

FICHA III

REVISTA TEATRO E ARTE, Nº 37, PÁGS. 603-605, P., 1907.

NOTAS TEATRAIS

(Artigo de A. KUGUEL)

Comenta um artigo de Meyerhold publicado nesse número intitulado "Busca", que trata da busca de novos caminhos no teatro. Meyerhold afirma nesse artigo que "buscar" no teatro representa criar um "teatro convencional". Todas as formas de teatro conhecidas, do antigo ao de Ibsen, são determinadas pelo estilo literário da obra dramática, através da visão que cada autor de determinada época tem sobre a essência da tragédia e da comédia. O "teatro convenção

" é uma técnica de montagem cênica em base à qual, qualquer teatro pode ser construído. Não importa qual será o teatro do futuro e sim que método de técnica cênica será adotado.

Kuguel contesta dizendo que a técnica não pode ser concebida separadamente sem o teatro. Critica a arrogância de Meyerhold em classificar o teatro antes e depois do "teatro relativo". O novo no teatro deve ser resultado e continuação do antigo e não a sua negação. Segundo Kuguel, Meyerhold é vítima da sua sede barata de novismo, pois não avalia suficientemente a forma, modo e método de busca.

Собственно, весь споръ вѣрится въ кругу
основного недоразумѣнія.

Новое въ искусствѣ можетъ быть добыто и до-
бывается средствами самаго искусства и всегда есть
творчество личное,—между тѣмъ какъ насъ ста-
раются увѣрить, что новое въ искусствѣ добывается



Е. Н. Рощина-Инсарова въ роли Катерины.
(„Гроза“—Театр. Лит.-Худ. Общ.). Рис. И. П. Котельникова

тѣлось показать, до какого оскорбительнаго, такъ
сказать, абсурда доходить устроительно-антрепре-
нерское «искусство» исканія. Вотъ г. Мейерхольдъ
плодъ своихъ «думъ» изложилъ на страницахъ
журнала «Вѣсы».

Г. Мейерхольдъ утверждаетъ, что «искать» въ
театрѣ—значить, создать «условный театр».

«Условный театр», пишетъ онъ,—слѣдуетъ го-
ворить совсѣмъ не такъ, какъ говорятъ: «античный
театр», «театръ средневѣковыхъ мистерій», «театръ
Эпохи Возрожденія», «театръ Шекспира», «театръ
Мольера», «театръ Вагнера», «театръ Чехова»,
«театръ Мэтерлинка», «театръ Ибсена». Всѣ эти
наименованія, начиная съ «античнаго театра» и кон-
чая «театромъ Ибсена», заключаютъ въ себѣ поня-
тія, обнимающія собой литературный стиль драма-
тическихъ произведеній въ связи съ понятіемъ каж-
даго родоначальника данной театральной эпохи о
сущности трагическаго и комическаго, о задачахъ
театра и т. д. Название же «условный театр» опре-
дѣляетъ собой лишь технику сценическихъ поста-
новокъ. Любой изъ перечисленныхъ театровъ мо-
жетъ быть построенъ по законамъ условной тех-
ники, и тогда такой театръ будетъ «условнымъ
театромъ»; если же любой изъ этихъ театровъ бу-
детъ строиться по законамъ натуралистической тех-
ники,—такой театръ будетъ превращенъ въ «нату-
ралистическій театр».

И какимъ бы ни былъ Театръ Будущаго въ смы-
слѣ репертуара его—возродится ли трагедія антич-

Театральныя замѣтки.

Въ этомъ номерѣ я печатаю статью «Исканія». Авторъ усиленно настаиваетъ на томъ, что надо «искать». Противъ этого кто же спорить? Но гдѣ искать? Многие думаютъ, что искать въ искусствѣ—значить, гулять по окрестностямъ и пристально всматриваться, нельзя ли что-либо найти на дорогѣ. Мнѣ же всегда казалось, что исканіе въ искусствѣ—это углубленіе собственной личности, новое въ себѣ, а не внѣ себя.

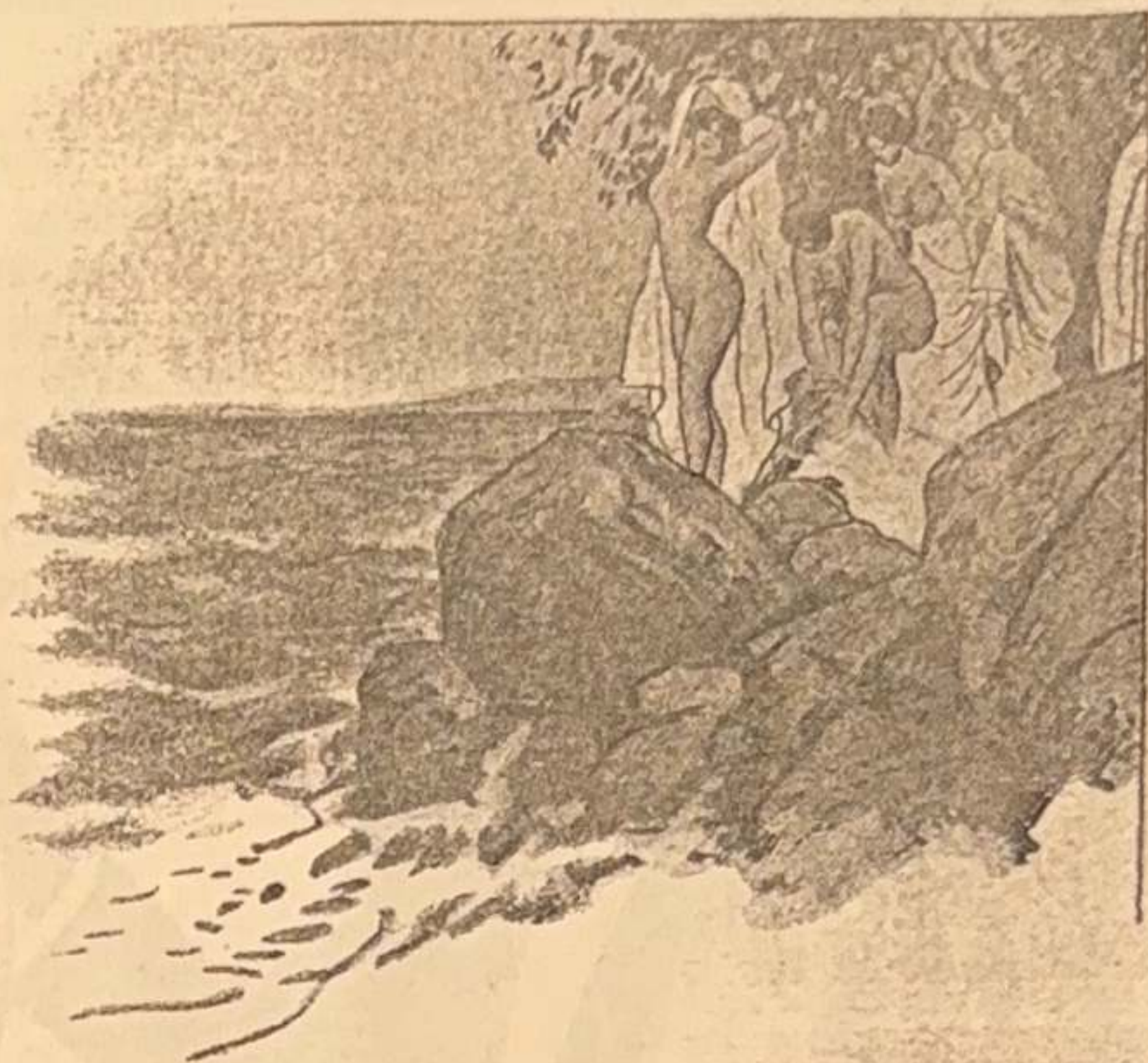
Авторъ находитъ, что «инсценировка романсовъ» есть «исканіе». Пожалуй, я и съ этимъ готовъ согласиться, если сказать «антрепренерское», «устроительское», «промышленно-техническое» исканіе. Само собою понятно, что когда г-жа Ванда Ландовска играетъ на клавессинѣ, то почему бы ей не быть одѣтой соотвѣтственно эпохѣ клавессина? Это ничему не мѣшаетъ, а наоборотъ, способствуетъ, но въѣдъ и клавессинъ, и музыка клавессина—это изъ исторіи искусства, уже найденнаго человѣчествомъ въ себѣ, и единственное исканіе въ этомъ родѣ—войти въ духъ музыки того времени. Я и противъ того ничего не имѣю, чтобы романсъ Чайковского «Средь шумнаго бала» пѣлъ артистъ, сидя въ креслѣ,—въ халатѣ. Можетъ быть, зрители-слушатели скорѣе поймутъ ретроспективно-лирическое настроеніе сожалѣнія, восторга, меланхоліи и неразвѣянной грусти. Пусть! Но не называйте этого «новымъ въ искусствѣ», а говорите: «вотъ некая уловка концертнаго устроительства». Новымъ въ искусствѣ я бы счелъ только такой способъ передачи романса, при которомъ душа пѣвца могла бы затронуть въ слушатель совсѣмъ особая настроенія, до сихъ поръ еще неизвѣстныя и неизвѣданныя, если бы, напри- мѣръ, пѣвецъ открылъ новый контрастъ тамъ, гдѣ мы до сихъ поръ находимъ гармонию, или, наоборотъ, открылъ гармонию въ чувствахъ, которыя мы до него считали абсолютно враждебными и противоположными.

Собственно, весь споръ вертится вокругъ этого основнаго недоразумѣнія.

Новое въ искусствѣ можетъ быть добыто и добывается средствами самаго искусства и всегда есть творчество личное,—между тѣмъ какъ насъ стараются увѣрить, что новое въ искусствѣ добывается



Е. Н. Рощина-Инсарова въ роли Катерины.
(„Гроза“—Театр. Лит.-Худ. Общ.). Рис. И. П. Котельникова



„Купальщицы“ („Торреадоръ“).

Рис. А. Любимова.

изъ постороннихъ ему областей и является какимъ-то слияніемъ разнородныхъ элементовъ. Вагнеровскій «синтезъ искусствъ»,—вообще, крайне спорное философское положеніе и притомъ умертвляющее индивидуальность,—совершенно аналогично тому, какъ капиталистическое общество, съ его классовымъ устройствомъ и раздѣленіемъ труда, убиваетъ личность—становится уже не слияніемъ искусствъ, а просто мѣшаниной, вродѣ сборной московской селянки.

Я собираюсь въ скоромъ времени написать нѣсколько статей о томъ, какъ я себѣ представляю будущіе, новые пути «театра», т. е. подражательно-творческой способности лицедейства, и въ какомъ направленіи, по моему, театръ долженъ идти, чтобы не погибнуть безъ славы. Сейчас же мнѣ бы хотѣлось показать, до какого оскорбительнаго, такъ сказать, абсурда доходить устроительно-антрепренерское «искусство» исканія. Вотъ г. Мейерхольдъ плодъ своихъ «думъ» изложилъ на страницахъ журнала «Вѣсы».

Г. Мейерхольдъ утверждаетъ, что «искать» въ театрѣ—значить, создать «условный театр».

«Условный театръ», пишетъ онъ,—слѣдуетъ говорить совсѣмъ не такъ, какъ говорятъ: «античный театръ», «театръ средневѣковыхъ мистерій», «театръ Эпохи Возрожденія», «театръ Шекспира», «театръ Мольера», «театръ Вагнера», «театръ Чехова», «театръ Мэтерлинка», «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 каждаго родоначальника данной театральной 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 театр».

И какимъ бы ни былъ Театръ Будущаго въ смыслѣ репертуара его—возродится ли трагедія антич-

ная (по плану Вячеслава Иванова); возьметъ ли верхъ нео-реализмъ К. Гамсуна, Ф. Велдекинда, 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».

Я сохранилъ правописание г. Мейерхольда, пишущаго «Театръ Будущаго» съ прописныхъ буквъ. Съ большой буквы—значить, очень важно. Но если цѣнить по величинѣ буквъ о серьезности явленія, то г. Мейерхольда надо писать «мейерхольдъ».

Вышеприведенное разсужденіе есть образчикъ посторонняго искусству «исканія», доведеннаго до логической ясности, и потому именно очень характерный. Г. Мейерхольдъ не особенно уменъ, почему онъ и раскрываетъ свои карты съ такою откровенностью. Другіе—психитрѣ. Но для насъ именно важны простоватые, но безконечно въ себя влюбленные «искатели» чужого добра.

Разсудите же авторы, актеры, наконецъ, зрители, которые, конечно, также участвуютъ своей фантазіею въ круговомъ процессѣ искусства, что говорить не особенно умный, но обоготворяющій себя режиссеръ. Онъ говоритъ, что возьметъ ли верхъ то ли, другое ли литературное теченіе, такъ ли, иначе ли будутъ думать и чувствовать, тѣ ли, иные ли настроенія и запросы принесетъ съ собою человечество въ театръ,—«вопросъ о методѣ сценической техники» будетъ стоять «особнякомъ», и разрѣшать его будетъ по своему «условному разумѣнію» монтировщикъ! Поэты могутъ пѣть, что имъ вздумается, актеры могутъ чувствовать такъ или иначе—это все равно. Важно, что «особнякомъ» отъ всего міра стоящій монтировщикъ «создаетъ» свой «условный методъ сценической техники».

Вы скажете: *maia grandiosa*? Что вы, помилуйте, это—«исканіе»!

Ну, конечно, г. Станиславскій осторожниче г. Мейерхольда. Онъ не говоритъ: а ну, ихъ всѣхъ, авторовъ и актеровъ, къ шуту! Мало ли какая тамъ конституція у нихъ на бумагѣ, а у меня вотъ военное положеніе! Хочу условнымъ дуракомъ нарядить Шекспира—и будетъ онъ ходить дуракомъ! Этого г. Станиславскій такъ прямо не говоритъ, но похитрѣ, обходимъ идти къ тому же. То говорилъ: «нужна конкретизація», то возгласилъ: «нѣтъ, знаете, куда же дальше идти по пути конкретизаціи? надо попробовать символизацию!» Сначала «конкретизировали» до тошноты Шекспира, Ибсена, Алексѣя Толстого, Грибоѣдова. «Методъ сценической техники» учителя г. Мейерхольда стоялъ «особнякомъ» отъ поэтовъ, которыхъ играли, но самый «методъ» имѣлъ успѣхъ. Ну, теперь примелькалась «конкретизація». Попробуемъ другой, столь же «особнякомъ» стоящій «методъ сценической техники». И въ этомъ новомъ направленіи «особняка» работаетъ умъ г. Станиславскаго.

Я считаю читателей настолько близкими къ основнымъ вопросамъ искусства, что не буду затруднять подробнымъ разборомъ нелѣпаго разсужденія г. Мейерхольда, открывающаго новую «форму искусства», именуемую «техникою».

Подобный пошехонцу, путающемуся среди трехъ сосенъ,—г. Мейерхольдъ не въ состояніи разобраться въ самыхъ простыхъ понятіяхъ. «Техника», по его мнѣнію, можетъ быть противоположна искусству. Онъ, видимо, полагаетъ, что есть нѣсколько лавочекъ, и въ одной продается «стиль», въ другой «идеи», въ третьей—«техника». Отпустите полпорціи техники и соевыхъ огурцовъ въ особенности... О томъ, что такой взглядъ на «технику»,

какъ на нѣчто особнякомъ стоящее отъ искусства, и отъ него совершенно независимое, изобличаетъ, такъ сказать, младенчество мысли г. Мейерхольда—говорить нечего. Но отсюда можно заключить совершенно безо-



шибочно, какая цѣна, вообще, той «техникѣ», которую преподаетъ или насаждаетъ г. Мейерхольдъ.

Ничто такъ не свидѣтельствуе объ искусствѣ, какъ его техника, въ широкомъ смыслѣ слова. Кювье по зубу опредѣлялъ классъ, породу, разновидность животнаго. Такъ точно мы, разсматривая, положимъ, въ неаполитанскомъ музеѣ предметы, откопанные въ Помпеѣ, возсоздаемъ по мертвымъ предметамъ духъ, вкусъ, художественныя представленія эпохи.

Я однажды (кажется, въ статьѣ о Ермоловой) сравнилъ технику съ затвердѣвшей лавой. Сначала кипитъ вдохновеніе, течетъ духъ искусства, но искусство проявленное постепенно твердѣетъ и застываетъ въ рядѣ навыковъ и совокупности пріемовъ. Это и называется техникою художника. Актерская, напимѣръ, техника—это, такъ сказать, рефлекторная, безсознательная способность его легко и свободно дѣлать то, что въ началѣ ему приходилось угадывать и отыскивать чутьемъ таланта. Техника нашей ходьбы заключается въ способности съ молниеносной быстротой находить нашъ центръ тяжести. Но вначалѣ, въ дѣтствѣ, наши поиски центра тяжести были мучительно трудны, и мы много разъ падали, когда съ напряженіемъ этотъ центръ искали.

Какая же можетъ быть «техника», стоящая «особнякомъ» отъ искусства? Вѣдь когда столяръ дѣлаетъ стулъ, то и въ стулъ этотъ онъ вноситъ идею стула—ту идею, которая въ данный моментъ носится въ обществѣ. Вѣдь уже подлинно нѣтъ предмета, нѣтъ вещи, сработанной человеческими руками, въ которой не отразились-бы духъ времени, художественные идеалы трудящагося! И какъ же это въ театрѣ «техника» и «методъ сценическаго исполненія» стоятъ совершенно «особнякомъ»? Вѣдь ужъ сознайтесь, г. Мейерхольдъ, что сморозили...

А противоположеніе «натуралистическаго» театра «условному»! Слово есть театр не «условный».

Б. С. Глаголинъ въ роли Раффльса.

(«Раффльсъ» — Театръ Лит.-Худ. Общества).

Кстати, почему же только и есть (и было—забудьте!) два театра: «натуралистический» (до Мейерхольда?) и «условный» (послѣ Мейерхольда?) Миръ есть «я» и «не я», по учению Фихте. Такъ и у г. Мейерхольда: театръ есть «Мейерхольдъ» и «не Мейерхольдъ».

Съ такимъ багажомъ теоретическаго умозрѣнія выступать г. реформаторъ «методовъ сценической техники», стоящій «особнякомъ» отъ міра, какъ Наполеонъ на островѣ св. Елены... Единымъ движеніемъ онъ отмечаетъ не только настоящее театра, т. е. всю совокупность генія и таланта, созидающую форму и содержаніе театральной литературы и театрального лицедѣйства — что настоящее! — но и прошлое, и Шекспира, и Мольера, и Софокла. И этого мало. Онъ и на будущее наложилъ свою могучую длань. Какъ вы тамъ будете писать, и какъ вы, новые Гаррики и Кины, будете играть — это мнѣ, собственно, наплевать! «Методъ сценической техники» создамъ для васъ я, Мейерхольдъ, и уложу васъ, какъ вы ни брыкайтесь, на прокрустово ложе моего «метода»!

Конечно, бываетъ, что Авксентій Ивановичъ Поприщинъ вообразить себя Фердинандомъ VIII. Если луну дѣлаетъ въ Гамбургѣ хромой бочаръ, почему-бы «методъ сценической техники» не дѣлать г. Мейерхольду? Но г. Дриллхъ въ кievскомъ журналѣ «Въ мірѣ искусствъ», полагаетъ, что «нужно заставить себя слушать, — и для этого приходится начинать съ очень высокой ноты. Онъ дерзнулъ — это много, это страшно много».

Вотъ видите, какъ это просто. Начни врать съ самой высокой ноты, т. е. такъ чтобы уже выше и наврать нельзя было, и «это много, страшно много».

И вотъ гдѣ, собственно, трагизмъ положенія. Вѣдь, дѣйствительно, для г. Дриллха, которому нужно «исканіе» quand même, для публики, которая ищетъ шекотки новизны, и съ одинаковою страстностью бросается отъ «качелей», появляющихся въ первый разъ, къ какому-нибудь «чорту въ стулѣ», «особнякомъ» отъ искусства стоящаго «метода сценическаго исполненія» — чѣмъ чловѣкъ «выше» взялъ — качели ли это, показывающія ножки актрисъ, или «особнякомъ» стоящій «методъ сценическаго исполненія», показывающій голову г. Мейерхольда, — тѣмъ, въ сущности, это интереснѣе. А ну-ка выше, а ну-ка еще выше! подзадориваютъ г. Дриллхъ и иже съ нимъ. Но тутъ есть лицо страдающее, тутъ много лицъ страдающихъ, а если вамъ поны эмблемы, — то тутъ есть и цѣлая эмблема страданія: муза, закрывшая лицо, подобно плачущей Ниобеѣ. «Методы» особнякомъ стоящаго Авксентія Ивановича, какъ тупымъ ножомъ, рѣжутъ живое мясо творчества. Ибо писалъ поэтъ, а налетѣлъ на него изъ своего особняка г. Мейерхольдъ. Ибо игралъ актеръ, и игралъ, уподобляясь поэту, только такъ, какъ могъ играть, какъ чувствовалъ, какъ отражалъ въ своемъ лицѣ коллективное чувство эпохи, а между тѣмъ откуда-то съ облаковъ, а можетъ быть, съ Марса, вообще, съ «особняка», не находящагося ни въ какомъ соотношеніи ни съ прошлымъ, ни съ настоящимъ, ни съ будущимъ, спустился г. Мейерхольдъ, который, хотя и навралъ, но «дерзнулъ», и всѣхъ уложилъ подъ высокую руку своего дерзновенія...

Развѣ это не трагедія?

Въ томъ же Кіевѣ — читаю я въ журналѣ — случился непріятный «казусъ» съ новымъ режиссеромъ, г. Марджановымъ. «Стоустая молва окружила его ореоломъ новатора», а между тѣмъ на представленіи «Трехъ сестеръ» вращающаяся сцена все время ненужно вращалась и скрипѣла, и въ этомъ было

все его новаторство, очень не понравившееся, и вполне справедливо, критику. Я г. Марджанова не имѣю удовольствія знать, и постановокъ его никогда не видалъ; читалъ интервью съ нимъ на страницахъ «Кіев. Мысли», и нахожу, что разсуждаетъ онъ здраво. Но это приключеніе съ вращающейся сценой, которой онъ хотѣлъ сразу показать, что дѣлаютъ тѣ, которыхъ нѣтъ на сценѣ, и отчего все скрипѣло, а публика смѣялась, — я считаю съ его стороны невольною жертвою на алтарѣ «новаторства». О «новаторѣ» говоритъ «стоустая молва», а не будь «новаторства», никто, пожалуй, и не обратилъ бы ни на театръ, ни на г. Марджанова никакого вниманія. Г. Марджановъ (подъ нимъ я разумѣю соби-



Дочь Зудермана. Падчерица. Жена Зудермана.
Г. Зудерманъ въ кругу семьи. (Къ недавно исполнившемуся 50-лѣтію писателя).

рательное лицо) есть подлинно жертва той cupiditas rerum novarum, т. е. дешевой жажды новизны, которой спекулируютъ «особнякомъ» отъ искусства стоящіе Мейерхольды и которую разжигаютъ, быть можетъ, искренніе искатели новаго искусства, но видимо, недостаточно оцѣнивающіе значеніе формъ, способовъ и методовъ исканія. Что же касается толпы, то она, какъ извѣстно, всегда жадна, всегда легкомысленна, переметлива, и для черни нѣтъ большей радости, какъ въ дѣтской рѣзвости колебать священный треножникъ.. Но думаютъ ли о вредѣ своей пропаганды методовъ «особняка» художественные критики? И когда гг. Марджановы, тужась попасть въ новаторы и угодить снобизму толпы, начинаютъ безтолково скрипѣть вращающейся сценой, чувствуютъ ли хвалители дерзновенной чепухи, что гг. Марджановы скрипятъ въ качествѣ жертвы общественнаго темперамента, разожженного «стоустой молвой»?

А. Кугель.

Новыя издахія „Театра и Искусства“.

Война. Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ Н. Евреннова.

Пьеса, написанная русскимъ авторомъ, взята изъ англійской жизни. Это что называется, пьеса à thèse. Время — война буровъ за свою независимость. Дѣйствіе происходитъ въ Лондонѣ въ декабрѣ и январѣ мѣсяцахъ.

Въ декоративномъ отношеніи не сложна; даѣ декораций. Первая — большая комната, могущая совмѣстять въ себѣ студию, гостиную, столовую и кабинетъ. Сообразно этому и мебель. Для реквизитора и бутафора дѣла много, даже очень много. Это декорация — перваго и третьяго актовъ. Декорация второго акта: красиво обставленная гостиная. Ролей муж-