

еско (Аркашка и Улита), проводимом на качающейся доске. Изумительная игра Аркашки — Ильинского вскрывает самые недра народной комедии, буффонаду скоморохов балагана в обличии артекина — водевильного актера.

Декораций нет, упрощенная до крайности конструкция представляет актеру полную свободу движения. Турникеты несложны, но динамичны до конца. В целом — народный театр, ясный, ударный, острый в своем социальном подходе и тем самым глубоко современный.

После «Леса» Мейерхольда спектакли со сложными декоративными эффектами кажутся сугубо нетеатральными. Простота основных изобразительных средств, вскрытая Мейерхольдом, убеждает. Эстетизм в театре действительно преодолен и заменен новым ритмическим рисунком.

Воздавая должное ритмике и динамике театра Мейерхольда, нельзя с той же похвалой отзываться о разработке голоса. Та оркестровка голосоведения, которая показана в «Гадюшке» студии Габима, — пока что кажется высшим мастерством⁹. Ясно, что очередная задача нового театра, снова вернувшего на сцену движение, — найти и новое слово, новый голос, созвучный и согласованный с новым движением. Такова задача ближайшего будущего, настойчиво требующая своего разрешения.

1924

Экспрессионисты на русской сцене

Драматургия немецких экспрессионистов до сих пор не нашла на русской сцене родственного отклика. Что-то чуждое русскому актеру и режиссеру заключено в этих неистовых драмах, преисполненных внутреннего горения, экстаза и болезненной крикливости. За ними стоит иная культура, иные социальные и художественные навыки, а до общечеловеческой ясности они еще не приблизились к хаосу мятельных тревожений.

Но в то же время что-то снова и снова заставляет присматриваться к экспрессионистским драмам. В них есть острота и динамика современности. Они возникли из военных и революционных умонастроений и по ритму своего диалога, сценоведения и напряженности они отражают уже новое время, XX век, с его отрицанием мещанства и мучительными поисками обновления духовной культуры, с его грозными социальными переворотами, отказом от эстетизма и обновленным социально-политическим содержанием искусства. Поэтому к каждой новой постановке экспрессионистской драмы на русской сцене относился особо внимательно. Они являлись своего рода пробным камнем и позволяли уловить, как реагирует наше сценическое искусство на остроты современные проблемы художественного творчества. До сих пор мне приходилось наблюдать скорее неудачи, чем успехи в воплощении современного ритма и напряженности жизни в рамках русских театральных традиций.

«Газ» Георга Кайзера, поставленный в прошлом году на сцене Большого драматического театра¹, показал эффектные сценические картины Ю. Анненкова, удивил «машинными» костюмами рабочих, сделанными под Пикассо, и только. Актеры играли, как умели, и за особой напряженностью не гнались. Отвлеченная, умственная драматургия Г. Кайзера была им совершенно чужда, а геометрическая четкость построения пьесы (своеобразный «кубизм» слова) осталась просто неосознанной, так как искали эмоции там, где ее не было и не было. Впрочем, успех постановки можно было бы считать характером самой пьесы, по теме своей весьма далекой от русской жизни.

Та же неподготовленность сказалась и в «Зугене Несчастном»². И здесь актеры играли на старый лад новую по технике вещь. Характерная в этом отношении была игра Вивьена — Зугена. Ясно, просто, спокойно, с каким-то здоровым чувством жизни играл он свою роль, и от исполнения его веяло нетронутостью и цельностью. Не оценить его игру нельзя. Но только приходится сказать, что Зугена Несчастного все-таки не было. Не было неистового скорбника, в каком-то стремительном вихре ущемленного жизнью и закрученного в пароксизме отчаяния. Не было дикого крика затравленного зверя, болезненно-горького, безнадежно хаотичного. Все это несвойственно русскому актеру. Может быть, оно так и лучше.

Так же как и в игре Вивьена, не было перевоплощения в поэтику и мироощущение экспрессионизма и в самой постановке. На сцене торжественно расположились декорации Дмитриева, примерно так же настойчиво, как в свое время устанавливались декорации Александра Бенуа. С той лишь разницей, что у Бенуа декорации стояли прямо, а у Дмитриева — криво, что, однако, вовсе не уничтожало мирного духа «Мира искусства» и не обостряло напряженности пьесы. Транспарантной улицей любовались так же, как в свое время «Дон Жуаном» Головина, так же аллодировали живописи на сцене, как и во времена эстетизма и модернизма. Такие центральные места пьесы, как обращение Зугена к Балаганщику: «Ты — дьявол», звучащее в пьесе как злобное проклятие капитализма — просто пропади, затерявшись среди транспарантных эффектов и танцев на экране, т. е. среди чисто живописных и тем самым успокоенно статичных элементов постановки. Было ясно, что пока не удалит со сцены эту живописную статичность, именуемую театральным живописью, до тех пор зритель будет любоваться, а во все не сосредотачиваясь, как того хотят неистовые экспрессионисты. Для них театр вовсе не игра, они давно уже изжили увлечение «Сном в летнюю ночь» Шекспира, вовсе не хотят развлекать, а стремятся ударить покрепче, чтобы больнее было. Но такое избивание, конечно, не в стиле и не в традициях академических театров, и С. Радог был прав, отказавшись от водворения подлинного экспрессионизма в культуру театра Островского, где охотнее играют безобидных Уайльда и Шоу.

Но вот, в постановке В. Соловьева «С утра до полуночи» Георга Кайзера в Молодом театре (от 24 февраля) и впервые удалось

нечто от экспрессионистской остроты? Прежде всего, отсутствие широким образом декоративного замысла, преодоление автономии художника на сцене позволило выпустить актёра и перенести центр тяжести на основных носителей динамики действия — на слово и жест. Некоторые сцены оказались, таким образом, действительно насыщенными чисто кайзеровским горением, его радиализмом, его козостью отрицания. Такова, например, сцена, где совершивший расстрел кассир приходит к прекрасной флорентийке с целью купить ее любовь и находит в ней достоинственную мать, у которой сын — историк искусства. Чистота в проведении реакций контрастов, нарастание диалога до мучительного трепета, безжалостная горечь в отрицании мещанства (сцена в семье), зловещая ирония сцены в отдельном кабинете и демоническая насмешка над властью денег в заключительной сцене — все это было определено остро, так что на сцене действительно был современный драматург в предомлении современного чувства жизни. Конечно, в постановке есть промахи. К ним можно отнести оформление первой сцены — в банке, где кассира нужно было показать за решеткой кассы, как жертву капитализма. Проведение наиболее динамичной сцены («шестидневных гонок») на силуэтах, взбирающихся по мосткам, задумано неудачно. Здесь снова выплывает момент любования красотой, феерией, что сразу уничтожает напряженность зрителя. Именно здесь следовало бы дать резкий свет прожектора на лицо актёра. Да и вообще световые режиссуры в театре слабы, а это жаль, так как пьеса сделана с чутким пониманием особенностей талантливого драматурга.

Так или иначе, но именно здесь, в этом далеком от центра театре (б. Народный дом Паниной за Липовкой) оказалось возможным сказать что-то новое, как-то стать современным и острым и отказаться от медлительной успокоенности и академической уравновешенности, господствующей в наших театрах. Можно лишь пожалеть, если это дуновение современного духа не дойдет в силу отдаленного месторасположения театра до зрителей центральных районов.

1924

Театр художника-живописца

Определить место Большого драматического театра в кругу новейших театральных течений — значит указать на ту роль, которую играл в этом театре художник-декоратор.

Действительно, постановки Большого драматического театра не вскрывали перед нами крупных режиссерских начинаний, не обнажали борьбы режиссера с актёрами и не стремились к достигнутости какой-либо новой актёрской техники. Режиссеры, оформившие спектакли, не ломали привычные для данного актёрского коллектива навыки, предоставляли большую свободу крупным артистиче-

ским силам, украшающим состав труппы, и вообще вели себя как-то сдержанно, скорее опираясь на реальные возможности, чем ведя театр по пути митежного новаторства. Отсюда — необычайно ровный уровень достижений, без резких провалов, но и без грандиозных шумных взлетов. Уравновешенная воля сплоченного актёрского коллектива всегда веда спектакль, не выбиваясь из пределов реально осуществимого, не сгибаясь перед волей того или иного постановщика и не преодолевая своего характера при встрече с инкомыслием автором-драматургом.

Этим особенностями актёра <Большого> драматического театра и объясняется, на мой взгляд, та тесная связь, которая наметилась в течение истекших пяти лет между ним и таким художником, как Александр Бенуа. Уравновешенность и там и тут, закреплённая в границах родственного понимания искусства театра. Искусства праздничного, живописующего радость жизни, предельно мечты о далеком прошлом, скорее созерцающего жизнь сквозь волебную призму поэзии, чем целенаправленного и оформляющего жизнь волевым напряжением. Наиболее ярким сценическим выражением такового подхода являлось оформление романтических комедий Шекспира в декорациях А. Бенуа — ценный вклад в русскую театральную жизнь, ибо существовавшие до того постановки шекспировских комедий на сцене б. Александринского театра не выходили из пределов реалистической трактовки¹. А в Большом драматическом театре комедия Шекспира ожила к новой жизни со всей прихотливой капризностью мимолетной игры страстей, со всеми случайностями, неожиданностями и причудами, вскрытыми в оттенках красочной инсценировки. Можно лишь пожалеть, что театр недостаточно энергично развивал постановки так мало известных в России романтических комедий Шекспира и не поставил, например, «Что вам угодно» («As you like it») *, комедию наиболее «романтическую», которой так горячо увлекались Т. Готье и Оскар Уайльд. Сосредоточиться на Шекспире мешало стремление показать романтическую драму в ее многообразии, сыграть по-новому «Разбойников» Шиллера (с художником Добужинским) и «Рюи Блаза» Гюго (с художником Чуко)². Кроме того, Александра Бенуа влекло к Мольеру, к романтике в окружении классицизма, к веселому смеху жизнерадостных «Смехотворных предстаниц» и «Лекаря поневоле»³. Если бы не это стремление выпирь, к охватывающим видам романтической драматургии, Большой драматический театр сыграл бы, вероятно, ту же роль, как Театр Рейнгардта в Германии, заново вскрывший забытую в эпоху натурализма романтическую шекспировскую комедию.

Но за время войны и революции увлечение романтической поэзией, в частности романтическим театром, культивировавшим торжество поэзии над жизнью, оказалось изжитым. Новое поколение, прошедшее через сидение в окопах и через тревоги революционной борьбы, отошло от «игры в поэзию» и затребовало иного, более

* «Как вам это понравится» (англ.).

психологию социальной маски. Средством изображения служила пред-игра и широко развернутый метод «переключения». Не фарс, а агиткомедия на музыкальном — такова была искомая цель.

То, что только намечено у автора, дорисовывал актер. Пантомима его развиртывала перед зрителем сложнейшие картины социально-психологического порядка, которые, если бы их перевести на словесную речь, дали бы новую пьесу неизмеримо большей общестной значимости, чем то, что написал Файко. Здесь, у Мейерхольда, актер и режиссер выступили как самостоятельные художники и в то же время как носители общественной сатиры.

Отдельные моменты прочно врезались в память как образец новой техники игры и подлинного искусства театра. Когда капиталист, вернувшись домой, спрашивает: «Где Стефка?», слуга отвечает: «На уроках у пастора Зюссерлиха». В этот момент начинает играть за сценой орган и слышится женский голос, поющий церковную песнь. Капиталист (Захава) снимает цилиндр, становится в небрежную позу и в то же время лицо его расплывается в сладострастнейшую улыбку.

Одновременно стоящий с ним рядом генерал (Охлопков), вытнувшись в струнку, словно на параде перед церковью, начинает размеренно готовить, также сладострастно преображаясь при одном воспоминании о Стефке — куртизанке. Получается бесподобная театральная игра, создающая содержательнейшую картину.

В такие моменты в пантомиме актеров раскрывается психологическое содержание маски (капиталиста и офицера) и от аллюзии, которую являет собой внешний облик исполнителей, обрисовка идет вглубь и вскрывает корни тех немногих реплик, которые им приходится говорить. Зритель видит перед собой уже не схемы — капиталиста и генерала, — а ощущает их полномерно, переживая их душевный уклад в свете гротескной и яркой сатиры.

Надо отдать справедливость актерам, они действительно блестяще выполнили задание. В такие моменты спектакля раскрывалось настоящее искусство театра.

Их немало можно найти в игре Бельского — «учителя Бубуса». Наиболее ярким примером могут служить следующие. Произнося в последнем акте речь, призывающую «выйти на улицу и соединиться с рабочими», речь абсолютно ненужную, ибо она обращена к врагам рабочего класса и лишь изображает беспочвенность самого колеблющегося интеллигента — учителя Бубуса, — Бельский выпадает в усиленный пафос оратора, но в то же время он так движется по сцене и так размахивает руками, что его фигура (в жакете и в цилиндре) явно изобличает движения ярмарочного Петрушки. Телодвижения и жест *перекладывают* здесь слова. Это снова акт художественного и вместе с тем общественного творчества.

Пантомима — как средство психологической выразительности и в то же время как орудие обличения — весьма удалась этому актеру, за десять дней до премьеры примкнувшему к репетициям.

И в целом ряде других эпизодов жест *перекладывает* слова, пафос, целые фрагменты из буржуазной культуры. Когда Теа (Ба-

банова) в позе конькобежца говорит своей подруге, «барышне из общества», «идеалистка!», то жест ногой, сопутствующий слову, срывает с этого слова всю серьезность и изобличает. Также изобличает жест Бабановой, когда она заканчивает свой танец балерины и на вопрос: «Что вы делаете?» — отвечает: «Умиращий Лебедь», причем проделываются какие-то «пасмы» над ногой.

В иных случаях пантомима танца дает переключение. Так, во время речи Бубуса, опыленного пафосом своего нового положения — «Народного представителя», — ансамбль танцует фокстрот. Танцевали его и в Большом драматическом театре, но так «по-домашнему», ради увеселения зрительного зала. Но у Мейерхольда и этот фокстрот, благодаря мастерскому исполнению, является орудием сатиры. И когда речь Бубуса связывается с фоксротизирующими в забываемом гротескной позе фигурами (Генерал и Теа), то она уничтожается без остатка.

Иногда свет играет роль того же «выключателя».

Выставки костюмов, модных и «парижских», которую мы видели в Большом драматическом театре, здесь, конечно, нет. Но костюмы здесь все же тоньше и артистичнее и ближе к «Парижу». Тильхен выбегают под яркий свет прожектора на авансцену, их костюмы по краскам напоминают рисунок самого эстетского художника, скажем, Сомова, но это Сомов, рисующий этикетки для духов. Зрительно ясно, что это очень тонко, но в то же время и банально.

Мастерство режиссера, которое трудно осознать, переводит постоянно стрелку спектакля и вместо «любования» дает тонкую иронию и глубоко-изысканную сатиру. Ее можно наблюдать повсюду — от групповых сцен до мелочей костюма. Она пронизывает спектакль и формирует его в необычное зрелище, настолько непривычное для современного глаза, что московская критика даже не восприняла спектакль, не найдя обычных резких приемов. А между тем в этой постановке заложена целая система новой игры, и нет сомнения, что, так же как и прежние постановки Мейерхольда, его «Бубус» будет осознан в своем значении для искусства только тогда, когда глаз привыкнет к новым формам и научится воспринимать новое сочетание сценического мастерства и общественной критики. Этот спектакль, так же как новая музыка, требует некоторого времени, чтобы уложиться целиком в восприятие. А пока что приходится довольствоваться указанием на отдельные его детали и подчеркнуть его значение как замечательного опыта вскрытия психологического содержания тех масок, которые вызвала на сцену наша современность. Здесь даны пути будущего театра.

1925

Игра телом и вещами

Кто заинтересован разгадать загадку зрелища, захватывающего массового зрителя, тот должен заглянуть в цирк и посмотреть «ко-

мический выход» клоунов. Напрямейшими средствами здесь достигается то, чего тщетно добивается театр: захват тысячи зрителей. Их вниманием овладевают здесь до конца, в яркой, оживленно-веселой форме. Без мелодраматического, сентиментального надрыва, как в кино. При этом использованы самые элементарные приемы: актер-клоун «играет» какой-либо вещью, но играет так мастерски, что рано или поздно он овладевает целиком вниманием тысячи зрителей и расприкидается им в течение четверти часа по вольному своему усмотрению.

Их всегда двое! первый одет «галаном», в цветных чулках и изящных туфельках, в роскошной куртке с шароварами, то переливающейся всеми цветами радуги, то поражающей взор ярко расписанными цветами.

Лицо вымазано «мукой», согласно древней традиции народного фарса. Это утончает черты лица и придает томную бледность. Элегантной внешности соответствуют наивная доверчивость и простодушие речи. Все ему кажется легким и простым. Разве не просто разбогатеть: стоит лишь влезть на лесенку с ведром воды в руках, позвонить наверху в колокольчик, спуститься и, не ставя ведра на землю, взять деньги, приготовленные для него на стуле. Он лезет, звонит, спускается — но в последний момент, конечно, ставит ведро на землю. Чужое богатство исчезло, минутная забывчивость разбилась блестящее будущее.

Теперь выходит другой клоун. Он действительно «выходит» — так, как не умеют появляться в театре или кино. В отличие от элегантного «галанна» он экспансивен до крайности.

Черный балахон, темные клетчатые брюки, черный приплюснутый котелок на рыжем парике, белые валеные туфли на ногах, черная дубина-тросточка в одной руке и пук соломки в другой. Он идет на свидание. Важно и торжественно прогуливается, стараясь казаться изящным, но каждый подъем ноги, перебираемая через трость-дубину, изобличает его. Каждое движение перерезает и уничтожает его торжественную грацию. К тому же ему выказывают подозрение, что его возлюбленная — «корова!», ибо иначе он не нес бы ей пук соломки.

Ему тоже предлагают разбогатеть тем же способом, при тех же условиях. Он обхватывает обеими руками ведро, до краев наполненное водой, и начинает взбираться на лесенку — стрелянку. Здесь-то и начинается его «игра». Его выход уже развеселил публику, теперь же он захватывает ее внимание и умело рассчитанными приемами вызывает все сильнее раздающиеся взрывы общего смеха.

Влезание на лестницу он разворачивает в богатейшую пантомимическую игру, творящую острый гротеск. На первой же перекладине его нога проваливается, из ведра хлещет вода, и все тело его изображает отчаянный испуг и ужас. Следующий шаг — та же катастрофа. Так или иначе, он вползает наверх, но вдруг замечает, что его брюки сползают вниз. Стараясь удержать их сконфуженными движениями, он перекидывает ведро из руки в руку, мужест-

венно перенося потоки холодной воды, которые при этом опрокидываются на него. Наконец, он наверху. Торжествуя, он звонит в колокольчик. Затем начинается спуск. Два-три неловких шага, и он стремительно летит вниз, падает мешком на арену, но все же удерживает на коленях ведро, из которого вода бьет ему прямо в лицо.

Но он еще не вышел победителем из состязания. Надо взять деньги со стула. Держа ведро обеими руками, он подходит к стулу и размышляет, чем и как их взять. Внезапно решившись, он опрокидывает ведро себе на голову, освобождает руки, берет деньги и, весь мокрый, струящийся, убегает с арены. Номер окончен, и зрители, без удержу смеявшиеся во все время его лазанья по лестнице, награждают его шумными аплодисментами.

В чем сила воздействия этого номера? Почему он может захватить тысячу зрителей, в большинстве рабочих?

В мастерстве игры и в мастерстве построения всего номера — ответим мы. Само содержание, сюжет, как таковой (самообливание водой невольного человека), может вызвать смех, но не захватить зрителей. А для того, чтобы распоряжаться его вниманием в течение четверти часа, необходимо искусство, то есть форма построения игры. Приемы игры, движения, костюма, вещей: их сопоставление и сочетание, их контрастирование, нарастание комизма и финальная концовка. Необходима техника — умение двигаться, прохаживаться, падать, спотыкаться; необходима точная выверенность движения, его целесообразность и броская выразительность. Все это дается только через мастерство, через специальную выучку, через учет каждого жеста, равно как и восприятия зрителя.

Отсюда следует вывод, для меня по крайней мере — несомненный. Если театр хочет стать снова живым и действительным, он должен изгнать со сцены расцветший на ней махровый дилетантизм и водворить мастерство актерской игры.

А до тех пор, пока это не будет сделано, всякое новое содержание будет неизбежно гибнуть в зыбкой трясине дилетантизма. Театру необходимо вернуть умение играть с вещами, играть телом, костюмом и голосом.

Кто в этом не убежден, тому следует посоветовать сходить в цирк и посмотреть, как играют клоуны Жорж и Кипро, создавая захватывающую комедийную пантомиму на арене.

1925

Ритм и движение актера

Московская критика справедливо поднимает вопрос об оценке игры актера. Все последние годы в центре внимания рецензентов стоят спектакли, как таковой. Его оценивали со стороны идеологической и формальной, говорили о песне и о драматургии, о режиссере, о художнике и о конструкторе, но лишь попутно касались игры актера.

Это вполне понятное явление: за последние годы перестраивалась идеология театра, жилили новые темы, видоизменилось оформление сценической площадки и режиссеры вели театр, перематрируя методы истолкования пьес старого репертуара, ища сближения с современностью путем нового сочетания изобразительных средств сцены. Но актеру было гораздо труднее стать современным или приблизиться к современности в силу крайней пестроты театральных традиций, унаследованных от старого театра, а также в силу многообразных влияний, нахлынувших на театр в наше переходное время, когда все кругом его подвергалось пересмотру и переоценке. Нельзя сказать, что критика научилась анализировать спектакль во всей сложности современной структуры его, чтобы она умела вскрывать и определять значение отдельных элементов той сложной театральной симфонии, которую являет собой каждая мажор-минорная художественно-режиссерская постановка. Нет, здесь еще много и много надо поработать, пользоваться научными методами повторного наблюдения и действительно реальными знаниями театра. Но, во всяком случае, критика гораздо большего достигла в области разбора режиссерской деятельности, чем в анализе актерского искусства.

Не так давно дело обстояло совершенно иначе. Белинский разбирал игру Мочалова, а критики второй половины XIX века следили за каждым оттенком каждой новой роли Сары Бернар, Дузе, Савиньи или Комиссаржевской. Но затем этот интерес к актеру ослабел, и центр тяжести перенесся на спектакль в целом и на режиссера. Только одна артистка вызвала обостренный интерес театральных кругов в годы, предшествовавшие мировой войне. Это была А. Павлова. Она вызвала к жизни багетную критику не только как багетная танцовщица, но и как драматическая актриса. А с тех пор у нас были спектакли, которые объединяли вокруг себя внимание критиков, но не было ни одного актерского дарования, которое вызывало бы оживленное обсуждение за и против. Шаляпин знаменовал собою завершение старых традиций, а не указывал пути в будущее. В особенности же не было актрис — кроме А. Павловой.

На мой взгляд, все это далеко не случайно. Театр перестраивается. Индивидуалистический дух, пронизывавший старое актерское искусство, уступает место коллективному заданию, объединенным волею режиссера. В то же время резко меняется соотношение между словом, мимикой, жестом и внешним оформлением актера. Из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковой явилась *движение*. Ритму стали уделывать первое место в театре. Слово стало лишь первой ступенькой сложной партитуры актерской игры, развевующейся от рамы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям. Музыка, сопровождающая спектакль в драматическом театре, стала обычным явлением. И свое движение на сцене сценической

площадке актер должен был согласовать с музыкальным аккомпанементом, приучая себя к быстрым подвижным темпам. Интимная мимика лица театра настроений исчезла, маска приобрела широкие крупные черты. Бытовой костюм, пройдя чрез изысканность стилизованных приемов импрессионизма, упростился до прозаичности и затем снова приобрел красочную выразительность, но теперь уже не как отражение живописи статичной и интимной, а как отклик на монументальные формы художественного плаката.

В этих поисках нового стиля, знаменующих поиски нового синтетического искусства в театре, актер старой школы не сумел определить своего места. Старые навыки актерской игры лучших артистов всегда звучали и звучат как компромисс среди нового стиля постановки. Ритмическая выучка актеров драмы оставалась дилетантской, отсюда половинчатость актерских достижений в московском Камерном театре, отсюда полная изолированность актеров академических театров драмы в обстановке художественных исканий наших дней. Отсюда — умалчение критики, переставшей следить за актером.

И только в театре Мейерхольда зарождалось это новое — созвучное динамике и ритму наших дней. И из его театра вышла актриса, о которой хочется говорить, как о первой актрисе наших дней, указывающей возможности и пути будущего ритмического искусства в драматическом театре, оздоровленного сближением с музыкой и ритмом и переоценки значения живописи в театре. Я имею в виду Бабанову, на четвертый год своей сценической деятельности окрепшей и достигнувшей четких итогов.

Формула, определяющая значение Бабановой в театре наших дней, крайне проста. Это — Павлова в драме. До сих пор мы следили за движением актера только в багете; только на багетной сцене мы требовали полной выразительности всего тела и ценнили пантомиму. Павлова открыла возможность драматической выразительности жеста и пантомимы, оформленных музыкальным ритмом. В пределах окружавшей ее импрессионистской живописи она достигла границ возможного. Но все развитие нашего театра в сторону усиления динамики и ритма привело к тому, что в драме появилась актриса, столь же ритмически одаренная, как и ее предшественница в багете. Но только здесь, у Бабановой, движение сочетается со словом, ритмизует его, оформляет и доводит до зрителя эмоциональное содержание игры не путем вызова ассоциаций или настроений, а путем передачи чисто музыкальной — динамической и ритмической.

В то же время костюм, позы, жесты Бабановой ориентируются не на живописный импрессионизм или кубизм, не на интимность, а на плакатность и монументальность. Есть что-то общее между теми плакатами Лебедева, которые мы в свое время видели в окнах Роста, и игрой Бабановой.

Во всех созданных ею за последние годы ролях звучит новая формула актерской игры: ритм и плакат. Так в «Д. Е.», в выходе

с пантросой, между двумя ашашами создается единственный в нашем сценическом искусстве ритмический облик парижской гризетки. Так в «Бубусе» творится ритмический рисунок роли «светской барышни», играющей в мюз. танцующей классике и увлекающейся спортом. Так в «Воздушном пироге» вырастает облик танцовщицы — ритмизованный плакат, где Бабанова ярко выявляет себя в качестве художницы большого города, со всеми взломами ритма его тревожной жизни¹. А в «Великодушном рогоносце» звучит исступленный, содержательный ритм движений, характеризующий чрез сочетание слова с пантомимой. Совершенно по-новому оформляется и мещанский быт в ее исполнении («Доходное место» Островского).

Нет слов, диапазон Бабановой не широк. Это — комедийная актриса по преимуществу; до трагедии отсюда очень далеко. Но это первая актриса в драме, которая дает нам сценическое воплощение тех исканий динамики и ритма, которыми так преисполнена наша современность. Воспринимая ее игру, снова хочется говорить об актере и размышлять о путях будущего актерского искусства, созвучного обновленному ритму, окружающему нас в жизни и в искусстве.

1925

Концовки и пантомимы («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана)

Общественно-художественное значение поставленного Мейерхольдом «Мандата» в достаточной мере выяснено в печати¹. Общие выводы сделаны, остается разобратся в некоторых подробностях и тем самым охарактеризовать точнее те приемы, при помощи которых Мейерхольд построил комедию нашей современности.

«Мандат» Мейерхольда — Эрдмана прежде всего отличен от бывшего пантомимы. Телодвижение, единичное и групповое, развернуто здесь в богатом рисунке, в непрерывной смене тончайших выразительных оттенков. Оно психологично по существу, ибо оно бытует; оно реалистично, потому что исходит из наблюдения над реальным жестом повседневности. И в то же время оно насыщено сатирично, так как дает в ступенчатых образах яркую критику тупого мещанства во всех проявлениях его контрреволюционных мыслей, чувств и настроений.

Мастерство пантомимы в театре Мейерхольда знаменует собой обновление изобразительных средств театра, утраченного искусство телодвижения под влиянием светских и буржуазных салонов XVIII—XIX веков. И в то же время эта пантомима является не только формальным завоеванием нового театра. Она становится носителем общественно-социальной критики, орудием бычущей сатиры, методом осмеяния мещанской косности.

Необходимо обратить внимание, с каким мастерством сделаны концовки отдельных сцен и актов. Вместо падения занавеса в ста-

ром театре у Мейерхольда систематически проведен выезд вещей совместно с актером. Притравив ту или иную сцену, достигнув перелома настроения или срыва ситуации, актер закрепляет в памяти зрители содержание данного финала в широко развернутой пантомиме, неразрывно связанной с вещами, которыми он только что играл.

Эту пантомиму-концовку мы встречаем, например, по окончании любовной сцены между Валерианом и Варварой (II акт). Небольшой «ухажер» попадает в сети не менее нелепой «незамужней барышни». Принимающей предложение его руки для перехода из гостиной в столовую за предложение вступить в брак. Испуганный ловелас в отчаянии признает, что он «выип». На этом слове обрывается сцена литературной комедии, но не игра в театре. Последняя продолжается и достигает незабываемого образа, ярко запечатлеваясь в памяти, гораздо более сильного и мощного, чем содержание краткой словесной реплики («выип»). Фигура «выипшего» барчука распыляется в движении: он попадает на движущиеся тротуары и, борясь с их движением, нелепо разворачивается во всей своей расхлябанности. Перегибаясь в три погибели, крутясь в поисках равновесия, он сохраняет усвоенную им «элегантность» поступи и до конца обнажает ее нелепость в «развинченных» позах, шагах и походе. Его «дендизм» выбрасывается теперь в публичку мощными струями, исходящими от мгновенно сменяющихся телодвижений. Актер «работает» на движущейся площадке, выявляя до абсурда психологию человека, кругозор которого замкнут в восхищенном любовании модными брюками и джинсами. Ловкость и гибкость, с которой Мартинсон проводит эту пантомиму, нелепо заставляет зрителя аллоцировать. Но этот отклик есть не только одобрение акробатической подвижности актера, но и восприятие всего смысла его пантомимы, которая как бы закрепляет собой всю психологию созданного им образа тупого денди-барчука.

В данном случае мы имеем пример концовки-пантомимы в ее динамическом варианте. Тротуары увозят движущегося актера. Примером концовки статического типа, где пантомимическая поза закрепляется в финале сцены, может служить концовка первой сцены I акта.

Когда Павел Гутякин впервые произносит слова «я человек партийный», то напавший на него собеседник, жилец Иван Иванович, снижается в страхе до земли, а мамаша и сестра замарают в изумлении от «героизма» Палсергеича. Сам же «герой» до смерти перепуган внезапно взятой на себя ролью «партийного человека» и запечатлевает свой ужас в быстром переходе от торжествующей угрозы к отчаянному страху. В этот момент платформа начинает двигаться, и выразительная «живая картина» медленно удаляется от зрителя, врезаясь в его память ступенчатыми психологическими содержаниями немой игры. На первом представлении «Мандата» в Ленинграде несправность машин лишила зрителей одного из интереснейших мест постановки². «Выезд» после первой сцены

рабочего зрителя, раскрывая перед ней художественное истолкование бытковой и волеющей действительности социалистической стройки. При таком положении приходится, скорее, предостерегать против недооценки классиков, против различных форм упрощенского подхода к ним, против попыток обойти молчанием проблему классического репертуара. Работа ленинградских крупных театров нищает в этом отношении известные опасения. Большой драматический театр удерживает в своем репертуаре свои ранние, от эпохи гражданской войны сохранившиеся постановки («Дон Карлос» и «Слуга двух господ»)³, но уже много лет он не ведет новой работы над классиками. Этот прорыв необходимо ликвидировать. Театр Госдрамы показал на юбилейных торжествах «Горе от ума», но далеко не убедил своим истолкованием классической комедии Грибоедова⁴. А предшествующая постановка «Тартюфа», при всей избитости постановщиков, не удержалась от скатывания далеко в сторону от подлинного богатства классической сатиры Мольера. Интересные постановки классиков приходится видеть в малых театрах, и недавняя работа над «Отелло» Шекспира в «Молодом театре», проведенная С. З. Радловым⁵, свидетельствует о том, что при умелом подходе можно добиться ценных результатов даже на крошечной сцене, располагая составом совсем молодых актеров. Но всего этого мало для такого крупного культурного центра, каким является Ленинград. Поэтому забота о классиках должна занять внимание наших театров в гораздо большей мере, чем то имеет место сейчас.

Что требуется от театра при работе над классиком в настоящее время? Высокое мастерство и правильная идеологическая установка. А это означает, в первую очередь, учет того опыта, который в данной области накоплен советским театром за пятнадцать лет, и правильной его расшифровку. Здесь встают на пути две опасности. Одна кроется в недоверии к новой аудитории советского театра: как бы ей не показалось скучным исполнение классика в «высоких тонах»! Отсюда делается ставка на «развлекательность» классического спектакля, на формальное изобретательство веселых трюков (например, «Тартюф» в Госдраме), граничащих с «мюзикхоллизацией» театра и ведущих к снижению идейной его насыщенности. Правильная установка на веселый и жизнерадостный спектакль тем самым искажается. Допустим, что для Госдрамы это увлечение «мюзикхоллизацией» уже пройденный этап. В «Горе от ума» нет уже этого нарочитого изобретательства во что бы то ни стало. Но все же забота о развлечении зрителя легкими штрихами, эпизодами, балами и танцами за счет выявления обличительного содержания, гневной комедии Грибоедова тяготеет над спектаклем. Несомненно, что подобная преувеличенная «развлекательность» свидетельствует о явной недооценке серьезности культурных запросов массовой аудитории, громадного роста культуры массового зрителя. Другая опасность — в недоверии к самому классику, который истолковывается. Размах Шекспира кажется слишком громадным, и его пытаются «укротить», предлагая, в общем, в безусловно свежем спек-

такле «Отелло» (в «Молодом театре»), снижение ролей (например, роли Яго) путем трактовки их в плане буржуазно-реалистической драмы. Другой пример — в постановке «Мейстерзингеров»⁶, где авторы спектакля также не доверились классическому тексту, а заменили его новым, очень интересным, но, как оказалось (когда уже было поздно), расходящимся с музыкой. В этом сказываются следы механистического подхода к трактовке классиков, остатки болезней попутнического театра предшествующего периода, когда куски современной жизни механически вписывались в классическое тело с добрыми намерениями усилить агитационность спектакля, но путем разрушения основной художественной ткани. Преодоление подобных ошибок становится на очередь в настоящий момент, когда классике отводится громадная роль в проведении борьбы за качество и высокое мастерство советского спектакля.

1932

«Дон Жуан» Мейерхольда

Возобновление «Дон Жуана» Мейерхольда — Головина на сцене Ленинградского театра Госдрамы представляет интерес во многих отношениях¹. Прежде всего, исправляется ошибка, допущенная при праздновании столетнего юбилея театра, когда возобновление «Маскарада» было проведено без участия Мейерхольда, что привело к недооцененному показу некогда стройного спектакля. На этот раз Мейерхольд сам провел серию репетиций «Дон Жуана», и его работа внутри театра превратилась в показательный урок режиссуры, привлечший к себе внимание ленинградского режиссерского молодняка и внесший оживление в актерскую среду. В борьбе за повышение качества ленинградской театральной культуры такого рода участие крупных мастеров советской сцены, работающих при непосредственно в Москве, имеет принципиальное значение. Повторение подобного опыта является крайне желательным.

В то же время возобновление «Дон Жуана» открывает для нашего зрителя и для наших молодых начинающих театральных работников значительную страницу из истории русского театра, живой кусок театрального культурного наследия, хотя и недавнего прошлого.

Мы имеем возможность в любой момент перечитать драмы Чехова или Метерлинка, стихи Блока или Брюсова, но соответствующий образец театрального искусства ускользает от нас во времени, и никакие книги по истории театра не могут восстановить нам полностью сложную ткань большого спектакля. А ведь театру, так же как и литературе, необходимо осознание пройденных исторических путей, их критическое освоение, знание истоков современных театральных течений. В этом отношении возобновленный «Дон Жуан» дает богатейший материал. Можно только пожалеть, что Театр Госдрамы не учел этого обстоятельства и выпустил спектакль без ком-

ментариев, не позаботился о работе со зрителем вокруг постановки, не устроил специальной выставки, не издал брошюры.

«Дон Жуан» Мейерхольда — Головина был поставлен впервые 22 года назад (9 ноября 1910 года). В спектакле кроются истоки творчества целой группы ленинградской режиссуры, в свое время начинавшей свою театральную деятельность под руководством Мейерхольда (В. Н. Соловьев, С. Э. Радог, К. К. Тверской и др.)².

«Турандот» Вахтангова с ее итальянскими масками, пантомимами, импровизацией, игровой «театральностью» восходит к тому же «театральному традиционализму»³, который был впервые раскрыт в большом спектакле, именно в «Дон Жуане» Мейерхольда.

Мольер в постановке МХТ, в истолковании Федора Комиссаржевского, в постановках А. Бенуа в Большом драматическом театре — все это различные звенья в единой цепи, тянущейся от «Дон Жуана» Мейерхольда (1910 год) и образующей существенную часть русского дореволюционного модернизма и эстетизма на театре, еще обремененного исканиями претерпевающего свой распад символизма⁴.

Возобновленный «Дон Жуан» заостряет наше внимание на значении этого круга театральной культуры прошлого для советского театра, ставит ребром вопрос об отношении к этому недавнему прошлому с точки зрения задач сегодняшнего этапа построения социалистического театра.

«Дон Жуан» 1910 года предстает перед нами прежде всего как опыт истолкования классики мировой драматургии с позиций «театрального традиционализма», выросшего в годы царской реакции, связанного с бегством части буржуазной интеллигенции от противоречий социальной действительности в область чистого искусства, в сферу эстетизма, созерцательности и пассивного любования веками минувшими.

«Век короля солнца», воссозданный Головиным в роскошных костюмах «Дон Жуана», повествует об этом бегстве достаточно красноречиво, так же как и подтекстовка музыкой Рамо, так же как и множество тонких деталей мизансценирования, ориентирующего на приемы старинного японского театра и театр масок XVI—XVII веков. В пассивности этого эстетизма, характеризовавшего постановку 1910 года, скрыты наиболее далеко ушедшие от нас, наиболее настойчиво отвергнутые революционным театром стороны данного спектакля. В какой-то мере они переключались с символистскими исканиями условного театра.

Трагедия центральной фигуры Дон Жуана как «прыгающего, танцующего и кривляющегося ловеласа» (А. Бенуа), как марионетки, на которую Мольер одевает несколько различных масок для того, чтобы свести счеты со своими врагами, вела к затупеванию глубокого философского замысла классической комедии, ее материалистических, атеистических моментов. Широко развернувшийся зрелищно-игровой элемент — «шутки, приличествующие театру», подчёркнутой «театральностью», обособляющаяся в самостоятельную величину, — вел в том же направлении.

Однако нельзя никак утверждать, что обличительный элемент творчества Мольера был вовсе вытравлен из спектакля 1910 года. Нет, он был в спектакле и тогда, но обличительство это было суженное и ограничивалось оно осмеянием гордости и тщеславия, лицемерия и ханжества.

Возобновленный «Дон Жуан» стремится расширить круг обличения и подходит ближе к проблеме раскрытия материалистических элементов комедии Мольера.

В 1932 году Мейерхольд изменяет образ Эльвиры так, что ее призыв «карающего неба» не звучит более, как готовое рока, как переключка с исканиями символистов. Мейерхольд раскрывает Эльвиру как некую декламирующую трагическую актрису и этой подчеркнутой декламационностью снимает с нее весь «ореол святости». Шутки Станареля во время ее выступления еще более развенчивают заискусственность человека от «рока». Такого рода штрихами Мейерхольд придает новую направленность своему спектаклю, не разрушая его прежней ткани. К сожалению, работа над возобновлением не коснулась пересмотра самого текста комедии, так что сохранились прежние купюры, урезывавшие, например, материалистические реплики Дон Жуана, произносимые им при первой встрече со статуей командора. Между тем восстановление подлинного текста Мольера сильно подкрепило бы предложенную Мейерхольдом новую трактовку данной комедии как насквозь атеистической. Мейерхольд очень искусно показал, что в старом спектакле условно-эстетического плана имелись налицо противоречивые элементы, недостаточно выявленные, затупеванные материалистические нотки внутри господствующей идеалистической концепции спектакля, намеки, которые пролетарская революция вызволила в творчестве Мейерхольда. И это «вызволение» относится не только к творчеству Мейерхольда, но в одинаковой мере и к тем передовым художникам, которые, выйдя из школы Мейерхольда, преодолевая свой «модернизм», прочно вошли в работу советского театра.

Советская сцена широко использовала многие элементы, впервые намеченные в дореволюционной постановке «Дон Жуана». Сюда относятся повышенное внимание к актеру как носителю искусства театра, выведение его на просцениум в непосредственную близость к зрителю, развешивание его игры в движении, в танце, в игре с вещами, нарочито подчеркнутым «представлением». Ю. М. Юрьев, исполнявший роль Дон Жуана, ведет спектакль в непрерывном движении, когда он отанцовывает свои реплики, бегает, кружится, выписывает сложные узоры сцены фехтования и т. п. Его роль, от лично им выполняемая, — это программа ранней мейерхольдовской школы актерского мастерства, из которой обильно черпали соседние театры, то подчеркивая «танцующего актера», то выделяя прописку «театральность» условной актерской «маски» и т. д. Раскрыть, как эти элементы подвергались переработке в революционном театре прежде всего самим Всеволодом Мейерхольдом, значило бы написать целую главу из истории советского сценического искусства.

И здесь Мейерхольд несколькими штрихами помогает зрителю почувствовать дальнейшую судьбу его метода, когда он в возобновленном спектакле перестраивает в последнем акте монолог Дон Жуана с лицемерами, разрывая его с неожиданным переходом от танцевальной границии Дон Жуана к мощно выписанному плакатному обличению, усиливая художественную агитационность образа аристократического распутника-лицемера.

В Станареде, контрастирующем своим колизмом облик Дон Жуана, заключены уже в зародыше черты Аркашки из «Леса», разнечивающего Несчастливцева. Но и здесь переход от балетной легкости Станареда к балаганному гротеску Аркашки повествует о глубоких идеологических сдвигах в работе режиссера, протекавших под воздействием революции. В исполнении Станареда Горин-Гориньонным не хватало, однако, жесткости молеровского комизма, той сильной дозы наивного реализма, которая позволяла Мольеру делать Станареда проводником атеистической тенденции и орудием борьбы с тартофством. Не случайно «отцы церкви» проклинали Мольера за то, что он поручил доказательство бытия бога «шуту» Станареда, который так запутывается в своих доказательствах, что падает и разбивает себе нос. Перевод на легкий смехок, допускаемый артистом, сильно смягчил краски. Неполным кажется нам выполнение режиссерского замысла и в исполнении Шарлотты и Пьеро (Тиме и Воронов), не давших требуемой легкости и сочности в обрисовке контрастных фигур крестьян.

Но указанные недочеты не умаляют принципиального значения возобновленного «Дон Жуана», историческая значимость которого огромна.

1933

Декорация и площадка О театральном художнике

Художник в театре — носитель определенного идейно-социального образа. Только в таком плане можем мы рассматривать его творческие задачи в советском театре.

В развитии советского театра за пятнадцать лет мы наблюдаем борьбу за идейную насыщенность работы театрального художника, идущую в двух основных направлениях. Буржуазный театр XX века оставил нам в наследие развитое мастерство художников «Мира искусства». В этом наследии, сложившемся в годы глубокой царской реакции, художник претендовал в театре на «автономную», «Зрелище для глаз» заполняло сцену, лишнюю мощных идейных импульсов. Красочность выступала как самоцель, а не средство. Актер стал «пятном», одним из мазков, налагаемых художником на сцену-картину. Сформировалось понятие «сценической картины», характерное для эстетического, символистского театра, развивавшегося под знаком «стилизации» Г. Крота.

Этому самоцельному красочному зрелищу, водворявшемуся на сцене, советский театр противопоставил в начальный период своего развития функционально-рационалистические и конструктивистские установки. Упрощенная, оголенная система «площадок», функцию которых в театре принято было сравнивать с «трапецией акробата», вытеснила на время «Зрелище для глаз» художника-живописца и водворила на сцене инженера-конструктора «вещественного оформления». Актер перестал быть «пятном» и принялся «работать на станке». В ряде случаев наши передовые театры умели использовать систему биомеханической игры актера на конструктивной «площадке» для целей революционного агитпропагандистского спектакля. Но дальнейшее развитие советского театра показало, что оголенная конструкция, рассматриваемая как нечто подсобное для «работы актера», не в состоянии ответить на многообразные требования, предъявляемые строительством социалистической культуры. Потребовалось органическое, а не механистическое сочетание революционного идейного замысла с поисками новой сценической формы. Стало очевидным, что ориентация на функционализм «эстетика машин», на «делание вещей», на «технизацию» обезличенного западного искусства несовместима с задачами социалистического художника. Проходя через новую полосу исканий, впадая порой в эклектическое скрещение противоположных театральных школ (например, в «живописной конструкции», пытающейся примирить «Мир искусства» с «конструктивистами»), советский театр вступил на путь коренного критического пересмотра накопленного опыта. В настоящее время ясно, что без углубленной проработки наследия прошлых веков, без знакомства с работами крупных мастеров театра на всем протяжении его развития, без охвата марксистской мыслью всего историко-театрального опыта художник советского театра не сможет выполнить грандиозные задачи, которые ставит перед ним пролетарская социалистическая культура.

На помощь художнику приходит новая техника сцены, прежде всего мощная световая аппаратура передвижных источников света, механизация управления которой позволяет ему распоряжаться силой и окраской света по своему усмотрению. Но спрашивается, обеспечивает ли видоизменение техники, взятое само по себе, революционизирование творческого метода театрального художника? Западная буржуазная критика, уделяющая очень много внимания театрально-декорационному искусству (характерно, что большинство книг, написанных на Западе о «новом театре», сводит обсуждение вопросов театра к рассмотрению декоративного оформления), склонна отвечать утвердительно. Она усматривает в театральном новаторстве, не выходящем за пределы сложившейся эстетики театра, революцию театра. Так было во времена Георга Фукса, выступившего двадцать пять лет назад с требованием предоставить сцену художникам-импрессионистам¹, так оно осталось и сейчас, в момент катастрофического распада буржуазного театра.

Для нас это отождествление новаторства с революционизированием сознания художника совершенно неприемлемо. Не отрицая про-