

## ИЗЪ ПИСЕМЪ О ТЕАТРѢ.

Berliner Kammerspiele. Regie: Max Reinhardt \*.

Максъ Рейнгардъ, устроитель „камерныхъ“ спектаклей, пытается измѣнить крѣпко установившуюся сценическую технику. Когда Рейнгардъ ставилъ въ своемъ театрѣ „Пеллеаса и Мелизанду“ Матерлинка, тогда еще нельзя было сказать, что душа его режиссерскихъ замысловъ—реформаторская. Писалось объ этомъ спектаклѣ такъ: „декораціи вышли дѣйствительно великолѣпныя — это были цѣлый рядъ художественно-законченныхъ картинъ, на которыхъ море и небо, скалы и лѣсъ, вызвали полную иллюзію жизни. Чаща лѣса, напримѣръ, не состояла изъ двухъ-трехъ деревьевъ на авансценѣ и проспекта въ глубинѣ, а изъ цѣлаго ряда стволовъ въ естественный объемъ и длину соразмѣрно съ вышиной сцены“ etc \*\*. Такъ и было. Рейнгардъ, дѣйствительно, заботился объ „иллюзіи жизни“ и „естественномъ“ на сценѣ, а между тѣмъ берлинцы говорили о

\* Максъ Рейнгардъ—бывшій актеръ „Deutsches Theater“ въ ту пору, когда здѣсь царилъ гауптмановскій репертуаръ; теперь въ этомъ же зданіи пріютился онъ съ собственной труппой, прежде игравшей подъ его дирекціей въ театрахъ „Kleines“ и „Neues“. Въ „Deutsches Theater“ Рейнгардъ ставитъ параллельные спектакли: въ большомъ залѣ—пьесы для „большой“ публики, въ интимномъ залѣ, вмѣщающемъ всего человѣкъ двѣсти, устриваются такъ называемые „Kammerspiele“, рассчитанные на публику съ изысканнымъ вкусомъ. Въ интимномъ залѣ ставятся пьесы Ведекинда, Матерлинка и т. п. Имя Рейнгарда упоминалось на страницахъ „Вѣсовъ“ (1904 № 1 и др.).

\*\* Журналъ „Правда“, Корреспонденція г-жи Максъ-Ли: „Обзоръ берлинскихъ театровъ“.

немъ, что онъ борется съ натурализмомъ на сценѣ и пользуется при сценическихъ постановкахъ условными приемами.

„Пеллеасъ“ ставился Рейнгардомъ лѣтъ пять назадъ, когда къ трагическому ритму пластическаго „Пеллеаса“ надо было сдѣлать скачокъ отъ шутовскихъ „пародій“ (Schall und Rauch) собственнаго сочиненія, постановка которыхъ положила начало самостоятельной антрепренерской и режиссерской дѣятельности Рейнгарда. За „Пеллеасомъ“ слѣдовали: „Беатриса“, „Саломея“, „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, „Привидѣнія“, „Комедія любви“, „Гедда Габлеръ“, „Зимняя сказка“... И, если не считать попытки ставить шекспировскія пьесы „на сукнахъ“, Рейнгардъ еще не ломалъ грубыхъ сценическихъ формъ старой натуралистической техники театра Брама (прежній „Deutsches Theater“), и о приемахъ условной техники у него еще были только смутныя представленія. И тамъ, гдѣ Рейнгардъ звалъ къ себѣ на помощь художника Луи Коринта, скульптора Макса Крузе, словомъ—весь свой Weirath, его театръ вносилъ лишь коррективы въ прежніе приемы режиссерской техники.

Не знаю, измѣнился или нѣтъ составъ рейнгардовскаго Weirath'a, но двѣ пьесы истекшаго сезона („Пробужденіе Весны“—Ведекинда и „Аглавена и Селизетта“—Метерлинка) поставлены такъ, что, кажется, теперь Рейнгардъ твердо знаетъ, что такое „условный театръ“.

„Условный театръ“ слѣдуетъ говорить совсѣмъ не такъ, какъ говорятъ: „античный театръ“, „театръ средневѣковыхъ мистерій“, „театръ Эпохи Возрожденія“, „театръ Шекспира“, „театръ Мольера“, „театръ Вагнера“, „театръ Чехова“, „театръ Метерлинка“, „театръ Ибсена“. Всѣ эти наименованія, начиная съ „античнаго театра“ и кончая „театромъ Ибсена“, заключаютъ въ себѣ понятія, обнимающія собой литературный стиль драматическихъ произведеній въ связи съ понятіемъ cadaго родоначальника данной театральнаго эпохи о сущности трагическаго и комическаго, о задачахъ театра и т. д. Названіе же „условный театръ“ опредѣляетъ собой лишь технику сценическихъ постановокъ. Любой изъ перечисленныхъ театровъ можетъ быть построенъ по законамъ условной техники, и тогда такой театръ будетъ „условнымъ театромъ“; если же любой изъ этихъ театровъ будетъ строиться по законамъ натуралистической техники, —такой театръ будетъ превращенъ въ „натуралистическій театръ“.

У насъ принято: сказавъ—„натуралистическій театръ“, подразумевать тотчасъ бытовую и тенденціозную литературу; говоря—„условный театръ“, непременно упомянуть Метерлинка и символическую драму. Но развѣ „натуралистическій театръ“, ставя на своей сценѣ, по методу своего режиссера, „Слѣпыхъ“—Метерлинка или иную какую-нибудь символическую драму, перестаетъ быть натуралистическимъ и становится „условнымъ“? И развѣ „условнымъ“

ИСКУ

театр  
линко  
сцени

Т

дены

(хотѣ

ски.

ковы

выя

усло

прин

буде

нату

его

ва);

Бри

шаг

ники

кото

раз

усл

пос

соз

тв

ме

заб

что

ка

не

по

та

на

театромъ" не будетъ тотъ, который, представляя рядомъ съ Матерлинкомъ Ведекинда,—рядомъ съ Софокломъ—Леонида Андреева, инсценируетъ эти пьесы по методу условной техники?

Театры временъ Шекспира и древне-греческіе театры были рождены „условными“, однако, „Юлій Цезарь“ и „Антигона“ могутъ (хоть и не должны) быть поставлены „натурально“, по-мейнингенски. „Драма жизни“ и „Гедда Габлеръ“, имѣющія совершенно одинаковыя данныя быть толкованы съ двухъ точекъ зрѣнія, какъ бытовые и небытовые пьесы, могутъ быть поставлены условно и не условно. Тотъ, кто борется съ натуралистическимъ театромъ, долженъ принять условную технику и, наоборотъ, условная техника всегда будетъ непригодна тому, кто для представлений отстаиваетъ приемы натуралистической школы.

И какимъ-бы ни былъ Театръ Будущаго въ смыслѣ репертуара его—возродится-ли трагедія античная (по плану Вячеслава Иванова); возьметъ-ли верхъ нео-реализмъ К. Гамсуна, Ф. Ведекинда, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Блока,—какимъ-бы ни былъ Театръ Будущаго, особнякомъ будетъ стоять вопросъ о методѣ сценической техники при инсценировкахъ пьесъ Театра Будущаго.

Если признать, что подлиннымъ методомъ долженъ считаться тотъ, который можетъ удовлетворить требованіямъ архитектоники пьесъ разныхъ родовъ, начиная съ античныхъ до ибсеновскихъ,—методъ условный, несомнѣнно, побѣдитъ приемы натуралистическіе.

Условный методъ полагаетъ въ театрѣ четвертаго творца,—послѣ автора, актера и режиссера; это—зритель. Условный театръ создаетъ такую инсценировку, гдѣ зрителю своимъ воображеніемъ, творчески, приходится дорисовывать данныя сценой намеки.

Условный театръ таковъ, что зритель „ни одной минуты не забываетъ, что передъ нимъ актеры, которые играютъ, а актеры, что передъ нимъ зрительный залъ, а подъ ногами сцена, а по бокамъ—декорации. Какъ въ картинѣ: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это—краски, полотно, кисть, а вмѣстѣ съ тѣмъ получаешь высшее и просвѣтленное чувство жизни. И даже часто такъ: чѣмъ больше картина, тѣмъ сильнѣе чувство жизни.“

\* \* \*

Максъ Рейнгардъ сдѣлалъ смѣлую попытку поставить условнаго Матерлинка совсѣмъ условно, до конца.

Возможно, что Рейнгардъ пришелъ къ тому приему, какой онъ

\* Слова Леонида Андреева изъ частнаго письма.

примѣнилъ къ постановкѣ мѣтерликовской „Аглавены“, не зная даже объ интереснѣйшихъ опытахъ, сдѣланныхъ въ этой области на одной изъ англійскихъ сценъ; возможно, что Рейнгардъ не читалъ любопытной книги о новой режиссерской техники одного (у насъ очень мало извѣстнаго) англійскаго декоративнаго художника, — однако, когда смотришь въ „камерныхъ“ спектакляхъ „Аглавену“, невольно вспоминаешь *Gordon Craig*. И не потому, что „Аглавена“, быть можетъ случайно, поставлена по-крейговски, „на сукнахъ“, — вспоминаешь его скорѣе потому, что въ условныхъ постановкахъ всего страшнѣе именно тѣ ошибки, въ какія впалъ Рейнгардъ.

Режиссеръ не владѣетъ рисункомъ.

Это значитъ, что онъ не умѣетъ создавать художественно-цѣльныя линіи и углы изъ живыхъ фигуръ (не *mise-en-scene*) въ связи съ линіями и углами всего декоративнаго замысла, не умѣетъ распоряжаться движеніемъ живыхъ фигуръ въ связи съ постиженіемъ тайны неподвижности, не знаетъ, что частая смѣна группировокъ, прежде „нужная“, когда царилъ принципъ богатства „планировочныхъ мѣстъ“ (по нимъ перемѣщались актеры часто изъ-за одного лишь разнообразія зрительныхъ впечатлѣній), теперь признается художественно-безтактной, тѣмъ болѣе, что частые „переходы“ дѣйствующихъ лицъ созданы для любопытныхъ группировокъ во имя таковыхъ, а не во имя пластической необходимости трагическаго или иного психологическаго момента.

Теперь къ расположенію людей на сценѣ можетъ быть приложимъ или методъ примитива (въ связи съ примитивнымъ декоративнымъ панно, какъ фонъ) или методъ „скульптурный“ („безъ декораций“, какъ въ „Жизни Человѣка“ въ петербургской инсценировкѣ). Условно написанная декорация не создаетъ еще условной сцены.

\* *Gordon Craig* — молодой англійскій художникъ-декораторъ. Онъ родился и выросъ въ театрѣ. Сыномъ одной изъ знаменитыхъ англійскихъ актрисъ — *Ellen Terry*. Самъ актеръ. Ученикъ *Henry Irving* и игралъ въ его театрѣ. *G. Craig* видѣлъ, какъ величайшій режиссеръ Ирвингъ основалъ свою славу на эффектахъ, вытекавшихъ изъ принциповъ временныхъ, шаткихъ, которые легко колебать. Онъ видѣлъ, какъ недоступны были Ирвингу многія глубины сценическихъ воплощеній на томъ простомъ основаніи, что онъ не захотѣлъ принять крейговскихъ идей, быть можетъ, не смѣлъ ихъ принять, чтобы не покачнуть своей славы. И вотъ *G. Craig* оставляетъ сцену Ирвинга, набираетъ свою труппу, отправляется въ провинцію, потомъ оставляетъ актерство, становится режиссеромъ и, что всего важнѣе, вмѣстѣ съ режиссеромъ — художникомъ-декораторомъ. Вернувшись въ Лондонъ, начинаетъ ставить представленія по тому методу, о которомъ пишетъ потомъ въ книгѣ „*The Art of the Theatre*“.

ИС

Гру  
реж  
въ  
торціи  
ле  
мо  
Т  
ко  
па  
фощ  
ни  
этш  
га  
на  
со  
па  
жК  
ВО  
1  
1

Группировка действующих лиц должна составлять главную заботу режиссеров условной сцены. Въ этомъ, конечно, режиссеру должны въ большой мѣрѣ помочь сами актеры, къ пластическому такту которыхъ предъявляются теперь все большія и большія требованія.

Смѣль опытъ Рейнгаарда замѣнить обычныя рисованныя декорации простыми однотонными „сукнами“ (interieur) и однотоннымъ тюлемъ (exterieur). Но страшно, когда со сцены вѣетъ знакомыми мотивами изъ „модернистскихъ“ журналовъ, въ родѣ „Die Kunst“, „The Studio“, „Jugend“. Страшно, если art nouveau и modern-style, которые теперь всюду — на тросточкахъ, домахъ, въ кондитерскихъ и на плакатахъ, — проникнутъ на сцену, хоть и въ болѣе благородныхъ формахъ.

Первая изъ трехъ декораций въ „Аглавенъ“ — „сукна“, замѣняющія стѣны и потолокъ, двери и окна. Но они повѣшены, какъ „драпировки“ у первоклассныхъ фотографовъ, которые снимаютъ на этомъ фонѣ „по-декадентски“ людей въ платьяхъ moderne.

Не владея рисункомъ, не зная, что „сукна“ должны быть повѣшены такъ, чтобы зритель могъ тотчасъ же забыть о нихъ, Рейнгаардъ группируетъ людей во вкусѣ фотографа, а не живописца, и надобливо часто мѣняетъ группы, какъ будто движеніе внѣшнее способствуетъ движенію внутреннему. Притомъ у него — люди движутся по сценѣ совсѣмъ такъ, какъ въ натуралистическихъ театрахъ движутся они въ настоящихъ комнатахъ и въ натуральныхъ пейзажахъ.

Режиссеръ, не владея рисункомъ, къ тому же не чувствуетъ и колорита. Не зная тайны линій, онъ не чувствуетъ ритма движеній въ зависимости отъ смѣны колоритныхъ пятенъ.

Обхожу молчаніемъ дикціонную сторону спектакля, которая во власти актеровъ, но не могу безъ ужаса вспомнить мягкопорывистыя движенія Селизетты отъ улыбки къ слезамъ такъ, какъ это полагалось въ роли Кэтъ изъ „Одинокихъ“; Мелеандра, домающаго свои руки, какъ всѣ провинціальныя „неврастеники“ изъ пьесъ Пшибышевскаго; Аглавену въ декадентскихъ костюмахъ, позирующую на фонѣ „суконъ“, какъ рисуютъ на „декадентскихъ“ плакатахъ.

Вмѣсто рисованнаго лѣса у Рейнгаарда просто рядъ тюлей, выкроенныхъ такъ, что вся композиція намекаетъ, что это exterieur. Въ серединѣ сквозъ вырѣзанную въ этихъ тюляхъ арку видно небо, которое мѣняетъ свои краски созвучно съ ходомъ трагедіи (японскій приѣмъ).

Очень хороша по замыслу и выполненію (не во всѣхъ, впрочемъ, освѣщеніяхъ) Башня. Если бы Рейнгаардъ использовалъ этотъ планъ, въ вѣрномъ рисункѣ расположивъ въ немъ фигуры, это было бы крупное событіе въ области открытій новыхъ сценическихъ формъ. Описать эту декорацию нельзя. Тутъ весь секретъ въ линіяхъ и не-обычайной простотѣ выразительныхъ средствъ.

Изысканная простота — вотъ задача для режиссера условнаго театра.

Дешевый „модернизмъ“ въ стилѣ костюмовъ, въ группировкахъ, въ декоративныхъ мотивахъ, въ декоративной манерѣ — вотъ опасность. И цѣлое море трудностей.

Какъ достичь единства декоративныхъ замысловъ всѣхъ актовъ, единства метода декоративнаго письма и метода расположенія фигуръ, гармоніи колорита декорацій и костюмовъ, холодной чеканки словъ, не заслоняемыхъ вибрированіемъ плачущихъ, актерскихъ голосовъ, мистическаго трепета въ этой холодной чеканкѣ словъ чрезъ мистическія ударенія и многаго, и многаго другого, надъ чѣмъ Рейнгарду не пришло и въ голову задуматься!

Вс. Мейерхольдъ.

6 мая 1907 г.

