

шел вперед него, "уча" и вдохновлял его. И хотя тени Бахтанова никак нельзя было назвать "тенями", а может быть, как раз в силу этого, — оба художника слепни дополняли друг друга.

И еще в одном отношении оба они разделяли судьбу воистинно больших художников. Один мудрый человек сказал: три условия, три принципа необходимы для духовного развития: больше цели, больше планов и больше мер. Первый из этих принципов был свойствен обоим художникам; второй выпал на долю Мейерхольда. Но Бахтанов не был холодным, безучастным наблюдателем борьбы Мейерхольда с внешними и внутренними препятствиями, он сострадал с Мейерхольдом. Третий принцип был счастливым уделом Бахтанова. Но я не сомневаюсь, что и Бахтанов вдохновлял Мейерхольда своими "примерами", овыми охотшими постановками?

Примечания

1. Вспоминаю свою встречу с Мейерхольдом и Райх в Берлине, в 1930 г., М. Чехов, четверть века спустя несколько порешил против истины. Вполне вероятно, что в ответ на предложение Мейерхольда вернуться в Москву и вступить в труппу Гостимина (о чем Чехов не упоминает), он в свою очередь, советовал Мейерхольду "остаться в Европе". Но вряд ли Чехов тогда говорил с Мейерхольдом о "возможности его гибели". Это — воображение памяти, вполне объяснимая, ибо, когда Чехов писал предисловие к книге М. Блатина, он уже знал, что Мейерхольд безвременно расстрелян.

Не соответствует действительности утверждение Чехова, будто с Райх они "расстались врагами". После встречи с Мейерхольдом и Райх в 1930 г. Михаил Чехов дружественно переписывался с ними обоими, а иногда (в 1934 году, например) отдалено обращался к "глубокоуважаемой и дорогой Зинаиде Николаевне" с такими просьбами: "...Заступитесь за меня перед Всеволодом Эмилевичем! Выходит даже неприлично: Всеволод Эмилевич сам зовет меня к себе и уже не в первый и не во второй раз, а я все: "нет". И далее: "Дорогой Зинаида Николаевна, как жалко, что не увыжу Вас и Всеволода Эмилевича".

2. Утверждение М. Чехова, что на искусство Мейерхольда оказали воздействие постановки Е. Б. Бахтанова не вполне убедительно; конкретные примеры такого воздействия трудно было бы привести.

Заслуга статьи В. З. Мейерхольда

Статья "Да здравствует контрлер!", опубликованная 1 (14) августа 1917 г. в газете "Эхо прира", весьма существенна для понимания режиссерских и педагогических устремлений Мейерхольда конца 1910-х — начала 1920-х годов. Интерес Мейерхольда к балетану и цирку сказались уже в учебных занятиях, которые он вел в Студии на Бородинской.

Кроме того, эта статья, написанная в июле 1917 г., впервые позволяет осознать и эволюцию политических взглядов Мейерхольда в период между февралем и Октябрем. Это отношение к "выступлению ленинцев" в июле 1917 г. еще явно неприязненное. Как и появившееся большинство русской художественной интеллигенции, Мейерхольд отнюдь не сразу понял цели и программу большевиков. Его слова о "блудиле трусости", которая "как баццла чум", вызывает людей целыми стадами с арены борьбы за честь", показывают, что Мейерхольд, подобно многим его товарищам по искусству, не в состоянии был принять большевистский поразительский лозунг "Война войне!" и, напротив, склонен был ратовать за "войну до победного конца". Лишь после Октября и, по-видимому, прежде всего под влиянием Малковского он убедился, что именно лозунги "ленинцев" выражают кровные интересы революционного народа.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОНТЛЕР!

В Петрограде, в дни первых выступлений ленинцев, однажды был такой случай. Когда у истока Каменноостровского проспекта толпа обступила (сегодня, как вчера) трибуну оскобленного Кеминской и жадно впиалась в очередного оратора, трепавшегося о барьер декадентского балкона, как Петрушка, — казалось, никакие силы не смогут оттащить отсюда этих праздных людей, пришедших с отдаленных окраин сказочной столицы.

В самый разгар словозвержения разглагольствовавшего оратора, на противоположной стороне проспекта, неподалеку от памятника Стерегущему, появился контрлер бродячих китайских трупп. Китаец показывал маленькую карусель, на верхнем шпигле — черто-

во колесо, приводимое в движение прессированной хвостой. При-
няв на помощь колдовство деревянной куколки ("Андрейка"),
жесток китайец непонятные причитания, фортит трагичным мячом,
как он неумолимо свисает из одной чашечки в другую. Китаец про-
глатывает стеклянный шарик и выбрасывает его потом то из уха,
то из локтя. Китаец показывает, как крепко сжали каждый из
дренажисты стальных обручей, но вот он прикасается к ним свои-
ми локтями руками, и дожина колец звенит высоко в воздухе еди-
ной целью. Что это? Через невидимые отверстия одно кольцо вош-
ло в другое? Или это дьявольское колдовство?

Фокусника востока окружили солдаты и гимназисты, почтен-
ные старцы и дети, франты и кухарки.

В шепту китайца летят рыванье, засаженные бонн. Толпа весе-
лится, хлопая в ладоши, и, веселясь, спешит к работам, терпясь
в разветвленных личного потока.

Надидателью, случайно попавшему в полосу, резко разделив-
шую эти два мира, к этому месту обстрела с двух сторон — со
стороны митингового оратора и со стороны уличного жонглера, —
хотелось проследить, кто из двух конкурентов победит.

Не зная, как было раньше, как было бы потом, но в тот
день состязания ленинца с китацем победа осталась за жонгле-
ром.

Да здравствует жонглер!

Мне хочется спросить вас, дегтели арени. Знаете ли вы ва-
шу силу, именно вы, артисты цирка?

И знаю, ответ будет "да". Вы имаете право так (и только
так) ответить. Тогда позволите еще спросить вас: отчего же вы
не идете на помощь нашему народу?

Если бы меня спросили: какие увеселения нужны нашему наро-
ду теперь, в дни, когда Россия предстала миру раскованной, я
бы, не задумываясь, сказал: те, какие умеет дать своим ис-
кусством только "циркачи".

Когда человек в паническом страхе бежит от долга, когда
бацилла трусости, как бацилла чумы, вырывает людей целыми ста-
дами с арены борьбы за честь, когда дух бодрости почти что по-
тухает, народу нужно такое искусство, которое могло бы зара-
зить действующих примером величайшей храбрости прежде всего.
Как только объявленная свобода слова вошла в силу, на сцену
тотчас полolz всякий хлам, актеры принялись разглагольствовать пресы-
те, что были когда-то под запретом цензуры, и, осмеленные
красным пятном цензурского veto, проглотили, что в этих
преслах изображены одни неприличные стороны нашей серой жизни,
наши будни, только будни, что пресы эти явились на свет в
дни дееспособного духопупаца.

Как вы думаете: решился бы на свой рискованный опыт тот
летчик, кто впервые задумал сделать в воздухе мертвую петлю,
если бы актеры драмы продержали его накануне на трехчасовом
представлении какой-нибудь из мощных прес с настроенными тан-
психизма. Никогда! Где же было колеблемому летчику обрести
толчок к решимости на мертвую петлю, как не у вас, — господа
престижизматоры, эквилибристы, прыгуны и полетчики.

На подносе расставлены фарфоровые чашечки; китаец держит
поднос в руках и с площадки, высотой в три сажени, обрывается
вшиз головой, делает в воздухе пируэт, вот уж он на ногах и
показывает лудлике фарфор неразбитым.

"Человек без нервов" падает с высокой пирамиды из олов

на спине или головой вместе со стулом, на котором сидел и, встав на ноги, упирается опирающейся ему рукой.

Клоун-прыгун от трамплина обрывает свое тело через высокую группу нагроможденных штабелей и ухитряется повторить свой номер много раз. Сальто-мортале на несоединенных лошадях. Девяти "четырёх сесов"... Пусть закаленный, добрый к цирку сам выкончит перечисление всех тех "головоломных" номеров, которые не могли не остаться в памяти у любого из наших зрителей. Когда над нашими вертятся пропеллеры, когда скорость поездов достигла чуть ли не 120 верст в час, для того чтобы жить, не прозябая, для того чтобы творить жизнь радостную, в далеке солнца крепкую, человеку надо знать, что такое - ответа. Но у кого же учиться этому искусству - творить и жить в ответе?

У вас, господа цирковые.

Разлетавший под звуки нежного вальса в верх циркового купола не знает, что такое страх смерти. Скорее вызывайте нас в ваши дома искусства, скорее вливайте в нашу кровь эту сладкую разу ответа!

Ведите нас смотреть на вашу работу изо дня в день, изо дня в день.

Но отчего стоит ваш цирк заколоченными? Пусть засытит плотными ставнями зимние театры. Это так понятно. Дачникам (это их публика) предлагается жить на дачах. Их публика - это та сама "искусственная интеллигенция", которой нужна ли ответа, для того чтобы доумираться?

Детишки цирка, к вам вышед, вас спрашиваю: ведь ваша публика вся на местах. Смотрите - по воскресным и праздничным дням, по субботам и накануне праздников она - на площадях и

бульваре, днем и ночью.

Смотрите, как ваша публика скачет, как она толпится и как чего-то ждет. Изнемогая от скуки, толпа эта грызет семечки (вог все ее развлечение), она уже разучилась смеяться, и только изредка улыбается, когда приходит к ней этот артист-чужестранец, этот китаец-жонглер с крысами и шпагами, ножами и шариками, с причитаниями и Андрюшкой.

Отчего же вы, русские акробаты, не идете к ожидающему вас народу?

Отчего нет на площадях летучих трупп? Отчего нет этих легко передвигающихся цирков, наподобие тех, кто кочует по марочным площадям наших маленьких уездных городов, вроде Кузнецка или Белебей-Аксакова, или по финским курортам и норвежским фьордам, приспаваясь от северных дождей навесами из непромокаемых полотене?

О, где ты, русский балаган? Куда запропастился Петрушка? Где мальчишки-эквилибристы, еще так недавно ходившие по дворам и расстилавшие перед нами свои заплясанные коврики? Где театры марионеток? Где пантомимы? С поврами и индейцами, с акробатами в женских ролях?

Я видел вчера на экране "Гайны Нью-Йорка". Вся картина построена на основах циркового экцентризма. Выбросьте из американской ленты все акробатические трюки, и картина станет мильным пузирем. И я видел, как московская публика ломилась в кинотеатр. Вы спросите: "Зачем?" Отвечу: "Чтобы видеть борьбу, чтобы видеть подвиги смельчака на трюмах". Я в этом убежден, ибо никакие эстетические мотивы не стремился выразить в своей картине энергичный режиссер.

Есть спрос, есть и предложение.

Отчего же вы, деятели ширма, не олешите предложить свое искусство тем, кто жаждет нашего акцентризма, кто хочет пенки наших глосских тод, кто стоит перед нами о молдой о зрелищах, несмотря на усталость от молдой о хлде насущном? Скажите, зачем отдали вы зрители своего хищному кинотеатру, где его кормят вашими же слюдами, с той лишь разницей, что слюда эти фальсифицированы историей о "таинственной руке" и другими глупыми выдумками лонких кинофабрикантов американского рынка?

Всеголом Мейерхольд
Москва, 25 июля 1917 г.

Публикация, вступительный текст и
примечания К. Рудницкого

ДВА ТЕАТРА АЛЕКСАНДРА ТЫШЕРА

В. Березкин

Театральная природа искусства Тышера, в качестве первой, главной его черты отмечалась всеми авторами, когда-либо писавшими о художнике. При этом его творчество становилось и специфически воспринималось в единстве, целостности и неразлучности. Уникальность Тышера, его особое, не имеющее аналога место в советской и мировой художественной культуре XX века ищелось в том, что он создал свой оригинальный театр — и в спектаклях, которые оформлял, и в живописных и графических циклах. Это сложившееся в советском театроведении и искусствоведении суждение о художнике еще раз подтвердила состоявшаяся в 1988 году выставка, впервые показавшая искусство Тышера во всем объеме: от работ начала 20-х годов до произведений, помеченных годом кончины, 1980-м.

Вместе с тем эта выставка дала возможность понять также и то, на что раньше не очень обращалось внимание. Там, где виден один театр Тышера, целый и неделимый, на самом деле существовало два — отдельно оценоческий и отдельно станковый. И различались они менее всего тем, что первый воплощался на подмостках в содружестве с режиссером и актерами, а второй — на живописном полотне или графическом листе единолично самим художником. Главное их различие заключалось в другом — в эстетической противоположности поэтики, лежащей в основе каждого из тышеровских театральных миров.

Один — карнавальный, основывавшийся на игре с костюмом, с маской, с разнообразными вещественными аксессуарами, свободный не только от декораций, но даже и от какой-либо специально