явлении пятого действия.

⁵ Речь идет о третьем действии «Бани», где Маяковский показывает посещение театра бюрократом Победоносиковым и его присными.

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ В КЛУБЕ ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ 30 октября 1929 года

(стр. 218)

Напечатано в отчете, озаглавленном «О «Бане». Вечер «Даешь». — Журн. «Даешь», М., 1929, № 1В.

Чтение и обсуждение «Бани» было устроено редакциями журнала «Даешь» и многотиражки рабочих и служащих Первой образцовой типографии «Жизнь печатника». После того как Маяковский прочитал пьесу, первым выступил Мейерхольд. Все участники

прений говорили о «Бане» одобрительно (выступление Маяковского после прений см.: В. Маяковский, Поли. собр. соч., т. 12, стр. 395 — 398).

Здесь опущены два абзаца (в начале выступления), в которых Мейерхольд рассматривает вопрос об эпиграмме безотносительно к «Бане».

III. О «БАНЕ» В. МАЯКОВСКОГО (стр. 219)

Напечатано в газ. «Вечерняя Москва», 1930, 10 марта.

¹ Кроме статьи В. В. Ермилова, в которой «Бане» посвящен один абзац, в «Правде» и до и после нее были помещены статьи, положительно оценивавшие «Баню» (А. Февральский, «Баня» Вл. Маяковского, 1929, 22 октября; В. Попов-Дубовской, В поисках путей. (Мысли по поводу постановки «Бани»), 1930, 8 апреля). В. В. Ермилов возражал Мейерхольду в статье «Отрех ошибках тов. Мейерхольда» («Вечерняя Москва», 1930, 17 марта), ядвдцать три года спустя отказался от своей тогдашней позиции и признал, что не сумел «разобраться в положительном значении «Бани» (В. Ермилов, Некоторые вопросы советской драматургии. — О гоголевской традиции, «Советский писатель», М., 1963, стр. 43 и 44).

² В машинописном тексте статьи (хранящемся у А. В. Февральского) передэтой фразой есть следующие слова: «...Зная, что на свете живут и Ермиловы, В. Маяковский отобрал у Победоносикова партбилет, которым он располагал в первом наброске пьесы. (Что из того, что этот вариант в отрывке Маяковский отпечатал? Такой мастер имеет право на опубликование даже черновика. У Маяковского учится большое число пролетарских поэтов)».

ТЕЛЕГРАММА ПО ПОВОДУ СМЕРТИ В. В. МАЯКОВСКОГО (стр. 221)

«Литературная газета» — «Комсомольская правда», экстренный выпуск, 1930, 17 апреля.

552

С 1 апреля по 25 июня 1930 года Мейерхольд вместе с коллективом ГосТИМа был на гастролях в Берлине, восьми других городах Германии и в Париже.

Сотрудник берлинской газеты «Вельт ам абенд» в заметке «Мейерхольд и Маяковский. Траур по скончавшемуся поэту» так описывал свое посещение Мейерхольда:

«Мы беседуем за кулисами с Мейерхольдом, который глубоко потрясен самоубийством своего друга и соратника Маяковского. Перед отъездом из Москвы он видел Маяковского и беседовал с ним... За кулисами «Театра на Штреземанштрассе» царит подавленное настроение; актерам Маяковский тоже был очень близок, он являлся их другом в трудные дни... Перед началом вчерашнего представления «Великодушного рога носца» труппа мейерхольдовского театра вышла на сцену, актеры сообщили публике о смерти поэта и заявили, что будут играть с траурными значками на одежде. Зрители почтили вставанием память поэта» («Mejerhold und Majakowski. Trauer um den verstorbenen Dichter». — «Welt am Abend», Берлин, 1930, 16 апреля).

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ДРАМАТУРГОВ 6 октября 1930 года (стр. 222)

Стенограмма с правкой Мейерхольда хранится в ИМЛИ (ф. 196, оп. 1, ед. 5). Копия выправленной стенограммы хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 714). Напечатано под заглавием «Не отражать, а предсказывать. Мейерхольд о драматургии». — Журн. «Советский театр», М., 1930, № 13 — 16, стр. 16 — 17.

Печатается по журнальному тексту.

¹ Ахрровцы — члены Ассоциации художников революционной России (АХРР), существовавшей в 1922 — 1932 годах. Наряду с художниками, правдиво отображавшими жизнь советских людей в первые годы после Октября, в АХРР входили и другие, чьим работам были свойственны натуралистические тенденции. Против них (Мейерхольд называет их «правыми») наравне с Мейерхольдом резко выступал и Маяковский.

² Художники-конструктивисты, работавшие в ГосТИМе и других театрах как оформители спектаклей, никак не были связаны с литературной группой конструктивистов, а примыкали

к возглавлявшемуся Маяковским ЛЕФу.

³ Пьеса В. Давыдова и Д. Долева «Красный сев» была поставлена режиссером ГосТИМа А. Е. Нестеровым для обслуживания весенней посевной кампании 1930 года.

⁴ В дальнейшем это и было осуществлено: некоторые московские театры выезжали в полном составе на несколько месяцев, а то и на сезон в различные области Союза.

⁵ Старый большевик Ф. Я. Кон в то время был начальником Главискусства Наркомпроса РСФСР.

⁶ Мейерхольд имеет в виду чрезмерную прямолинейность театрального критика В. И. Блюма в оценке явлений искусства. Это и особенно дальнейшее упоминание — «все эти Блюмы» связано с тем, что Блюм и некоторые другие театральные критики в первый период деятельности ТИМа поддерживали театр, а в дальнейшем нередко выступали против него, не понимая его стремления к углублению средств художественной выразительности.

⁷ Об итогах гастролей ГосТИМа в Свердловске местная газета в специальной статье писала: «На всех спектаклях театр был не только театром, но и внимательным другом-проводником, с помощью которого рабочий зритель воспринимал художественные образы современности *и* прошедшего» (М. Ф., Шагай, театр! — Газ. «На смену», 1928, 26 июня).

553

«Д.С.Е.»

(стр. 228)

Машинопись с очень большой правкой Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 389). Опубликовано с небольшими изменениями под заголовком «Даешь Советскую Европу» (Беседа с Вс. Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 1930, 13 ноября. Печатается по тексту машинописи. В конце документа опущены подробности об участниках спектакля и о музыкальных номерах.

Спектакль Театра имени Вс. Мейерхольда «Д. Е.», поставленный в 1924 году, являясь политическим обозрением, неоднократно перерабатывался, насыщался новым актуальным материалом. Переработка, произведенная артистом ГосТИМа Н. К. Мологиным, была наиболее основательной и вместе с тем последней. Фактически премьера «Д.С.Е.» состоялась 7 ноября 1930 года. В спектакль была введена специальная политинтермедия «Тринадцать лет Октября».

¹ Демпинг (англ.) — продажа товаров на иностранном рынке по искусственно пониженным ценам, более дешевым, чем на внутреннем, с целью завоевания этого внешнего рынка. В «Д.С.Е.» средствами театра разоблачалась распространявшаяся империалистами ложь о «советоком демпинге».

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСКУССИИ «ТВОРЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ТЕАТРА ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА» 25 декабря 1930 года

(стр. 229)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 51). Публикуется впервые.

Дискуссия происходила в Государственной Академии художественных наук 13 и 23 ноября, 3, 17, 25 и 30 декабря; Мейерхольд выступал в первый, третий, четвертый и пятый дни дискуссии. В печатаемом здесь выступлении Мейерхольд как бы суммирует мысли, высказанные им в процессе дискуссии.

В настоящей публикации сокращены высказывания по частным вопросам в ходе полемики с другими участниками дискуссии, а также некоторые отступления от темы. Отдельные неясные в стенограмме места уточнены по живой записи А. В. Февральского.

¹ Литературовед проф. Н. Л. Бродский был одним из активных деятелей театральной секции Государственной Академии художественных наук.

² Речь идет о книге В. Э. Мейерхольда «О театре».

³ В ГВРМ — ГВТМ Мейерхольд поручил группе студентов (один из них был С. М. Эйзенштейн) разрабатывать театральную терминологию как основу для задуманной театральной энциклопедии.

⁴ Пьеса-сказка Людвиг Тика «Кот в сапогах» высмеивает мещанскую театральную публику с ее пошлыми вкусами и тяготением к натуралистическому правдоподобию. Действие происходит на сцене и в

зрительном зале; в пьесе выступают не только персонажи из сказки, но и лица из публики, автор, суфлер, машинист. (Русский перевод пьесы, сделанный Василием Гиппиусом, был опубликован в мейерхольдовском журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 1) и выпущен редакцией этого журнала отдельным изданием.) В 1921 — 1922 годах Мейерхольд и студент первого курса ГВРМ — ГВТМ С. М. Эйзенштейн, в то же время режиссер и художник театра Пролеткульта, составляли режиссерский план постановки пьесы, которая должна была войти в репертуар Вольной мастерской Вс. Мейерхольда. «Кот в сапогах» был задуман как массовый спектакль с многочисленными интермедиями на современные темы; предполагалось играть его в манеже (постановка не была осуществлена). Мейерхольд писал Эйзенштейну 22 декабря 1921 года: «По секрету мой план постановки: лицом публика, лицом дирижер оркестра, суфлер; под сценой: автор, машинисты рабочие» (записка с рисунком Мейерхольда хранится в ЦГАЛИ, ф. 998 оп. 1, ед. 856). Сохранились также зарисовки и заметки Эйзенштейна к этой постановке (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. 792).

554

⁵ По-видимому, имеется в виду трагедия Вячеслава Иванова «Тантал».

⁶ Переписка Мейерхольда с Л. Н. Андреевым не обнаружена.

⁷ В 1930 году в Москве возник театр «Безбожник», над которым ГосТИМ взял шефство.

⁸ Речь идет о собрании 3 января 1906 года (см. ч. 1, стр. 92).

⁹ Очевидно, имеются в виду статьи: Аврелий <псевдоним В. Я. Брюсова>, Вехи. Искания новой сцены. — Журн. «Весы», М., 1906, № 1, стр. 72 — 74; Валерий Брюсов, Реализм и условность на сцене. — Сб. «Театр. Книга о Новом театре», изд. «Шиповник», Спб., 1908, стр. 243 — 259.

¹⁰ Имеется в виду труд Н. И. Стороженко «Очерк истории западноевропейской литературы», М., 1908.

¹¹ Премьера в Большом театре состоялась 19 мая 1927 года; поставил спектакль А. Д. Дикий.

¹² В прологе оперы группы чудаков требуют хором спектаклей по своему вкусу. «Слишком умные» — трагедий, «слишком сентиментальные» — лирических спектаклей, а «слишком легкомысленные» — оперетту» («Любовь к трем апельсинам». Опера в 4 действиях <Жраткое либретто>, Л., Театроиздат, 1927-28).

¹³ Это замечание нельзя принять в качестве оценки исполнения А. И. Южиным роли Фамусова, которая была признана многими критиками одной из лучших в его репертуаре. Мейерхольд, резко критикуя Южина с точки зрения сценического движения, оставляет в стороне его трактовку образа и мастерство чтения стиха.

¹⁴ Ср. указание К. С. Станиславского: «Сперва действие, затем свои слова, потом фиксация своих слов, и только после этого авторский текст» (приведено в ст.: А. Февральский, Последние уроки. — Газ. «Советское искусство», 1938, 12 августа).

¹⁵ В это время Мейерхольд репетировал в ГосТИМе пьесу Вс. Вишневского «Последний решительный».

¹⁶ Л. Н. Толстой в статье «О Шекспире и о драме» предлагал, «чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру языком».

¹⁷ Премьера «Темпа» в театре имени Евг. Вахтангова состоялась 11 ноября 1930 года.

¹⁸ Речь идет о статье: Я. Яковлев, О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — «Правда», 1922, 24 и 25 октября.

¹⁹ Статья А. Н. Афиногенова «Творческий метод театра» печаталась в № 11 — 12 и № 13 — 14 журн. «Советский театр» за 1930 год.

²⁰ Театровед Р. А. Пельше выступал на этом же заседании.

²¹ Мейерхольд имеет в виду отвратительное состояние здания на Старой Триумфальной площади, в котором в 1920 — 1931 годах работал руководимый им театр. Об этом состоянии «Правда» писала: «Театр работает в самых невозможных условиях. В театре только один выход (другой в помещении б. казино), — отсюда постоянная угроза огромного бедствия в случае пожара... Театр совершенно не имеет складов для декораций и конструкций и вынужден загромождать ими все примыкающие к сцене помещения. Это, во-первых, еще больше увеличивает пожарную опасность, а во-вторых, ставит театр перед угрозой прекращения его опытов в области новых театральных форм, являющихся основной задачей именно данного театра. ...В закончившемся сезоне театр почти не отапливался, так что температура в артистических уборных доходила до 2° мороза. Нет фойе. Нет помещения для репетиционной работы (репетиции происходят в коридоре)...» Б. Надо помочь. — «Правда», 1928, (1 июня. Такое состояние помещения заставляло Мейерхольда энергично настаивать на постройке нового здания.

16 июня 1931 года спектакли ГосТИМа в помещении на Старой Триумфальной площади прекратились; в дальнейшем здание было снесено и на его фундаменте началось строительство нового — по плану Мейерхольда. Однако строительство сильно затянулось. После ликвидации ГосТИМа внутреннее устройство уже возведенного здания стали заканчивать по-иному, и в 1940 году здесь открылся Концертный зал имени П. И. Чайковского.

После выступлений в различных городах и в различных театральных помещениях Москвы ГосТИМ с 8 сентября 1932 года и до закрытия работал в театральном помещении бывш. Тверского пассажа (ул. Горького, 15).

555

«ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ»

Главные роли и исполнители: Бушуев — Н. И. Боголюбов, Алексей Самушкин (Анатолий-Едуард) — И. В. Ильинок, Иван Ведерников (Жан-Вальжан) — Э. П. Гарин, Пелагея Четверикова (Кармен) — З. Н. Райх. Музыка к спектаклю написал В. Я. Шебалин.

Премьера состоялась 7 февраля 1931 года.

I. <ЗАДАЧИ СПЕКТАКЛЯ>

(стр. 241)

Беседа с Мейерхольдом (перед гастролями в Ленинграде), напечатана под заглавием «Последний решительный» («Красная газета», вечерний выпуск, 1931, 4 апреля).

II. ИЗ БЕСЕДЫ С УЧАСТНИКАМИ СПЕКТАКЛЯ 15 января 1931 года

(стр. 242)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 691). Публикуется впервые.

Опущены высказывания, касающиеся процесса подготовки спектакля и вопросов трудовой дисциплины актеров.

¹ ГОТОВ — Государственный театр оперы и балета. Так в течение нескольких лет назывался Большой театр.

² В прологе льсы высмеивается старый оперно-балетный театр, опошляющий тему обороны страны попыткой облечь ее в обветшавшие слащавые и фальшивые формы. Врывающиеся из зрительного зала на сцену моряки Красного Флота разгоняют балетных матросиков для того, чтобы строить свой спектакль.

³ Кабуки — традиционный вид японского театра. Мейерхольд видел труппу Кабуки в Париже в 1928 году.

⁴ А. С. Горский репетировал (но не играл) роль командира корабля.

⁵ Параллельно с работой в ГосТИМе А. С. Горский работал в Ансамбле красноармейской песни в качестве чтеца.

⁶ Б. С. Петров заведовал электротехническим цехом. Актер С. С. Фадеев заведовал бутафорским цехом.

⁷ А. Я. Атьасова в прологе выступала в хоре, а затем в кордебалете. В первом эпизоде она готовила роль Маруськи, но перед премьерой несколько маленьких ролей, в том числе и эта, были исключены из спектакля.

⁸ Мейерхольд и артисты добились того, что в спектакле эпизод «Застава № 6» (заключительный) был насыщен глубоким драматизмом, захватывавшим зрителей.

⁹ Речь идет о столкновении главаря контрабандистов (эту роль играл Н. В. Сибиряк) и командира отряда моряков — одной из пародийных сценпролога.

III. ИЗ ПИСЬМА В. В. ВИШНЕВСКОМУ

(стр. 248)

Копия хранится в ЦГАЛИ (ф. 1038, оп. 1, ед. 2955). Публикуется впервые.

В первой части письма и в двух постскрипумах Мейерхольд сообщает В. В. Вишневному (жившему тогда в Ленинграде) о спорах вокруг «Последнего решительного», диспутах, отзывах в печати.

¹ Мнения об этом спектакле резко разделялись. В то время как А. В. Луначарский, Н. А. Семашко, Ф. Я. Кон, Н. Н. Асеев высоко оценили его, деятели РАПП и некоторые критики выступили против пьесы Вишневого и ГосТИМа.

556

² В. В. Ермилов был в числе рапповцев, отрицательно отзывавшихся о спектакле.

³ С. К. Вишневецкая, театральная художница, жена В. В. Вишневого.

«СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ»

Центральный образ пьесы Ю. К. Олеши — артистка Гончарова, одна из тех интеллигенток, в сознании и чувствах которых происходит мучительная борьба старого и нового. Раздвоенность ее сознания отразилась в ее дневнике, разделенном на «список преступлений» и «список благодеяний» революции. Гончарова надеется найти в Париже ту «свободу личности», в которой, как ей казалось, она была ограничена в СССР, но эта надежда терпит полное крушение.

Главные роли и исполнители: Гончарова — З. Н. Райх, Трегубова — В. Ф. Ремизова, Федотов — Н. И. Боголюбов, Татаров — С. А. Мартинсон, Кизеветтер — М. Ф. Кириллов, Маржерет — М. М. Штраух, Улялюм — М. А. Чикул. Премьера состоялась 4 июня 1931 года.

I. ИЗ БЕСЕДЫ С КОЛЛЕКТИВОМ ГосТИМа 26 марта 1931 года

(стр. 249)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 725). Публикуется впервые.

¹ Премьера «Заговора чувств» в театре имени Вахтангова состоялась 13 марта 1929 г.

² Татаров — действующее лицо «Списка благодеев», русский эмигрант, журналист.

³ «Хлеб» — пьеса В. М. Киршона (премьера в МХАТ — 25 января 1931 г.).

⁴ Речь идет о книге: К. П. А р х а н г е л ь с к и й, Проблемы сцены в драмах Пушкина, Владивосток, 1930.

⁵ Легато — переход от звука к звуку без перерыва, в нотах изображается дугообразной чертой.

II. ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ 17 июня 1931 года

(стр. 253)

Стенограмма хранится у А. В. Февральского. Публикуется впервые. Диспут состоялся в Клубе театральных работников.

¹ Имеются в виду слова Гончаровой из пролога «Списка благодеев»: «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно».

ПИСЬМО В. В. ВИШНЕВСКОМУ

(стр. 255)

Опубликовано в подборке: Три письма Вс. Мейерхольда («Литературная газета», 1964, 11 февраля).

¹ Это была пьеса, носившая условное название «Германия». ГосТИМ начал работу над ней, но затем в результате конфликта с Мейерхольдом Вишневский передал ее в Театр Революции, где она была поставлена под названием «На Западе бой» (премьера — 19 февраля 1933 г.).

Через несколько лет отношения между Мейерхольдом и Вишневым восстановились, и, выступая перед коллективом ГосТИМа 30 сентября 1937 года, Мейерхольд сказал:

«Тов. Вишневский, — я с ним имел два свидания, я водил его во вновь строящееся здание, — уехал в Сочи, увлеченный планировкой театра, с жела-

557

нием для нас сделать пьесу. Тема — испанская война. Сначала он предлагал переделать сценарий для фильма «Мы, русский народ», но я ему посоветовал этого не делать — это ведь чудовищная работа, с которой театр может не совладать. Поскольку он весь в горении после посещения испанского фронта, он обещал написать пьесу на эту тему» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 529).

Об отношениях Мейерхольда и Вишнева см. статью С. Вишневецкой в сб. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 397 — 414.

² Ни одна из этих пьес не была сдана театру.

³ Речь идет о первом представлении «Списка благодеев» в Харькове.

ПУТЬ АКТЕРА. ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ И ПРОБЛЕМА АМПЛУА

(стр. 256)

Напечатано в газ. «Советское искусство», М., 1933, 26 февраля.

В газете была сноска к заголовку: «Из выступления Вс. Мейерхольда в театральном клубе — на творческом вечере И. Ильинского». Вечер этот состоялся 26 января 1933 года. Он открылся выступлением Мейерхольда.

¹ Премьера этой постановки состоялась 15 сентября 1932 года.

² «Летучая мышь» — московский театр миниатюр (1908 — 1920). «Фоли-Бержер» — театр-варьете в Париже.

³ Судя по тому, как дальше характеризуются спектакли театра имени Вахтангова, в которых Н. П. Акимов участвовал как художник («Коварство и любовь» Шиллера; премьера — 20 января 1930 г.) и как постановщик и художник («Гамлет» Шекспира; премьера — 19 мая 1932 г.), Мейерхольд подразумевал под этим определением проявления эклектики и художнического произвола, свойственные некоторым ранним работам Акимова (о постановке «Гамлета» см. стр. 281 и 297).

«ВСТУПЛЕНИЕ» В ГОСТЕАТРЕ ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

(стр. 261)

Машинопись с большой правкой Мейерхольда, датированная 6 апреля 1933 г., хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. II, ед. 757). Вероятно, этот текст предназначался для печати в связи с предполагавшимся показом «Вступления» в Ленинграде.). Публикуется впервые.

На приеме в честь турецкой прессы, устроенном 3 мая 1932 года в Доме ученых (в

числе присутствовавших был Мейерхольд), А. М. Горький, говоря о молодых советских писателях, сказал о Юрии Германе и его романе «Вступление»: «19-летний малый написал роман, героем которого взял инженера-химика, немца. Начало романа происходит в Шанхае, затем он перебрасывает своего героя в среду ударников Советского Союза, в атмосферу энтузиазма. И, несмотря на многие недостатки, получилась прекрасная книга» («Встреча турецких и советских писателей и журналистов». — «Правда», 1932, 6 мая).

Уже после премьеры Мейерхольд говорил: «Роман Ю. Германа «Вступление» был при переделке в пьесу значительно ужат и заострен. Пьеса делалась при участии, всего коллектива нашего театра. ...В этой работе наша принципиальная установка была на создание *реалистического музыкального театра*. В спектакле музыка играет особенно значительную роль, и благодаря композитору В. Шебалину ее удалось вкомпановать в спектакль органически» (Н. С., «Вступление» (Беседа с Ве. Мейерхольдом). — Газ. «Литературный Ленинград», 1934, 14 сентября).

Главные роли и исполнители: Кэльберг — Г. М. Мичурин, Нунбах — Л. Н. Свердлин, Пфээк — П. И. Старковский, Ганцке — Н. И. Боголюбов.

Премьера состоялась 29 января 1933 года.

О работе Мейерхольда над спектаклем «Вступление» см. в кн.: Юрий Герман, Операция «С новым годом!», М., Издательство политической литературы, 1964, стр. 395 — 421.

558

«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО». К СЕГОДНЯШНЕЙ ПРЕМЬЕРЕ В МОСКОВСКО-НАРВСКОМ ДОМЕ КУЛЬТУРЫ

(стр. 263)

Напечатадо в «Красной газете», вечерний выпуск, Л., 1933, 14 апреля.

В журнальной заметке сообщалось: «Комедия сохраняет свое трехчастное деление, но первый и второй акты расчлняются каждый на две картины, отделяемые друг от друга сообщением зрителям режиссерской ремарки автора спектакля. Три картины третьего акта — «Лунная сцена», «Чай» и «Катастрофа» — следуют одна за другой непрерывно. Чтобы глубже вскрыть социальное содержание комедии и тем острее подчеркнуть актуальность ее значимости в наши дни, Вс. Мейерхольдом произведена переработка сценического текста, заново пересмотрены «биографии» персонажей, и всем знакомые фигуры действующих лиц «Свадьбы Кречинского» предстанут перед зрителем отнюдь не в традиционных характеристиках. Рассматривая Кречинского как представителя определенной социальной группы, как имя нарицательное, автор спектакля не оставляет его одиноким и дает ему в «сообщники» ряд новых персонажей» («К гастроллям театра им. Мейерхольда. Комедия «Свадьба Кречинского» в Ленинграде». — Журн. «Рабочий и театр», Л., 1933, 1№ 10, стр. 119).

Переработка пьесы была далеко не столь значительной, как при постановках «Леса», «Ревизора» и «Горе уму». Картины первых двух актов не имели специальных названий. «Сообщение зрителям режиссерской ремарки», о котором говорится в заметке, давалось посредством надписей на спускавшихся белых занавесах.

Главные роли и исполнители: Кречинокий — Ю. М. Юрьев, Расплюев — И. В. Ильинский, Муромский — Н. В. Сибиряк, Атуева — Е. А. Тяпкина, Лидия Петровна — М. Ф. Суханова, Нелыдан — М. А. Чикул.

Премьера состоялась 14 апреля 1933 года, во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде.

Все цитаты из Маркса, приведенные в статье, взяты из «Экономическо-философских рукописей 1844 года», опубликованных тогда под заглавием «Деньги» в «Литературной газете» (1933, 11 марта); перевод процитирован Мейерхольдом с небольшими неточностями чисто стилистического характера.

¹ В письме В. П. Горчакову (октябрь — ноябрь 1822 г.) Пушкин писал о своем «Кавказском пленнике»: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту

преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века».

ЮБИЛЕИ ВИТАЛИЯ ЛАЗАРЕНКО

(стр. 267)

Напечатано в «Правде», 1933, 16 мая.

Мейерхольд выступил с приветствием на чествовании В. Е. Лазаренко в Первом московском госцирке 17 мая 1933 года.

В. Е. Лазаренко участвовал в спектакле «Мистерия-буфф» в Театре РСФСР Первом — он был приглашен для исполнения акробатического номера в качестве одного из «чертей».

<ИДЕОЛОГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ В ТЕАТРЕ> (Беседа с руководителями самодеятельных коллективов)

(стр. 268)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 118). Отчет о беседе под заглавием «Мейерхольд о театральной культуре. Идеология и технология в театре» напечатан в газ. «Советское искусство», 1933, 20 декабря.

559

Публикуется по стенограмме с некоторыми уточнениями по живой записи, легшей в основу газетного отчета (текст его был подготовлен А. В. Февральским и согласован с В. Э. Мейерхольдом).

В декабре 1933 года при культотделе ВЦОПС был организован семинар руководителей самодеятельных театральных коллективов. На этом семинаре состоялись доклады-собеседования руководителей московских театров с участниками семинара. Мейерхольд выступил с первым докладом-беседой.

¹ Мейерхольд, очевидно, имеет в виду следующие слова В. И. Ленина из его речи на III Всероссийском съезде Российского коммунистического союза молодежи 2 октября 1920 года: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 304).

² Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций.

³ Мейерхольд не упомянул о том, что Станиславский воспринял наследие М. С. Щепкина и учился у других русских актеров, по-видимому, считая это само собой разумеющимся.

⁴ Карточка должна была помогать более четкому выявлению индивидуальных свойств студентов Гэктемаса и актеров ГосТИМа, ведению учета работы студентов и прохождения учебной программы. На основе данных карточки мог определяться профиль актера.

⁵ В 1934 году при ГосТИМе была организована научно-исследовательская лаборатория.

⁶ Имеется в виду спектакль МХАТ «Мертвые души» (премьера — 28 ноября 1932 г.).

⁷ Речь идет о последней картине спектакля.

⁸ На театральном совещании при Наркомпросе 14 февраля 1927 года Мейерхольд говорил об исполнении Е. А. Лепковским в спектакле «Цемент» (театр имени МГСПС) роли инженера Клейста, «который должен вызывать в зрительном зале антипатию и который должен быть дискредитирован с точки зрения режиссера и драматурга. Если этого инженера играет очень умный актер, который талантом своим старается вложить содержание в схему и берет напрокат из того, что он играл в прошлом репертуаре, делает это с большим искусством, преодолевая эту абстрактную схему, и выявляет живой образ, — то все симпатии перекидываются на сторону этого инженера» («О театральной политике». Речь Всеволода Эмильевича Мейерхольда. — Журн. «Жизнь искусства», Л., 1927, № 19, стр. 4).

⁹ В комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» (премьера в МХАТ — 23 января 1926 г.) И. М. Москвин исполнял роль Хлынова, в «Мертвых душах» — роль Ноздрева.

¹⁰ Имеется в виду статья И. М. Москвина «Это наш долг, наша честь» (газ. «Красная звезда», М., 1933, 8 декабря).

¹¹ Телеграмма Мейерхольда академику И. П. Павлову была отправлена 27 сентября 1929 года — в день восьмидесятилетия со дня рождения великого ученого (автограф хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 837, телеграмма — в архиве Академии наук СССР в Ленинграде, ф. 259, оп. 2, ед. 546). Обнаружить ответ И. П. Павлова не удалось.

¹² Имеется в виду изощренная манера игры артиста Камерного театра А. А. Румнева.

¹³ Премьеры в Камерном театре: «Саломея» О. Уайльда — 9 октября 1917 г., «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве — 25 ноября 1919 г., оперетта Ш. Лекока «День и ночь» — 18 декабря 1926 г.

¹⁴ Имеется в виду книга М. Н. Покровского «Русская история в самом сжатом очерке», вышедшая несколькими изданиями начиная с 1920 года.

560

«МАСКАРАД» (вторая сценическая редакция)

РЕВИЗИЯ, А НЕ РЕСТАВРАЦИЯ

(стр. 284)

Напечатано в «Вечерней Красной газете», Л., 1933, 23 декабря.

Первый спектакль второй сценической редакции, «Маскарада» в Ленинградском академическом театре драмы состоялся 25 декабря 1933 года.

¹ Речь идет о В. А. Каратыгине, который в 50-х годах XIX века играл в Александрийском театре роль Арбенина в «Маскараде».

«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ»

Главные роли и исполнители: Маргерит Готье — З. Н. Райх, Арман Дюваль — М. И. Царев, Жорж Дюваль — Г. М. Мичурин, де Варвиль — П. И. Старковский, де Жирей — А. В. Кельберер, Гастон — М. М. Садовский, Прюданс — В. Ф. Ремизова, Нанин — Н. И. Серебренникова, Олимпия — С. И. Субботина, Сен-Годан — В. Ф. Зайчиков.

Премьера состоялась 18 марта 1934 года.

I. < СПЕКТАКЛЬ О СУДЬБЕ ЖЕНЩИНЫ >

(стр. 285)

Статья под заголовком «Дама с камелиями». — «Известия», 1934, 18 марта.

¹ Речь идет о статье: М. Лядов, Мои встречи с Лениным. — Журн. «Молодая гвардия», М., 1924, № 2 — 3, см. стр. 50.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 09, стр. 286.

II. < ТРАКТОВКА ПЬЕСЫ >

(стр. 286)

Беседа под названием: «Накануне премьеры». — «Литературная газета», 1934, 13 марта.

¹ Речь идет о поездке 1933 года.

² На этой сцене остановился С. М. Михоэлс в докладе о театральном образе, прочитанном пять лет спустя (14 июня 1939 г.) на Всесоюзной конференции режиссеров. Говоря о силе образной убедительности, С. М. Михоэлс привел примеры из работы К. С. Станиславского над «Ревизором», а затем сказал: «Другой пример я хочу привести из работы В. Э. Мейерхольда. Вспомните мизансцену из «Дамы с камелиями» — вечеринка у подруги Маргерит, куртизанки. Огромная лестница, по которой все спускались вниз, а справа — огромный игровой стол — тут только что происходила игра на деньги. В результате огромного столкновения страстей Маргерит падает в обморок. Она падает на стол, как ставка. Это — образно. Эта ставка — женщина, превратившаяся в какой-то объект разыгрывшихся игровых страстей, приниженная в своем человеческом достоинстве, — по образному воздействию поучает, по-моему, очень многому. Вот этому образному, этому напряжению образной силы в мизансцене надо учиться. Можно ли воспитать эту образную способность у человека? Мне кажется, что можно» («Советское искусство», М., 1939, 16 июня).

III. ПИСЬМА В. Я. ШЕБАЛИНУ

(стр. 287)

Подлинные письма не обнаружены. Письмо 1 — начало чернового автографа хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 795), полная копия — там же (ф. 998, оп. 1, ед. 875). Письмо 2 — копия хранится у А. М. Шебалиной. Публикация на английском языке: «Meyerhold Orders Music» <Мейерхольд заказывает музыку> — «Theatre Arts Monthly», New York, vol. XX, № 9, 1936, September, p. 694 — 699. На русском языке публикуются впервые.

561

Письма написаны во время гастрольной поездки по Украине.

¹ Мистингетт (псевдоним Жанны Буржуа) — французская артистка, выступавшая с большим успехом в парижских театрах варьете в первой половине XX века. Мейерхольд имеет здесь в виду, разумеется, не саму Мистингетт, а тип искусства, представительницей которого она была.

² Имеется в виду, что Прюданс будет разыгрывать сцену из трагедии.

ИЗ ЛЕКЦИИ НА ТЕАТРАЛЬНОМ ОЕМИНАРЕ «ИНТУРИСТА» 21 мая 1934 года
(стр. 293)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. 46). Пропуски, имеющиеся в данном тексте, восполнены по другому экземпляру стенограммы, хранящемуся у А. К. Гладкова.

Отрывки опубликованы в статье: А. Февральский, Мейерхольд и Шекспир. — Сб. «Вильям Шекспир. 1564 — 1964», см. стр. 394 — 395. Текст в настоящем составе публикуется впервые.

Лекция была организована в связи с предстоявшим в начале сентября 1934 года вторым театральным фестивалем, в котором должен был участвовать (и участвовал) ГосТИМ. Задачей лекции было ознакомление сотрудников «Интуриста» с творческими установками Мейерхольда.

В опущенной здесь первой части лекции Мейерхольд говорил о том, что каждый театр должен иметь свой индивидуальный творческий облик, кратко очертил этапы развития русского театра в XX веке и коснулся борьбы виталистов и биомеханистов (эти вопросы освещены в других материалах, входящих в состав настоящего издания).

¹ Мейерхольд, по-видимому, излагает своими словами мысль, высказанную Марксом в «Экономическо-философских рукописях 1844 года»: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы» («К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 141).

² Мейерхольд, которому было свойственно мышление музыкальными понятиями, при помощи различных темпов музыки определяет темпы движения актера на сцене.

³ Когда два года спустя начались репетиции «Бориса Годунова», эту роль готовил Н. И. Боголюбов.

«ПИКОВАЯ ДАМА»

ПУШКИН И ЧАЙКОВСКИЙ

(стр. 299)

Напечатано в книге: «Пиковая дама». Опера в 4 действиях. Музыка П. И. Чайковского. Сборник статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» народным артистом Республики В. Э. Мейерхольдом в Государственном академическом Малом оперном театре, Л., 1935, стр. 5 — 11. — К заголовку дана сноска: «Отрывки из стенограммы доклада В. Э. Мейерхольда в Москве, в Клубе мастеров искусств 17 ноября 1934 года».

Премьера «Пиковой дамы» в Государственном академическом Малом оперном театре (Ленинград) состоялась 25 января 1935 года.

Сценарий и текст по повести Пушкина — В. Э. Мейерхольда и В. И. Стенича. Дирижер — С. А. Самосуд. Главные «партии и исполнители: Герман — Н. И. Ковальский, Лиза — А. И. Соколова, Графиня — Н. Л. Вельтер, Томский — В. П. Грохольский. Режиссерская работа Мейерхольда была посвящена пианисту В. В. Софроницкому.

¹ Речь идет о письме от 28 марта 1888 года.

562

² В письме Н. Ф. фон Мекк от 17 декабря 1889 года.

³ В письме М. И. Чайковскому от 28 марта 1888 года.

⁴ Пересказ отрывка из письма М. И. Чайковскому от 12(25) февраля 1890 года.

⁵ Мейерхольд ссылается на письмо И. А. Всеволожскому от 26 марта (7 апреля) 1890 года. — Слов «ваше превосходительство» в письме нет.

⁶ В новом сценарии и новом либретто «сближение Пушкина с Чайковским», в частности, выразилось и в том, что время действия оперы было перенесено в 30-е годы XIX века, то есть персонажи оперы стали, как и персонажи повести, современниками Пушкина.

⁷ Роль трагиста, введенной в спектакль, была ролью молодой певицы, одетой в гусарскую форму.

⁸ Елецкого — жениха Лизы — в новом либретто не было, так же как и ввести Пушкина. Партию Елецкого (за исключением романса в сцене бала) играл персонаж, названный «Счастливым игроком».

⁹ NN был поэтом, который по просьбе дам исполнял «Стансы о любви», написанные в пушкинской манере.

¹⁰ Финал новой редакции оперы соответствовал строкам пушкинского «заключениг», повествующим о

«33 ОБМОРОКА»

Главные роли и исполнители: I. «Юбилей»: Шипучин — М. А. Чикул. Татьяна Алексеевна — Е. А. Тяпкина, Хирин — А. В. Кельберер, Мерчуткина — Н. И. Серебренникова. II. «Медведь»: Попова — З. Н. Райх, Смирнов — Н. И. Боголюбов. III. «Предложение»: Чубуков — В. А. Громов, Наталья Степановна — Е. В. Логинова, Ломов — И. В. Ильинский.

Премьера состоялась 25 марта 1935 года.

Об этом спектакле см. статью: В. Громов «33 обморока». — Сб. «Ветре чи с Мейерхольдом», стр. 480 — 488.

I. <О СПЕКТАКЛЕ «33 ОБМОРОКА»>

(стр. 310)

Напечатано под заголовком: «33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение»), Беседа с народным артистом Республики Вс. Мейерхольдом. — «Правда», 1935, 25 марта,

II. МОЯ РАБОТА НАД ЧЕХОВЫМ

(стр. 311)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 450). Публикуется впервые.

Доклад был прочитан в Москве, в Клубе мастеров искусств.

¹ Речь идет о статье Иоганна Альтмзена «33 обморока». Чеховский спектакль в Театре им. Вс. Мейерхольда», напечатанной в газ. «Известия», 1935, 29 марта.

² Легкая комедия из современного быта «Чужой ребенок» была пьесой профессионально крепко слаженной, но поверхностной по мысли; стремление, что бы то ни стало смешить невзыскательного зрителя увенчалось успехом. Поставленная в конце 1933 года в Московском Театре сатиры и в Центральном театре Красной Армии, пьеса шла и во многих театрах периферии.

³ Город Скопин находится не «на юге России»: он был уездным городом Рязанской губернии.

⁴ О процессе Скопинского банка Чехов писал в очерках «Дело Рыкова и компании», «Картинки из недавнего прошлого», «Осколки московской жизни».

563

Книжки «Процесс Скопинского банка» он не написал, но в 1926 году в серии «Библиотечка «Огонька» под заглавием «А. П. Чехов. Дело Скопинского банка. Новонайденное произведение» отдельной юнижечкой вышли очерки «Дело Рыкова и компании».

⁵ См. об этом также в письме Мейерхольда к А. П. Чехову от 18 апреля 1901 г. (стр. 82 — 83 части 1-й настоящего издания).

⁶ О своей постановке «Евреев» Е. Н. Чирикова (Тифлис, Товарищество новой драмы, премьера — 24 февраля 1906 г.) Мейерхольд в письме к жене, отметив, что «спектакль шел очень и очень интересно», и рассказав, как был поставлен финал, писал: «Эффект поразительный. Боюсь, что завтра пьесу снимут. Полицмейстер был на последнем акте» (Н. Волков. Мейерхольд, т. 1, стр. 228 — 229). Действительно, после трех представлений, прошедших при полном зале, спектакль был снят.

⁷ Очевидно, стенографистка неверно записала фамилию. Режиссера А. П. Петровского в это время уже не было в живых. Возможно, что Мейерхольд упомянул режиссера Н. В. Петрова, своего бывшего помощника по Александринскому театру.

⁸ Роль Бориса Годунова в трагедии Пушкина, поставленной Б. М. Сушкевичем в Ленинградском академическом театре драмы (премьера — 13 ноября 1934 г.), играл Н. К. Симонов.

⁹ Очевидно, письмо к Н. А. Лейкину от 7 ноября 1889 года, в котором Чехов писал: «Я за всю свою жизнь работал для сцены в общей сложности не больше месяца».

¹⁰ В дальнейшем — в 1936 году — Мейерхольд сократил излишне затянутые сцены в «Предложении», а также в «Юбилее».

«ГОРЕ УМУ» (вторая сценическая редакция)

Спектакль был разделен на три части и тринадцать эпизодов, которые в программе так распределялись на протяжении суток: «Зима. Раннее утро»: I, II, III; «Утро»: IV; «Полдень»: V, VI, VII; «Перед вечером»: VIII, IX; «Вечер»: X; «Полночь»: XI; «За полночь»: XII; «Под утро»: XIII.

Главные роли и исполнители: Фамусов — П. И. Старковский, Софья — А. Н. Хераскова, Чацкий — М. И. Царев, Молчалин — Г. М. Мичурин, Скалозуб — Н. И.

Боголюбов, Загорецкий — В. А. Громов, Репетиллов — К. П. Бузанов, Лиза — Е. В. Логинова, Хлестова — Н. И. Серебренникова.

Премьера состоялась 25 сентября 1936 года, во время гастролей Гос. театра имени Вс. Мейерхольда в Ленинграде.

С начала 1937 года спектакль шел под названием «Горе от ума».

I. <ПРИНЦИПЫ СПЕКТАКЛЯ>

(стр. 322)

Печатается отрывок из беседы «Вс. Мейерхольд о путях своей работы», подписанной А. К. и опубликованной в газ. «Литературный Ленинград», 1935, 8 сентября. (В других частях беседы Мейерхольд касался вопросов, не относящихся к данному спектаклю.)

¹ Выступая на обсуждении гастролей Мэй Лань-фана и его труппы, состоявшемся 14 апреля 1935 года в ВОКСе под председательством Вл. И. Немировича-Данченко и при участии видных деятелей искусства, Мейерхольд сказал:

«Переходя к тому, что есть радостного в театре д-ра Мэй Лань-фана (всего не перескажешь), я бы хотел сейчас отметить самое необходимое, на что нам нужно указать. У нас очень много говорилось о культуре глаз на сцене, о культуре мимической игры лица, о культуре рта. Много говорилось последнее время о культуре движений, координации слова и движения, но мы забывали о том главном, о чем напомнил д-р Мэй Лань-фан, — о руках». Мейерхольд также говорил о мастерстве ритмического построения в спектаклях Мэй Лань-фана (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 61. Место и дата выступления, отсутствующие в этой стенограмме, установлены по сопоставлению предварительного

564

сообщения в «Вечерней Москве» от 13 апреля 1935 года и свидетельства В. Д. Линде, заведовавшей в то время Восточным отделом ВОКСа.)

² Из письма А. С. Пушкина к А. А. Бестужеву в конце января 1825 года.

³ В этой постановке была одна особенность, о которой Мейерхольд сказал следующее: «В новой редакции спектакля «Горе уму» введен прозрачный занавес, при котором зрителю смутно видны контуры предметов на сцене, канделябров и т. л. Зритель, оставаясь в ритме спектакля, фантазирует о том, каким будет следующий эпизод. Так прозрачный занавес оказывается еще дальше от плотного занавеса, чем отсутствие занавеса» (из беседы 21 ноября 1935 г. с А. В. Февральским).

II. ИЗ ВСТУПИТЕЛЬНОГО СЛОВА НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ 15;февраля 1936 года

(стр. 323)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 392). Публикуется впервые.

Обсуждение состоялось в клубе Аэрофлота.

¹ Одним из свидетельств многочисленных цензурных мытарств «Горя отума» могут служить следующие строки из записки А. С. Грибоедова Н. И. Гречу (около 24 октября 1824 года): «Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать? — Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости, урезал бы; и тогда весь 3-й акт можно поместить в альманахе».

² Имеется в виду фраза из чернового наброска по поводу «Горя от ума»: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь...»

³ Это действующее лицо, которое в первой сценической редакции называлось «французенка», во второй именовалось «*dame de compagnie*» (компаньонка). Те реплики или части реплик Лизы (в пятом явлении первого действия грибоедовского текста), которые были переданы этому персонажу, произносились с французским акцентом.

⁴ Пушкин писал в указанном выше письме: «Софья начертана не ясно: нето б..., не то московская кузина. Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса?».

⁵ Речь идет о героине трагедии Софокла — Антигоне.

⁶ Мейерхольд совмещал обязанности художественного руководителя театра и постановщика с обязанностями директора театра.

⁷ Имеются в виду «Необычайные страдания одного театрального директора» Э.-Т.-А. Гофмана.

⁸ Функции актеров, исполнявших роли приятелей Чацкого (так по программе; Мейерхольд называет их «декабристами»), ограничивались чтением стихов.

⁹ Очевидно, речь идет о том, что Мейерхольд обещал Е. В. Самойлову роль Чацкого. В дальнейшем Самойлов действительно играл ее.

ВЕРНОСТЬ УМА И ЧУВСТВА

(стр. 329)

Печатается обращение Мейерхольда к В. И. Качалову в связи с его шестидесятилетием, опубликованное в газ. «Советское искусство», М., 1935, 11 октября.

В Музее МХАТ хранится авторизованная машинопись, адресованная: Москва, МХАТ I, Василию Ивановичу Качалову, датированная: Ленинград, 6 октября 1935 года. В газете этот текст воспроизведен с небольшими изменениями, под заголовком «Верность ума и чувства».

Печатается по тексту газеты.

В 1934 году, когда отмечалось шестидесятилетие Мейерхольда, В. И. Качалов выступил с интересными воспоминаниями о его работе в МХТ (В. И. Ка-

565

чалов. Стремительный бег. Утро в саду «Эрмитаж». — «Советское искусство», М., 1934, 5 февраля; в 1967 году перепечатано в об. «Встречи с Мейерхольдом»).

¹ Слова Пушкина взяты из его статьи «Бал» Баратынского».

МЕЙЕРХОЛЬД ПРОТИВ МЕЙЕРХОЛЬДОВЩИНЫ (Из доклада 14 марта 1936 г.)

(стр. 330)

Стенограмма доклада хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. хр. 696 и 695). Наиболее подробный отчет по живой записи см.: С. Дрейден. Мейерхольд против мейерхольдовщины. — «Литературный Ленинград», 1936, 20 марта.

Публикуется по стенограмме; отдельные места уточнены по сокращенному изложению доклада, которое было основательно выправлено Мейерхольдом (ЦГАЛИ, тот же шифр).

В очень большом по объему докладе нами опущены некоторые отступления от темы, а также отдельные места, совпадающие по содержанию со следующим документом — выступлением Мейерхольда на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 года. Текст московского выступления был подготовлен к печати самим Мейерхольдом. Данная же стенограмма не была им выправлена.

Доклад был прочитан в Ленинградском лектории. Он явился откликом на статьи «Правды»: «Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» <«Катерина Измайлова»» (1936, 28 января), «Балетная фальшь» (1936, 6 февраля) и на начавшееся после опубликования этих статей обсуждение вопросов о формализме и натурализме.

Слово «мейерхольдовщина», как уже указывалось, было употреблено самим Мейерхольдом еще в 1910 году (см. ч. 1 настоящего издания, стр. 204).

¹ В предыдущих, опущенных здесь абзацах Мейерхольд подробно рассказывает об опытах советского ученого Н. В. Цицина по скрещиванию пшеницы с сорняком — ползучим пыреем.

² Из статьи Пушкина «Александр Радищев».

³ Вслед за цитированной фразой у Пушкина идет следующая: «Муж, совздохом или с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу».

⁴ Премьера балета «Светлый ручей» (музыка Д. Д. Шостаковича, либретто постановка Ф. В. Лопухова) состоялась в ленинградском Малом оперном театре 4 апреля 1935 года.

⁵ Из статьи Пушкина «Бал» Баратынского».

⁶ В середине 30-х годов С. Э. Радлов поставил в нескольких театрах Москвы и Ленинграда ряд пьес Шекспира в переводах А. Д. Радловой. Эти постановки и переводы встречали разноречивую оценку зрителей и печати.

⁷ ВАПМ — Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов, во главе которой стоял музыкальный критик Л. Н. Лебединский (ликвидирована в 1932 г.). ВАПМ в еще большей степени, чем РАПП, действовала «методами» командования и вульгаризировала многие проблемы музыкальной жизни. Мейерхольд неоднократно спорил с деятелями ВАПМ.

⁸ Об этом Мейерхольд говорил на собрании театральных работников Москвы 26 марта 1936 года (стр. 356).

⁹ Имеется в виду статья Н. С. Тихонова «Поэзия — дело жизни поэта» («Литературная газета», 1936, 10 февраля).

¹⁰ Суждения Мейерхольда о постановке пьесы Л. И. Славина «Интервенция» в театре имени Евг. Вахтангова (премьера — 6 марта 1933 г.) и о пьесах Погодина, которые он писал до «Аристократов», носят субъективный характер. До «Аристократов» Н. Ф. Погодин написал «Темп», «Поэму о топоре», «Мой друг», «После бала», появление которых явилось важным этапом в развитии советской драматургии и театра. «Шляпа» В. Ф. Плетнева (премьера в Театре имени Вахтангова — 13 января 1935 г.) — действительно слабая пьеса.

¹¹ Через восемь лет после постановки «Бронепоезда 14-69» в МХАТ, которая была оценена А. В. Луначарским как «во многих отношениях триумфаль-

566

ный спектакль» (А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 3, М., «Художественная литература», 1964, стр. 380), к пьесе обратился Малый театр (премьера — 15 января 1936 г.). Но его постановка успеха не имела и недолго продержалась в репертуаре.

¹² Премьера «Кармен» Ж. Визе в Оперном театре имени К. С. Станиславского состоялась 4 апреля 1935 года.

¹³ Премьера спектакля «Карменсита и солдат» (вначале он назывался «Кармен») в Музыкальной студии МХАТ состоялась 4 июня 1924 года.

¹⁴ В постановке «Леса» у некоторых действующих лиц были парики необычных цветов. Зеленый парик Буланова, вызвавший недоумение многих зрителей, был в дальнейшем заменен другим.

¹⁵ В статье о музыкальных спектаклях и их критиках («Непреодоленный формализм». — Журн. «Рабочий и театр», Л., 1936, № 4, февраль, стр. 4 — 5) А. А. Гвоздев упоминал о «двойниках» в экспрессионистских спектаклях.

¹⁶ Большому драматическому театру имени М. Горького (Ленинград), показавшему «Каменного гостя» 10 февраля 1936 года, было предложено переработать постановку; спектакль не был выпущен.

¹⁷ Премьера в Малом театре — 10 декабря 1935 года. Постановщик — С. Э. Радлов.

¹⁸ К. С. Петров-Водкин дал, как указано в программе спектакля «Командарм 2», «направляющие указания по костюму и свету».

¹⁹ Речь идет о выступлении Н. П. Охлопкова 13 марта 1936 года на собрании театральных работников Москвы. В отчете о собрании сообщалось: «Тов. Охлопков правильно стал на путь суровой самокритики, однако художник потерял чувство меры и понял самокритику как необходимость отказаться даже от положительных элементов своего творчества» («У театральных работников». — «Литературная газета», 1936, 15 марта).

²⁰ Счастливец из «Леса» А. Н. Островского.

²¹ Театр народного творчества, художественным руководителем которого являлся Н. П. Охлопков, был организован для показа лучших достижений художественной самодеятельности. Театр открылся 18 марта 1936 года. Мейерхольд присутствовал на открытии.

²² Премьера «Лестницы славы» Э. Скриба в Театре Революции состоялась 9 января 1936 года.

²³ Премьера пьесы М. А. Булгакова «Мольер» в МХАТ состоялась 15 февраля 1936 года.

²⁴ Речь идет о постановке «Пиковой дамы» в Большом театре, премьера которой состоялась 27 мая 1931 года.

²⁵ Мейерхольд имеет в виду статью: Николай Голованов. Драма и опера («Советское искусство», 1935, 17 декабря). Н. С. Голованов на вопрос: «Что важнее для оперного актера?» — отвечал: «Важнее хорошо петь!».

²⁶ Речь идет о статье: Александр Пирогов. В защиту актера. — «Советское искусство», 1936, 5 января.

²⁷ «Музыка прежде всего» (*франц.*). В стенограмме слова Верлена не записаны, так как Мейерхольд, очевидно, произнес их по-французски. Здесь предположительно приводится широко известная строка, которой начинается стихотворение «Art poétique» («Поэтическое искусство»).

²⁸ Имеется в виду высказывание во «Введении к «Критике политической экономии».

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ РАБОТНИКОВ МОСКВЫ 26 марта 1936 года

(стр. 348)

Стенограммы — полная и сокращенная — хранятся в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 696). Сокращенная и обработанная Мейерхольдом стенограмма опубликована: «Против формализма и натурализма. Дискуссия у театральных работников. — Выступление В. Э. Мейерхольда». — Журн. «Театр и драматургия». М., 1936, № 4, стр. 207 — 210.

567

13, 17, 22 и 26 марта и 1 апреля состоялись собрания театральных работников Москвы по вопросу о борьбе с формализмом и натурализмом. Мейерхольд выступил на предпоследнем собрании.

Печатается по журнальной публикации с небольшими поправками по сокращенной стенограмме.

¹ С. Э. Радлов выступал на собрании 17 марта.

² Имеются в виду статьи: В. Блюм, «Горе уму» — спектакль Вс. Мейерхольда («Театр и драматургия», 1936, № 3, стр. 70 — 74) и Д. Тальников, Театр автора («Литературный современник», Л., 1936, № 2, стр.

³ Мейерхольд ссылается на выступление Н. П. Охлопкова 13 марта.

⁴ Мейерхольд цитирует высказывание Гёте, приведенное в кн. И. П. Эккермана «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни».

⁵ Дискуссия открылась 13 марта докладом театрального критика И. Л. Альтмана.

⁶ В. Н. Пашенная выступала на собрании 22 марта.

⁷ С. И. Амаглобели, в то время директор Малого театра, выступал на собрании 17 марта.

⁸ А. Я. Таиров, выступая на собрании 22 марта, возражал против некоторых высказываний Мейерхольда в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины».

Премьера пьесы Б. М. Левина «Родина» состоялась в Камерном театре 22 января 1936 года.

⁹ Многие из перечисленных здесь Мейерхольдом спектаклей Московского Камерного театра («Наталья Тарпова» С. Семенова (1929), «Заговор равных» М. Левинова (1927), «Благовещение» П. Клоделя, «Человек, который был четвергом» по Г. Честертону, «Вавилонский адвокат» А. Мариенгофа, «Кукирь» П. Антокольского, В. Масса, А. Глобы и В. Зака, «Розита» А. Глобы, «Багровый остров» М. Булгакова, «Вершины счастья» Дж. Дос Пассоса) действительно спорны в идейном отношении. Но ряд других постановок А. Я. Таирова получил одобрение советского зрителя; особенно значительной была постановка «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского (1933).

¹⁰ В полном тексте стенограммы имеются слова Мейерхольда: «Правда, Константин Сергеевич не видел «Леса», но актеры видели». А. В. Луначарский в докладе «Театральная политика Советской власти», прочитанном в Коммунистической Академии 2 октября 1926 года, сказал о «Горячем сердце»: «Седовласый Станиславский, великий мастер театра, не побоялся продвинуться к приемам Мейерхольда в «Лесе». (Стенограмма хранится в Архиве Академии наук (Московское отделение), ф. 350, оп. 1, ед. 105.)

¹¹ Пьесы М. А. Булгакова и И. Л. Прута в Театре сатиры не были поставлены.

¹² Имеется в виду неудача постановки «Бронепоезда 14-69» в Малом театре.

<О МАЯКОВСКОМ И ЕГО ДРАМАТУРГИИ>

I. СЛОВО О МАЯКОВСКОМ

(стр. 359)

Напечатано в газ. «Советское искусство», 1936, 11 апреля.

Статья является обработкой стенографической записи доклада, сделанного тремя годами раньше — 26 февраля 1933 года — на вечере «Маяковский в Театре Мейерхольда». Вечер был устроен на выставке Маяковского при Государственной библиотеке имени В. И. Ленина.

Незадолго до этого вечера, в докладе на общем собрании работников ГосТИМа 10 сентября 1932 года, Мейерхольд (в связи с подготовкой строительства нового здания театра) сказал:

«Мы бы хотели, чтобы в новом здании было какое-то место памяти Владимира Маяковского. Родные его хотели бы, чтобы урна с его пеплом находи-

568

лась в самом театре; мы подумываем, нельзя ли устроить стену, где бы вкомпоновать памятник (В составленном в 1933 году академиком архитектуры А. В. Щусевым проекте фасада нового здания ГосТИМа была предусмотрена установка статуи Маяковского над башней театра. В 1938 году площадь была названа именем Маяковского, а в 1958 году в центре ее поставлен памятник поэту.). Кроме того, выставка памяти Владимира Маяковского находится в библиотеке имени Владимира Ильича Ленина, и там администрация пытается ее выбросить, потому что: «Ну, довольно, Маяковского почествовали — и хватит», — так что есть предложение перевести этот музей к нам, возможно, на автономных началах. Сама обстановка такова, что считают этот <наш> театр связанным с именем Маяковского, — поэтому мы считаем необходимым восстановить «Мистерию-буфф», над которой уже работают Брик, Асеев и Кирсанов — перерабатывают, чтобы пьеса зазвучала современно» (стенограмма хранится в ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 55). «Мистерия-буфф» не была возобновлена.

¹ Мейерхольд написал сценарий фильма «Евгений Базаров», должен был ставить его в киноорганизации «Межрабпомфильм» и 25 декабря 1929 года сделал доклад о проекте этого фильма (см. отчет, подписанный Б. Д., «Отцы и дети» по Мейерхольду). — Газ. «Кино», М., 1930, 7 января). Но проект не был осуществлен.

II. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ «КЛОПА» (вторая, сценическая редакция)

8 — 17 февраля 1936 года

(стр. 362)

Стенограммы хранятся в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 11, ед. 397 и 399). Публикуются впервые выборки из стенограмм.

Текст уточнен по живой записи, которую вел на репетициях А. в. Февральский.

О плане новой постановки «Клопа» см. следующий текст.

8, 9, 13 и 14 февраля репетировалась вторая картина, происходящая в «молодняцком общежитии» (кроме нее репетировалась только третья картина — свадьба Присыпкина). 10 марта репетиции прекратились и, хотя спектакль продолжал оставаться в планах театра, больше не возобновились.

¹ Р. М. Генина репетировала введенную режиссурой роль второй девушки.

² Ремарка Маяковского: «Слесарь, засаленный, входит посреди фразы, моет руки, оборачивается».

³ Мейерхольд советует исполнителю роли Слесаря выписать его программную реплику («Никуда не уйду...»), разбив ее на отдельные строки, как в стихах Маяковского. В то время при ГосТИМе существовал «Кружок Маяковского». Участники кружка занимались изучением творчества В. В. Маяковского и чтением его стихов.

⁴ Имеются в виду предшествующие слова Босого «Тебя из окна с цветочками помани, тоже небось припустишься...», на которые Слесарь отвечает: «Никуда не уйду. <...> Нас, видите ли, много. На всех на нас нэповских дочек не наготовишься. Настроим домов и двинем сразу... Сразу все».

III. <О ПЛАНЕ НОВОЙ ПОСТАНОВКИ «КЛОПА»>

(стр. 366)

Напечатано в журн. «Рабочий и театр» (Л., 1936, № 12, стр. 19) под заголовком «Маяковский возвращается на сцену. Мейерхольд снова ставит «Клопа».

В журнале тексту предпослано следующее сообщение: «Народный артист Мейерхольд выступил в Ленинградском лектории <21 мая 1936 г. — Ред.> с

569

докладом о Маяковском. Основная часть доклада была посвящена тем творческим урокам, которые должны быть усвоены из литературного наследия поэта практическими деятелями советского театра». — По-видимому, в основу журнального отчета положена стенограмма другой части доклада (обнаружить стенограмму не удалось).

На следующий день — 22 мая — Мейерхольд прочитал в Ленинградском Доме кино доклад «О Маяковском»; ряд отрывков из этого доклада опубликован в сборнике «День поэзии» (М., «Советский писатель», 1963, стр. 236 — 240).

¹ «Феерическая комедия» — подзаголовок «Клопа».

² В обсуждении предварительного плана переработки участвовали О. М. Брик, Н. Н. Асеев, С. И. Кирсанов и В. А. Катанян. Сценарий «Феерической комедии», о котором далее рассказывает Мейерхольд, был составлен им самим совместно с А. В. Февральским.

³ Речь идет о статье Сим. Дрейдена «Маяковский и народный театр». — Журн. «Рабочий и театр», Л., 1936, № 8, стр. 5 — 7.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

(стр. 370)

Фотопортрет с надписью хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 1, ед. 2965). Приведено в предисловии Ю. Красовского к публикации: «Сергей Эйзенштейн. Автобиографические записи» («Искусство кино», М., 1962, № 1, стр. 126).

Занимаясь под руководством Мейерхольда в ГВРМ — ГВТМ, С. М. Эйзенштейн разработал проект вещественного оформления для задуманной Мейерхольдом постановки пьесы Б. Шоу «Дом, где разбивают сердца» (спектакль не был осуществлен; об этом проекте см. статью: Самуил Марголин. Из цикла неосуществленных постановок. Эксцентриада. — Журн. «Эхо», М., 1923, № 7, стр. 15 — 46). В 1925 году предполагалось, что Эйзенштейн поставит в ТИМе пьесу Ф. Кроммелинка «Златопуз»; работа над «Броненосцем «Потемкин» помешала ему выполнить это намерение.

Уже в 40-х годах Эйзенштейн, вспоминая свое ученичество у Мейерхольда, писал:

«Никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя. ...Я недостойн развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных режиссерских мастерских на Новинском бульваре» (Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, т. 1, М., «Искусство», 1964, стр. 305 и 306).

<О СПЕКТАКЛЕ ПРАЖСКОГО ОСВОБОЖДЕННОГО ТЕАТРА>

(стр. 371)

Опубликовано в сборнике на чешском языке: «10 let Osvobozeneho divadla» Vydail Fr. Borovy, [Praha], 4937, str. 105 <«10 лет Освобожденного театра». Издал Фр. Боровы, Прага, 1937, стр. 405>. По-русски публикуется впервые.

Печатается по обратному переводу с чешского, сделанному Л. П. Солнцевой.

Текст, помещенный в названном сборнике, — чешский перевод записи Мейерхольда в книге посетителей Освобожденного театра (книга, по-видимому, погибла во время гитлеровской оккупации Чехословакии). Этот театр политической сатиры (демократического направления) существовал в Праге в 1927 — 1938 годах. Для его спектаклей были характерны элементы импровизации и трактовка некоторых персонажей в манере сценических масок.

Центральный орган компартии Чехословакии — газета «Rude pravo» — 1 ноября 1936 года поместила заметку «Мейерхольд в Освобожденном театре»: «В пятницу <30 октября. — *Ред.*> на пятидесятом спектакле «Неба на земле» в Освобожденном театре зрители могли увидеть в передних рядах человека с выразительным профилем, с неослабевающим вниманием смотрящего и слушающего представление. Это был великий советский режиссер, революционер сцены Всеволод Мейерхольд, который после посещения «Д-37» Э. Ф. Буриана,

570

где он видел «Севильского цирюльника», пришел посмотреть и на другой пражский театр. В антракте за кулисами на небольшом интимном торжестве он встретился со всем коллективом Освобожденного театра и красиво говорил о том, что воспринимает Освобожденный театр как единственный театр типа настоящей *commedia dell'arte*, который имеется в Европе. Мейерхольд хотел познакомиться и с другими работами Освобожденного театра, и работники театра, конечно, были рады удовлетворить его желание. Поэтому в понедельник вечером вместо очередного спектакля «Небо на земле» назначено специальное представление «Баллады из тряпья», на котором Мейерхольд будет присутствовать».

Пьеса-обозрение «Небо на земле» была написана руководителями и ведущими актерами Освобожденного театра — Иржи Восковцем и Яном Верихом. Свою пьесу «Изнанка и лицо», выпущенную в 1937 году, Восковец и Верих посвятили Мейерхольду.

¹ В этой записи отразилось давнишнее увлечение Мейерхольда итальянской комедией масок — *commedia dell'arte*, — оонованной на принципе импровизации («комедия *ex improviso*»). Дальше в записи названа одна из отличительных особенностей комедии масок — *lazzi* (лацци, «шутки, свойственные театру» — импровизированные трюки), а также один из основных персонажей (масок) этой комедии — *zanni* (дзанни). О встречах Мейерхольда с Гийомом Аполлинером см. в кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 295.

ПИСЬМО Д. Д. ШОСТАКОВИЧУ

(стр. 372)

Черновой автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 855). Публикуется впервые.

¹ Д. Д. Шостакович писал: «Дорогой Всеволод Эмильевич. Мне мучительно грустно было, когда в списке награжденных званиями народных артистов <СССР> не оказалось Вас» (письмо Шостаковича хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 2318).

«БОРИС ГОДУНОВ» (неосуществленная постановка)

Мысль о постановке трагедии «Борис Годунов» Мейерхольд вынашивал очень долго. В 1918 — 1919 годах он руководил работами студентов Курсов мастерства сценических

постановок (Петроград) по созданию постановочных планов к «Борису Годунову» (была выпущена брошюра). В 1925 — 1926 годах Мейерхольд начал работать над пьесой как руководитель постановки в Студии имени Вахтангова.

Через десять лет он решил ставить пушкинскую трагедию в своем театре; и в то же время оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в ленинградском Малом оперном театре (Раньше Мейерхольд поставил оперу «Борис Годунов» в Мариинском театре (премьера — 6 января 1911 г.). Но там в силу ряда причин возможности-режиссера были чрезвычайно ограничены.). «Мне крайне интересно, — говорил он, — одновременно ставить «Бориса Годунова» и для драмы и для оперы, несмотря на то, что неизбежно возникнут два варианта постановки, совершенно различные. Опера «Борис Годунов» так же глубоко эмоциональна, как и «Пиковая дама». Это привлекательно. И, конечно, главным образом тянет меня к «Борису» его политическая насыщенность. В «Борисе» — Пушкин-бунтарь, еще не раскрытый полностью». (Беседа: Новая работа нар. арт. В. Э. Мейерхольда. — «Вечерняя Красная газета», Л., 1935, 17 апреля.) Но к постановке оперы Мейерхольд фактически не приступил.

Работа над постановкой трагедии в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда развернулась в 1936 году (спектакль готовился к столетию

571

со дня смерти А. С. Пушкина). Считки начались в апреле 1936 года в Москве, продолжались в августе во время гастролей в Киеве, репетиции происходили в ноябре и в декабре в Москве, но затем они прекратились, так как театр должен был усиленно работать над современными пьесами. Мейерхольд не оставлял мысли о завершении работы над «Борисом Годуновым:», однако ему не удалось осуществить свое намерение.

Роль Бориса Годунова репетировал Н. И. Боголюбов. В роли Дмитрия Самозванца должны были выступать М. И. Царев и Е. В. Самойлов, в роли Марины Мнишек — З. Н. Райх. В других ролях в процессе репетиций Мейерхольд пробовал различных актеров. Музыка к спектаклю написал С. С. Прокофьев (его подробный рассказ об этой музыке приведен в статье А. Февральского «Прокофьев и Мейерхольд». — Сб. «Сергей Прокофьев», изд. 2-е, М., «Музыка», 1965, стр. 111 — 114). Над оформлением сцены работал главный художник театра В. А. Шестаков.

Для подхода Мейерхольда к работе над «Борисом Годуновым» существенны два его высказывания 1937 года (то есть уже после того, как репетиции были прекращены), обращенные к коллективу театра.

«Мы должны, — говорил он 30 сентября 1937 года, — показать образец очень бережного отношения к исторической перспективе, очень умелого обращения с историческими образами, <такого> показа этих образов, чтобы они действительно зазвучали исторически верно и чтобы можно было провести аналогии. Одно — если мы показываем историю Марины и Самозванца и другое — если мы показываем польское движение как интервенцию. У театра есть такой выразительный язык, что он может между словами, жестом и ракурсом показать положение в таком свете, что оно для современного зрителя прозвучит иначе» (из стенограммы, хранящейся в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 529).

25 декабря 1937 года Мейерхольд сказал: «Если мы обратимся к «Борису Годунову», наиболее показательной работе, проводимой совместно с М. М. Корневым, то мы увидим, что мы самым тщательным образом обследовали внутренний мир героев. Вся композиция должна была быть подчинена тщательному изучению этого внутреннего мира. Внутренний мир весь строился на базе изучения исторической действительности и внесения в актерское исполнение всех необходимых черт» (из стенограммы, хранящейся в ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 73).

Читались и репетировались картины: 1 — Кремлевские палаты, 5 — Ночь. Келья в Чудовом монастыре, 7 — Царские палаты, 9 — Дом Шуйского, 10 — Царские палаты, 11 — Краков. Дом Вишневецкого, 14 — Граница Литовская, 15 — Царская дума, 16 — Равнина близ Новгорода-Северского, 18 — Севск, 19 — Лес, 21 — Ставка. Отдельные сцены

Мейерхольд успел лишь наметить вчерне, другие проходились по несколько раз.

Свой замысел третьей картины («Девичье поле. Новодевичий монастырь»), которую Мейерхольд не репетировал, он раскрыл в лекции «Пушкин и драма», прочитанной 24 октября 1935 года в Ленинграде: «Сцена, где народ «просит» Бориса стать царем... Как все это изобразить на сцене? Выпустите 50 человек, 150, 500 — все равно ничего не выйдет, не показать всей грандиозности сцены — будет бутафория. Немыслимо передать содержание этой картины одним воспроизведением суммы действующих лиц. Показать это можно лишь музыкально. Необходимо раздражить, мобилизовать фантазию зрителя. Пушкин дает как бы два плана постановки. Скроем толпу от взгляда зрителя. Музыкальными средствами передадим звучание толпы, нарастание волн и т. д. Передадим из-за сцены. А на сцене покажем лишь тех, кто указан в тексте. Этим семь, восемь, максимум девять человек необходимо показать «крупным планом» и показать так, чтобы не пропало ни одно драгоценное слово Пушкина, дающего ироническое освещение «мольбы» народа («Как надо плакать, так и затих!», «Нет ли луку? Потрем глаза» и т. д.). В счастливом сочетании двух планов — видимого и невидимого, передающего неслышанный вопль толпы, мы не уроним ни одной строчки из текста, мобилизуем фантазию зрителя, полностью сохраним действующих, говорящих в сцене лиц, как своеобразных корифеев толпы, донесем величайшую иронию поэта. Для видимого — необходима прозрачность сцены, увеличительное стекло, которое позволило бы до мель-

572

чайших мимических деталей воспринять игру каждого персонажа, максимально приблизив его к зрителю».

В той же лекции имеется многозначительное признание Мейерхольда о влиянии на него Пушкина: «Я проследил свои работы с 1910 года и вижу, что всецело нахожусь в плену режиссера-драматурга — Пушкина» (цитируется по отчету в газ. «Литературный Ленинград» от 1 ноября 1935 г.).

Сохранились очень обстоятельные стенографические записи считок и репетиций «Бориса Годунова» (однако не всех). В настоящее издание оказалось возможным включить лишь часть этих записей. Для публикации отобраны высказывания Мейерхольда, наиболее ярко выражающие его понимание пушкинской драматургии, его толкование «Бориса Годунова» и отдельных образов трагедии, его отношение к пушкинскому стиху и различные стороны режиссерского метода Мейерхольда.

В стенограммах (они остались не отредактированными им) высказывания Мейерхольда перемежаются с его многочисленными замечаниями по ходу считок и репетиций (нередко по частным вопросам), с его обращениями к актерам, с их вопросами и ответами; в записях немало повторений, отступлений и мелочей. Эти второстепенные моменты пришлось опускать за недостатком места, а также для того, чтобы облегчить читателю восприятие основного в высказываниях Мейерхольда.

В данной публикации вследствие этих ее особенностей сокращения обозначаются простым отточием. Мелкие пропуски не отмечаются.

I. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА СЧИТКАХ 4 апреля — 4 августа 1936 года
(стр. 373)

Стенограммы хранятся в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 225 и 226). Отрывки помещены в публикации «Постигая Пушкина. В. Э. Мейерхольд о «Борисе Годунове». — Журн. «Неделя», М., 1964, № 6, стр. 17; В с. Мейерхольд, Замечания на считках и репетициях «Бориса Годунова». — Журн. «Театр», М., 1966, № 3, стр. 79 — 81, А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. — В сб. «Сергей Прокофьев», изд. 2-е, стр. 1108 — 1109. В настоящем составе тексты публикуются впервые.

Считки 3 и 4 августа велись во время гастролей ГосТИМа в Киеве.

¹ Чтобы помочь актерам вникнуть в природу пушкинского стиха и овладеть его своеобразием, по поручению Мейерхольда поэт В. А. Пяст разработал «ритмическую партитуру» «Бориса Годунова». В этой партитуре были расставлены различные значки, привлекавшие внимание актеров к тем или иным особенностям

стиха.

² На той же репетиции Мейерхольд сказал: «На лето нужно иметь в руках текст выправленный и написанный, текст выучить наизусть за лето, чтобы с августа приступить вплотную».

³ Художественный театр, так же как ГосТИМ, постановку «Бориса Годунова» не осуществил; Малый театр показал трагедию 23 апреля 1937 года, но постановка не стала значительным театральным явлением.

⁴ Мейерхольд поставил «Каменного гостя» как радиоспектакль; роли исполняли актеры театра его имени (первая передача состоялась 17 апреля 1935 г.). В дальнейшем он поставил еще один пушкинский радиоспектакль — «Русалку» (первая передача — 24 марта 1937 г.).

⁵ См. стр. 352.

⁶ Д. Л. Сагал репетировал роль Афанасия Пушкина.

⁷ Премьера состоялась 10 октября 1907 года.

⁸ Пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в постановке Мейерхольда и декорациях Д. С. Стеллецкого была включена в репертуарный план Александринского театра на сезон 1908/09 года. Этот замысел не был осуществлен.

⁹ В то время в Софийском соборе производилась реставрация фресок.

¹⁰ В письме П. А. Вяземскому около 7 ноября 1825 года Пушкин писал: «Никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»

573

¹¹ В пушкинском плане трагедии есть запись «Годунов и колдуны».

¹² Мейерхольд путешествовал на пароходе по Волге в первой половине июля 1936 года.

II. ИЗ ЗАМЕЧАНИЙ НА РЕПЕТИЦИЯХ 16 ноября — 10 декабря 1936 года

(стр. 381)

Стенограммы хранятся в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 228). Отрывки помещены в сборнике «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра» (М., «Искусство», 1963, стр. 67 — 68) и в публикации «Постигая Пушкина. В. Э. Мейерхольд о «Борисе Годунове». — Журн. «Неделя», М., 1964, № 6, стр. 17; В с. Мейерхольд, Замечания на считках и репетициях «Бориса Годунова». — Журн. «Театр», М., 1966, № 3, стр. 81 — 88; А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. — В сб. «Сергей Прокофьев», изд. 2-е, стр. 109 — 110 и 114 — 116. В настоящем составе тексты публикуются впервые.

Текст уточнен по живой записи, которую вел на репетициях А. В. Февральский.

¹ Велизарий — герой одноименной драмы Эдуарда фон Шенка, Тиресий — действующее лицо трагедии Софокла «Антигона». «Башня» — возможно, драма А. Дюма-отца «Нельская башня». «Врач...» — по-видимому, пьеса Кальдерона «Врач своей чести», переделанная В. А. Каратыгиным, она ставилась под названием «Кровавая рука»; другая пьеса Кальдерона, переделанная Каратыгиным, — «Последняя дуэль в Испании».

² Мейерхольд говорит о постановке МХТ, премьера которой состоялась 2 января 1899 года.

³ В конце 1920 года в репертуарный план Театра РСФСР Первого был включена задуманная, но не написанная драма В. Э. Мейерхольда, В. М. Бебутова и С. А. Есенина «Григорий и Димитрий». По замыслу Мейерхольда в пьесе встречались два мальчика — царевич Димитрий и Григорий Отрепьев.

⁴ Сцена «Ограда монастырская», не включенная Пушкиным в основной текст, написана в другом стихотворном размере.

⁵ С. С. Прокофьев работал над оперой «Любовь к трем апельсинам» (сюжет которой был рекомендован ему Мейерхольдом), направляясь в 1918 году из Японии в Америку.

⁶ В этот день после репетиции С. С. Прокофьев исполнил на рояле фрагменты своей музыки к спектаклю. Сцена битвы — картина XVI — «Равнина близ Новгорода-Северского».

⁷ В «Сверчке на печи» М. А. Чехов играл роль Калеба.

⁸ Роль Муромского М. А. Чехов играл в «Деле» А. В. Сухова-Кобылина (премьера в МХАТ 2-м — 8 февраля 1926 г.).

⁹ Мейерхольд вместе с Л. А. Сулержицким был у Л. Н. Толстого 26 ноября 1905 года, высказывания Толстого в беседе с ними приведены в кн.: Н. Н. Гусев, Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891 — 1910, М., Гослитиздат, 1960, стр. 534. См. также статью «Сулержицкий» (ч. 1 настоящего издания).

¹⁰ «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» — испанская повесть, написанная в середине XVI века; автор ее неизвестен.

¹¹ В начале шестого действия второй редакции, пьесы один из «нечистых» принимает «Землю обетованную» за Иваново-Вознесенск, другой — за Манчестер и т. д.

¹² Коррадо — главное действующее лицо пьесы итальянского драматурга П. Джакометти «Гражданская смерть» (в переводе А. Н. Островского — «Семья преступника»). Из статьи Мейерхольда «Милан» (газ. «Курьер», М., 1902, 26 мая) можно заключить, что он видел Сальвини в роли Коррадо вовремя гастролей

артиста в Москве в 1900 году.

574

¹³ И. М. Москвин на протяжении всей своей деятельности играл не только комические, но и многие драматические роли.

¹⁴ И. В. Ильинский участвовал в постановке «Грозы» А. Н. Островского в Московском драматическом театре (премьера — 7 апреля 1922 г.), где он работал параллельно с Вольной мастерской Вс. Мейерхольда.

¹⁵ И. Е. Забелин — историк, автор трудов о Руси XVI — XVII веков.

¹⁶ Речь идет о реплике Ксении в начале сцены, исключенной Пушкиным из окончательного текста.

¹⁷ В той же реплике Ксении.

¹⁸ Имеется в виду постановка Ленинградского академического театра драмы (1934).

¹⁹ В докладе, прочитанном в Ленинграде на встрече работников ГосТИМас рабочими бывш. Путиловского завода 26 сентября 1934 года, Мейерхольд, рассказывая о своем замысле «Бориса Годунова», говорил: «Мы... хотим показать, что эти люди <персонажи трагедии. — *Ред.*> только и думали о том чтобы воевать, — для них география была не изучением расположения рек иморей, а только целью и средством для новых завоеваний. Эти люди были в постоянных походах». (Стенограмма хранится в ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 46.)

²⁰ Адам Олеарий — немецкий путешественник, автор записок о Руси середины XVII века.

²¹ Введенный Мейерхольдом бессловесный персонаж; в программе спектакля он назывался «Капитан».

²² Научно-исследовательская лаборатория при ГосТИМе.

III. ЗАМЕЧАНИЯ НА РЕПЕТИЦИЯХ 11 — 22 декабря 1936 года

(стр. 414)

Вследствие отсутствия стенограмм репетиций после 10 декабря 1936 года высказывания Мейерхольда на этих репетициях приводятся по записи А. В. Февральского. Опубликовано: Вс. Мейерхольд, Замечания на считках и репетициях «Бориса Годунова». — Журн. «Театр», М., 1966, № 3, стр. 88 — 90.

¹ «Что ж уста твои не промолвили...» — слова песни из реплики Ксении в начале сцены, исключенной Пушкиным из окончательного текста.

<О ПУШКИНЕ>

I. ПУШКИН-РЕЖИССЕР

(стр. 419)

Напечатано в журн. «Звезда», Л., 1936, № 9, стр. 205 — 211.

В журнале к заголовку дана сноска: «Доклад В. Э. Мейерхольда, сделанный в Государственном институте искусствознания. Печатается по живой записи». Доклад был прочитан в Ленинграде 14 июня 1936 года. В ЦГАЛИ хранится стенограмма (ф. 998, оп. 1, ед. 698), часть которой (около половины) выправлена Мейерхольдом. Здесь доклад печатается по журнальному тексту.

¹ Из «Набросков предисловия к «Борису Годунову».

² Из письма на французском языке к Н. Н. Раевскому от второй половины июля 1825 года.

³ Из заметок «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

⁴ Из указанного выше (прим. 2) письма Н. Н. Раевскому.

⁵ Там же

⁶ Эта фраза (начиная со слова «напряженность») — цитата из комментариев Л. И. Поливанова к изданию: «Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики». Издание Л. Поливанова для семьи и школы, т. III, изд. 2-е, М., 1901, стр. 285. Эмфатический — произносимый в приподнятом тоне.

⁷ Те же комментарии Л. И. Поливанова, стр. 285.

⁸ Премьера этой радиопостановки Мейерхольда состоялась 17 апреля 1935 года.

575

⁹ «Вся трагедия как будто состоит из отдельных частей, или сцен, из которых каждая существует как будто независимо от целого» (В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая. «Борис Годунов»).

¹⁰ «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (из ранних редакций).

¹¹ Оттуда же (основной текст).

¹² Статья «Нечто о характере поэзии Пушкина». — См. Полное собрание сочинений И. В. Киреевского в двух томах, т. II, М., 1911, стр. 13.

¹³ Из письма к Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 года.

¹⁴ Имеется в виду историк М. Н. Покровский.

¹⁵ Из заметок «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

П. <ПУШКИН-ДРАМАТУРГ>

(стр. 426)

Набросок доклада. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 602). Публикация на итальянском языке: Vs. Mejerchold, Puskin drammaturgo. — «Rassegna sovietica», Roma, 1966, N 4, pp. 83 — 89. На русском языке публикуется впервые.

С этим докладом Мейерхольд выступил 10 февраля 1937 года на вечере в Гостиме, посвященном памяти А. С. Пушкина (в ознаменование столетия со дня его смерти). Автограф не озаглавлен, название «Пушкин-драматург» указано в заметке «Вечерней Москвы» от 11 февраля. За докладом следовал показ одноактной трагедии «Каменный гость» в концертном исполнении.

¹ Из «Набросков предисловия к «Борису Годунову».

² В одном из набросков 1822 года Пушкин писал: «Только революционная голова, подобная М. Орлову» и Пес<телю>, может любить Россию — так, как писатель только может любить ее язык. Всё должно творить в этой России и в этом русском языке».

³ Из заметок «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

⁴ Оттуда же.

⁵ Из заметки 1825 года о трагедии, начинающейся словами «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные...»

⁶ Из работы «Сочинения Александра Пушкина», статья вторая.

⁷ Имеется в виду издание: «Переписка Пушкина». Под редакцией и с примечаниями В. И. Саитова, т. 1 — 3, Спб., 1906 — 1911.

⁸ Из письма к П. А. Вяземскому, теперь датируемому 1 — 8 декабря 1823 года.

⁹ Из статьи Гоголя «В чем же, наконец, сущность русской поэзии и в чем ее особенность».

¹⁰ В последних изданиях это письмо датировано второй половиной июля 1825 года. Далее Мейерхольд цитирует его как письмо от конца июля 1825 года.

¹¹ Из заметок «О народной драме и драме «Марфа Посадница».

¹² В последних изданиях публикуется как наброски предисловия к «Борису Годунову».

¹³ Д. Д. Коровяков, Искусство и этюды выразительного чтения художественных литературных произведений (изд. книжного магазина Н. П. Карбасникова, Спб., 1914) и др.

¹⁴ Пэон — одна из стоп стихосложения.

¹⁵ Набросок доклада Мейерхольда не был завершен. Окончание доклада сохранилось в следующей краткой записи А. В. Февральского:

«Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Только в свете этой формулы можно понять, как ставить «Горе от ума» и «Ревизора».

Пьесы Пушкина еще недооценены. «Борис Годунов», «Сцены из рыцарских времен», «Русалка». Пушкин — не только поэт, но и человек, сделавший в своей области то же, что и декабристы. Он мечтал не только о поэтике, преобразующей драматическую систему, но и о преобразовании мира. В «Сценах из рыцарских времен», показывая феодалов и буржуазию, он обнаруживает проницательность по отношению к движущим силам борьбы.

576

Вот они — «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Пушкину и многим лучшим людям России не удалось увидеть народ неугнетенным. Октябрьская революция освободила народы. Связь Пушкина с народом — глубочайшая. В Пушкине Советская страна узнаёт себя — те черты, которые воспитывают в молодом поколении Советская власть и Коммунистическая партия».

ОН УМЕЛ ВСЕЛЯТЬ БОДРОСТЬ

(стр. 433)

Напечатано в газ. «Вечерняя Москва», 1936, 25 декабря.

Статья посвящена памяти писателя Н. А. Островского, скончавшегося 22 декабря 1936 года.

Мейерхольд не раз виделся с Николаем Островским в связи с тем, что весной 1936 года Гостим приступил к работе над инсценировкой его романа «Как закалялась сталь». В беседе, опубликованной в «Комсомольской правде» 16 ноября 1936 года, Мейерхольд сказал: «Пьесу «Как закалялась сталь» мы трактуем как поэму о мужестве и стойкости нашей молодежи». Пока писатель был жив, работа велась в контакте с ним. Над переделкой романа в пьесу «Павел Корчагин» вначале работал литератор В. Е. Рафалович. Так как ему не удалось создать текст пьесы, удовлетворивший театр, новую инсценировку под заглавием

«Одна жизнь» написал киносценарист Е. И. Габрилович (в двадцатых годах работавший в ГосТИМе в качестве пианиста и учившийся на режиссерском факультете Гэктемаса). 19 ноября 1937 года театр показал репетицию «Одной жизни» Комитету по делам искусств; Комитет не дал театру возможности завершить работу над спектаклем; вскоре после этого театр был закрыт (см. об этом в кн.: Евг. Габрилович, О том, что прошло, М., «Искусство», 1967, глава «В. Э. Мейерхольд»).

В самом начале работы над инсценировкой, выступая на своей первой публичной репетиции-уроке 25 мая 1936 года, Мейерхольд рассказывал:

«Вчера я посетил Николая Островского, автора «Как закалялась сталь». Несмотря на то, что он прикован к постели и слеп, он настолько жизнерадостен, настолько энергичен, что в моих глазах только кажется, что он лежит. Я его не видел лежащим, я его видел ходящим по комнате, жестикулирующим. Он был, если хотите, самым здоровым из всех нас, самым жизнерадостным, самым сильным.

...Я имел однодневную беседу со Львом Толстым, много беседовал с Антоном Чеховым, и Николая Островского я ставлю третьим. Такая необычайная культура, такое необычайное проникновение в правду жизни, такая способность понимать, что такое искусство» (стенограмма хранится в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 373).

<О МЕЖДУНАРОДНЫХ ЗАДАЧАХ ТЕАТРА>

(стр. 434)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 604). Публикуется впервые.

Очевидно, это план задуманной работы. Датируется по «приложению» — выписке на немецком языке, касающейся деятельности Международного конгресса мира в Брюсселе 3 — 6 сентября 1936 года, — и по содержанию.

¹ Международная выставка в Париже в 19317 году.

² Фильм «Бродяга» с участием известного французского шансонье Мориса Шевалье.

ПИСЬМО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

(стр. 436)

Автограф хранится в Музее МХАТ, архив КС. Отрывок опубликован: А. Февральский, Станиславский и Мейерхольд. — Сб. «Тарусские страницы», Калужское книжное издательство, 1961, стр. 291. Полностью: Сб. «Ста-

577

ниславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», стр. 68.

17 января 1938 года К. С. Станиславскому исполнилось 75 лет.

¹ Слова из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

² 8 января 1938 года был опубликован приказ Комитета по делам искусств ликвидации ГосТИМа. Этому предшествовали многочисленные выступления в печати против Мейерхольда и его театра.

ПИСЬМО З. Н. РАЙХ

(стр. 437)

Автограф хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 843). Отрывок опубликован: И. Эренбург, Люди, годы, жизнь. Книга вторая. — Журн. «Новый мир», М., 1961, № 2, стр. 83 — 84. Полностью публикуется впервые.

Перед текстом написано: «Листок № 1. (Смотри и листок № 2, потом и еще листок № 3)». Листок № 2 (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 792) — сообщение о текущих делах и встречах, о домашних делах. Листок № 3 не обнаружен.

¹ Горенки — дачное место под Москвой.

² Костя — сын З. Н. Райх и С. А. Есенина.

³ Лидия Анисимовна Черноцкая, домработница.

⁴ Людмила Владимировна — Маяковская, старшая сестра В. В. Маяковского.

«МАСКАРАД» (третья сценическая редакция)

Первый спектакль третьей сценической редакции «Маскарада» состоялся в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина 29 декабря 1938 года.

I. ИЗ БЕСЕДЫ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ 27 декабря 1938 года

(стр. 438)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 267). Публикуется впервые.

II. <О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТРЕТЬЕЙ РЕДАКЦИИ>

(стр. 439)

Запись беседы с В. Э. Мейерхольдом 13 января 1939 г., сделанная А. В. Февральским. Публикуется впервые.

¹ Речь идет о ранней редакции «Маскарада», впервые опубликованной в четвертом томе Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова (М. — Л., «Academia», 1935).

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА ЗАСЕДАНИЯХ РЕЖИССЕРСКОЙ СЕКЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА (1938 — 1939 гг.)

(стр. 441)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 127). Публикуется впервые.

На заседаниях обсуждались тезисы доклада Ю. А. Завадского на предстоящей Всесоюзной конференции режиссеров.

¹ Доклад А. П. Ленского на Первом всероссийском съезде сценических деятелей см. в кн.: А. П. Ле н с к и й, Статьи, письма, записки, М., «Academia», 1936, стр. 299 — 312.

578

² Комсомольский театр — Ленинградский театр имени Ленинского комсомола.

³ Р. Б. Аполлонский — артист Александрийского театра.

⁴ В этот период Ю. А. Завадский работал в Ростове-на-Дону, возглавлял театр имени Горького, в труппу которого вошли артисты руководимого им Театра-студии. Поэтому же Мейерхольд в конце выступления говорил: «...вы как-то отделяли себя от нас...» (стр. 452).

⁵ Постановка артистов МХАТ К. М. Бабанина и Н. Ф. Титушина в клубе Московского государственного университета.

⁶ Персимфанс — Первый симфонический ансамбль. Был создан в 1922 году. Выступал без дирижера.

⁷ Речь идет о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» (Первый рабочий театр Московского Пролеткульта; премьера — 26 апреля 1923 г.), являвшемся, по определению автора переработки текста С. М. Третьякова, «полит-буффонадой в цирковом плане».

ЛЕКЦИЯ НА КУРСАХ РЕЖИССЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ 17 января 1939 года

(стр. 454)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 702).

Отрывок опубликован в статье: А. Февральский. Мейерхольд о кино («Искусство кино», 1962, № 6, стр. 112). Полностью публикуется впервые.

Прочитана на трехмесячных курсах, организованных Управлением по делам искусств при Совете народных комиссаров РСФСР.

¹ Эти записки Ленского называются «Заметки актера». — В кн.: А. П. Ле н с к и й, Статьи, письма, записки, М., «Academia», 1935, стр. 187 — 273.

² Мейерхольд называет исследователей стиха Пушкина.

³ Речь идет о выступлении М. И. Калинина 9 января 1939 года в помещении филиала Большого театра на совещании работников искусств по вопросу об изучении марксистско-ленинской теории.

⁴ «Анна Каренина» — инсценировка Н. Д. Волкова по роману Л. Н. Толстого; премьера — 21 апреля 1937 года. М. П. Лилина играла роль графини Вронской; она сидела в ложе в сцене «Театр».

⁵ Последней книгой Станиславского Мейерхольд называет «Работу актера над собой», изданную в 1938 году.

ИЗ ДОКЛАДА О РЕПЕРТУАРНОМ ПЛАНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОПЕРНОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО 4 апреля 1939 года

(стр. 471)

Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 130). Отрывки опубликованы в сборнике «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского

театра» (стр. 68 — 70) и в других изданиях. В настоящем составе текст публикуется впервые.

Опущены высказывания по организационным вопросам и различные детали, в настоящее время не представляющие значительного интереса.

Обсуждение репертуарного плана продолжалось несколько дней. Доклад был прочитан 4 апреля, а заключительное слово произнесено 9 апреля.

В середине 30-х годов Станиславский и Мейерхольд снова сблизились. К этому времени (вероятно, к 1936 г.) относится следующая запись в блокноте К. С. Станиславского — размышления его о дальнейших путях МХАТ:

«Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы.

МХАТ отдать=Н<емировичу> Д<анченко>, мне для студии=филиал (пока там наши Оперы). Мейерхольд — его театр.

(При этом — я ему создаю труппу (переживай.). Он — биомех. и постанови!.. у меня.)

579

Кроме того: общ. управл. над всеми этими театрами. Худож. часть=я, Н<емирович> Д<анченко>, Мейерх<ольд> Адмян.=Арк<адьев> + Радомысл<енский>+Торск<ий>». (Музей МХАТ, архив КС).

Выступая перед коллективом ГосТИМа 30 сентября 1937 года, Мейерхольд сказал: «Я имел свидание с Константином Сергеевичем Станиславским и получил очень определенные указания — он дает очень верное направление, которым мы будем руководствоваться в перестройке всей нашей школы. И я надеюсь, что и в дальнейшем нам удастся держать тесную связь со Станиславским и получать от него определенные указания — от него, а не от его так называемых учеников в кавычках, которые мнят себя его учениками. Я надеюсь, что когда-нибудь Станиславский разрешит нам сделать так, чтобы мы могли получить ответ на мучительные вопросы, касающиеся всей театральной культуры» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. 529).

На другом общем собрании работников ГосТИМа — 26 декабря 1937 года — Мейерхольд говорил: «Нужно покончить с этим вздором, с этой ерундой, что Константин Сергеевич и я являемся антиподами. Это неверно. Мы — две системы, друг друга дополняющие. Константин Сергеевич отказался в своей системе от многого, что вошло в его систему от мейнингенцев. Я в своей системе взял многое из того, что я в начале моей деятельности отрицал, не брал от Константина Сергеевича.

У нас есть обмен мнений с Константином Сергеевичем. Летом я был у Константина Сергеевича, мы провели вместе три часа и в эти три часа выяснили, что у нас нет принципиальных крупных расхождений, что эти две системы найдут единство, когда над этими системами будут научно-исследовательски работать люди, в этом деле понимающие» (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 963. оп. 1, ед. 73).

После того как Гос. театр имени Вс. Мейерхольда был закрыт, по предложению К. С. Станиславского в марте 1938 года Мейерхольд начал работать в Государственном оперном театре имени К. С. Станиславского, а в мае было опубликовано сообщение о его назначении режиссером этого театра. После смерти К. С. Станиславского, в октябре 1938 года, Мейерхольд был назначен главным режиссером Государственного оперного театра имени К. С. Станиславского.

¹ Имеется в виду Б. И. Вершилов, бывший до Мейерхольда главным режиссером театра.

² «Станционный смотритель» — опера В. Н. Крюкова (премьера — 30 октября 1940 г.); «Щорс» — опера Б. Н. Лятошинского (не была поставлена).

³ Опера, написанная С. С. Прокофьевым на сюжет повести В. П. Катаева «Я, сын трудового народа», называлась «Семен Котко». Ставить ее должен был Мейерхольд, но когда музыка была написана, Мейерхольда уже не было в театре. Поставила оперу С. Г. Бирман (премьера — 23 июня 1940 г.).

Далее Мейерхольд говорил о том, что для театра имени К. С. Станиславского пишут композиторы: Б. А. Мокроусов — оперу «Чапаев» (по материалам И. Л. Прута), В. Я. Шебалин — оперу «Первая Конная» (либреттист Я. М. Галицкий), Г. Н. Попов — оперу «Александр Невский» («у него сильный либреттист — Павленко, который сделал либретто мастерски»). Эти оперы не были поставлены.

⁴ «Государство и революция» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 33, стр. 99 — 100).

⁵ Станиславский не успел перенести на сцену подготовленную им постановку оперы Дж. Верди

«Риголетто», и эту работу осуществил Мейерхольд (премьера — 10 марта 1939 г.).

⁶ Речь идет о столетии со дня рождения Мусоргского (21 марта 1939 г.).

⁷ В. Ф. Виноградов — один из режиссеров Оперного театра имени К. С. Станиславского.

⁸ Государственный оперный театр имени К. С. Станиславского и Государственный музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко работали в одном помещении (в сентябре 1941 г. театры слились в один коллектив).

⁹ Н. М. Барышев был певцом в Большом театре.

¹⁰ «Талант — это вера в себя» — слова из реплики Актера в первом действии «На дне».

580

ПРИЛОЖЕНИЯ

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИЯХ ТЕАТРАЛЬНОГО СОВЕТА ПРИ НАРОДНОМ КОМИССАРИАТЕ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ 19 и 26 января 1918 года

(стр. 481)

Театральный совет был первым советским государственным органом в области руководства театральной жизнью. В состав его входили представители ВЦИКа, Наркомпроса, Петроградского Совета, ряда петроградских организаций и существовавших тогда союзов работников различных родов искусств. Функции Совета были совещательные. Вскоре его сменил орган аппарата Наркомпроса — Театральный отдел (ТЕО).

На обоих заседаниях председательствовал и выступал с докладами народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский. На первом заседании — 19 января 1918 года — было избрано бюро, в состав которого вошел Мейерхольд.

19 января 1918 года. Протокол хранится в ЛГАОРСС (ф. 2551, оп. 17, ед. 1). Цитировано в кн.: А. Февральский, Театр имени Руставели (М., «Искусство», 1959, стр. 16). Полностью публикуется впервые.

26 января 1918 года. Воспроизводится заметка «Театральный совет», напечатанная в журн. «Театр и искусство» (П., 1918, № 4 — 5, 17(4) февраля). В протоколе заседания (ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 17, ед. 1) выступление Мейерхольда изложено короче.

После обсуждения, которое открылось выступлением Мейерхольда, была избрана комиссия; Мейерхольд вошел в ее состав.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА НАРКОМПРОСА 4 апреля 1918 года (стр. 481)

Запись сделана А. А. Блоком. Публикуется по седьмому тому Собрания сочинений Александра Блока (М. — Л., Гослитиздат, 1963, стр. 331),

¹ Был выпущен «Репертуар. Сборник материалов. Издание Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению» (Пг. — М., 1919, 133 стр.). В сборнике среди других материалов были помещены статья А. Блока «О репертуаре коммунальных и государственных театров», его же рецензия на пьесу В. Мейерхольда и Ю. Бонди «Алинура» и др.

² Журнал «Пантеон русского и всех европейских театров» выходил в Петербурге с 1840 по 1856 год (в 1840 — 1841 и 1847 — 1856 гг. его редактором был писатель Ф. А. Кони; название журнала в различные годы менялось: «Репертуар и Пантеон» и др.).

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД КОЛЛЕКТИВОМ ТЕАТРА РСФСР ПЕРВОГО

31 октября 1920 года

(стр. 482)

Отчет, озаглавленный «Речь В. Э. Мейерхольда перед труппой «Театра РСФСР», напечатан в журн. «Вестник театра» (М., 1920, № 72 — 73, 7 ноября стр. 19 — 20).

¹ Государственный показательный театр.

581

² Сознательное преувеличение: Мейерхольд возражал, конечно, не против пауз и психологии, а против злоупотребления паузами и против чрезмерного углубления в психологию.

УЯЗВИМЫЕ МЕСТА ТЕАТРАЛЬНОГО ФРОНТА. Лекция 6 декабря 1920 года
(стр. 484)

Отчет, озаглавленный «Уязвимые места театрального фронта. Лекция В. Э. Мейерхольда в Политехническом музее», напечатан в бюллетене РОСТА «Литература и искусство», М., 1920, № 9, 12 декабря. Лекция была прочитана в Большом зале Политехнического музея.

Доклад под тем же названием Мейерхольд прочитал 30 августа 1920 года в Ростове-на-Дону, где остановился на пути из Новороссийска в Москву.

На ту же тему — «Об уязвимых местах театрального фронта» — в Театре РСФСР Первом 20 декабря 1920 года состоялся диспут на понедельник «Зорь». В качестве введения в диспут Мейерхольд прочитал свои тезисы, которые воспроизводили основные положения его лекции. После выступлений ряда ораторов Мейерхольд произнес заключительное слово (см. отчет в журн. «Вестник театра», М., 1921, № 78 — 79, 4 января, стр. 15 — 17).

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЕЧЕРЕ «ВСЕВОБУЧ И ИСКУССТВО»

9 декабря 1920 года

(стр. 484)

Отчет, озаглавленный «Всевобуч и искусство. Доклад т. Подвойского в Доме печати», напечатан в журнале «Вестник театра», М., 1921, № 78 — 79, 4 января, стр. 25.

Вступление к беседе «Всевобуч и искусство», состоявшейся в Доме печати, сделал начальник Главного управления Всевобуча (всеобщего военного обучения) Н. И. Подвойский. Он говорил: «Работники искусства должны принять самое активное участие в работе Всевобуча, в художественном воспитании масс юношества. По мысли тов. Ленина, стадион и площадки должны быть самыми привлекательными местами для юношества... Необходимо сблизить занятия физической культурой с массовым театральным действием. Физическая культура, близость к природе и массовое театральное действие — вот факторы создания нового коллективистического человечества».

Мейерхольд установил контакт со Всевобучем еще в новороссийском подотделе искусств, где он организовал апорт.комиссию, в которой участвовал сам.

В марте 1921 года Мейерхольд возглавил подотдел театрализации физкультуры (Тефизкульт) ТОО Главполитпросвета, а затем созданную вместо него секцию театрализации физической культуры при Главном управлении Всевобуча (см. отчет о докладе Мейерхольда в Высшем совете физической культуры в журн. «Экран», М., 1921, № 16, 16 — 18 декабря, стр. 7).

ДОКЛАД НА ДИСПУТЕ «НУЖЕН ЛИ БОЛЬШОЙ ТЕАТР?»

10 ноября 1921 года

(стр. 485)

Печатается: 1. Отчет, озаглавленный «Нужен ли Большой театр? (На диспуте в Доме печати)», помещенный в журн. «Театральная Москва», 1921, № 7, 15 — 17 ноября, стр. 6; 2. Отчет, озаглавленный «Быть ли Большому театру? — Диспут», в журн. «Экран», 1921, № 7, 16 — 16 ноября, стр. 4.

Такая постановка вопроса о Большом театре объяснялась крупными расходами на обеспечение существования театра, спектакли которого в тот период отличались устарелостью содержания и формы.

Докладу Мейерхольда предшествовали доклады его сотрудников И. А. Аксенова и В. М. Бебутова, говоривших о необходимости коренной реформы

582

Большого театра. На диспуте выступили А. И. Южин и К. С. Станиславский, требовавшие сохранить Большой театр. Противоположную точку зрения высказал В. В. Маяковский, «настаивавший на полном закрытии театра» (отчет журн. «Экран»).

Как видно из помещенных в том же номере «Театральной Москвы» статей М. Б. Загорского («Впечатления») и Э. М. Бекина («Листки»), Мейерхольд на этом диспуте отдал «должное мастерству и исключительной технике Гельцер, Неждановой, Голованова и некоторых других артистов Большого театра и, исходя из подлинных традиций классического балета, отрицательно отнесся к искусству выступавшей в то время в Москве американской танцовщицы Айседоры Дункан.

¹ Премьера новой тогда постановки оперы П. И. Чайковского в Большом театре состоялась 3 декабря 1920 года. Декорации писал А. А. Арапов.

² Частный оперный театр в Москве был создан в 1885 году видным промышленником С. И. Мамонтовым. Человек художественно одаренный, он сумел привлечь в свой театр многих передовых деятелей искусства. Театр Мамонтова, просуществовавший до 1904 года, сыграл большую роль в развитии оперной сцены.

ОБ ИСТРЕБЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИИ. Доклад 24 декабря 1921 года (стр. 486)

Отчет, озаглавленный «Об истреблении театральных зданий. (Доклады гг. Мейерхольда, Бебутова и Аксенова)», опубликован в журн. «Театральная Москва», 1322, № 21, 3 — 5 января, стр. 10.

¹ Речь идет о массовом действе «Борьба и победа», сценарий которого был разработан И. А. Аксеновым, постановочный план — В. Э. Мейерхольдом, оформление места действия — А. А. Весниным и Л. С. Поповой. Главное управление военно-учебных заведений привлекало к участию а действию 2500 курсантов пехотных и артиллерийских школ, физкультурников, артиллерию, авиацию, технические части, военные оркестры и хоры (см. журн. «Эхо», М., 1923, № 13, стр. 11). Осуществить этот замысел не удалось из-за недостатка средств.

АКТЕР БУДУЩЕГО И БИОМЕХАНИКА. Доклад 12 июня 1922 года . (стр. 486)

Отчет В. Федорова, озаглавленный «Актёр будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом зале Консерватории — 12 июня 1922 года», опубликован в журн. «Эрмитаж», М., 1922, № 6, 20 — 26 июня, стр. 10 — 11.

Автор отчета В. Ф. Федоров — в то время студент ГВТМ, один из ближайших сотрудников Мейерхольда, впоследствии режиссер ряда театров.

После доклада студенты ГВТМ продемонстрировали семь упражнений по театральной биомеханике.

В дальнейшем Мейерхольд дал такое определение: «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения для актера».

¹ Имеется в виду метод научной организации, труда, разработанный американским инженером Ф.У. Тейлором. В. И. Ленин писал в 1918 году: «...Система Тейлора, — как и все прогрессы капитализма — соединяет в себе утонченное зверство буржуазной эксплуатации и ряд богатейших научных завоеваний в деле анализа механических движений при труде, изгнания лишних и неловких движений, выработки правильнейших приемов работы, введения наилучших систем учета и контроля и т. д. Советская республика во что бы то ни стало должна перенять все ценное из завоеваний науки и техники в этой области» (Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 189 — 190).

583

ДОКЛАД О ЗАДАЧАХ КРАСНОАРМЕЙСКИХ ДРАМКРУЖКОВ 13 января 1924 года (стр. 489)

Отчет, озаглавленный «Доклад тов. Мейерхольда для клубных работников Красной Армии», напечатан в «Правде» (1924, № 16, 19 января). Отчет написан А. В. Февральским.

Доклад был прочитан по предложению Политуправления Московского военного округа в Малом зале Революционного Военного Совета СССР.

Выступление Мейерхольда было связано с тем, что многие артисты руководимого им театра и студенты Гэктемаса работали в качестве руководителей драматических кружков в фабрично-заводских, красноармейских и студенческих клубах. 2 января 1924 года на второй конференции клубных инструкторов-мейерхольдовцев было организовано объединение, названное затем «Клубно-методологическая лаборатория при Театре и Мастерских имени

Вс. Мейерхольда», В данном докладе Мейерхольд изложил общие принципы, которыми мейерхольдовцы руководствовались в клубной работе.

¹ Речь идет о постановке «Леса» А. Н. Островского, премьеры которой в театре Мейерхольда состоялась шестью днями позже.

ИЗ БЕСЕД С АРТИСТАМИ СТУДИИ ИМЕНИ ЕВ Г. ВАХТАНГОВА. 1924-^1926 гг. (стр. 490)

Печатаются фрагменты из книги: Алексей Попов. Воспоминания и размышления о театре (М., ВТО, 1963, стр. 176 — 177).

Как сообщил в свое время А. Д. Попов, эти заметки (озаглавленные «Из высказываний Вс. Э. Мейерхольда») находятся в его записных книжках тех лет. Заголовки второй и третьей записи принадлежат А. Д. Попову, отточия также.

О подготовке пушкинского «Бориса Годунова» в Студии имени Евг. Вахтангова под руководством Мейерхольда Б. Е. Захава писал:

«На мысль о привлечении к работе Студии В. Э. Мейерхольда натолкнул Студию незадолго до своей смерти сам Евгений Богратионович. И коллектив Вахтанговского театра до сих пор сохраняет глубочайшую благодарность к Всеволоду Эмильевичу за ту готовность, с которой он откликнулся на просьбу Студии, равно как и за то внимательное, бережное и нежное участие, которое он проявил по отношению к Вахтанговской студии после смерти ее руководителя.

Каждая репетиция В. Э. Мейерхольда была большим праздником для коллектива. Коллектив снова получил возможность *учиться*. Под руководством

В. Э. Мейерхольда был разработан общий план постановки пушкинской трагедии, по заданиям Всеволода Эмильевича был выполнен макет художником

С. П. Исаковым, наконец, были срепетированы наиболее важные сцены. Довести же работу до конца не удалось по причинам материального характера....Исключительнейший по силе и красоте замысел остался не воплощенным.

Помощь Студии со стороны В. Э. Мейерхольда выразилась не только в работе над «Борисом Годуновым». Студия пользовалась его советами и указаниями, а иной раз и непосредственной помощью на репетициях также и в других своих работах. Второй акт «Марион Делорм» (сцена с комедиантами) носит на себе определенную печать мейерхольдовской руки.

Непосредственное участие В. Э. Мейерхольда в работах театра продолжалось с перерывами в течение двух лет (сезон 1924/25 и 1925/26 гг.). Однако и после этого театр имел возможность пользоваться помощью В. Э. Мейерхольда в виде советов и критики с его стороны работы театра — критики, подчас, может быть, и суровой, но неизменно дружеской и внимательной» (Борис Захава, Вахтангов и его студия, изд. 2-е, исправленное и дополненное, М., Театропечать, 1930, стр. 164 — 1165). Подробно описывает Б. Е. Захава

584

работу Мейерхольда над «Борисом Годуновым» с вахтанговцами в сб. «Встречи с Мейерхольдом» (стр. 278 — 289).

¹ Б. В. Щукин репетировал роль Бориса Годунова.

БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АРХИТЕКТОРАМИ

11 апреля 1927 года

(стр. 491)

Запись режиссера ГосТИМа А. Е. Нестерова. Хранится в ЦГАЛИ (ф. 998, оп. 1, ед. 77). Публикуется впервые.

Выступление состоялось на совместном заседании режиссерского отделения Гэктемаса, архитектурного отделения Вхутемаса (Высших художественно-технических мастерских) и архитектурного отделения Московского высшего технического училища.

Возможно, что запись не закончена (текст последнего листа доходит до конца

страницы).

ДОКЛАД О ПЛАНЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ С. М. ТРЕТЬЯКОВА «ХОЧУ РЕБЕНКА»

15 декабря 1928 года

(стр. 494)

Запись А. В. Февральского. Опубликовано в его статье «С. М. Третьяков в театре Мейерхольда», помещенной в сб.: Сергей Третьяков. Слышишь, Москва?!, М., «Искусство», 1966 (см. стр. 200 — 202).

Остропроблемная пьеса С. М. Третьякова, очень своеобразно трактующая вопросы материнства, была передана им ГосТИМу в конце 1926 года. 16 февраля 1927 года Мейерхольд сделал коллективу доклад о ней, в котором предупредил, что пьеса требует авторской доработки. Начались репетиции. Однако Главрепертком запретил пьесу, и работа над ней была приостановлена. 4 декабря 1928 года пьеса была прочитана и обсуждалась в Художественно-политическом совете Главреперткома. Большинство выступавших высказалось за разрешение пьесы при условии переработки. Было принято предложение Мейерхольда: заслушать экспликации режиссеров, желавших ставить эту пьесу, в заседании Главреперткома. Такое заседание и состоялось 15 декабря. В принятом постановлении говорилось: «1) Признать экспозицию пьесы в трактовке В. Э. Мейерхольда... единственно приемлемой и обеспечивающей правильное решение тех спорных проблем, которые выдвинуты автором в пьесе. 2) Оставляя в силе запрещение пьесы «Хочу ребенка» в данной редакции, разрешить постановку ее Театру им. Мейерхольда в трактовке, изложенной руководителем театра...» (там же, стр. 203). Мейерхольд и архитектор Л. М. Лисицкий разработали проект вещественного оформления, и был построен макет. Этот проект оказался столь крупным по масштабам, что Мейерхольд решил осуществить постановку в новом здании; однако театру не было суждено работать в нем.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К КОНЦЕРТУ С. С. ПРОКОФЬЕВА В РАДИОТЕАТРЕ

17 ноября 1929 года

(стр. 495)

Запись А. В. Февральского. Опубликовано в статье: А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. — Сб. /«Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», М., «Советский композитор», 1962, стр. 99 — 100.

¹ В Бетховенском зале Большого театра 14 ноября 1929 года была ис-

585

полнена музыка балета «Стальной скок» и состоялось ее обсуждение при участии С. С. Прокофьева. На этом Обсуждении «Вс. Мейерхольд сообщил, что в постановке, осуществляемой им совместно с А. Мессерером, он будет трактовать «Стальной скок» целиком в плане наших дней. Музыка Прокофьева свободно допускает такую трактовку. Вс. Мейерхольд хочет дать в «Стальном скоке» не только город, но и деревню, он хочет дать строительство СССР в условиях классовой борьбы» (А. Февральский, «Стальной скок». — «Литературная газета», 1929, № 31, 18 ноября).

Постановка балета «Стальной окок» осуществлена не была.

<О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ СПЕКТАКЛЯ> 1936 г.

(стр. 496)

Черновой и белой автографы А. В. Февральского (хранятся у него же); текст записан со слов Мейерхольда. Беловой автограф озаглавлен «Ответы Вс. Мейерхольда на вопросы проф. Джиллетт (США)»; беседа происходила 2 апреля 1936 года. Публикуется впервые.

<РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРОМ>. Беседа с коллективом пражского театра «Д-37» 30 октября 1936 года

(стр. 500)

Печатается перевод отчета: М. В е r g m a n n o в а <псевдоним секретаря театра «Д-37»

А. Будиновой>, KoJektivni interview s V. Meyerholdem v D-37 <Коллективное интервью с В. Мейерхольдом в Д-37>. Журнал-бюллетень «Program D-37», Прага, 1937, № 5, стр. 74 — 77. На русском языке публикуется впервые. Перевод с чешского сделан И. С. Граковой.

Мейерхольд посетил театр «Д-37», руководимый Э.-Ф. Бурианом, во время своего пребывания в Праге. Этот театр открылся в 1934 году под названием «Д-34» (буква «Д» означает «Divadlo» — «театр» по-чешски). В начале каждого сезона он менял цифру в своем названии и поэтому в сезоне 1936/37 года именовался «Д-37». В 1955 году театр вернулся к первоначальному названию «Д-34», а после смерти своего руководителя стал называться Театром имени Э.-Ф. Буриана.

¹ По-видимому, словом «перекомпоную» автор отчета передал мысль Мейерхольда о том, что режиссер овладевает текстом драматурга, делает его своим, переводит его на язык сценического действия.

² «Севильский цирюльник» Бомарше был поставлен в театре «Д-37» в сентябре 1936 года.

БЕСЕДА СО СТУДЕНТАМИ-ВЫПУСКНИКАМИ. Июнь 1938 года (стр. 503)

Машинопись, озаглавленная «Беседа со студентами-выпускниками. Июнь 1938 г.», хранится в ЦГАЛИ, в фонде Мейерхольда (ф. 998, оп. Г, ед. 787). Публикуется впервые.

Машинопись — без правки; возможно, копия выправленной стенограммы или чьей-то записи. Принадлежность выступления Мейерхольду подтверждается тем,

586

что некоторые мысли, высказанные здесь, повторяются (в вариантах) в других его выступлениях. С выпускниками какого именно учебного заведения проводилась беседа — установить не удалось.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ ФИЛЬМА «ЩОРС» 3 апреля 1939 года (стр. 506)

«Из выступления Вс. Эм. Мейерхольда в Доме кино». — «Вечерняя Москва», 1939, 27 апреля.

В Московском Доме кино состоялся просмотр фильма «Щорс» и обсуждение, на котором выступил Мейерхольд.

Об отношении А. П. Довженко к Мейерхольду узнаём из воспоминаний писателя Ю. К. Смолича, называющего театр Мейерхольда первым среди трех театров, которые «особенно интересовали» Довженко (Юрий С м о л и ч, Из прошлого. — «Литературная газета», 1964, 12 сентября).