

FICHA VII

REVISTA TEATRO E ARTE, Nº 23, PÁGS. 409-411, P., 1915.

COMMEDIA DEL STUDIO

(Artigo de A. TUMANSKI)

Destaca o trabalho do “Estúdio Meyerhold” no cenário teatral dominado por literatos que pouco ou nada entendem de teatro. Louva a iniciativa de busca de uma nova ordem teatral através da pesquisa e tentativa de revitalização da commedia dell arte italiana. Cita o conde Karlo Gozzi que há 150 anos havia defendido a improvisação na commedia dell arte italiana contra as investidas da crítica literária. Ressalta que o estudo da commedia dell arte pode gerar frutos valiosos somente se encarado como fonte para a atualidade. Segundo Tumanski o objetivo do “estúdio” de Meyerhold é apenas a reconstrução e restauração da commedia dell arte. As aulas práticas se limitam ao ensino de técnicas acrobáticas. Cita cenas do espetáculo “O arlequim apaixonado pelas cartas” criticando a movimentação e improvisação dos atores que segundo ele não passam nada ao público. Termina considerando que a idéia de restauração da commedia dell arte é boa, mas que Meyerhold e Soloviev não conseguem aplicá-la à atualidade, do que dependeria a criação de um teatro realmente novo.



„Мессинская невеста“ Шиллера, перев. К. Р. на сценѣ „Измайловскаго досуга“.

Е. И. В. Великій князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря.

теперь свой національный музей и будетъ въ послѣдствіи имѣть и свою исторію, то этимъ онъ обязанъ почившему Великому Князю.

Красивая жизнь красиво оборвалась... Весной, среди природы, въ уютномъ Павловскѣ отошелъ въ вѣчность человекъ и поэтъ, такъ тонко чувствующій красоту. Ему мы можемъ только пожелать царства небеснаго, ему уже больше ничего не нужно. Себѣ же и нашему потомству пожелаемъ вѣчную память объ этой свѣтлой личности.

Владиміръ Рышковъ.

Commedia dell studio.

Среди нашихъ театральныхъ кружковъ и школъ имѣется одна разновидность, о которой очень мало говорятъ и которой мало интересуются, хотя она довольно дѣятельна и не лишена интереса.

Имѣю ввиду кружокъ «Студіи» г. Мейерхольда, отдающій, насколько можно судить, все свое вниманіе разработкѣ старой итальянской commedia dell'arte. Кромѣ г. Мейерхольда, въ этомъ направленіи работаютъ г.г. Соловьевъ, специалистъ, такъ сказать, по вопросамъ commedia dell'arte, г. Вогакъ и нѣк. др. Ихъ «евангеліе», такъ сказать,—это разсужденіе и комментаріи гр. Карло Гоцци въ предисловіи къ его «чистосердечныхъ разсужденіяхъ» защищаетъ импровизованную итальянскую комедію масокъ отъ нападковъ литературной критики. Такъ, онъ пишетъ, на примѣръ:

«Одна человѣческая раса, называемая поэтами, отчасти подъ вліяніемъ жадности къ похвалѣ народной (и такихъ не мало), и отчасти отъ жадности къ наживѣ (и такихъ много), утверждаетъ что комедіанты должны бы зависѣть отъ ихъ ученаго руководства». Но—разсуждаетъ К. Гоцци—«если бы тѣ, которые оказываются хорошими комедіантами, были правильно вос-

питаны въ наукахъ, то я вѣрю, что въ ихъ сердцахъ театральная поэзія пустила бы ростокъ, и у нихъ не было бы нужды во вспомогательныхъ войскахъ, которыя подклеивали бы у нихъ половину бѣднаго плода ихъ трудовъ. Они принимали бы произведенія знаменитыхъ поэтовъ, чтобы почтить ихъ и чтобы доставить имъ, съ пользою для себя, фондъ народныхъ рукоплесканій; но они не стали бы принимать такъ называемыхъ правильныхъ рыночныхъ произведеній, чтобы дать поэтамъ ихъ маленькій заработокъ.

Безъ сомнѣнія, К. Гоцци правъ, когда утверждаетъ, что «писанныя сценическія произведенія всегда испытывали бы нѣкоторый упадокъ, вызывая черезъ короткое время скуку, если бы ихъ не поддерживало ожиданіе произведеній новаго характера. Это доказываетъ непобѣдимую силу итальянской импровизованной комедіи, поддержанной быстрыми умами и ея шутивными масками».

Г. Вогакъ, переведшій разсужденія Гоцци (хотя и неуклюже, стараясь быть слишкомъ близкимъ къ подлиннику), заслуживаетъ признательности, какъ, впрочемъ, и весь кружокъ, посвятившій себя изученію commedia dell'arte. Къ сожалѣнію онъ впадаетъ въ излишества, односторонность и беспочвенное экспериментаторство, о чемъ ниже.

До сихъ поръ еще не установлена съ достаточною ясностью *самоцѣнность* театра, и до нынѣ весьма многіе продолжаютъ считать театръ нѣкоторымъ прислужникомъ литературы, а то и живописи. Достаточно, на примѣръ, почитать хвалебныя рецензіи о Художественномъ театрѣ, чтобы убѣдиться въ томъ, что такъ называемые наши интеллигенты всецѣло находятся во власти литературщиковъ, и на театръ, собственно, никакого взгляда не имѣютъ. Послѣдніе годы кое-что сдѣлали для освобожденія театра отъ литературной барщины, но далеко не все сдѣлано, что нужно. Съ этой точки зрѣнія, разработка основъ и теоріи commedia dell'arte, безспорно, должна принести не малую пользу, хотя бы тѣмъ, что утверждаетъ высшую цѣнность актера, какъ творца театра.

Вполнѣ сочувствуя основнымъ, такъ сказать, предпосылкамъ «Студіи» г. Мейерхольда и его сотрудниковъ, не можемъ, однако, не указать съ нѣкоторымъ изумленіемъ на практическія формы, которыя приобрѣтаютъ эти опыты утвержденія commedia dell'arte въ школѣ и на сценѣ. Даже у К. Гоцци, котораго отъ насъ отдѣляетъ 150 лѣтъ (1722—1802 гг.), разсужденія о commedia dell'arte имѣютъ во многомъ полемическій характеръ. К. Гоцци былъ не изъ добренькихъ писателей, и шпильки по адресу Гольдони играютъ въ его «чистосердечныхъ разсужденіяхъ» не меньшую роль, чѣмъ преклоненіе—вполнѣ «чистосердечное»—предъ старинною итальянскою комедіею. Во всякомъ случаѣ—чего уже никакъ нельзя отрицать—К. Гоцци, умалая писанную («правильную», какъ онъ выражается) комедію, и превознося «импровизованную» commedia dell'arte—стоитъ на исторической почвѣ. К. Гоцци пишетъ:

«Бѣгъ вѣковъ и опыты заставляютъ меня предсказать, что ни импровизованная commedia dell'arte никогда не угаснетъ, ни маски ея не будутъ уничтожены, если только не закроются театры Италіи. *Нѣтъ никакой другой націи, которая поддержала бы ее.* Итальянцы—вотъ *единственные* отважные умы, сумѣвшіе столько вѣковъ поддерживать этотъ видъ импровизованныхъ спектаклей. Я вижу въ импровизованной комедіи *итальянскую* цѣнность. Я считаю ее увеселеніемъ вида дѣйствительно отличнаго отъ видовъ писанныхъ и созрѣвшихъ представлений».

К. Гоцци—націоналистъ, и въ его діатрибахъ много частнаго раздраженія, съ одной стороны, противъ слѣпыхъ заимствовавшихъ съ французскаго, а съ

другой—противъ, какъ ему казалось, равнодушія ита-
лианскихъ «*principi*» къ родному театру. Но К. Гоцци
не былъ ни настолько наивенъ, ни настолько пылокъ
въ своихъ увлеченіяхъ, чтобы создавать изъ *commedia*
dell'arte единую, вселенскую, такъ сказать, теорію те-
атра. Изученіе *commedia dell'arte*, ея исторіи и теоріи,
конечно, можетъ дать весьма цѣнные плоды, если
искать въ италянкой импровизованной комедіи зерно
истины для настоящаго. Но реставрацію или рекон-
струкцію этой комедіи, можно сказать, полностью,
чѣмъ, повидимому, занимается кружокъ «Студіи»
г. Мейерхольда, едва ли можно разсматривать иначе,
какъ курьезъ, какъ экстравагантную затѣю.

Между тѣмъ оно, кажется, такъ и есть. Такъ, въ
лекціяхъ г. Соловьева «къ исторіи сценической тех-
ники *commedia dell'arte*», читанныхъ ученикамъ «Студіи»,
читаемъ («Люб. къ тремъ апельс.», 4—5).

Моей задачей служить не реставрація сценическихъ
приемовъ итальянскихъ актеровъ, а реконструкція ихъ,
представляющая собою первое и необходимое условіе для
устройства современнаго (!) импровизованнаго спектакля.

Прежде всего наличность цѣлаго ряда акробатическихъ
номеровъ въ спектакляхъ итальянской импровизованной
комедіи требуетъ отъ ея исполнителей чрезвычайной устой-
чивости. Таковая, мнѣ кажется, можетъ быть приобрѣтена
нами посредствомъ усвоенія особаго типа сценической по-
ходки, хорошо извѣстной въ практикѣ театральнахъ
школъ XVII в., и которую я бы назвалъ «крозада». Суще-
ство ея заключается въ томъ, что ноги, поставленныя
въ любой моментъ другъ къ другу пятками, образуютъ
собою уголъ, не менѣе (sic!) чѣмъ прямой, и что во время
хода положеніе ступней ногъ по отношенію другъ къ другу
является взаимно перпенди-
кулярнымъ. Эта походка, регу-
лируемая движеніемъ рукъ, при-
учаетъ къ устойчивости и спо-
собствуетъ развитію отчетли-
вости походки.

Какъ видите, все это со-
вершенно серьезно. Воспи-
таники драматической школы
начинаютъ съ того, что ста-
вятъ ноги пятками, образуя
«не менѣе», чѣмъ прямой
уголъ и такимъ акробатичес-
кимъ путемъ идутъ къ воз-
рожденію импровизованной
«современной комедіи. Прав-
да, г. Мейерхольдъ говоритъ:
«повтореніе уже разъ быв-
шаго когда-то, не то, чего
ищемъ мы». Однако, сейчасъ-
же ниже читаемъ, что онъ
«обязываетъ къ мастерству
почти равному мастерству
акробатъ (японскій актеръ—
акробатъ и танцовщикъ)».

Къ изумленію нашему во-
обще, «реконструкція *com-
media dell'arte*, со всѣмъ ея
акробатизмомъ и составляетъ
главное занятіе школы, руко-
водимой гг. Мейерхольдомъ,
Соловьевымъ и Вогакомъ.
Такъ, оказывается, что классъ,
ведомый гг. Мейерхольдомъ и
Соловьевымъ, «послѣ вступи-
тельныхъ бесѣдъ», съ октября
мѣсяца приступилъ къ «прак-
тическимъ занятіямъ». Вотъ
приблизительный списокъ прак-
тическихъ занятій въ этой
своеобразной театральной
школѣ:

этюды. (Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Нотманъ и Петрова).
2) *Два жонглера, старуха со змѣей и проваля развязка*
подъ балдахиномъ (соч. Вольмаръ Люсциниусъ и докторъ
Дапертутто; работаютъ: Калинина, Корвинъ, Кулябко-Ко-
рецкая, Нотманъ, Петрова, Федоровичъ, Фугенфирова и
др.). 3) *Офелія*, этюдъ. (Офелія—Бочарникова, слуга про-
сцениума: Генингъ или Ильяшенко). 4) *Исторія о нажѣ,*
вѣрномъ своему господину, и о другихъ событіяхъ, до-
стойныхъ быть представленными (соч. Земятчинская и
Калинина; работаютъ: авторы, Елагинъ, Нотманъ, Шуль-
пинъ и др.). 5) *Арлекинъ, продавецъ палочныхъ ударовъ*
(соч. Вольмаръ Люсциниусъ; работаютъ: Дзюбинская,
Кулябко-Корецкая, Нотманъ, Федоровичъ, Фугенфирова и
др.). 6) *Уличные фокусники* (соч. Дзюбинская; работаютъ:
Дзюбинская, Корвинъ, Нотманъ, Минцъ, Сейфертъ, Цвѣ-
таева, Щербаковъ, Бочарникова (въ очередь съ Минцъ)
и др.

И пр. въ томъ же родѣ. Какъ видите, ученики
даже не «играютъ» или участвуютъ, а «работаютъ»,
какъ акробаты, сопоставляя пятки «подъ угломъ не
менѣе прямого». Кромѣ этихъ «работъ», никакихъ
другихъ практическихъ занятій не было и потому
предъ нами, дѣйствительно, своеобразный опытъ воз-
созданія *commedia dell'arte*, какъ единственной «до-
стойной современности», формы театра. Ибо —читаемъ
мы въ отчетѣ о «практическихъ занятіяхъ», «возникно-
веніе игры не изъ основъ сюжета, а изъ чередованія
четнаго и нечетнаго числа лицъ на площадкѣ»—и
должно, какъ полагаютъ руководители этой экстра-
вагантной театральной школы, создать настоящихъ
актеровъ, особенно если принять въ соображеніе
спеціальныя подотдѣлы этой школьной науки—«само-

МОМЕНТАЛЬНЫЕ СНИМКИ.



Сверху слѣва направо: 1) Артурова, 2) Ленская, Пальма, Шиманская, Томилинь, 3) Дагмаръ.
Снизу: 1) Вауеръ и Вильская, 2) Мишинъ, Рудинъ, Макаровъ, Шулаловъ, Августовъ,
Неизоровъ, Вербинъ.

1) Для корзинки и неиз-
вестно что, что, что, что.

Въ Пѣтербургѣ, Мѣсяцъ.

любование актера въ процессъ игры», а также «появление предметовъ на площадкѣ и дальнѣйшая судьба въ развитіи сюжета, поставленнаго въ зависимость отъ предметовъ».

Мы не знаемъ, «работали» ли въ «Студіи» г. Мейерхольда напечатанное въ той же книжкѣ сочинение современнаго намъ и близкаго къ кружку «Студіи» автора, Вольмара Люсциниуса, подъ названіемъ «Арлекинъ пристрастный къ картамъ», но по этому довольно тщательно произведенію, можно судить о томъ, что представляетъ «современная импровизованная комедія», о которой мечтаетъ «Студія». Въ прологѣ авторъ заявляетъ:

Милостивыя дамы и кавалеры, достойные жемчуга любви вашихъ прекрасныхъ дамъ.

Мы, т. е. я, скромный поэтъ Вольмаръ Люсциниусъ, нашъ славный и знаменитый метръ сцены докторъ Дапертутто, maestro di capella Кампаньели и всѣ комедіанты, заняты въ интермедіи, приносимъ благодарность глубокую, какъ воды Океана, за славу и честь играть предъ блестящимъ, предъ столь полнымъ изысканнаго вкуса собраніемъ.

Васъ чрезмѣрно утомили пятиактные трагедіи съ убійствами невѣрныхъ женъ, гдѣ всѣ дѣйствующія лица перваго акта умерли въ третьемъ, а въ пятомъ дѣйствуютъ ихъ правнуки и внуки.

Безъ негодованія вы не можете смотрѣть на комедіи презрѣнныхъ гистріоновъ, гдѣ такъ много философскихъ проблемъ и скуки, и гдѣ такъ мало истиннаго смѣха и подлиннаго сценическаго искусства.

И поэтому мы, т. е. я, скромный поэтъ Вольмаръ Люсциниусъ, нашъ славный и знаменитый метръ сцены докторъ Дапертутто, maestro di capella Кампаньели и всѣ комедіанты, заняты въ интермедіи, рѣшили исполнить ваше желаніе и не безъ страха и трепета приносимъ на строгое усмотрѣніе ваше интермедію «Арлекинъ, пристрастный къ картамъ», написанную въ строгихъ правилахъ и рамкахъ старой итальянской комедіи

Въ чемъ же содержаніе интермедіи? «Его почти нѣтъ», по совершенно справедливому замѣчанію автора. «Арлекинъ пристрастный къ картамъ», лишь незначительный эпизодъ, представленіе же состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, что «маска глупости», Меццетино, поетъ глупости, говоритъ глупости, и его бьютъ за глупости, звеня бубенчиками дурацкой шапки, пытаются острить, а скарамушъ учитъ полишинеля:

«Тридцать лѣтъ вы служите въ театрѣ и все-таки ничего не понимаете. Вы выстѣ съ вашимъ директоромъ хотите, чтобы актеры сами сочиняли пьесы и сами же ихъ разыгрывали. А позвольте спросить васъ, негоднѣйшій изъ горбуновъ, что будутъ въ театрѣ тогда дѣлать гг. авторы и гг. режиссеры. Или согласно желанію вашего короткаго разума они должны оставить свою благородную, высокополезную и высоконравственную профессію? Покинуть театръ навсегда и превратиться, чтобы не умереть съ голода, въ чистильщиковъ башмаковъ и въ театральныхъ капельдинеровъ?»

Тутъ, въ этой схваткѣ полишинелей и карамушей, разумеется, заключается сатирическое вышучиваніе современнаго театра. Въ дальнѣйшемъ теченіи «интермедіи» на фонѣ стереотипнѣйшихъ драмъ, дуэлей капитановъ, пантомимы Арлекина и т. п., все такъ-же острять, острять въ духѣ пролога, вышучиванія соврем. театра, а въ заключеніе—танцы и при танцахъ «трюкъ».

Продолжаютъ танцовать заключительный танецъ. Увлеченные ихъ танцемъ, на сцену вылѣзаютъ: Кампаньели и музыканты его оркестра, одинъ за другимъ. Когда въ оркестрѣ осталась всего одна скрипка, за сценой вдругъ раздаются громкіе звуки музыки. Сразу становится яснымъ, что оркестръ все время игралъ за сценой, а Кампаньели и музыканты—всего лишь артисты, волей автора и режиссера пересаженные въ оркестръ.

Брюскамабилъ. Какая наглость. Гдѣ авторъ, гдѣ авторъ, написавшій эту чепуху, гдѣ нѣтъ ни смысла, ни веселья.

Арлекинъ. Простите, это неправда. Веселье есть. Потому, что я и нѣжно любимая жена Смеральдина весело и сифино танцуюмъ монферини.

Гаргиль. Что онъ съ нами сдѣлалъ. Вы подумайте, что онъ съ нами сдѣлалъ. Онъ жестоко надсмѣялся надъ нами. Насъ, уважаемыхъ публикой и театральнымъ начальствомъ актеровъ, онъ заставилъ придти въ театръ до



Арт. Иркутск. Гор. театра Е. П. Дубенскій, призванный изъ запаса.

начала пьесы, заставилъ одѣться въ шутовскій костюмъ и загримироваться.

Брюскамабилъ. Онъ одурачилъ насъ. Мы почтенные актеры, въ его пьесѣ оказались простыми фигурантами.

Интересно было бы знать, какъ понимаютъ эту «интермедію» гг. руководители «Студіи»? Что это—образецъ? Но начать съ того, что интермедія эта, мѣстами не лишенная остроумія, представляетъ очень тщательную, въ общемъ, имитацию, и если за ней признать достоинства, то именно литературнаго и художественнаго стиля. Здѣсь именно нѣтъ импровизаций, а все очень обдуманно, и гдѣ бичуется современный театръ, не безъ злости обдуманно. Но какъ же, если въ такой, полу-фельетонной, интермедіи все обдуманно, можно надѣяться, что актеры въ состояніи импровизировать пьесы въ зависимости отъ «чета» и «нечета» партнеровъ и «предметовъ, появляющихся на площадкѣ»? Да и кому, въ сущности, нужны эти старыя маски—полишинелей, Меццетино, скарамушей и т. д., съ точки зрѣнія современности? Историко-художественный ихъ интересъ—безспоренъ, но современность—дѣло другого рода. Если можно разсчитывать на современную импровизованную комедію, то вѣдь надо начинать съ азовъ: съ созданія *современныхъ масокъ*, а не со старыхъ масокъ, которыя никакъ не идутъ къ нашимъ—*passez le mot*—рожамъ.

«Реконструкція» итальянской комедіи—говоритъ г. Мейерхольдъ «это не то, что мы ищемъ». Но что же вы ищете? Къ сожалѣнію, мы не находимъ ни единой черты во всей работѣ—теоретической и практической—«Студіи», которая бы указывала намъ на *органичность* исканія въ смыслѣ нашей жизни, нашего искусства. К. Гоцци—органиченъ, какъ мы указывали выше и защита имъ итальянской *commedia dell'arte* органическая. «Студія» же гг. Мейерхольда и Соловьева, при всемъ сочувствіи къ нѣкоторымъ ихъ основнымъ положеніямъ безпочвенна. И это очень жаль, потому что мы видимъ связь между уроками итальянской комедіи масокъ и нѣкоторыми театральными возможностями нашего времени. Затѣя же «Студіи» по своей экстравагантности, крайности и своимъ хлесткимъ выкрутасамъ, превращается въ простой «bluff» между тѣмъ какъ могла бы вызвать вниманіе серьезныхъ театральныхъ людей задумывающихся о путяхъ театральнаго движенія.

А. Туманскій.

Маленькая хрохика.

*** Почившій Августѣйшій поэтъ, К. Р., съ 1911 г. записался въ члены Союза драматическихъ и музыкальных писателей. За это время въ кассѣ Союза скопилось около 500 руб. гонорара за постановку на разныхъ сценахъ переведенныхъ авторомъ пьесъ «Мессинская невѣста» и «Гамлета»; послѣдняя пьеса К. Р. «Царь Іудейскій», неразрѣшенная къ сценическому исполненію, вызвала неоднократныя ходатайства черезъ Союзъ