

REVISTA "TEATRO E ARTE", Nº. 46, PÁGS. 764-766, P., 1907.

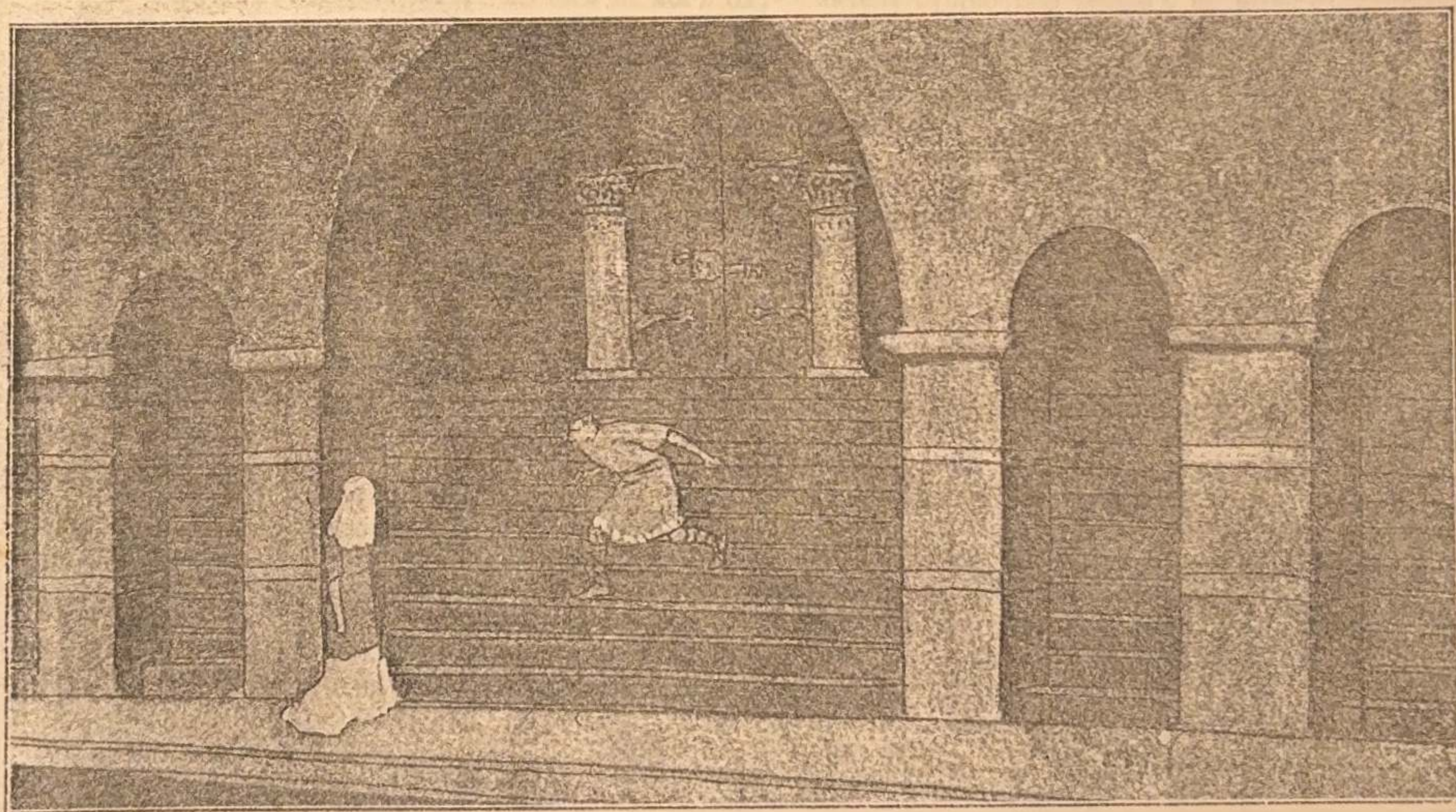
SEM TÍTULO

(Artigo de A. Kuguel)

Comenta o fato de que Meyerhold foi despedido como consequência da oposição feita ao seu novo modelo de teatro. Faz um paralelo entre Stanislavski e Meyerhold. Diz que cada um à sua maneira é um instigador do anti-teatro no teatro. Apesar de possuírem pontos de vista praticamente opostos em relação ao teatro, ambos buscam criar um teatro à partir de elementos não teatrais. Seus espetáculos não se baseiam na capacidade humana de interpretação e sim em elementos adicionais.

Na "autobiografia" do teatro meyerholdiano escrita por P.M. Iartsev, o autor trata a questão do preparo insuficiente do ator do teatro novo em comparação aos avanços dos outros elementos (cenografia, figurino, movimento) na montagem dos espetáculos "Irmãs Beatriz", "A história sem fim" e "O milagre de santo Antonio". Kuguel critica o lugar do ator no teatro de Meyerhold. Defende a posição de que não pode existir teatro onde o ator ocupa lugar secundário. Questiona a autoridade de Meyerhold e adeptos do teatro novo em pretender criar um teatro que está acima do homem, já que atribui ao elemento humano menor importância em relação aos outros elementos no espetáculo.

— 8 ДРАМАТИЧЕСКАЯ КИНОМАТИКА — 8



„Побѣда смерти“, Соллогуба. Декорація всѣхъ трехъ актовъ.

Рис. А. Любимова.

764 Театры и искусство

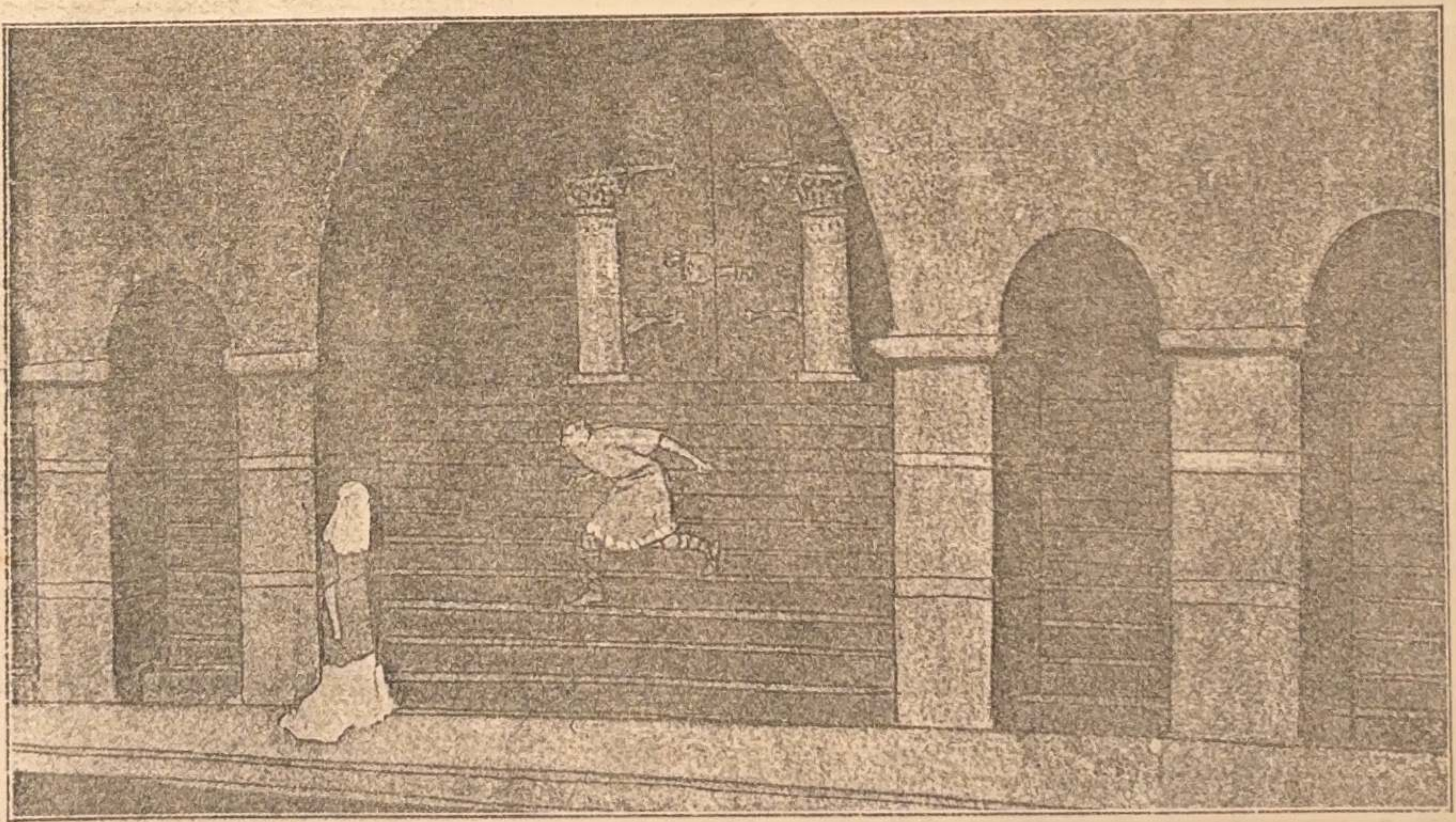
В. Э. Мейерхольдъ «получилъ отставку». Профессиональной и театрально-бытовой сторонѣ этого событія у насъ посвящаются особыя статьи, ибо, дѣйствительно, она не лишена «оригинальности», въ самомъ грустномъ значеніи этого слова. Въ этихъ строкахъ я намѣренъ коснуться лишь безпощадной войны, которую г. Мейерхольдъ объявилъ такъ называемому «старому театру». Мнѣ пришлось едва-ли не болѣе другихъ бороться съ г. Мейерхольдомъ. Страстность, которую я подчасъ вносилъ въ свои статьи, объясняется, конечно, только тѣмъ ужасомъ, которымъ наполнена была душа театрала, предъ перспективою совершеннаго уничтоженія театра новою школою и манерою. Говорю это потому, что какой-то пошлякъ, котораго я имѣлъ неосторожность назвать въ одной изъ своихъ статей, будто бы полемизируя со мной, написалъ, что театральному де міру извѣстны мои личныя отношенія къ г. Мейерхольду, и что де въ этомъ причина моихъ страстныхъ нападокъ на него. Потомъ я эту пошлость читалъ еще въ перепечаткѣ—сплетню, какъ водится, охотно подхватываютъ. Отъ пошляковъ и пошлости я брезгливо отмахиваюсь, такъ я поступилъ и въ данномъ случаѣ. Но теперь, когда г. Мейерхольдъ «палъ», я могу сказать, что «театральный міръ» ничего не могъ знать о моихъ отношеніяхъ къ г. Мейерхольду, такъ какъ я съ нимъ и знакомъ-то не былъ, а слѣдовательно, и отношеній никакихъ не могло быть. А претензіи профессионально-театрального свойства, которыхъ было не мало, я, въ качествѣ театральнаго человѣка, могъ относить только къ дирекціи театра, а никакъ не къ г. Мейерхольду.

Къ г. Мейерхольду у меня одна претензія: не

велъ театръ въ дремучій лѣсъ. Впрочемъ, и въ этомъ отношеніи я считаю г. Мейерхольда, какъ извѣстно читателямъ, отнюдь не первоначальнымъ виновникомъ и «зачинщикомъ» анти-театральнаго направленія въ театрѣ. Зачинщикъ—г. Станиславскій, и хотя въ области постановокъ г. Мейерхольдъ исходилъ изъ совершенно противоположной, какъ будто, точки зрѣнія, ихъ связывала общая пуповина—стремленіе создать театръ изъ нетеатральныхъ элементовъ. Что не въ «натурализмѣ» одного и не въ «условности» другого—суть, видно, на примѣръ, изъ того, что г. Станиславскій, послѣ крайностей натурализма, сталъ искать другихъ формъ постановки, какъ въ «Драмѣ жизни» Гамсуна. Слѣдовательно, черты различія между г. Станиславскимъ и г. Мейерхольдомъ—болѣе кажущіяся, сходство же ихъ органическое: оно въ томъ, что оба переносятъ центръ тяжести на придаточные элементы зрѣлища, оба строятъ театръ не на театральной способности человѣка, т. е. лицедѣйствѣ, а на фееріи, конечно, болѣе или менѣ художественной.

Въ послѣдней теградѣ «Золотого Руна» есть статья П. М. Ярцева по поводу спектаклей Драматическаго театра въ Москвѣ. Статья эта представляетъ интересъ въ томъ отношеніи, что П. М. Ярцевъ былъ въ прошломъ сезонѣ помощникомъ г. Мейерхольда въ Драматическомъ театрѣ, чѣмъ-то въ родѣ его alter ego. Будучи литераторомъ, П. М. Ярцевъ, само собою понятно, умѣетъ излагать свои мысли болѣе ясно и стройно, чѣмъ г. Мейерхольдъ. Изложеніе котораго (мы цитировали его статью въ «Вѣсахъ») — сбивчивое и неточное. Я приведу нѣкоторыя наиболѣе характерныя строки изъ «автобіографіи» мейерхольдовскаго театра. Оказывается, прежде всего, что г. Ярцевъ очень мало доволенъ достигнутыми результатами. «Сестру Беатрису»—го-

— 38 ДРАМАТИЧЕСКІИ ТЕАТРЪ. —



„Побѣда смерти“, Соллогуба. Декорація всѣхъ трехъ актовъ.

Рис. А. Любимова.

— ТЕАТРЪ КОРША. —



Сара (г-жа Смирнова).



Янкель (г. Борисовъ).

„Богъ мести“.

ворить г. Ярцевъ—театръ поставилъ «какъ оперу», въ «формахъ мелодраматическихъ».

Далѣе авторъ продолжаетъ:

«Театръ не хотѣлъ этого: это сдѣлалось само собою, и прежде всего потому, что въ искусствѣ актера еще нѣтъ и не можетъ быть тѣхъ звуковъ и красокъ, которыхъ добивался театръ. Театръ поддѣлалъ эти звуки и эти краски—большою работою и съ большимъ искусствомъ,—но онъ не могъ одухотворить ихъ, и пьеса стала звучать мелодрамою. Этотъ старый родъ искусства сценическаго съ внѣшней стороны близокъ рождающемуся новому, потому что, какъ и оно,—условенъ (?). Вотъ почему «новое» въ каждый моментъ готово сбиться и сбивается въ искусствѣ актера на мелодраму. Въ «Сестрѣ Беатрисѣ» только одна Волохова въ роли игуменьи показала то, чего хотѣлъ театръ.

«Чтобы это сдѣлать,—недостаточно хотѣть, и нельзя научиться это дѣлать. Научиться можно (?) только формамъ—тому, чему и учить «Драматическій театръ». И только это онъ до сихъ поръ показываетъ.

«Можно сказать такъ: Петербургскій театръ ищетъ технически выразить на сценѣ формы, которыя театру будущему предстоитъ наполнить содержаніемъ.

Вотъ почему «новый» театръ весь въ сторонѣ живописной (декорации, костюмы, группы, движенія). Въ новомъ театрѣ нѣтъ до сихъ поръ—и не можетъ быть—новаго «актера».

Курсивъ вездѣ мой, а не г. Ярцева.

Далѣе г. Ярцевъ пишетъ о «Вѣчной сказкѣ», что «темпераментъ» хорошихъ актеровъ вылился въ чистѣйшую мелодраму, и что «свѣжее и вдохновенное», которое хотѣлъ показать г. Мейерхольдъ, утонуло въ игрѣ—«прямолинейно-мелодраматической». Что касается «Чуда св. Антонія», то вышелъ просто «водевиль».

Поэтому въ заключеніе говорится о томъ, что «новому театру» надо овладѣть «искусствомъ актера», и тогда все будетъ хорошо, а пока работа г. Мейерхольда «безконечно ниже его дарованія».

Хотя выше я и сказалъ, что П. М. Ярцевъ излагаетъ свои мысли ясно и стройно, однако и онъ

злоупотребляетъ вольностью терминологіи, отчего получается путаница. Онъ говоритъ: «театръ поддѣлалъ», «театръ добивался», «театръ овладѣетъ актеромъ» и пр., неизвѣстно что разумѣется подъ словомъ «театръ». Ему-бы слѣдовало говорить: режиссеръ, Мейерхольдъ и т. п.—тогда это было-бы ясно. Театръ, если даже допустить, что актеръ только часть его, а не сущность (я же считаю актера сущностью театра), не можемъ «добиваться» искусства актера, потому что внѣ этого искусства онъ и не существуетъ.

Если-бы П. М. Ярцевъ не напустилъ (и притомъ намѣренно) туману словомъ «театръ», подъ которымъ разумѣется все и ничего, то все его разсужденіе оказалось-бы очевидно построеннымъ на пескѣ. Если въ искусствѣ актера «нѣтъ и не можетъ быть» звуковъ и красокъ, которыхъ добивался «театръ» (читай: режиссеръ), то, стало быть, очевидно, что «театръ» т. е. режиссеръ поставилъ себѣ совершенно нелѣпую задачу сдѣлать то, чего сдѣлать нельзя, и идти путемъ, которымъ идти невозможно. Правда, есть такой феноменъ—г-жа Волохова, упавшая какъ аэролитъ съ неба, въ ясную погоду, но вѣдь если даже допустить, что г-жа Волохова «явленіе чрезвычайное» (а въ дѣйствительности, она очень порядочная, но въ высшей степени однообразная актриса), то и этотъ аэролитъ ничему не можетъ помочь, потому что, какъ оказывается, «научиться» этому нельзя. А нельзя «научиться»—казалось-бы, зачѣмъ учить?

Ахъ, нѣтъ,—говоритъ г. Ярцевъ—можно научиться, но только «формамъ». Тутъ г. Ярцевъ впадаетъ въ ту, для него, какъ для писателя, рѣшительно непростительную ошибку, въ какую впалъ неискушенный въ письменности, г. Мейерхольдъ. Г. Мейерхольдъ писалъ, что репертуаръ—самъ по себѣ, а постановка—сама по себѣ, въ родѣ того, какъ есть магазинъ чаевъ, а черезъ улицу магазинъ скобяныхъ товаровъ. Г. же Ярцевъ пишетъ, что въ одномъ мѣстѣ учатся «формамъ» (портновскій «прикладъ», что-ли?), а въ другомъ—получаютъ «содержаніе» (матерію, что-ли?). Ну, это, конечно,

указываетъ на нѣкоторую «невинность» г. Ярцева въ области умозрѣнія. При такой невинности, не удивительно, что онъ написалъ «въ новомъ театрѣ не можетъ быть новаго актера», и тѣмъ не менѣе этотъ новый театръ, будто-бы, возможенъ, и что мелодрама «условна», и потому такъ похожа на «новый театръ». Реализмъ же, будто-бы, не «условенъ».

Все безсиліе не только на дѣлѣ, въ области театральной постановки, но и въ теоріи, какъ она выходитъ изъ-подъ пера гг. Мейерхольда и Ярцева, совокупными усиліями утѣжившихъ т. е. стилизовавшихъ театръ г-жи Коммисаржевской, — объясняется однимъ кореннымъ заблужденіемъ, которое можно назвать режиссерской мономаніей. У французовъ есть выраженіе «chercher midi à quatorze heures», искать полдень въ четырнадцать часовъ. Вотъ такого рода безплодными поисками и занимаются г. Мейерхольдъ и иже съ нимъ.

Разъ для г. Ярцева ясно, что актерская душа не можетъ дать того, что ему мерещится, значитъ то, что ему мерещится, вовсе и не есть театръ. Вотъ Метерлинкъ — тотъ прямо сказалъ, что для его пьесъ нужны куклы, маріонетки. Существуетъ и названіе такое — «театръ маріонетокъ», но, конечно, это не тотъ «театръ», который мы имѣемъ въ виду. Есть театръ фееріи, синематографа, научный «театръ» «Уранія» въ Берлинѣ, но все это, разумѣется, лежитъ въ другой «плоскости», какъ нынче говорятъ. Театръ, который мы любимъ и къ которому мы стремимся, есть «лицедѣйство». Это — неопровержимо. Его происхожденіе, его корень совсѣмъ не въ религіи и молитвахъ, не въ хорахъ и мистеріяхъ. И религія, и молитва, и мистерія, и хоръ — все это пользовалось театральною, изначальною способностью человѣка въ своихъ служебныхъ цѣляхъ! Сущность театральной способности человѣка — воспроизведеніе міра ощущеній и впечатлѣній своимъ тѣломъ, своей душой, своими физическими и духовными средствами. Гримаса передрозниванія — вотъ «рудиментъ» театра. Если стать на эту, единственную правильную, точку зрѣнія, тогда станетъ ясно, что «новый театръ», о которомъ хлопочетъ г. Мейерхольдъ, находящійся, по выраженію г. Ярцева, «весь на сторонѣ декораций, костюмовъ, группъ, движеній» — есть такъ же полустарый театръ г. Станиславскаго, только одинъ эти декорации, группы и пр. малюетъ такъ, а другой этакъ. Все это относится до театра фееріи, а не до театра актера. Вотъ почему здѣсь актеръ не столько невозможенъ, сколько просто ненуженъ...

И вотъ почему я, относившійся отрицательно къ театральнымъ принципамъ г. Станиславскаго, отнесся съ перваго же момента такъ же отрицательно къ затѣямъ г. Мейерхольда. Оба они, по выраженію Гейне, взрыли грядки и постѣяли чулки, надѣясь, что вырастутъ отцовскіе штаны. Тотъ «новый», т. е. «обновленный» театръ, который придетъ, который долженъ придти, потому что все мѣняется, все течетъ и все развивается, вырастетъ изъ новаго актера, который станетъ тоньше, интимнѣе, духовнѣе, воздушнѣе, что ли, нынѣшняго. Мы понимаемъ выраженіе лица, когда человѣкъ дрогнетъ бровью или пробѣжитъ мимолетная тѣнь, — въ старину люди были проще и грубѣе, и имъ нужны были крики и сжатые кулаки. Они выражали свои чувства размахистѣе, шире, наивнѣе. Новый актеръ будетъ сдержаннѣе, чувствительнѣе, задушевнѣе. «Звуки» и «краски», которыхъ безнадёжно ищутъ, явятся сами собою, ибо они будутъ исходить отъ автора «звуковъ» и «красокъ» — отъ актера. Если же ихъ нѣтъ у актеровъ, т. е. у

авторовъ «звуковъ» и «красокъ», — то ихъ, значитъ, нѣтъ въ природѣ, и о чемъ тутъ толковать? Я не то, что отрицаю за г. Ярцевымъ право искать эти «звуки» и «краски» — нѣтъ, я говорю, что ихъ у него и не можетъ быть.

Наше познаніе не можетъ не покоиться на опытѣ и наблюденіи. Если вы этихъ звуковъ не слышали (хотя бы въ элементарномъ видѣ) въ жизни, если вы этихъ красокъ не видѣли — какъ можете вы себѣ ихъ представить? На Марсѣ имѣются живыя существа, и хотя мы знаемъ удѣльный вѣсъ атмосферы Марса, форму планеты, величину ея и пр., — все-таки мы эти существа представить себѣ не можемъ. У Фламариона, Уэльса и др. встрѣчаются описанія жителей Марса, но при всей пылкости фантазіи, ни они образно намъ ничего передать не могутъ, ни мы имъ повѣрить.

Гибель театра — въ появленіи режиссерскаго «сверхъ-человѣка», и г. Мейерхольдъ (оставляю въ сторонѣ степень его способностей) есть, безспорно, характерная въ этомъ отношеніи фигура. Подлинно, на нынѣшнихъ режиссерскихъ сверхъ-человѣкахъ горитъ Антихристовъ печатъ. Кто онъ, этотъ мономанъ современнаго театрального вседержительства? Неизвѣстно. Откуда онъ явился? То же неизвѣстно. Но онъ пришелъ — и въ одинъ прекрасный день все «слопалъ». Слопалъ, во-первыхъ, литературу. Объ этомъ писалъ самъ г. Мейерхольдъ, доказывая, что «стиль» автора — самъ по себѣ, а «стиль» «постановки» — самъ по себѣ. Слопалъ, во-вторыхъ, актера. Объ этомъ пишетъ г. Ярцевъ, объясняя, что хотя такого актера, какой нуженъ режиссерскому сверхъ-человѣку, въ природѣ не существуетъ, тѣмъ не менѣе театръ будетъ «поддѣлывать» чувство и выраженіе, до тѣхъ поръ, пока «овладѣетъ искусствомъ актера», т. е. выдрессируетъ его, какъ пуделя изъ цирка. И до такой степени эти господа увѣрены въ томъ, что «овладѣли» истинною, что и не замѣчаютъ своего самозванства. Кто вы? Что вы? Почему именно вы говорите отъ имени театра? Кто изъ художниковъ сцены передовѣрилъ вамъ права свои?

Театръ превратился въ фабрику. Господствуетъ начало мельчайшаго раздѣленія труда, и по мѣрѣ возростанія этого господства, падаетъ и сокращается свобода самоопредѣленія каждаго. Маленькій винтикъ огромнаго механизма становится рабомъ цѣлаго. Индивидуальность гибнетъ не только потому, что условія большой фабрики, которою завѣдуетъ сверхъ-человѣкъ божественнаго происхожденія, именуемый режиссеромъ, благопріятствуютъ этой гибели, но и потому, что этой индивидуальности объявлена беспощадная война, что противъ нее ведется правильная осада. Литературу, актеровъ, луну, погоду — все дѣлаетъ «театръ», какъ выражается г. Ярцевъ, т. е. режиссеръ. Онъ изготовляетъ штампъ, сдаетъ въ мастерскую, и по немъ чеканятъ полуимперіалы, и вездѣ одни и тѣ же портреты: Мейерхольдъ I, Станиславскій II, Ярцевъ III, Фердинандъ VIII... Такъ хочетъ «театръ». А кто такой «театръ»? Режиссеръ! А кто такой режиссеръ? Узурпаторъ!..

Г. Мейерхольдъ палъ... Но паденіе его послужитъ ли началомъ пересмотра режиссерскаго сверхъ-человѣчества? Кажется, у Овидія Икаръ говоритъ: Si cadendum est, coelum cecidisse velim — т. е. если суждено упасть, то пусть упаду я съ неба...

А. Кугель.

