

ФЕЛЬЕТОН ТЕАТРА.

От одежды и машины к человеку.

I.

Говорят, искусство идет впереди жизни, впереди науки. Оно будто бы, эмпирическим путем прозревает истины, к которым человечество доходит ценою тяжелого опыта. Оно освещает скрытые дотоле горизонты, выводит нас на новые дороги.

По всей вероятности, так должно быть и так и есть. По всей вероятности, и ныне мировое искусство—Великий открыватель новых стран.

Но нам, увы, приходится судить о его достижениях в узких пределах сегодняшнего дня и часто мы принимаем за новое слово, за откровение то, что даже и краем не касается Высочайшего Искусства.

В толкотне и суете мы слышим лишь наиболее крикливые голоса и идем за ними.

И когда их короткий путь приводит нас к ничему, мы начинаем говорить о сумерках искусства и торопливо бежим на новый зазывный голос, чтобы снова разочароваться.

Такова наша печальная участь и из нее, по мере сил нам надлежит выкарабкиваться.

II.

Революция всегда несет с собою нечто новое — новые политические формы, новый уклад жизни, новые методы и принципы человеческого действия и потому все новое, большинство почитает революционным. Так создается „новое“ искусство, которое тоже присваивает себе гордое наименование „революционного“, только лишь потому, что на смену одних одежды на другие.

Но забывают, что подлинно ново лишь то, что родилось от нового строя души, опаленной революцией, что в дни потрясений новое побеждает не физической силой, а силой духа, и что внешне новое лишь следствие нового содержания.

И красное знамя отнюдь не цель, не смысл, не достижение революции, а всего лишь знак ее, убедительный лишь в той мере, в какой мере глубоки ее достижения.

Вот почему тот, кто новое провозглашает, идя от внешнего, не постигая духа или забывая о нем, не только не творит нового, не только не идет впереди жизни, а жалко и беспомощно ковыляет за нею.

М. Х. А. Т.

„Эрик XIV“.



Король Эрик—М. А. Чехов.

III.

Театр сегодняшнего дня (да с ним и литература) в своих „дерзаниях“ являет жалкий вид такого ковыляния за жизнью, далеко ушедшей вперед.

Он беспомощно и машинально повторяет то, что было раз сделано нами на новом пути и, не осмыслив причин, вызвавших действие, принял его за конечную цель и выдал ему патент „перпетуум мобиле“.

И снова искусство стало „искусством для искусства“, потеряв свой сокровенный, путеводный смысл. Ибо отнюдь не важно, что Мейерхольд или Фердинандов называют театральное действие не искусством, а производством — смысл остается тот же.

Какая разница между „искусством для искусства“ и „производством ради производства“ — и то и другое беспечно.

В одном случае плетут кружева никого не украшающие, в другом производят ложки, которыми нечего есть.

Био-механика Мейерхольда и эстетизм Таирова — явления одного порядка, несмотря на все их кажущееся различие и даже непримиримость.

И тот и другой отмечают, изгоняют из обихода дух, оставляя оболочку, воспринимаемую обоими различно — одним как украшение, одежда, другим — напротив, оголенно.

У одного—пестрые тряпки, у другого—гайки, винты и поршни—механика человеческой машины, но у того и у другого отсутствует человек.

И если первый дает хотя бы зрительную радость (в чем его большое оправдание, но отнюдь не как новатора, идущего вперед), то второй и это изгоняет с ожесточением фанатика механизма в жизни.

Увы, как далеки эти два новых театра от того, чтобы стать водителями жизни, Великими открывателями новых стран.

1-ая студия М. Х. А. Т.

„12-ая ночь“.



Мария—С. Гиацинтова.

IV.

Камерный театр, рожденный в последние предгрозовые дни, конечно, весь еще полн страстным желанием украсить жизнь, накинуть на нее плащ, расшитый шелками и драгоценными камнями. Он пронес до сегодняшнего дня наивную уверенность людей, танцующих на вулкане, что красота человека в его одежде.

Тогда все инстинктивно чувствовали приближение какой-то катастрофы, ощущали запах разложения и, не имея сил бороться и побеждать, духом своим преодолеть смерть—естественно тянулись к эстетизму, к „возвышающему обману“.

Разве это не повторялось с непреложной закономерностью каждый раз, когда человечество приближалось к рубежу новой жизни?

И вот Камерный театр только сегодня во всем блеске и со всем возможным мастерством показал нам и синтезировал в искусстве театра новым то, что было в жизни новым еще до революции.

Как там разочарованные в силе и красоте человеческого духа, люди постарались скрыть его (так чтобы забыть совсем) под пестрыми тряпками, так и сегодня театр жеста, красок и танца не хочет видеть человека и дает нам обольстительный рисунок, полагая в этом явить нам новую красоту.

Но дух мстит за себя и оставляет нас равнодушными.

Мы аплодируем, но говорим с сожалением: увы это не ново, увы это не наше.

Не к этому идем мы.

Ибо—наше и ново то, что родилось из нового строя души, опаленной революцией.

V.

Театр Гитис только в первый год революции начавший свое плавание в поисках новых стран, увы, так же опоздал родиться и жалко плетется позади жизни.

Он фаватично выкрикивает давно отзвучавшие лозунги и похож на обезумевшего человека, все еще бегущего от преследователей, давно уже отставших от него.

Помните ли вы те первые дни революционной страды, когда в неимоверном напряжении и воле к победе, творческий дух человека замкнул себя в жесткие рамки механической энергии, сознательно и самоотверженно облачил себя в прозодежду, чтобы уравнивать движение и уподобить себя части машины, работающей точно и без перебоев.

Тогда казалось, что и подлинно забыт человек, погнан дух во имя механизации, что все мы ничто иное, как послушные части одного целого,—гигантской танки с жутким грохотом влачащей свое стальное тело по обезумевшим стонам, давя и разрушая на своем пути все, даже человеческую душу.

Но то было сознательное самоограничение, потеря личной воли и духа силой иной единой воли и духа.

Эта механизация была оправдана тем, что у нее было во имя.

И кажущееся бездушие ни на мгновение не переставало жить духом.

Самоограничение, не есть самоубийство. Самоограничение ведет к самосознанию.

И вот, когда стало возможным распрямить и ослабить сведенные мускулы, разжать зубы, поднять голову, когда стало возможным распаять звенья единой цепи, мы убедились воочию, что никогда не угасал в нас дух, что только им жили мы, только он мог превратить нас в иную минуту в машину, в механизм, а в иную открыть нам всю свою неизреченную красоту.

Не целью была механизация и кажущееся бездушие—а мечом в руках человека, ибо человек может быть: и камнем, и молотом, и производителем, и производством, и машиной, и духом.

„Человек,—мера всех вещей, говорит Аристотель:—рука—инструмент всех инструментов, а разум—форма всех форм“.

VI.

Итак не сумел увидеть и показать нам то, что увидела и показала нам жизнь. Он принял одно из средств, брошенных на пути — за цель. Он подумал, что в механизации цель нового и смысл революции. Он вчерпал на своем знамени — вечное движение и не докончил:

Во имя человеческого духа! Он не понял и не хотел увидеть того — во имя, ради которого человек может стать, если понадобится, и великопешной машиной. Это во имя — человек, во всей полноте его страстей, его воли и мощи направляющих жизнь хотя бы по пути механизации. И театр не ведающий этого, отрицающий дух назван новым и никуда не поведет нас, познавших сейчас в полной мере всю красоту и творческую силу человеческого духа.

VII.

Как бы он не был изощрен в био-механике, он никогда не заставит нас поверить в себя и называть его нашим. Ведь мы теперь знаем, что человек может стать и машиной, если захочет. Но если захочет.

И вот театр, который покажет нам, как хочет, как может, как требует и жертвует собою человек, тот театр, где внешнее является лишь логическим необходимым условием выявления человеческого духа, только такой театр мы назовем новым, признаем своим и не будем ни аплодировать, ни уличаться, а отдадим ему себя в плен и пойдем за ним. Потому что только дух человека, не видя пределов своему стремлению, а внешнее — это лишь шелуха, которую он сбрасывает по Юри Слезин.

“О четвертой студии”.

(После “Обетованной земли”.)

Мне очень не хотелось бы спорить (молодежь, чья большая и искренняя любовь и напряженность энергии обаяла 4 студии художественного театра своим открытием, словами призывной критики, замечавшей одни недостатки спектакля и неучитывавшей волнения открытия, волнения мешавшего сохранить в целости и сохранности то, что было найдено на долгие и многочисленные репетициях. И будем, говоря о недочетах, помнить именно об этом: о том, что ни “Геваральда”, ни тем более “Премьера” не могут быть решающими для вынесения окончательных приговоров, ибо многое из того, что казалось таким прочным и невыносимым в период подготовительный, оказалось вынесенным на публику — и неустойчивым, и неверным. Только после длительной проверки спектакля на зрителях, после 10-15-20 представлений, фиксируется форма — искания становятся завершениями. Правда, я еще не совсем точен и ясно представляю себе вокруг чего, или точнее — во имя чего, — идут эти искания новой студии. Наверно, конечно, говорить о том, что будущая четвертая, она тем самым становится как бы на левый фланг, считая уклоном влево от Третьей студии.

студии. Четвертая может (и должна) иметь собственное лицо и показать, какими спектаклями то направление, которое ей свойственно органически. И разумеется, не стоило бы ей и на свет появляться, не будь у нее на этот счет ясно осознанных, отнюдь со стороны не навязанных, убеждений. Неприятно, однако, то, что первое знакомство в этом отношении ничего не раскрыло и ничего не обяснило.

Но покажем — увидим. Увидим у Четвертой студии то свое, что на представлениях “Обетованной земли” не было

Сейчас Студия еще не может похвалиться “лицом” необходимым “выражением”. Это общее, а не лично студии принадлежащее выражение, обнаруживается, к сожалению, очень рельефно; оно проявляется главным образом в режиссерском подходе к пьесе, в котором отменены влияния и — ой студии (раннего периода — примерно — “Лидия Нележид”), что сказало на общей компоновке 2 акта и разот Выханова, что обнаружилось на почти профессиональном разрешении 1 действия, явно идущего от “Чуда св. Антония”.

Но и в этом “общем выражении” есть одна чрезвычайно значительная черточка, которая обещает, в случае, конечно, своего дальнейшего развития, так много интересного, что, пожалуй, может стать наиболее характерной и, тем самым, вытекает

ТЕАТР и МУЗЫКА № 11 (24).

ВЫХОДИТ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО.

1923

Редакция и контора: Москва, Неглинный проезд, Александровск. пассаж №№ 38-41.

СОДЕРЖАНИЕ: Як. Браун — Путь экспериментатора. — Фельстон театра — А. Соболев — Молодой театр. — Доль-Митинг пьес. — На театрах. — Н. Россов. — Шиллер текущих дней. — П. Марков — Гастроли Монахова — Юр. Слезкин. — Живой пьесы — живые исполнители. — С. Ауслендер. — Театр Революции. — Музыка — В. Игнатович. — Музыкальные арабески. — Е. Савич. — Скрябин. — В. Ивинг. — Балет. — Московская хроника. — Кино. — Театр на местах. — Письмо в редакцию.

Рисунки — И. Махлиса, М. Маризе. — Фотографии. — Зарисовки. — Объявления.

Путь экспериментатора.

(Послеюбилейные размышления о Вс. Мейерхольде).

Накануне т. н. 25-летнего юбилея сценической и режиссерской деятельности Вс. Эм. Мейерхольда друзья и враги, поклонники и противники маэстро испытывали, кажется, одинаковое смущение и неловкость.

— Юбилей? Гм... Двадцатипятилетний юбилей Мейерхольда?

Какого собственно? Того, что из МХТ? или декадента из Херсона? Иль символиста из театра Комиссаржевской? Иль пламенного борца за площадное действо и «мистерию-буфф»? Иль современного великодушного Мейерхольда дыбом, что вертит кино-ленту и авто-колесо?..

И поклонники, (наготовив, как полагается, двести приветственных адресов) в печати поспешили заявить:

— Это не юбилей! (см. «Зрелища», № 30, ст. О. Брика).

А ежели и славить, то:

— Неудачнику слава! (там же, ст. М. Левинова)

А противники, смущенные противники предпочли промолчать... Без всякой злобы, даже с задумчивой улыбкой симпатии какому-то из прежних Мейерхольдов (сколько их?), но... промолчать...

Оно и естественно: празднуют, «юбилеят» всегда на рубеже определенных достижений, более или менее определившегося, более или менее законченного мастерства, нашедшего свой стиль, если не конец, то, во всяком случае, апофеоз своего пути...

И, даже празднуя в пути, все же временем и местом празднования избирают не «паровоз на курьих ножках», а — ну, хоть скажем, станцию, узловую, большую станцию...

А тут — путь неопределенный, «пересадок» не сочтешь, багаж беспрерывно теряется в дороге, пассажиры и попутчики перманентно меняются, в чемодане сохранился лишь свежий номер газеты да (вне чемодана) некоторые механические приборы — ну, скажем, велосипед, походная кухня, — и вдруг — юбилей! 24 плюс 25 — выкрикивает пассажир Н. Волков, а Брик — тот даже подзаялся статистикой дорожных синяков и царапин...

Но секрет обоюдного смущения поклонников и супротивников вовсе и не в этом (вернее, не только в этом): он скорее в том, что путь, цель дороги-то неизвестны, неопределенны, неисповедимы... А кой у кого даже возникает невольное сравнение с неким попутцем из анекдота, возгласившим:

— Ехать так ехать! —

Прежде, чем поехать в желудок коня...

В самом деле, можно ли говорить о достижениях Мейерхольда, если путь его — сплошное самоотрицание, самоопровержение, самосжигание?

Конечно, кой-у-кого возникает похвальное (и все же лучшей участи достойное) желание — тряхнуть по сему случаю «диалектикой».

— Помилуйте! Четкий «диалектический» путь! От патриархального натурализма МХТ (с самоваром и свертком) — теза! — чрез условность и символизм театра Комиссаржевской (с «Элизием» Бакста и блоковским «Балаганчиком») — антитеза! — к машинному сверх-натурализму — синтез!..

Конечно, не приходится отрицать огромного размаха мейерхольдовых исканий, бесстрашия его самоотрицания и новых начинаний — ведь даже для того, чтоб самому себя отвергнуть, нужно огромное самоотвержение, — и в чем, как не в этом, истинное свидетельство его парадоксального дарования?

Можно даже сказать, что путь Мейерхольда сближает его (независимо от калибра личности того и другого) с Гоголем, чьи не менее истерические метания бросали поэта от бешеного романтизма и идеализма «Вечеров на хуторе» к еще более бурному саркастическому реализму «Ревизора» и «Мертвых душ», пока не разбили эту мятущуюся душу о скалы религиозного уюмопомешательства...

Но любителям диалектического дышла не мешало бы вспомнить именно этот трагический конец «диалектического» пути Гоголя и спросить себя: не к такому ли же (на иной манер, конечно) разбитому корыту влечет эта «диалектика» и Мейерхольда?..

И не видят ли почтенные диалектики (гап-бриковской формации) сквозь всю эту юбилейную фанфаронаду — неких непреложных знамений этого конца?..

Для нас эти знамения на лицо. И непреложность их в том, что даны они самим Мейерхольдом.

Это — «Земля дыбом».

«Земля дыбом» — не стиль, о котором Лев Шестов писал когда-то, «стиль это начало конца».

«Земля дыбом» — это конец, точка, Schluss. Дальше режиссеру и артисту Мейерхольду некуда идти в своем самоотрицании и самопогребении. На большей дыбе не распять себя. Стал дыбом, искусство дыбом опрокинул, — дыбистей не кувырнешься. Здесь конец экспериментатору, спортсмену, кунштютчных дел мастеру Мейерхольду. Здесь — по-

следняя черта искуснику на театре, Всеволоду; за ней, этой чертой, пресловутые последние «25» возвращаются к прежним «двадцати четырем» годам досценической житейской жизни Мейерхольда, уже не Всеволода, а Карла—Теодора—Казимира (как окрестил его при рождении батюшка, силезский уроженец, владелец Пензенского водочного завода) и только.

Ибо постановка «Земли дыбом» (бедный автор «Ночи» М. Мартинэ, вздыбленный Третьяковым!) с аксиоматической ясностью подтвердила то, что мы утверждали и раньше, на основании только митинговых выступлений Вс. Эм. и постановки «Великодушного рогоносца», именно: т. н. «театральная био-механика» — за пределами театра, за гранью искусства. Здесь поистине антипсихологический, машинный, антиличностный натурализм пришел к своему «диалектическому» самоотрицанию... Примитивная «агит-пропная» кино-фильма с газетными плакатами, с «популярными» разъяснениями.

— Религия — дурман для народа, — когда герои упоминают на сцене о боге; мокрые кальсоны императора Вильгельма II, ретирадное ветро с царским вензелем и его величество «в натуре» на ведре — для такого же ненужного упрощенного («что долго думать тут?») поругания столь прочно вколотенной в гроб идеи царизма; безжизненное, безнадежно-бесцветное, беспросветно-бездарное (даже без обычной у Мейерхольда метро-ритмической установки голосов ораторов), халтурное митингование; нудно-повторяющиеся велосипедные, мотоциклетные и автомобильные гонки по сцене и в зрительном зале; а поверх всего суконная, неопределенная, всеобщая, равная, прямая и явная, челюсти раздражающая скучная скука — скучища (лишь в третьей картине прерываемая лошадиным хохотом, источник которого все в том императорском ведрышке с вензелем) — куда же дальше?

Некуда!

Отныне сценическая площадка мейерхольдова театра — быть может, отличный ипподром для мотоциклетных и велосипедных гонок, для акробатических бегов, полетов и скачек с препятствиями чрез почтеннейшую публику, поле плотной работы жокея, шофера, акробата, — но что здесь делать искусству актера?..

Мы не знаем даже, что здесь делать умному (о глупом речи не ведем) агитатору: ибо такая «агитация дыбом» способна в одинаковой мере скомпрометировать не только дело сценического мастерства, но и дело серьезной кино-пропаганды! Помилуйте: на сцене ни одного живого, яркого, не убивающего скукой осеней — положительного образа революционера. Все эти Ледрю, Фавроли, Гутодье, Мариетты и т. д., и т. д., — ведь это деревянные куклы, картонные истуканы, испорченные, потертые, напетые и тысячу раз перепетые пластинки фонографа, а не живые люди!..

И, если еще живет кто либо между походными кухнями и сухими, морозно-холодными железными скелетами сценических — «конструкций» (приклеенных к действию, как к ведру — паровозная гайка), — так это, конечно, карикатурные, фельетонные образы генералиссимуса Бурбуза, парламентского депутата и императора Вильгельма, остро, буффонадно сделанные Орловым, Молошным и Зайчиковым..

А Зайчиков — этот блестяще-одаренный, комически-характерный и трагически-бесхарактерный Зайчиков! Что сделала, во что обратила его проклятая режиссерская машина!.. Вот поистине талантливейший уродец, потрясающий Нотопускулус дегенеративной био-механической кухни! Вот на ком можно было бы продемонстрировать ту, извините за выражение, «гигиену актера», какую проповедует нынче Мейерхольд!

«Гигиена», суть которой в убийстве актерской личности, в каком-то нарочитом, ничем не оправданном смердяковском выверте всего тела, всей психики нанзванку, «дыбом», на потеху худшим элементам галереи!

«Гигиена», секрет которой в том, чтобы измять, как епанчу гидры, тело необычайного Эстриго — Вильгельма — Зайчикова, выщелочить душу, выпарить кости, зарыть носом-пятачком в помост (вспомните сцены допытывания Брюно — Эстриго), садически измотать актера, заставить его предстать пред публикой, как не предстает ни один из цирковых клоунов, никакой «тот, кто получает пощечины»; издоргать свидригайловским хохотом («вечность — хи-хи — а может эта вечность просто деревенская баня с паутинкой — хи-хи») — и потом швырнуть этот скелет актера на железные скелеты «конструкций»?..

Поистине: что может с более убийственной убедительностью свидетельствовать о декадентской (попрежнему декадентской, хоть и с ультрареалистическим автомобилем!), вырожденческой и аристократической природе театра Мейерхольда, чем эта судьба Зайчикова на подмостках био-механического театра? Что может ярче выявить, чем это измятое актерское тело, чем эти лягушачьи-вывернутые глаза, чем эта железной скребницей стираемая (и все еще, к счастью, не стертая) актерская душа, выявить то безграничное презрение к человеческой (в частности, актерской) личности, на коем зиждется вся несложная мейерхольдова «механика»?.. И разве не характерно для этой мнимо-индивидуалистической, но в чувстве своем сугубо-аристократической и эгоцентрической природы режиссерской диктатуры, что из всех наших столичных театров только два, и оба «левые», названы именем своих «героев»-диктаторов над «толпой» актеров и студийцев: театр Мейерхольда и мастерская Фореггера?..

Как же не вспомнить пророческую характеристику Мейерхольда-режиссера, данную бесконечно-чуткой Комиссар-жевской:

«Путь, ведущий к театру кукол, к театру марионеток, к которому вы идете все время, — не мой путь».

Но, быть может, не все еще кончено?

Может быть, за концом этого этапа — начало другого, столь же закономерного, как революция вслед за реакцией, как ренессанс — за декадансом?

Ведь не даром столь широк диапазон мейерхольдовских исканий, столь неукротима энергия его попыток, замыслов, ошибок, открытий и провалов!

Быть может, от этого «нео-натурализма» придет наш экспериментатор к «нео-романтизму», к новому «условному», символическому или экспрессионистскому воплощению человека современности, на этот раз не под звуки органа и хора в «Сестре Беатрисе», но под гул машин, под гул пушек, под спохами прожекторов и витринные пэповские рефлекторы?..

Быть может, сумеет еще найти сценический синтез человека и машины, борющихся за гегемонию на арене нашей действительности?..

Не знаем, погонится ли на мотоцикле талантливый экспериментатор к площадным триумфам «Казинго» (Фореггер уже потнался — чрез «Капарские острова») или сумеет сделать эту площадь подлинно Триумфальной площадью триумфа театра духовного шафоса и революционной культуры.

Поживем — увидим:

Способен ли еще исцелить себя доктор Дапертутто?

Яков Браун.

ВЫХОДИТ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО.

27/11/23

Редакция и контора: Москва, Неглинный проезд, Александровский пассаж, №№ 38-41.

СОДЕРЖАНИЕ: Н. Волков — Путь режиссера. — Фельетон театра. Доль — Ужасы „Грозы“. — На театрах. Вечер в честь М. Х. Т. — Маг — „Обращение кап. Брассбоунда“. — Балет. В. Ивинг — М. П. Кандаурова. — Музыка. Музыкальная выставка. — Оскар Фрид. — Вечер песни. Московская хроника. — Театр на местах. Фотографии. — Зарисовки. — Объявления.

Путь режиссера.

(О Мейерхольде).

Путь режиссера определяют: репертуар, над которым ему приходится работать, характер его зрительно-музыкального воображения, конкретные условия воплощения замыслов и, наконец, воздух окружающей его эпохи.

Мейерхольд свой путь режиссера проходит сквозь исключительные мировые годы — годы, замечательные не только разворачивающимся в них социальным содержанием, но и их особыми театральными задачами.

Эта необычность времени несомненно придала личному делу Мейерхольда на русском театре огромное объективное значение, — однако, главное, конечно, в том, что Мейерхольд в своих работах показал и огромную силу режиссерского дарования и высокое мастерство.

Немалая доля того блеска, какой есть в русском театре первой четверти XX века, создана руками Мейерхольда. Признать это — значит лишь выполнить долг исторической справедливости перед мастером, о котором сейчас речь.

В статье „Путь режиссера“ нам хочется в очень скупом и кратком конспекте наметить те вехи, которые в совокупности составляют двадцатилетие мейерхольдовой режиссуры.

Тема монографического порядка нами дается здесь, как вид из окна летящего экспресса. Лишь абрисы, контуры и пятна — не более.

Прежде всего: где начало пути? Вспомним: в 98 г. Мейерхольд кончил Филармонию и вступил в труппу нового для той поры театра — Московского Художественного. В 1902-м весной Мейерхольд его покинул.

Весну 1902 г. нам и следует признать началом пути режиссера. Проведя эту весну в северной Италии, Мейерхольд создал там свой первый режиссерский опус.

Это была „Пековитянка“ Мея. Сцены эта работа не увидела, но сохранившийся режиссерский экземпляр ясно очерчивает тот берег, от которого оттолкнулся Мейерхольд.

Историческая пьеса влекла к истории. И Мейерхольд эту историю дал так, как ее трактовал Художественный театр, ставя „Царя Федора“. Это была история, преломленная сквозь русское мейнингенство, с любовью к подлинности, к археологическим изысканиям, к воскрешению быта.

Сейчас, когда от мейерхольдовской „Пековитянки“ протекло 20 с лишком лет, ясно сознаешь ее диалектическое значение.

Создавая проект натуралистического исторически-точного спектакля — Мейерхольд в процессе создания его, одновременно уже и преодолевал тот этап театральной культуры, который характеризуется знаком равенства между театром и жизнью, еще не осознает специфичность театральной формы и мыслит эту форму, как иллюзию жизни.

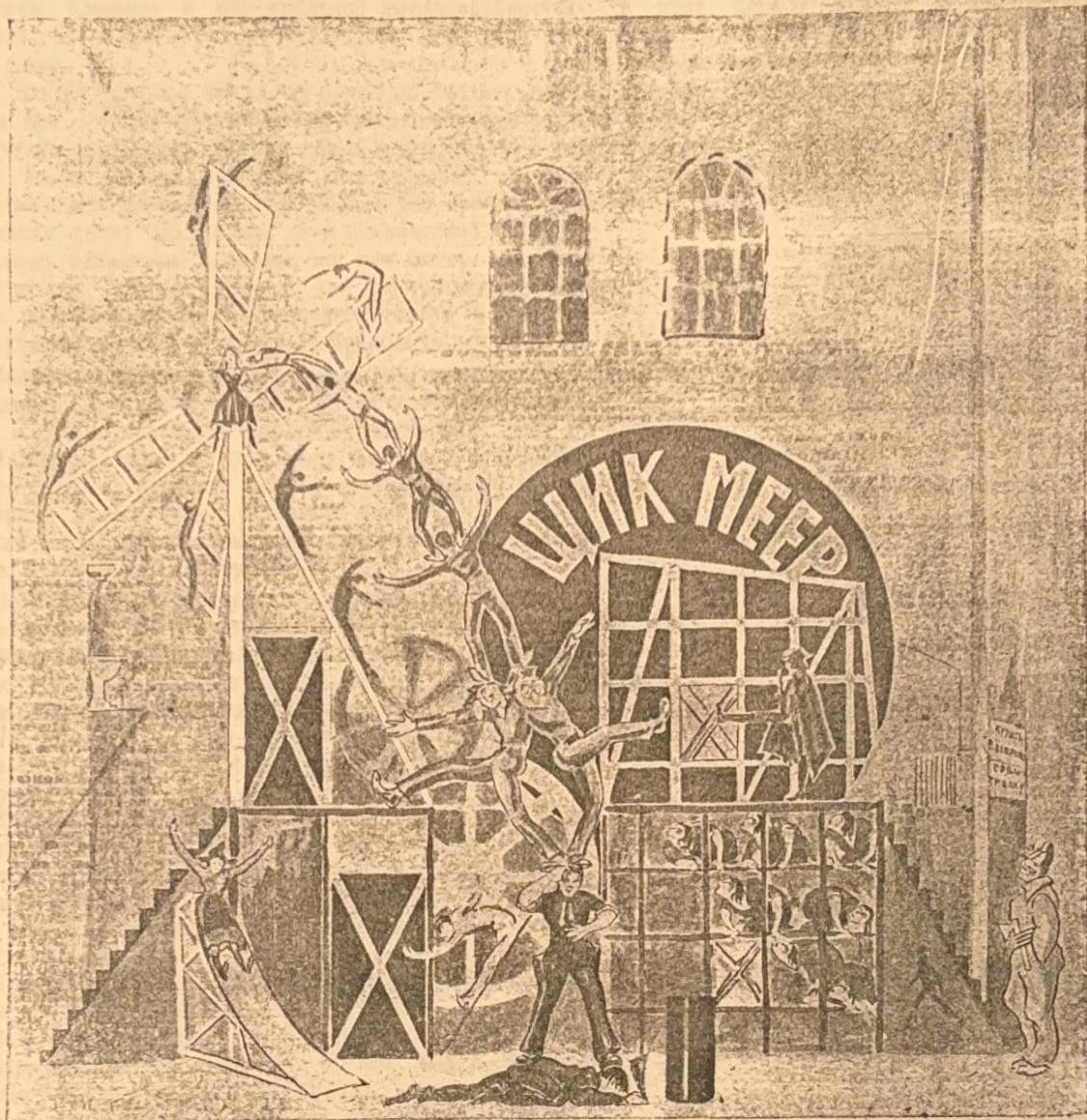
Такова была теза, с которой и начал Мейерхольд. Все последующее дело его на русском театре состояло в утверждении специфичности театральной формы, в осознании проблемы спектакля, как свободной от задач внешнего правдоподобия композиции, и в конечной замене наивного реализма театра жизни более внутренним сродством, каким должны быть связаны театр и эпоха.

Для того, чтобы ближе присмотреться к тому, как Мейерхольд выполнил эти выпавшие на его долю исторические задачи, мы должны разбить на куски единый ток жизни художника. Созаем грубость этой операции, но она неизбежна, если мы хотим охватить — на самом деле слитную и живую плоть мысли, чувства и творчества.

Первый период режиссуры Мейерхольда, это — период, заключенный в 1902—1908 г.г. (сюда входят сезоны Товарищества Новой Драмы, Московский театр-студия и театр В. Ф. Коммиссаржевской). Этот период определяем в существенном работой над произведениями русской и западной новой драмы, преимущественно в ее символическом уклоне.

Второй период 1908—1918 — является десятилетием работ Мейерхольда на петербургских императорских сценах. Это — период работ над старинным театром, над оперой и пантомимой, над задачами оживления театральной классики.

И, наконец, третий период — 1918 и пока 1923 — период, еще продолжающийся, является периодом работ над революционным театром (его исход „Зори“, его сегодняшний день „Озеро Люль“), над задачами поиска для новой современности новых форм сценического представления.



Шарж П. Маглица.

Каково же содержание этих хронологически нами означенных кусков. Мы уже сказали, что эстетика „Псковитянки“ была эстетикой русского мейнингенства, столь удобного для инсценировки пьес исторического порядка.

Но из Художественного театра Мейерхольд вынес не только этот уклон режиссерской мысли (он еще типичнее, чем в „Федоре“ сказался в „Шейлоке“), но и знакомство с новой драмой.

Это были—Чехов, Ибсен, Гауптман. Литературная Москва начала века сюда добавила представителей русской символической школы (первого поколения) и Метерлинка.

Когда начались провинциальные кочевья Мейерхольда, во главе созданного им дела (заметьте, оно называлось: Товарищество Новой Драмы), он быстро исходил до конца ту психологическую трактовку, какую Художественный театр придавал своим инсценировкам новой драмы.

Вопрос, который стал перед Мейерхольдом в те годы, был вопросом о возможности иного сценического языка, чем язык психологического натурализма для превращения в спектакли текста новых авторов.

Вероятно, было сделано немало опытов, немало было пережито сомнений, пока Мейерхольд пришел к формуле так называемого условного театра, к формуле, простой и точной, утверждавшей лишь одно: свободу сценической техники от задач жизнеизображения и зависимость ее от целей передачи внутренней музыки, внутреннего образа ставимых произведений.

Это было лозунгом зрелого самосознания, признанием автономии сценических ценностей, революционным свержением ига вне-эстетических задач, гнетшим самостоятельность театра, как искусства.

Мы не будем сейчас рассматривать те манеры, в каких Мейерхольд разрабатывал отдельные элементы спектакля. Эта интереснейшая задача нас уведет в очень тонкие и сложные области проблем стиля, которые в журнальной статье неизложимы.

Ограничимся указанием на то, как Мейерхольд работал в те годы над сценическим пространством.

Было ясно, что, зачеркнув тезис: сцена должна быть точной копией той жизненной обстановки, которую отмечает своей ремаркой автор,—Мейерхольд получил свободу в обращении с этой ремаркой.

Перед ним встал вопрос, как использовать сценическую площадь с максимальной выразительностью, каждый раз меняя эту выразительность, если того требует пьеса.

И вот Мейерхольд, когда ему пришлось создать сцену-амвон для „Сестры Беатрисы“, не останавливается перед тем, чтобы продвинуть задник почти к авансцене, и обратно, когда „Жизнь Человека“ ему внушает мысль о безграничном пространстве, он создает это пространство раздвигая сцену до самых стен сценической коробки. Это лишь единичные примеры, но они очень ярко характеризуют, какую свободу для постановочного маневра создавала формула условного театра, и как эта формула была гибка в руках Мейерхольда.

Вообще, Мейерхольд, как художник, есть воплощение очень быстрой и точной мысли, отличного глазомера и ясного чувства конкретной обстановки.

Поэтому, когда в 1908 году он переступил порог золотого-красного пышного зала Александрийского театра он сразу понял, что „условный театр“ этого театра должен быть другим, чем „условный театр“ В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской у.

Мейерхольд „Императорского периода“ ясно сознавал, что ему дается в руки небывалая для других режиссеров возможность пережить классический театр в обстановке исключительного архитектурного ансамбля, среди незабываемых теней русской золотой драмы.

Мы ограничимся для характеристики этого этапа опять-таки примером из области проблемы сценического пространства.

Мейерхольд, плененный красотой зрительного зала Александрийского театра, понял, что нужно, если представится случай, эту красоту включить в общий ансамбль спектакля. Так создался им „Дон-Жуан“, где все убранство сцены тектонически и красочно вытекало из структуры и отделки зала.

В то же время здесь подвергалась дальнейшей обработке и идея просцениума.

Вопрос просцениума есть вопрос очень тонкого и мирозерцательного значения. В нем, как в фокусе, сосредоточились те идеи соборного театра, которые Мейерхольд усвоил у В. Иванова на его средах и которые ставили перед режиссером задачу, как-нибудь вовлечь в сценическую игру и зрителя, если нельзя уж воскресить подлинный дух античности.

Просцениум и должен был быть таким связующим мостом между зрителем и актером. И если на деле этого моста не создавалось, то в замысле он несомненно существовал (один из вариантов этого просцениума — „Зори“ в театре РСФСР 1-м).

Я не буду останавливаться подробно на том, как в целях создания наиболее удобной площадки Мейерхольд сломал „пол“ „Тристана и Изольды“, как отразил он в зеркалах авансцены „Маскарада“ весь Александрийский театр. Я только хочу подчеркнуть, что и во второй период своего творчества, работая в других условиях, чем раньше, Мейерхольд все углублял и по новому разворачивал технику условного театра, все расширяя и расширяя диапазон ее применения.

Революция принесла Мейерхольду новые возможности и поставила перед ним новые задачи.

Верный принципам условного театра, Мейерхольд на этот раз поставил задачей в его формах отразить новую эпоху, новую Россию. Новая Россия была революцией, и Мейерхольд стал режиссером революционных театров.

Свободу в обращении с элементами спектакля в этот последний период Мейерхольд довел до максимума.

С формально-эстетической точки зрения он утвердил в этот период примат режиссера. Режиссер стал в эти годы подлинным диктатором спектакля. Эта диктатура выразилась главным образом в отношениях с автором. Автор перестал быть для Мейерхольда источ-

Земля дыбом.



Шарж И. Махлиса.

ником особых мироощущений и настроений, как это было в пору символического театра, он перестал быть и каноническим текстом, который режиссер должен был только освобождать от шелухи мало-театральных эпох, как это было в пору Александрийской классики.

Автор в эпоху революции был признан лишь поводом для революционно-театральной игры. Больше сценаристом, чем писателем. Человеком, который должен был только придать сюжетные черты диамизированному времени.

Если в годы символизма Мейерхольд искал и находил язык для неясных и зыбких движений души, если в пору александрийско-маринских постановок он создал совместно с Головиным театр-праздник, то в эпоху революции он искал жестких и простых слов для ритмов, совершающихся в стране и в мире событий.

Лишь опять-таки как на примере, я останавлиюсь на манере Мейерхольда в этот период ощущать сценическое пространство.

Прежде всего, пространство им перестало мыслиться как живописный цветовой фон. И в „Зорях“, и в „Рогоносце“, и в „Озере Люль“, — всюду глаз зрителя упирается не в живописный задник, а в каменную стену сценической коробки. Мебель? Ее почти нет. Декораций — тоже, но есть какая-то нежная влюбленность в стройку, в скрепы, в костяк. Когда смотришь, невольно думаешь, что не строящаяся ли заново Россия заставила Мейерхольда так настойчиво осуществлять образы строительства на сцене.

И еще: Мейерхольд стал острее, чем раньше, чувствовать вертикаль, а не горизонталь сцены. Уже не в плоскости стремится он разворачивать действия, а избегая по крутизне лестниц, балконов, этажей. Какая победительная композиция найдена им, например, в „Земле дыбом“, благодаря тому, что фигура агитатора отнесена под колосники. Оттуда он кажется человеком, поднятым ввысь каким-то могучим столбом воздуха, а слова его речи как бы чертят световую линию вниз, в левый угол сцены, и тем создается построение новой пространственно-временной природы, такое же лаконично-крепкое, как знаменитые, кажется, венские студенты Ходлера.

Начиная статью о пути режиссера, я оговорил, что эта статья — лишь вид из окна экспресса... на страну Мейерхольда.

Мы приближаемся к концу, и несколько замечаний будет заключением всего сказанного.

Мейерхольд — символист, Мейерхольд — классик, Мейерхольд — революционер, в этих трех обозначениях „путь режиссера“ остается неизблемым чувство огромного воображения, отпущенного судьбой этому художнику, дар чувствования эпохи, как заданного к осуществлению стиля и, наконец, виртуозное обращение с элементами театра.

Мейерхольд резок, быстролетен, неутомим. Его часы всегда впереди исторических часов, и потому он часто обречен на роль непризнанного предтечи.

Но вот сейчас, когда уже позади юбилей и когда каким-то новым реализмом прорастает „Муза“ Мейерхольда, для нас ясно, что путь режиссера Мейерхольда есть тот путь, благодаря которому только и уравновесилась гармония уже изживаемого театрального периода, именуемого русский театр первой четверти XX века. И та историческая необходимость, которая создала Московский Художественный Театр, извлекла из его недр 20 лет тому назад и Мейерхольда, извлекла и предопределила его путь режиссера.

В кольце Мейерхольд — Художественный театр и должно будет исторически мыслиться все творчески-живое содержание и правого и левого русского театра 900-х, 910-х и 920-х годов.

Вот к какому большому итогу влечет Мейерхольда его все еще стремительный все еще сулящий новые победы „путь режиссера“.

Николай Волков.

ФЕЛЬЕТОН ТЕАТРА

Ужасы „Грозы“.

(Опыт метеорологического исследования).

В течение последних двух лет над Москвой несколько раз внезапно разражалась необыкновенная „Гроза“ с громом, молнией и конструктивами.

Это тяжелое бедствие постигло театры один за другим...

Первая зимняя „Гроза“ последних лет разразилась в Дмитровском театре. Эта „Гроза“ особенного вреда не принесла, хотя число пострадавших от нее театралов насчитывается сотнями.

Печальному событию предшествовали следующие явления.

Режиссеры с таинственным видом шептались с декоратором и монтером. По ночам из-за кулис доносился какой-то глухой гул, напоминавший раскаты грома, и чей-то умоляющий голос взывал:

— Подбавьте раскату, подбавьте! Молнию на три вольта сильней. Чтобы страшнее было. Публика любит это...

Через две недели „Гроза“ разразилась. При этом наблюдалось необычайное явление, заинтересовавшее тогда весь ученый мир: сначала раздавался гром, а уже потом сверкала молния, между тем как в природе почему-то бывает наоборот. А что касается дождя, то он оказался на редкость дисциплинированным: бушевал и шумел во время пауз, а когда артисты раскрывали рты, — немедленно прекращался.

Пьеса была поставлена в иконописных тонах и произвела душеспасительное впечатление. Артистка, игравшая Катерину, была загримирована великомученицей Клеопой. Борис работал под отрока Даниила, только что вылезшего из печи огненной. Дети и протоиереи платили половину.

При появлении Катерины на сцене четыре маститых

театрала в первом ряду поднялись с мест и стали истово креститься, а двух старух с большим трудом удержали: они рвались за кулисы с целью приложиться к лику Поповой.

За эту постановку режиссер был причислен к лику святых, а артисты рукоположены в почетные дьяконы!

В день премьеры из могилы Островского был слышен глухой шум, а сейсмограф отметил даже легкое землетрясение. По расследовании этого явления выяснилось, что кости великого драматурга переворачиваются со скоростью пяти вольт в секунду...

Следующая бедственная „Гроза“ разразилась в одной из многочисленных студий МХАТ.

Художественная правда в этом театре была доведена до крайних пределов. Два ведра настоящей дождевой воды, вылитые с колосников на головы исполнителей, произвели потрясающее впечатление, которое еще более усилилось, когда два литра дождя бухнули и на плечи почтенных зрителей первого ряда.

Гром был тоже настоящий, хотя не из тучи. При первых раскатах его публика бросилась надевать калоши и раскрывать зонтики.

Так полна была иллюзия!

Не менее реальны были и действующие лица. Когда на сцену вышел купец Дикой, произошло даже легкое замешательство. Несколько невзрачных человечков из публики вскочили с мест, бросились к рампе и взволнованно закричали:

— Даю вагон рыбы!

— Есть двадцать кило сахара!