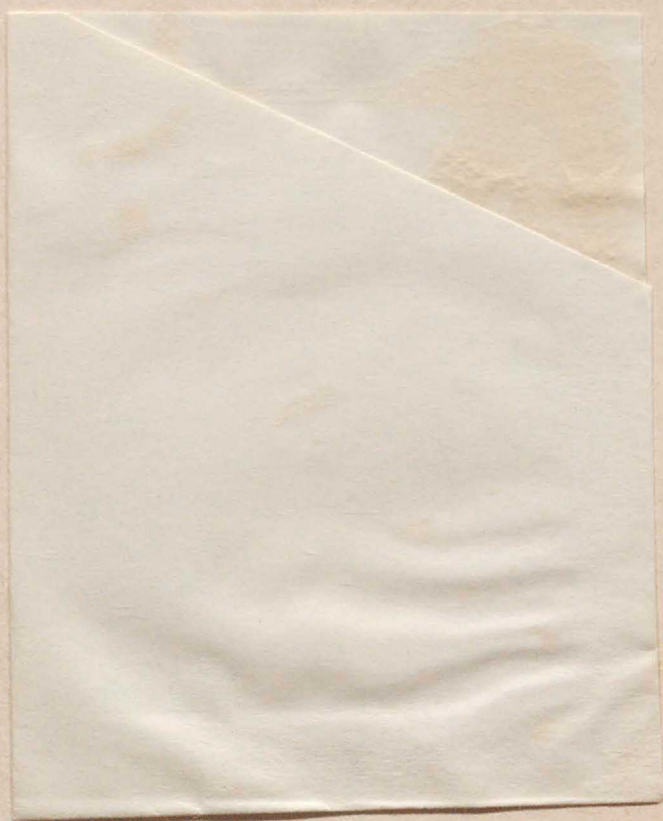


ε  $\frac{114}{52}$

1921













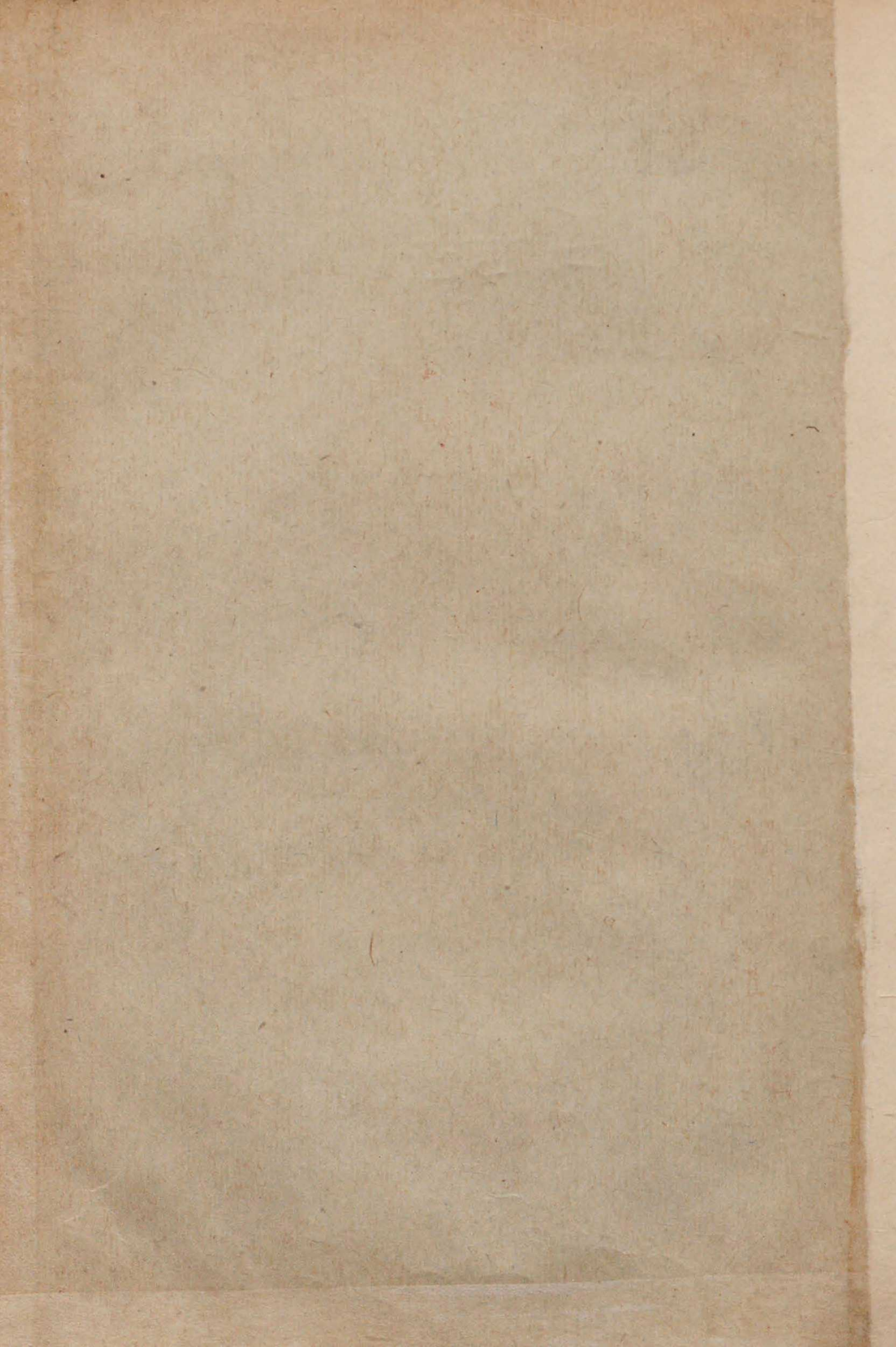
Александр Таров

E  $\frac{119}{52}$

ВЫШЕ

ЖИВО

ИЗДАНИЕ КАТЕРНОГО ЖЕЛТРА





2-1 кк - 90 - 1 - 2 - 22 - Убоинка

E  $\frac{119}{52}$  M

АЛЕКСАНДР ТАИРОВ

# ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА

ИЗДАНИЕ  
КАМЕРНОГО ТЕАТРА  
1921



11087-39



2014142567



книга

книжка  
КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №.№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №.№	№.№ списка и порядковый
--------------------	--------	--	--------	------	----------	-----------------	-------------------------------

14

14  
14  
19

197 г.  
LD



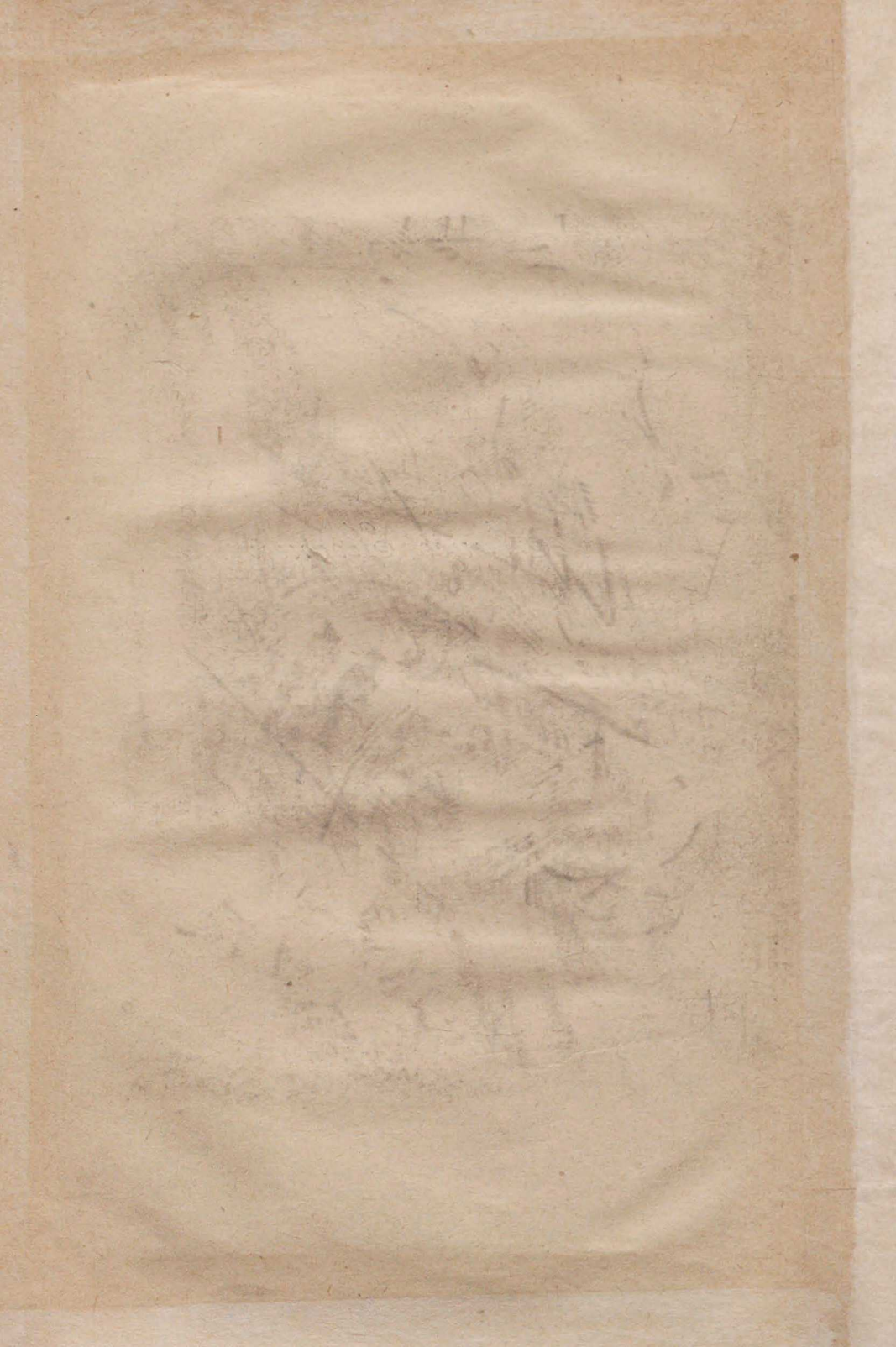


*Alice Koonen*

*Александр Шауров*

1881

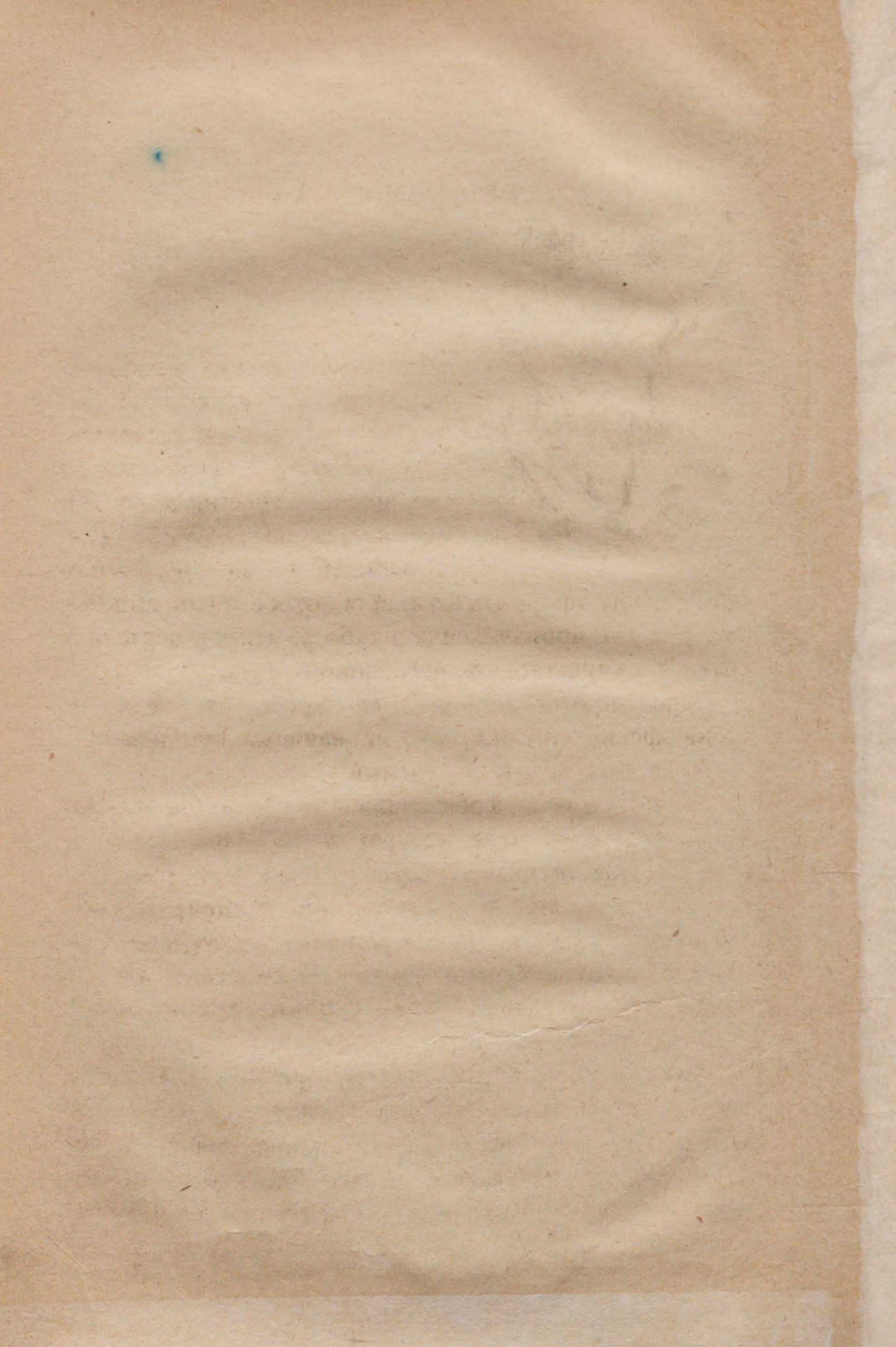












## PRO DOMO SUA



уже несколько раз собирался привести в порядок мои записки, но активное строительство театра не оставляло мне досих пор для этого времени. Теперь я пользуюсь первой представившейся мне возможно-

стью, чтобы оформить их и, просмотрев таким образом еще раз уже произведенную работу, яснее и четче осознать и почувствовать дальнейший путь.

Заранее оговариваюсь: не ждите от меня ни философских обоснований, ни научных обобщений.

Я не философ и не ученый.

Я режиссер, я формовщик, и строитель театра, и изо всех наук меня волнует лишь одна — да и то пока несуществующая — наука нашего искусства.

Но наука эта постигается ни безпристрастным скальпелем ученого, ни скрипучим объективом критицизма, а волшебными очками Челионтати, для которых, как вы знаете, нужен особый длинный нос.

Я не писатель также.

Мне часто не будет хватать нужных слов, чтобы остро и ярко формулировать то или иное положение по те, кто по настоящему *любят* театр и его изумительное искусство, и под бледным покровом моих слов сумеют разглядеть волнующую меня мысль,



рожденную творческой и действительной работой в театре, а не критическим и теоретическим разглядыванием его со стороны.

Этим любящим я и отдаю свою книгу.

И раньше всего я отдаю ее своим соратникам и ученикам— их буйной молодости, их пламенному сердцу, их стойкой воле к театральному мастерству.

Я отдаю ее также всем тем, кто силен и молод, чья горящая мысль и душа неукротимо бьется в предчувствиях и поисках нарождающегося ныне театра, властно утверждающего свое самодовлеющее искусство, свое самоценное мастерство.

Я не даю общих для всех и раз навсегда неизменных рецептов.

Лишь то, что выкристаллизовалось в действительной правильной театральной работе я пытаюсь облечь в слова.

Но я не ручаюсь, что живая работа, которую мы с неустанным энтузиазмом будем вести и дальше, не переплавит с своим огнем уже обретенного ныне и не изменит или не прибавит к нашим кристаллам новых неожиданных граней.

Лишь в одном я убежден неизменно.

*Это в том, что путь к чаемому нами театру лежит через полное преодоление диллетантизма и через предельное утверждение мастерства.*

Поддержать идущих по этому трудному пути „верующих и обративших диллетанствующих и неверующих—такова цель моих записок.

В 1912 году после долгих колебаний и сомнений, я решился, наконец, бросить театр.

С трудом дождался я конца сезона, уехал из Петербурга и отдался совершенно иной работе.



Мне казалось, что провинция и иная, чуждая театру атмосфера помогут мне выполнить мое решение уйти от сцены навсегда.

А уйти было необходимо.

Современный театр не только не радовал меня и не вдохновлял больше на работу, а наоборот, с каждым днем, с каждым спектаклем, все более и более увеличивал назревавшие во мне сомнения, и временами мне казалось уже, что не только современный театр, но и театр вообще утратил тайну своих былых чарований, и теперь, обезсиленный, неизбежно влечется к катастрофе.

Вспоминалась Дузе, прекрасная Элеонора Дузе, и ее трагический разрыв с театром, вспоминалось, что только смерть предотвратила уже предрешенный уход из театра Коммисаржевской, назойливо всплывали в памяти разочарования Гордона Крега и его вынужденное прославление сверх марионетки, и над всем этим с торжествующей тупостью высился профессорский колпак Айхенвальда с его статьей: „Смерть Театра“.

Конечно, я знал, что Айхенвальд не прав; конечно я знал, что театр органически вовсе не зависит от литературы и что не в передаче произведений драматурга заключается его миссия.

К „Глоссам“ Мейерхольда я мог бы добавить еще целую эпоху римской пантомимы, когда совсем не было авторов и их пьес, и все же театр так властно, чаровал зрителя своим самодовлеющим искусством, что даже всемогущие цезари завидовали памятникам, которыми римляне чествовали своих излюбленных мимов.

Я мог бы напомнить и о блестящей вспышке *comœdia dell'arte* когда Гоцци и Сакки снова открыли



заколоченный было театр Сан-Самуеле, и зазвеневшие в нем арлекинские бубенцы вновь привлекли в его стены целые толпы венецианцев, легко взрывая своими искрометными импровизациями обманчивую прочность успеха Гольдони и его писанных пьес.

И много еще блестящих страниц из прошлого театра я мог бы привести в доказательство того, что Искусство театра и актера первично, и что Мельпомена отнюдь не является колониальной негритосской в прекрасной плеяде белокостных муз.

И все же это были бы только слова, слова и слова.

Ибо живая жизнь театра не только не подтверждает, но и опровергает их, ибо радость и молодость отступились от него, ибо вместо чудесных полетов в фантастические области невозможного, театр бесильно бьется в тенетах натуралистической повседневности, или безкрыло влачится в формализме анемично-декадентской условности.

И если не прав был Айхенвальд по существу, по отношению к театру в целом, в его прошлом и будущем, то по отношению к театру современному его слова были в достаточной мере справедливы.

Ибо раз театр собственно перестал быть театром, раз перестал он радовать и волновать зрителя своим самодовлеющим, чисто-театральным искусством, а превратился лишь в передатчика литературы, то не проще и не приятнее ли, в самом деле, сесть с книгой в уютной тишине кабинета и там, без назойливого света рамп и навязчивой трактовки актера, спокойно прочесть ее.

И разве мы сами, не критики, не философы, не профессора, а непосредственные деятели театра не почувствовали уже трупного запаха в нашем доме и не стали покидать его?



Как же это случилось?

Что же произошло, что театр, прекрасный театр, зачатый от Кришны и Диониса, превратился по свидетельству Сологуба в уютную усыпальницу для „кроликов“, а актер, некогда гордый Мим, звенящий бубенцами Арлекин, король плаща и шпаги, стал грамофонной пластинкою, покорно воспроизводящей, по воле антрепренера, слова и „идеи“ господ Арцыбашевых, Сургучевых и др. „братьев-писателей“?

Произошло то, что из театра ушло главное, то, что отличает его от всех иных искусств, то, что дает ему самодовлеющую радость — ушло искусство и мастерство актера.

Надо ли мне говорить о том, что в театре главное Актер, что в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера.

Надо ли вспоминать хотя бы определение Аристотеля, что театр есть „подражание единому, важному, в себе замкнутому *действию*,“ — *действию*, которое, конечно, немислимо без *действующих*, т.-е. без актеров.

А раз так, раз сущность театра в актере, то, несомненно, развитие театра и состояние его находятся в непосредственной зависимости от развития и состояния в данный момент искусства актера, и периоды подъема и расцвета театра неизбежно совпадают с периодами расцвета актерского мастерства, периоды же упадка и кризиса — с периодами его падения.

И тот длительный кризис, который переживал современный театр и который в начале XX века пытались вскрыть Гордон Крэг, Георг Фукс (в его книге



с неоправданным названием „Революция театра“) и у нас в России, Мейерхольд, Евреинов и другие был по существу неизбежным и логическим результатом ужасающего падения актерского мастерства.

И засилие литературы в натуралистическом театре, и засилие живописи в театре условном исходили несомненно из одной и той же причины — из потери актером своего мастерства.

Ибо актер, лишенный своего мастерства, теряет свою власть над зрителем. А теряя ее он уже бессилён фиксировать на себе его внимание и подпадает под влияние привходящих элементов театра, которые сосредоточивают тогда уже на себе доминирующий интерес зрителя, пользуясь актером, лишь как неизбежным прикрытием, без которого даже слепые увидели бы, что король гол, что никакого театра, собственно и нет.

Король гол, театра нет — с этим тяжелым чувством я ушел из театра.



рошел гол.

В августе 1913 года я приехал в Москву с твердым намерением не заниматься театром. Я принял это решение без всяких колебаний, так как считал себя уже окончательно „излечившимся“,

да и помимо этого ни один из существовавших театров все равно не удовлетворял меня, и мысль о работе в них меня никак не волновала.



Но прошло всего несколько дней, как я почувствовал, что начинаю терять приобретенное спокойствие, которым я так гордился.

Утренние газеты каждый день приносили новые сенсационные сведения о нарождающемся „Свободном Театре“: „Театр всех видов сценического искусства“, „приглашены Монахов, Шаляпин, Давыдов, Коонен, Андреева, Балгрушайтис, Дузе, Сара-Бернар, Сальвини“, „Подготовительные работы в полном ходу—затрачены миллионы на всевозможные опыты“, „К отдельным постановкам привлекаются Макс-Рейнгард, Георг Фукс, Гордон Крег... Римский папа“, „в репертуаре драма, комедия, оперетта, пантомима“ и прочее, и прочее.

И между всеми этими сведениями, причудливо переплетая и путая их, носилась какая то странная, почти фантастическая фигура Марджанова, человека, несомненно, живущего одновременно в нескольких воплощениях, ибо судя по газетам, он в один и тот же час работал в Москве над „Прекрасной Еленой“, вел в Питере переговоры с Варламовым, во Флоренции—с Крегом, в Китае смотрел „Желтую кофту“, в Праге набирал оркестр, в Лондоне уславливался о гастролях за границей и в Сорочинцах покупал волов для „Ярмарки“.

Прошло еще несколько дней, и мы встретились с Марджановым.

Воистину этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси.

Его труппа и так не могла уже вписаться в партере эрмитажного театра, итак на каждую намеченную постановку приходилось уже по два режиссера и два кандидата к ним, и все же он стал звать еще и меня в Свободный Театр.

Что было делать?



Да, я отрекся от театра, но ведь отрекся я лишь потому, что современный театр никак не удовлетворял меня.

Но *новый* театр, в котором можно попытаться найти, наконец, исход из мучительного тупика, театр, который хочет идти по непроторенным путям, театр вдохновляемый таким горячим энтузиастом, каким, несомненно, был Марджанов, — разве мог я долго колебаться?

А когда Марджанов предложил мне постановку *пантомимы*, о работе над которой я давно уже мечтал — вопрос оказался сразу решенным, и клавиш „Покрывала Пьеретты“ очутились у меня в руках.

Итак я снова в театре.

Я ставлю „Покрывало Пьеретты“ и сидя в партере слушаю оркестр, и навстречу мелодиям Донани во мне возникают нетленные образы Пьеро, Коломбины и Арлекина.

Вот в трагическом поцелуе любви сплетаются Коломбина и Пьеро, вот горят венчальные свечи Смерти, вот в „danse macabre“ шнель-польки извивается Арлекин, и обезумевшая к ногам мертвого Пьеро, падает умирающая Коломбина.

Как осуществить все это?

Как перенести на сцену все эти трепетные образы, эти волнующие созвучья, эти покоряющие ритмы?

Как поставить пантомиму?

Пантомима!

Разве не она была родоначальницей театра и в дни Диониса, и в культе Кришны, разве не она собирала жадные толпы в римский амфитеатр, разве не она всегда возникала на долговечном пути театра, как верный и неизменный признак его грядущего возрождения?

Я снова почувствовал былую взволнованность театром и вместе с небольшой группой, работающей



сомной, стал жадно искать путей к спенчесмуоик воплощению пантомимы.

Но на что было опереться, где было обрести исходную точку для работы?

Пантомима, как специальный вид театрального искусства, уже давно исчезла со сцены.

Балет ушел исключительно в танец, а цирковая пантомима захирела и базировалась на пустом и неинтересном иллюстрационном жесте.

Реконструировать пантомиму далекого прошлого я не считал нужным, во мне не было души антиквара, и я никогда не думал, что в „Старинном Театре“ можно ощутить живой пульс подлинного театра современности.

Итак, на работах по пантомиме, очевидно, базироваться было невозможно. Оставалось одно: еще раз просмотреть путь, пройденный театром за последние десятилетия, с тем, чтобы отметить все неверное и отжившее, попытаться найти то подлинное и непреложное, от чего можно было бы уже отправляться в наш неведомый и трудный путь.



так, Натуралистический Театр, с его рабским преклонением перед правдой жизни, с его неизменным стремлением заставить „визжать живых поросят“?..

Вы знаете старинную басню Эзопа, которую приводит, как быль, Коклэн?

„На ярмарке скоморох стал подражать писку поросенка — он это делал так искусно, что все

кругом, придя в восторг, стали громко ему аплодировать.

Тогда крестьянин побился об заклад, что пропищит также хорошо: он спрятал под одеждой живого поросенка, и стал щипать его—поросенок, конечно, завизжал, но крестьянина ошिकाми. „Что тут делать, говорит Коклен, поросенок, наверно пищал хорошо, но безыскусственно“.

Да, с этим ничего не поделаешь.

Ибо есть две правды—правда жизни и правда искусства.

Конечно, местами они соприкасаются между собой, но большей частью бывает так, что правда жизни оказывается ложью в искусстве и, наоборот, правда искусства звучит ложью в жизни.

Натуралистический Театр либо прошел мимо этой простой истины, либо сознательно отверг ее.

Отсюда его стремление, чтобы и актер, и зритель забыли о театре, чтобы они чувствовали себя так, словно в их всамделешной жизни, происходит та драма или комедия, которая разыгрывается на подмостках.

Отсюда—требование, предъявляемое к актеру быть как бы сколком с человека, взятого из жизни—также „безыскусственно“ чувствовать, двигаться, говорить, вообще быть „естественным“ настолько, чтобы зритель не усомнился, что перед ним действительно Иван Иванович, а не актер X, Екатерина Ивановна, а не актриса У.

Отсюда стремление создать сценическую обстановку, довершающую этот обман, отсюда этот запах кислых щей и кухни, идущий из глубины сцены, на которой сооружена целая квартира и пр. и пр.



Я вспоминаю свое пребывание в Передвижном Театре, где я работал два года (1907 и 1908) в качестве актера и режиссера <sup>1)</sup>.

Передвижной Театр, особенно в прежних своих постановках еще не изжил натуралистических иллюзий, и вот в пьесе „Блаженны Алчущие“ на сцене водружалась, почти целая квартира из настоящих бревен, не меньшей толщины, чем те, из которых в деревнях складываются избы (действие происходило в квартире земского врача). Театр был передвижным, и все эти бревна возились из Петербурга в Харьков, из Харькова в Вятку и т. д.—все для того, чтобы стены, Боже упаси, не зашатались от прикосновения актера и не открыли бы зрителю страшной тайны, что на сцене стоит... декорация. С потолка спускалась лампа, она горела и, конечно, мигала каждый раз когда отворялась входная дверь, это значило, что ветер врывается в комнату. Но отчего же этот ветер оставлял недвижной скатерть на столе, волосы на голове актеров и вообще все в комнате? И стоило ли возить из города в город эти бревна, раз все равно не удавалось подделать жизнь до конца?

Я мог бы привести из личного опыта массу подобных примеров, но надо ли воскрешать в памяти все ухищрения натуралистического театра и вспоминать о том, как безжалостно сама жизнь разбивала все его с таким трудом создаваемые иллюзии жизни.

Перелистайте книгу Фукса, или статьи Мейерхольда и художественное банкротство натуралистического театра обнаружится перед вами во всей полноте.

<sup>1)</sup> Там мною были поставлены: Гамлет—Шекспир, и Эрос и Пенхей Жулавского.



Меня интересовал другой вопрос, гораздо большей важности и значения, почти не затронутый ни Фуком, ни Мейерхольдом.

Это вопрос об *актерском творчестве и подходах к нему*, ибо этот вопрос надлежало разрешить раньше всего для работы над пантомимой.

Главное требование, предъявлявшееся к актеру Натуралистическим Театром заключалось в том, чтобы его переживания были правдивы, искренни и естественны, а для этого ему раньше всего надлежало забыть, что он на сцене, забыть, что он актер.

Обращаясь к „аффективным воспоминаниям“, он должен был стремиться, чтобы зритель ни на минуту не усомнился в том, что перед ним не актер, а настоящий, всамделешный, выкинутый жизнью человек — с его силой и слабостью, страданиями и счастьем, слезами и улыбками, привычками и повадкой.

Для этого надо быть зорко-наблюдательным в жизни, всегда ходить, как бы с карманным кодаком в душе и глазах, чтобы затем, пережив все подмеченное, перенести его из жизни на сцену.

Зрителю должно было казаться, что перед ним настоящая жизнь, а потому душевные вибрации актера на сцене должны звучать в унисон с жизненными, голос его должен быть приглушен, речь упрощена, жест обкарнан.

Актер, таким образом, лишался всех своих выразительных средств, при помощи которых он только и может являть свое искусство.

Он настойчиво превращался из актера в милого, чувствительного человека, не плохого психолога и непременно неврастеника (вспомните, что именно натуралистический театр выдвинул это новое, очаро-



вательное амплуа), который искренно болел горем и радостью ближнего, но никак не творил театра.

Актера, г. е мастера, владеющего своим искусством, такому театру, собственно, не было и нужно.

„Актерство“, „актер“ стало почти ругательным словом.

На сцену устремился милый, трогательный русский интеллигент и стал публично выворачивать наизнанку свою душу.

А так как в этом было его истинное призвание, то дело быстро пошло на лад, и Натуралистический Театр стал делать огромные успехи.

В своем стремлении перенести на сцену жизнь, Натуралистический Театр дошел даже до того, что для роли певчего в Горьковской пьесе „Мещане“ пригласил настоящего певчего.

Дальше идти было некуда: правда жизни восторжествовала, и посрамленный актер бежал из театра.

Но вместе с ним из театра исчезла и его сущность, исчезло его искусство.

И театр, не будучи в состоянии привлечь зрителя своим самодовлеющим искусством, мало-по-малу превратился не то в экспериментальный институт по психо-патологии, не то в популярного гида по истории русской и иностранной литературы.

Что же можно было взять из этого театра для работы над пантомимой, где нельзя укрыться за авторские „идеи“, где нельзя засыпать зрителя потоками авторских слов, где искусство актера должно явить себя в своей первичной сущности?

Не брать же из него то „косноязычие жеста“, к которому, по меткому определению Ю. Слонимской, пришел Натуралистический театр.

Разве мог мелкий так называемый „характерный“, ничего по существу своему не выражающий, неряшливо жизненный, косноязычный жест служить базой для пантомимы?

Конечно, нет.

Но тогда, быть-может, „переживание“ давало искомый ключ к работе?

Да, конечно, переживание является необходимым моментом в каждом творческом процессе, но его одного слишком мало для того, чтобы создать какое бы то ни было произведение искусства, в том числе и театральное.

Несомненно, каждый творец, будет ли это художник, скульптор, музыкант, поэт, актер, должен вначале „пережить“ задуманное произведение и только, пережив его в своей творческой душе, он может уже придать ему видимые во вне черты, отлить его в свойственную ему форму.

Но, с другой стороны, любой творческий замысел, хотя бы и пережитый до конца, но не отлитый в видимую форму, сам по себе никак не является произведением искусства, ибо форма есть тот единственный проводник, при помощи которого творчество одних может быть воспринято другими.

Пока же не произошло процесса оформления, нет и произведения искусства. Вне формы нет и не может быть никакого искусства.

Натуралистический же театр страдал дизентерией безформия.

Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический Театр уничтожил



тем самым сценическую форму, имеющую свои особенности, отнюдь не продиктованные жизнью законы.

Поэтому Натуралистический Театр, по существу и не был подлинным театром и никогда не давал законченного произведения сценического искусства.

Лишь иногда его спектаклям удавалось создавать впечатление оформленного сценического произведения, ибо, когда Иван Иванович должен был быть и на сцене Иваном Ивановичем, а Екатерина Ивановна—Екатериной Ивановной, то здесь безформие сценического произведения, отражая и как бы воплощая безформие жизни, принималось ошибочно за самоудовлеющую сценическую форму.

Не в этом ли кроется разгадка удач Натуралистического Театра в постановках современных, жизненных пьес и почти неизменных неудач в репертуаре иных планов?

Итак, признавая необходимость переживания, правда иного, чем то, какое культивировал натуралистический театр, в каждом творческом процессе, а значит и в сценическом вообще и в создании пантомимы в частности, нам предстояло найти форму, в которую это „переживание“ должно было вылиться...

Несомненно формой пантомимы является—*жест* (беря это понятие во всеобъемлющем его значении).

Но какой жест?

Конечно, не иллюстрационный, конечно, не житейски-косноязычный.

Но какой?

Быть-может условный, который культивировался условным театром.

Быть-может именно в этом театре с его неустанным исканием формы и заключено все то, что нужно нам, ибо ведь и мы будем стремиться к сценической форме.

Я вспоминаю, как мы, молодежь, влюбленная в театр, жадно ловили все сведения о бунте против натурализма в театре, с каким волнением и надеждой следили мы за всеми перипетиями загоревшейся с ним борьбы, как радостно приветствовали мы рождение условного театра.

Казалось, что он несет в себе ту истину, по которой так истосковалась наша душа, что ему суждено вернуть театру его первородную силу.

И как жестоко мы были разочарованы, увидев и на опыте зачинателей этого театра и на своей работе, что мы снова пришли к тупику, иному, но столь же мучительному и безнадежному, как и натуралистический театр.

Только сейчас, много лет спустя, мы понимаем, что иначе не могло и быть: теза всегда рождает анти-тезу, и только затем назревает завершающий процесс — синтез.

В истории современного театра натуралистический театр являл собой тезу, антитезой которого с логической необходимостью и стал условный.

Для синтеза время тогда еще не назрело.

„Все наоборот“ — так в двух словах можно было бы определить линию условного театра.

„Все как в жизни“ — говорит Натуралистический театр.

„Все *не* как в жизни“ провозгласил Театр Условный

— „Зритель должен забыть, что перед ним сцена“

— „Ни на минуту зритель не должен забывать, что он в театре“.

— „Актер должен чувствовать себя совсем как в жизни“.

— „Каждую секунду актер должен помнить, что под ним подмости, а не подлинная жизнь“.



— „Актер должен все искренне переживать“.

— „Никаких искренних переживаний у актера быть не должно“ и т. д., и т. д.

Мне хорошо памятни 1905 и 1906 годы в Петербургском Театре В. Ф. Коммисаржевской, эти первые публичные опыты и спектакли Условного Театра <sup>1)</sup>).

Мне памятни и репетиции, и вся внутренняя работа там, за которой я, молодой актер этого театра, следил с жадным вниманием.

Были уничтожены так оскорблявшие всех нас павильоны с их подобием и безвкусием жизни, были сброшены с актеров отягчавшие плечи жизненные пиджаки.

Под предводительством Сапунова и Судейкина на сцену пришли художники, так стосковавшиеся по большим полотнам и так радостно откликнувшиеся на призыв Мейерхольда к совместной работе.

„Пришли, увидели и победили“...

Да, они победили без труда.

А если Натуралистический Театр в результате оказался в плену у литературы, то условный почти с первых же своих шагов был пленен живописью.

Вся сцена, вся задача построения спектакля стала рассматриваться с точки зрения „красоты“.

Но не красоты актерского материала, а красоты обще-декоративного плана и замысла художника, в который актер входил лишь в качестве необходимого „колоритного пятна“.

„Несуразное нагромождение в сценах Натуралистического Театра заменилось в Новом Театре требованием внести в планы построение, *строго подчинен-*

<sup>1)</sup> Московский театр-студия не был открыт для публики.

ное <sup>1)</sup> ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен“.

В результате такого построения актер стал терпим для художника только до тех пор, пока он оставался таким колоритным пятном, забывая о природе своего искусства, о действии и связанном с ним движении. Ибо, сдвигаясь, актер неизбежно передвигал „колоритные пятна“ и, конечно, портил художнику картину.

Отсюда пресловутое стремление Условного Театра к „статуарности“, отсюда уже не экономия, а скупость и скудость жеста.

В жизни Условного Театра можно было подметить одно в высшей степени любопытное явление, мимо которого нельзя пройти молча.

Очень часто при открытии занавеса зал оглашался аплодисментами, и почти всегда они замолкали к концу акта или спектакля.

Это происходило потому, что открывавшаяся картина действительно этого стоила:— так все было в ней закончено и гомонично.

Но проходил первый момент, актер начинал двигаться, и очарование картины исчезало, и интерес зрителя начинал падать, ибо актер сам по себе такого интереса возбуждать не мог, а без этого, по существу, не могло быть и театра, да, говоря откровенно, и не было.

Я помню во что превратился актер условного театра.

Я помню как тщательно актеры вылуцивали из свое<sup>1</sup> души „презренные чувства“, как стремились они к тому, чтобы, Боже избави, не переживать страдание, гнев, любовь, ненависть, или радости, а лишь холодно и спокойно *изображать их*.

<sup>1)</sup> Курсив мой, см статью Мейерх.—Театр. сб. Шиповника.



*Изобразительный метод* стал главным догматом их сценической веры и главным компасом их сценической практики.

Поэтому на первые же репетиции, (как это было, например, на репетиции „Сестры Беатрисы“) Мейерхольд приносит монографии Мемлинга, Ботичелли и др. художников, соответствовавших тому или иному случаю и исполнители брали у них жесты, а часто и целые группы, изображая уже не только чувства, а их внешние проявления, т.-е. самую форму.

Не даром Мейерхольд с признательностью приводит в своей статье отзыв Брюсова из „Весов“, в которых он пишет о Московском „театре-студии“, что „иные группы казались помпейскими фресками *воспроизведенными* <sup>1)</sup> в живой картине“.

Такой изобразительный подход к созданию формы по своей художественной сущности был так же мало ценен, как и безформие Натуралистического Театра, тоже построенное во внешних своих проявлениях на изобразительном методе (воспроизведения жизни). Если же мы еще вспомним, что по свидетельству Мейерхольда, „держались такого метода: не давали темпераменту прорываться, пока не овладевали формой“ <sup>2)</sup>, то для нас станет очевидным *внешний* подход Условного Театра к созданию сценической формы.

А это неизбежно должно было привести к механизации актера, т.-е. к умерщвлению в нем его творческого Я.

Ибо, если, с одной стороны, „переживание“ само по себе, не отлитое в соответственную форму, не создает произведения сценического искусства, то с другой,—и полая форма, не насыщенная соответствен-

<sup>1</sup> Курсив мой.

<sup>2</sup> Та же статья.

ной эмоцией, тоже бессильна заменить живое искусство актера.

И Вал. Брюсов, которого так часто цитирует Мейерхольд, с логической неизбежностью в своей статье констатирует, что для окончательной победы „условному“ театру остается только одно средство: „заменить артистов куклами на пружинах со вставленным внутрь граммофоном. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задачи,—нет никакого сомнения, что современный „условный“ театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток“<sup>1)</sup>.

Это несомненно так. Да иначе и быть не могло: раз актер был лишен свободного распоряжения своим материалом, раз не пришел он к творчески-эмоциональному выявлению формы, раз не он был определяющим и решающим фактором построения сценической атмосферы.

Бессильный сосредоточить на себе внимание зрителя, он должен был уступить поле сцены новому властелину художнику, который и стал на ней хозяйничать.

А художнику, перенесшему на сцену все приемы станковой живописи с ее плоскостным разрешением, актер, конечно, мешал.

И раньше всего ему мешал актерский материал — его трехмерное тело, поэтому, конечно, „работа над другой пьесой (Смерть Тентажиля) дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам“<sup>2)</sup> т.-е. Условный театр в угоду художнику, сплюснул трехмерное тело актера, чтобы он не мешал создаваемому плоскостному заданию построения.

<sup>1)</sup> Мейерхольд, там же, курсив мой.

<sup>2)</sup> Брюсов. Реализм и условность на сцене.



Что было делать актеру?

Да еще после того, как художник, желая придвинуть к зрителю свои полотна, обрезал глубину сцены и прижал актера к самой рампе, предоставив в его распоряжение не более двух-трех аршин, т. е. пространства, достаточного только для могилы.

Очевидно, выход оставался только один: лечь и умереть, что в конце концов торжественно и проделал актер условного театра, а за ним и самый театр.

Так печально закончились наши ярко вспыхнувшие надежды.

Что же можно было взять из Условного Театра для работы над пантомимой.

Форму?— Нет, это была не та форма, к которой мы стремились.

Жест?— Нет, механизированный жест не находил отклика в наших исканиях, и не к нему вели нас интуитивно нащупываемые нами пути.



вот мы начали нашу работу.

Опираясь лишь на отрицательные положения, что наш путь, это не путь Натуралистического Театра и не путь Условного, сговорившись лишь о том, что мы будем стремиться к новой самодовлеющей сценической форме, что в наших поисках мы будем неизменно исходить из особой природы актерского материала, мы принялись за свою работу.

Мы работали усиленно, вдали от „Сорочинской Ярмарки“ Свободного театра, лишь время от времени

призывая к себе Марджанова, чтобы поделиться с ним нашими неудачами или счастливыми минутами обретений.

Мы шли ошупью, но как пленительно было наше неведение, когда мы часами отдавались музыке Донани, и в бесконечных фантастических просторах скользила перед нами безмолвная фигура Пьеро и в влекущем вихревом аккорде проносилась за ним, потерявшая свое свадебное покрывало, обезумевшая Пьеретта. А Арлекин — в могучих нарастаниях меди ревуший на весь мир, а его гости угодливые порождения его могущества и фантазии, — как все они вдруг замирали, когда в зарождавшихся аккордах арфы возникала вновь появляющаяся Коломбина. Дикие фурии шнель-польки завершали призрачное торжество Арлекина, и в трепетных выдохах флейт улетал свет разума из обесилевшего тела Пьеретты.

Да, это было все в иной сфере, в иной плоскости, чем наша каждодневная жизнь.

Здесь сталкивались извечные образы, изначальные лики человеческого существа, уже покончившие со счетом каждого дня и переживающие последнюю схватку — схватку Любви и Смерти.

Стало ясно: надо отбросить мещанский шницлеровский сценарий с его мелочностью, с его диалогами: „Пьеретта: Бежим! Пьеро: Но у меня нет денег“ душими на неинтересный, иллюстрационный жест.

Надо оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств.

А тогда не нужны иллюстрационные жесты, условно передающие действия, чувства и слова.



Ибо в моменты максимального напряжения чувства наступает *молчание*.

Вспомните, фразы из обихода: „у меня нет слов, чтобы выразить“ и т. д.

Вдумайтесь в происхождение *пауз* на сцене.

Вспомните гениальную ремарку Пушкина: „народ безмолвствует“.

Нет, пантомима это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова, пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда *слова умирают* и взамен их рождается подлинное сценическое *действие*.

Сценическое действие в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой *эмоцией*, ищущей во вне выхода в *соответственном жесте*.

*Эмоциональный жест* — только он в силах выявить искусство подлинного театра — искусство пантомимы. Только он даст ключ к обретению *подлинной формы*; формы, насыщенной творческим чувством, — *эмоциональной формы*.

„Эмоциональный жест“, „эмоциональная форма“ — ведь это и есть тот *сценический синтез*, к которому мы ощущуно шли в нашей работе, вне которого нет исхода *современному театру*, да и театру вообще.

Музыка!

Это она, это магия ее ритмов помогла нам пережить сладостный процесс зарождения сценического синтеза, ощутить в себе первое робкое биение *эмоциональной формы*.

Два момента огромного волнения пережила наша группа.

Первый, когда через три месяца, после начала нашей работы, мы показывали ее труппе Свободного театра.

Второй, когда, вскоре после этого, состоялся первый спектакль „Покрывала Пьеретты“.

И тут и там, мы знали, нас ждет недоверие, скептицизм, предубеждение.

Какова же была наша радость, когда труппа и зрители оказались захваченными спектаклем, когда вчерашние отрицатели (актеры и Свободного и др., в том числе и Художественного театра) взволнованно поздравляли нас, а Скрябин сказал, что этот спектакль способен заставить его писать для театра.

И это, несмотря на то, что мы и *тогда* сами сознавали, что нами сделана лишь ничтожная часть возможного.

Теперь же на расстоянии пяти-шести лет, я ясно вижу, под каким значительным влиянием и Условного и Натуралистического театра, мы работали тогда, как много у нас было ошибок и как мало сумели мы провести лишь интуитивно нащупанную нами правду театра.

Помимо огромной внутренней работы, сама которая по себе, конечно требовала не месяцев, а лет, нам надо было еще овладеть и новым мастерством актера — только тогда мы в состоянии были бы реально воплотить наши ощущения и грезы.

И наши молодые актеры, на фоне простых неинтересных модернистически-модных тогда <sup>1)</sup> декораций лишённые прикрытия, даваемого словом, еще путаясь в творческом воплощении эмоционального жеста, (эмоциональной формы) — все же радостно ранили зрителя своей игрой.

Какие же огромные возможности, какие необычайные чудеса ждали театр там на неведомых высотах назревавшего сценического синтеза.

<sup>1)</sup> Макет был разработан до моего вступления в театр.



И все же, несмотря на наше техническое неумение, несмотря на то, что мы, повторяю, еще только робко и ошущью подходили к прорыву в новую тайну театра, обаяние ее было так значительно, что заразило самых закоренелых скептиков партера.



рошел сезон.

Помимо „Покрывала Пьеретты“ мне удалось сделать еще несколько любопытных опытов в интересовавшем меня направлении при постановке „Желтой кофты“, и Свободный театр, шумным фейерверком разорвавшийся над скучными буднями театральной жизни, прекратил свое существование.

Причины распада, к сожалению, таились в самой организации Свободного театра.

Слишком разных языков люди, почти враждебных толков художники собрались в его широко распахнутых стенах, и поэтому, когда, очевидно, ошибшиеся в своих расчетах „меценаты“ отступились от него, то вся его постройка, — эта своеобразная Вавилонская башня, с такой любовью возведенная Марджановым, должна была роковым образом рухнуть, — и Свободный театр умер.

Заканчивая свои строки о Свободном театре, я считаю нужным предварительно выяснить одно давнее недоразумение.

В последнее время стало очень модным, кстати и не кстати говорить и писать о так называемом

синтетическом театре, вкладывая в это понятие совершенно неправильное содержание.

Синтетическим театром почему-то называют театр, в котором поочередно даются то драма, то опера, то оперетта, то балет, т.-е. театр *механически* соединяющий разные виды сценического искусства причем в такого типа театрах (напр., в недолго просуществовавшем Новом театре Ф. Коммисаржевского) для обслуживания разных спектаклей существуют даже различные труппы: оперная, драматическая, балетная и т. д.

Конечно, называть такой театр синтетическим — это явный абсурд.

Синтетический театр — это театр сливающий *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все, искусственно разъединенные теперь, элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение.

Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и пр., нет, его творцом может стать лишь новый *мастер-актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства.

К сведению же вольных и невольных рецидивистов, упорно употребляющих в неправильном толковании многострадальный термин „синтетический театр“, я считаю справедливым напомнить, что с этой точки зрения первым таким театром был Свободный, давший в один сезон своего существования оперу „Сорочинская Ярмарка“, оперетку „Прекрасная Елена“, пантомиму „Покрывало Пьеретты“, драматическое



представление „Желтая Кофта“ и мелодраму „Арлезианка“.

Первым же создателем такого типа театра в наши дни был Марджанов.

Итак, Свободный Театр умер.

Для меня и небольшой группы лиц, художественно спаянных со мною, было все же ясно, что работа, начатая нами, прекратиться не может, что те новые планы Театра, которые зародились в ее процессе должны найти почву для своего воплощения, а мы должны продолжать наши искания до той поры, пока в волшебных струях чудесного озера Урдар мы не увидим, наконец, отражения поразившей нас истины.

Было ясно: ни в одном из существовавших театров мы работать не можем.

*Нам необходим свой театр.*

Свой театр!..

Кто сосчитает бессонные ночи, полные надежд и отчаянья дни, совершенно неожиданные по невыполнимости проекты, почти бредовые построения, которые как фантастические замки в воздухе, возникали и рушились в весеннем дурмане безучастного города!

Для театра нужны были: помещение, деньги и труппа.

У нас не было ни того, ни другого, ни третьего.

И все же Камерный театр возник.

Как?

Как возникает утро?

Как возникает весна?

Как возникает человеческое творчество?

Так возник и Камерный театр,—со всей непостижимостью и всей стихийной логичностью подобного возникновения.

Он *должен* был возникнуть — так было начертано в книге театральных судеб.

Ибо иначе, как могло случиться, что во всей огромной путанной Москве отыскался д. № 23 по Тверскому бульвару, в котором домовладельцы уже и сами подумывали о постройке театра, как могло случиться, что Воинское Присутствие, солидно разместившееся в залах старинного особняка, как раз доживало последние месяцы своего контракта, как могло случиться, что мы, категорически отказавшись от меценатства <sup>1)</sup> вдруг, почти уже отчаявшись, в последнюю минуту обрели двух пайщиков, и внесли десять тысяч домовладельцам, подписав с ними договор на пять лет на общую сумму в сто семьдесят пять тысяч (!), как могло случиться, что мы в двадцатом веке, не давая никому никаких денежных гарантий, собрали все же вокруг себя нужную группу молодых, талантливых актеров, готовых работать с нами при любых условиях, как могло случиться...

Но нет, все равно я не сумею ни передать, ни объяснить всех „как“.

Вы хотите знать историю возникновения Камерного Театра?

Прочтите „тысячу и одну ночь“, прочтите фантастические рассказы Гофмана, перелистайте страницы Жюль-Верна, Майн-Рида, Уэльса — и тогда Вы, быть может, получите некоторое представление о том, как возник Камерный театр или, вернее, о том, как до последнего момента мы сами не знали, действительно ли возник он, или это только горячечный бред, „каприччио“ нашего театрального воображения.

В фантазмагории возникновения Камерного театра у нас настолько спутались границы воображаемого и

<sup>1)</sup> Опыт Свободного театра научил нас этому.



реального, так часто казалось нам, что все погибло и таким неожиданным образом все вдруг облеклось снова в плоть и кровь, что когда на улицах Москвы появились, наконец, первые афиши с заголовком „Камерный Театр“, то мы просили прохожих читать нам их вслух, чтобы с непреложностью убедиться, что это действительно было, а не мираж, не бред нашего разгоряченного воображения.

Итак Камерный театр есть факт.

Почему Камерный?

Этот вопрос не раз задавали нам и тогда, и впоследствии.

Мне и моим друзьям по работе это название казалось очень ясным и естественным.

Ничто новое в искусстве не находит сразу доступа к художественному восприятию рядового зрителя.

Не даром Оскар Уайльд пишет, что публика больше всего на свете боится „новшеств“, и что для защиты от них она построила баррикады из классиков и создала особый кадр критиков.

Пример Свободного Театра подтвердил это.

Мы хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, этого мещанина, крепко засевшего в театральных залах, мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию *своих* зрителей, таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих, как и мы, мы хотели сразу сказать расплодившемуся театральному обывателю, что мы не ищем его дружбы, и мы не хотим его послеобеденных визитов.

Поэтому мы и назвали наш театр Камерным.

Но, конечно, ни одной минуты мы не думали ни в какой мере связывать этим названием ни себя, ни свое творчество.

Ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки и исполнения мы отнюдь не стремились—напротив по самому своему существу они были чужды нашим замыслам и нашим исканиям.

Теперь это название Театра во многом уже утратило свой первоначальный смысл, но мы сохраняем его как сохраняет человек имя, данное ему от рождения.



открыть Театр мы решили „Са-кунталой“.

Нас влекла мистерия, нас манило прекрасное величие, сила и нежность этого замечательного творения Каладасы, нас пленяла возможность первыми прикоснуться к тайнам и образам Индусского Театра.

Кроме того, в этой работе нас не подстерегала традиция, ревниво охраняющая подступы ко всем другим классическим произведениям, в ней казалось нам легче будет освободиться от пут современного театра, ибо слишком велика была пропасть, отделявшая его от седых времен Кришны.

И мы с увлечением стали мечтать о предстоящей работе.

Но по мере того, как мне, в качестве режиссера надлежало эти мечтания конкретизировать, я стал чувствовать, что задуманная нами работа не менее трудна, чем пленительна.



Волнения за нашу первую постановку пересилили во мне даже волнения за самый театр и, передав своим ближайшим сотрудникам ряд очередных работ по театру и его постройке, я уехал за границу, чтобы, насильно отвлекшись от организационных задач, всецело сосредоточиться на работе по постановке.

Я был в Париже и в Лондоне. С увлечением, часто целыми днями просиживал я в индусских залах Musée Guimet, Британского музея и специального Индусского музея, рисуя и зачерчивая, возникавшие в моем воображении, различные планы предстоящей постановки. Но, несмотря на колоссальное количество открывшегося мне бесценного материала, я все же не чувствовал удовлетворения, меня неудержимо влекло в Москву, в Театр, *на сцену*, где лишь в действительном соприкосновении с актерами, я чувствовал, мог раскрываться и до конца оформиться грезившийся мне план постановки.

Внешние события тоже побуждали меня торопиться с отъездом,—неожиданно надвинулась война, и я с большим трудом сел в последний уходящий из Парижа поезд и буквально чудом пробрался в Москву.

В Москве меня ждал миллион несчастий: напуганные войной рабочие разъехались по деревням, и постройка театра угрожающе застряла на середине, лучшая часть мужской молодежи, на которую я возлагал столько надежд, оказалась призванной на войну, исполнительница „Сакунталы“—А. Коонен, застряла за границей, перевод мистерии был еще не прислан из Франции где над ним работал К. Бальмонт, в кассе Театра не было ни гроша, и ко всему—война, война, война.

Что было делать?

Все уверяли меня, да я и сам видел, что война рушит все планы, что возникший *force-majeure* пре-



кращает все обязательства, что начатая постройка так и останется незаконченной, что создавать театр в момент начала войны—немыслимо, что продолжать надеяться и работать—безумие.

И все же—я надеялся и работал.

Прошел мучительный месяц, когда временами мне казалось, что я схожу с ума, — пока вновь раздался наконец, бодрящий стук возобновившейся стройки, и в тесной комнате, единственной, где не было строительных работ и где сейчас помещается раздевальная для публики, днем и ночью начались усиленные репетиции постановки—в переводе Бальмонта и с А. Коноен в роли Сакунталы.

Ибо Камерный Театр должен был возникнуть.

При постановке Сакунталы мне пришлось проделывать очень большую и сложную работу.

Слишком величественная и необычайная для Театра задача постановки мистерии часто подавляла меня своей грандиозностью, тем более, что в моем распоряжении был, правда, очень гибкий, очень отзывчивый, но в огромном своем большинстве технически еще совсем не обработанный актерский материал. Да я и сам часто останавливал работу, зачеркивал все сделанное и начинал сначала, так как чувствовал, что, помимо своей воли, попадаю то в трясины натуралистического театра, то в паноптикум условного.

Теперь я ясно вижу, что иначе не могло и быть что в конечном итоге ни один индивидуальный или коллективный художник, каким является Театр, не может сразу же освободиться от преемственности в своей работе, но тогда это, конечно, нервировало и волновало. Хотелось поскорее порвать с прошлым, чтобы в горниле неустанных исканий выковать новые приемы творчества, выкристаллизовать новые грани Театра.



Поэтому каждая удача, каждый счастливый прорыв в чаемый нами новый театр удесятиряли наши силы, и наша тесная репетиционная комната могла бы порассказать о многих ночах, когда счастливо зазвучавшая интонация, или удачно найденный жест прогоняли уныние и усталость, и мы бодрой работой, встречали солнечный восход.

В итоге репетиций нам удалось добиться совершенно исключительного, почти религиозного трепета мистерии, который местами, особенно в сцене прощания Сакунталы, удалось даже перенести на сцену, перетранспонировав его в ритмически-театральный план и преодолев, таким образом, натуралистическое переживание.

С другой стороны и в области формы были сделаны некоторые значительные достижения.

Обнаженные, раскрашенные, в свободном ритме двигавшиеся тела актеров уже не походили на искусственно-установленные барельефы условного Театра.

Обнаженное тело, несомненно, раскрепощало актера и давало ему больше возможностей в достижении подлинной эмоционально-насыщенной формы. Но оно же создавало одновременно и новые трудности.

Сразу стало очевидным, что если в большинстве своем, актеры с грехом пополам умеют носить современный костюм, из рук вон плохо носят костюм театральный, то своего собственного тела они носить не умеют совсем.

Понадобилась огромная работа, чтобы актеры полюбили свое тело и научились носить его с тем свободным целомудрием, при котором глаз зрителя, как это было на спектаклях „Сакунталы“, уже не останавливается на этой наготе, а принимает ее как своеобразный, радующий его театральный костюм.



Театральный костюм! Эта область, казалось, так блестяще разработанная художниками условного театра, до сих пор остается еще самым больным местом нового Театра.

Прекрасные, полные красочности, великолепия и движения на эскизах, костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облакают тело актера, дробя его и мешая ему.

Принцип обнажения тела помог нам исключительно удачно разрешить костюмы Сакунталы, построив их так, что они не стесняли и не коверкали жест актера, а, наоборот, подчеркивали и выпукляли его, все время, и в покое и в движении, гармонически сливаясь с Телом актера и сценически выгодно оттеняя его.

Я считаю, что за последнее десятилетие разрешение костюмов в „Сакунтале“ может быть признано одним из наиболее удачных.

К сожалению, я не могу сказать того же о декоративном разрешении спектакля.

Пожалуй в общем оно было интересно, здесь несомненно был сделан некоторый шаг вперед. Павел Кузнецов, впервые привлеченный мною в театр, выполнил поставленную ему задачу с большим талантом и прекрасной красочной щедростью, и все же это было не то, так как я не мог еще оформить тех новых принципов построения сцены, которые интуитивно уже жили во мне, но для которых я еще не находил конкретного разрешения.

Конечно, на сцене Камерного Театра не могло быть места исторически-натуралистическим декорациям, репродуцирующим индусскую природу, дворцы и храмы.

На ней не могло быть также места и разрисованному панно, на фоне которых тонула бы фигура актера, или пресловутым „сукнам“ условного Театра.



Надо было создать такую *сценическую атмосферу*, в которой легко и свободно мог бы творить свое искусство хозяин сцены—актер, которая не поглощала бы, а, наоборот, выпукляла ритмическую смену закономерно развивающихся на сцене форм, в действительном преображении которых и заключается таинство спектакля.

Но как было создать ее?

Откликнуться на призыв Мейерхольда и Брюсова и обратиться вспять к античному театру?

Нет, пока во мне не оформились мои театральные планы, я предпочел воспользоваться схемой индусского театра, как более близкого спектаклю, менее громоздкого и по мне более интересного.

И отранув первые эскизы П. Кузнецова, разрешенные им в чисто живописном плане, я в виде напутствия прочел ему следующие строки из Lilevan Levy <sup>1)</sup>:

„Сцена вглубине заканчивалась занавесью из тонкой материи. Ее цвет должен был гармонировать с основным чувством пьесы: белый для спектакля эротического, желтый—героического, темный—патетического, пестрый для комедии, черный для трагедии, для ужаса—темный, для страсти—красный и черный для чудесного“.

Взяв эти строки за исход мы и разработали весь декоративный план постановки, конечно, предоставив себе полную творческую свободу и отнюдь не ставя себе реконструктивных задач, ибо не для того я метался между Сциллой натуралистического Театра (сюда я отношу и призыв к возрождению Античного Театра) и Харибдой условного, чтобы в результате попасть на мертвую стезю театра реконструктивного.

<sup>1)</sup> Lilevan Levy «Le theatre Indien».

Работа кипела, и время быстро шло вперед. Наряду с художественными волнениями мы пережили еще миллион иных волнений и, наконец, 12 декабря 1914 года (в памятный год начала войны) мы открыли Камерный Театр.

Многое из достигнутого уже в нашей репетиционной комнате, к сожалению, не удалось перенести на сцену, так как мы перешли на нее всего лишь за неделю до спектакля; до этого момента мы не могли перейти на сцену из-за стройки, а после этого нельзя было задерживать открытия из-за отсутствия средств.

„Сакунтала“ предстала на суд зоилов и публики в невысохшем зале, неверно отражавшем и ломавшем звук и в незаконченном виде, когда многое из ранее найденного было на сцене растеряно, а вновь найденное еще не могло быть закреплено.

Но так надо было.

Инстинкт сохранения театра велел нам идти на этот компромисс, и мы повиновались его велению, так как мы знали, что мы идем на него во имя дальнейшей работы, что открытие театра означает для нас лишь *начало* неустанных исканий чаемого нами нового театра.



не буду подробно останавливаться на всех дальнейших постановках Камерного Театра; мне придется неоднократно ссылаться на них в дальнейшем, сейчас же я только скажу, что прошло два года напряженной работы, пока нам удалось, наконец, изжить тяжелое бремя приемственности и дать



постановку „Фамиры Кифарэда“, в которой впервые проявились с театральной реальностью найденные мною новые планы сценического построения и некоторые новые приемы актерского мастерства.

Конечно, на протяжении двух лет работы то в одной, то в другой постановке загорались местами драгоценные для нас блестящие новые планы, созвучий и ритмов, но они порою настолько затемнялись шелухой преемственных форм, что легко ускользали от взгляда зрителя, находя отзвук лишь в тех истовых прихожанах нашего театра, которые захотели поверить нам сразу, не требуя никаких доказательств.

Наши частые творческие сомнения и метания все время усиливались еще теми жизненными обстоятельствами, в которых нам приходилось работать.

Вся наша жизнь была по существу постоянной борьбой за существование театра, и часто мне приходилось прерывать репетиции для того, чтобы экстренно заменить ушедшего истонника или вести мучительнейшие переговоры с кредиторами и пайщиками театра <sup>1)</sup>.

И если есть некое чудо в том, как возник Камерный Театр, то еще менее поддается нормальному объяснению как мог он жить и с нечеловеческой интенсивностью вести свою работу в той убиийственной атмосфере постоянной неуверенности в каждом грядущем часе, которая окружала его в течение более чем трех лет.

При таких условиях, при катастрофической необходимости непременно дать тот или иной спектакль, непременно выпустить тогда-то постановку, понятно, что мне приходилось часто показывать недоработан-

<sup>1)</sup> Замена мецената Свободы Т. группой пайщиков отнюдь не способствовала, как мы думали, спокойствию работы.

ные вещи, стараясь возможно лучше задекорировать их, а все самое сокровенное, только еще едва намечавшееся в процессе работы, прятать подальше от непосвященных глаз, чтобы избежать поспешной бульварной оценки, всегда фатально проституирующей все, к чему она ни прикоснется.

Я помню с каким высокомерно-дешевым эстетизмом были ошельмованы „клоунские трюки“, „Веера“, те самые, которым теперь усиленно аплодируют те же „арбитры“ в „Брамбилле“.

Зато радующие декорации и костюмы Наталии Гончаровой были приняты, если не с восторгом, на который она имела несомненное право, то во всяком случае с покровительственной похвалой, ибо *volens-nolens*, надо было считаться, что это та самая Наталья Гончарова, которая вызвала такую сенсацию в Париже своим „Золотым Петушком“.

И все же для публики эти декорации были слишком „левыми“, а для меня они были лишь наиболее возможным компромиссом (горечь которого, конечно, смягчалась пленительным талантом Гончаровой) так как, несмотря на всю свою „левизну“ они во многом отражали полосу Условного Театра.

Порвать же окончательно с декорациями в общепринятом смысле этого слова и сделать опыт нового построения я не рисковал ~~так как опасался, что это еще больше может накренить наш корабль и без того ежечасно натыкающийся на всевозможные рифы.~~

Эти мои метанья отразились и на постановке „Женитьбы Фигаро“, где на ряду с зачаточной-разработанной уже сценической площадкой, — сцена была все же украшена стилизованно — условными ширмами, боскетами и занавесями С. Судейкина.



Такое убранство сцены обязывало меня строить соответственным образом *mise-en-scene* и игру актеров, и в результате весь спектакль носил на себе печать „стилизации“, под эстетическим лаком которой трудно было различить разрозненно проступавшие в некоторых местах абрисы новых сценических ритмов и форм.

Но если по целому ряду внутренних и внешних причин мне временно приходилось держаться полумер в области сценической атмосферы, то в области чисто-актерской работы мое положение было еще более трудным.

В моем распоряжении почти не было актеров, могущих воспринять и воплотить те новые творческие и технические задания, которые все в большем и большем количестве выдвигались в процессе работы.

В этом отношении положение было воистину трагическим.

Та молодежь, которая с радостной готовностью шла навстречу моим запросам, представляла собой совершенно неподготовленный сырой материал, нуждавшийся в колоссальной работе, чтобы смочь, хоть приблизительно, подойти к воплощению моих замыслов.

Актеры же с многолетней практикой и так называемой „техникой“ были настолько чужды самому духу наших работ и настолько изуродованы своей „опытностью“, что несмотря на искренние желания войти в необычную для них работу и даже достигнув кой-чего на репетициях, на спектаклях неизменно садились на своих излюбленных коньках и вдребезги разбивали всю предшествовавшую работу.

И если бы не участие в работе и спектаклях Алисы Коопен, этой подлинной энтузиастки Камерного Театра, если бы не ее кристаллизовавшееся в

пламенном преодолении изжитых приемов новое актерское мастерство, то ни один из лежащих в этом плане замыслов театра так и не перекинулся бы тогда через рампу.

После многих проб в этой области я окончательно убедился, что Камерный Театр лишь тогда сможет проявить и утвердить себя, когда он подготовит и выработает своего актера.

Такого актера на стороне найти было невозможно, так как работа всех существовавших театров протекала в совершенно иных планах, значит — такого актера надо было *создать*.

Создать же его можно было лишь путем специальной подготовки и воспитания в особых условиях, выдвигаемых нашей работой.

Вопрос создания *своей школы* стал вопросом бытия Камерного Театра, и значит — школа была создана.

Работа закипела с новой силой.

Все несчастья, в изобилии обрушивавшиеся на нас неизменно разбивались о стойкую волю нашего коллектива.

Гипноз нашей все крепнувшей веры был настолько силен, что подчинял себе даже случайных членов театра, и я никогда не забуду, как в 1915 году вся труппа, сплошь состоявшая из необеспеченных людей, совсем отказалась от жалованья, лишь бы спасти театр, в сезоне 1916/17 года мы все во главе с нестареющим рыцарем сцены — великолепным Мариусом Мариусовичем Петипа получали по 50 р. в месяц, лишь бы продолжал свой путь Камерный Театр.

И все же роковой момент наступил.

12 февраля 1917 года состоялся прощальный спектакль, и Камерный Театр умер.



Разве не свидетельствовали об этом торжественные некрологи во всех газетах, разве не подтверждала это подробная статья „De mortuis“ в „Русских Ведомостях“, всегда избегавших непроверенных слухов, разве уже через неделю не оскверняла кощунственно „Леда“<sup>1)</sup> священных подмостков „Фамиры Кифареда“?

И все же ближайшей осенью вновь висели на столбах афиши Камерного Театра, извещая об открытии его сезона в новом помещении на Б. Никитской № 19, во втором дворе.

Сезон 1917/18 года был переломным в нашей работе.

Были поставлены трагедия О. Уайльда „Саломея“, и арлекинада „Король Арлекин“, пантомима К. Дебюсс „Ящик с игрушками“ и современная трагедия П. Клоделя „Обмен“—спектакли, в которых мы уже окончательно порвали и с натуралистическим и с условным театром и вышли, наконец, на свою дорогу—*Театра Эмоционально-Насыщенных Форм*, театра, который я определяю как *театр Нео-Реализма*.

В работе этого года нам, как это ни странно, много помогло небольшое помещение, в котором мы нашли свой временный приют. Здесь не приходилось нам думать о целом ряде материальных забот, связанных с ведением большого театра, каким вопреки нашим предположениям оказался театр на Тверском бульваре, и мы целиком могли уйти в свою прямую работу.

Теперь после всей работы театра в продолжение шести лет, после значительной, во многом плодотворной работы нашей школы, после того, как уже обра-

---

<sup>1)</sup> Анатолия Кэменского.

зовалось и окрепло у нас ядро своей труппы, после последних постановок минувшего сезона я уже считаю себя в праве сказать, что первый период Камерного Театра—*период искания своего пути закончен.*

Наступает второй период, не менее трудный, но и не менее влекущий—*период раскрытия таящихся на этом пути новых огромных возможностей, период закрепления их, период преодоления тех новых приемов актерского творчества и сценического построения, основы которых уже нами намечены.*

Чтобы облегчить и себе и моим верным талантливым спутникам предстоящую нам дорогу, я постараюсь в дальнейшем установить и закрепить те принципы, которые уже оформились в нашей работе и наметить те планы и замыслы, которые еще только зреют в нашей творческой фантазии.



А К Т Е Р.

5











## ДИЛЛЕТАНТИЗМ И МАСТЕРСТВО.



Если бы меня кто-нибудь спросил, какое искусство является самым трудным, — я ответил бы — искусство актера.

И если бы меня кто-нибудь спросил какое искусство считается самым легким, я ответил бы также — искусство актера.

Не в этом ли кроется разгадка того, что искусство актера остается до сих пор самым неразработанным, самым несовершенным и самым спорным?

Спорным постолько, что возникают даже сомнения, является ли оно действительно искусством, несовершенным настолько, что Элеонора Дузе мечтает о гибели всех актеров от чумы; неразработанным настолько, что Гордон Крег настойчиво повторяет „театр будет продолжать свой рост, и актеры будут продолжать еще в течение многих лет преяствовать его развитию“<sup>1)</sup>.

И так несомненно будет продолжаться до той поры, пока мы категорически не покончим с тем лег-

<sup>1)</sup> Статья „Актер и Сверх-марионетка“.



комысленным и преступным отношением к искусству актера, которое в силу разных причин укоренилось в современном театре.

В самом деле, кто только в наши дни не рискует идти на сцену и кто только, едва ступив на нее, не рискует „пахать Шекспира“.

Для того, чтобы терпимо играть на рояле, считается необходимым изо дня в день работать десятки лет, и это не затем, чтобы концерттировать, а лишь затем, чтобы на досуге поиграть для себя, своего супруга или в лучшем случае двух-трех „домашних“ слушателей; для того же, чтобы играть на сцене, играть публично, играть на глазах у тысяч зрителей, считается вполне достаточным „иметь призвание“.

И что за беда, если вы не выговариваете половины букв, если голос ваш скрипит, как засов у ржавого замка, если жесты ваши спутаны, как ноги в ночном у лошади, если вы не имеете ни малейшего представления о приемах и задачах актерского мастерства!

„Обыграется“, говорят в подобных случаях, словно про лошадь, которая „объездится“, и начинается циничный процесс публичного накопления актерской опытности, самонадеянно симулирующей впоследствии отсутствующее мастерство.

Что ж удивительного после этого, что Дузе в отчаянии накликает на актеров чуму, а Крег малодушно тоскует по сверх-марионетке.

Конечно, это самое легкое сказать: „актер должен уйти и его место займет неодошевленная фигура— назовем ее сверх-марионеткой“, как это делает Крег.

Но тогда при чем же здесь Театр?

Ведь марионетка, и даже сверх-марионетка, сочинена не Крегом, она имеет свою давнишнюю, как



Мир, таинственную, как Фетини и прекрасную, как Смерть, историю.

И тем не менее, всегда наряду с нею, творил свое особое искусство Театр.

Ибо сущностью театра всегда являлось *действие*, единственным носителем которого неизменно был *активно-действующий* человек, т.-е. актер.

Уделом же марионетки, несмотря на всю таящуюся в ней загадочную силу, всегда было лишь *пассивное движение*, и лишь активной воле невропаста дано претворять это движение в фантасмогорическую видимость действия.

В этом различии кроется непроходимая пропасть, и как две параллельные линии, разительно схожие между собой, никогда не сольются в одну, так и искусство театра и искусство марионетки, несмотря на часто разительное сходство между ними, никогда не претворятся друг в друга.

И потому навеки безответным должно остаться моление Крега „о возвращении в театр Кумира, сверх-марионетки“.

Я не говорю уже о том, что *возвратиться* в театр сверх-марионетка не может, хотя бы потому, что в Театре она никогда и не была, но она не может не только возвратиться, она бессильна и притти на смену актеру...

А если это так, то не лучше ли „помолиться“ о том, чтобы в театр вернулся его подлинный кумир Актер или, если хотите, *Сверх-актер*, пусть называется он так, в отличие от жалких существ, именующих себя сейчас актерами.

Это моление дастся, конечно, значительно труднее, но зато оно возродит нам Театр.



Современный Театр заеден *диллетантизмом*.— Он, как моль, продырявил его переходящий от поколения к поколению плащ, и если мы не совершим сейчас сверх-человеческих усилий, то вся его расползшаяся ткань станет скоро пригодной разве лишь для погребального покрывала.

Диллетантизм— заклятый враг современного, особенно русского театра, враг лукавый и коварный, враг-оборотень, принимающий различные, всегда импонирующие личины.

Если вы попытаетесь поскоблить сущность знаменитого актерского „нутра“, нутра, которому слагал гимны еще Белинский и по которому, лия слезы, тосковал Кугель, то вы увидите притаившуюся под его „стихийной“ оболочкой самодовольную гримасу диллетантизма.

Если вы вскрыете корявое жизнеподобие натуралистического Театра, либо стилизованную нарочитость условного, либо пресловутую „опытность“ рыночного театра, пред вами всюду предстанет все тот же знакомый лик притаившегося диллетантизма.

А между тем вряд ли можно назвать какое-либо другое искусство, которое по самому существу своему было бы менее совместно с диллетантизмом, чем искусство актера, так как среди всех существующих искусств, искусство актера несомненно самое сложное и самое трудное.

В самом деле— в каждом ином искусстве 1) творец его творческая личность, материал, инструмент и самое произведение искусства, являющееся завершением всего творческого процесса, отделены друг от друга, причем инструмент, материал и самое произведение на-

1) Главным образом — пластическом.



ходятся *вовне*, т.-е. вне творческой личности и только в *искусстве актера и творческая личность, и материал, и инструмент и самое произведение искусства, совмещаются в одном и том же объекте, органически будучи не в состоянии отделиться друг от друга.*

Это основное положение, проводящее резкую грань между искусством актера и всяким иным, и ставящее данному искусству *совершенно особые трудности*, мне думается, ясно само-по-себе, но проверенное на примере, оно становится особенно красноречивым и рельефным:

Вы живописец, вы (ваше „я“) являетесь художником, творческой личностью, создающей в конечном итоге произведение искусства, но ваш материал, при помощи которого вы творите—краски, холст и проч., ваш инструмент—кисти, мольберт и пр. и самое произведение, созданное вами,—картина, фреска, декорация находятся *вне* вас, они лежат перед вами, вы вольны их выбирать, пробовать, комбинировать и видоизменять, как вам угодно, ибо они не слиты с вами и вы свободно оцениваете их со стороны.

То же явление свойственно и каждому иному искусству, но только не искусству актера.

Вы—актер. Вы (ваше „я“) являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (т.-е. ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь) представляете собой и тот материал, из которого вы должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки—служите нужным вам инструментом и вы же, т.-е. все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса.



Все—вы, все—в вас и все—через вас.

И если нужны долгие годы выучки и постоянная неослабевающая практика для овладения любым искусством, то какое же количество воли, труда и тренировки нужно приложить для того чтобы овладеть самым трудным, сложным и капризным из всех искусств—искусством актера.

Ибо, если в каждом другом искусстве вы вольны всегда выбрать наиболее отвечающий вашему замыслу материал (напр.: глину, мрамор, гранит, бронзу, серебро и пр.), то здесь вы роковым образом пригвождены к своему материалу и только из него можете лепить все образы, взывающие к вам о рождении.

При том же материал, находящийся в вашем распоряжении, несомненно, наиболее капризен, подвержен всяким случайностям, изменчив, текуч и недолговечен.

Каким же мастерством и неустанной бдительностью должны обладать вы—актер, чтобы подчинить его своей творческой воле и заставить его покорно принимать (и часто долгие годы держать) нужные нам формы.

Громадная зависимость актерского искусства от свойств его материала: сознавалась уже давным-давно, еще при самом зарождении театра.

Вот какие требования предъявлялись, напр., в этом отношении к актеру в древней Индии: „свежесть, красота, приятное и широкое лицо, красные губы, красивые зубы; шея круглая, как браслет, красивые по форме руки, изящный рост, могучие бедра, обаяние, грация, достоинство, благородство, гордость, не говоря о качестве таланта“<sup>1)</sup>;

Достаточно сравнить эти четкие требования Индусского театра с картиной, наблюдающейся в этом отношении в современном театре, чтобы убедиться,

<sup>1)</sup> Lilevan Levy „Le théâtre Indien“



как глубоко проник в наше искусство разлагающий яд диллетантизма и как все больше и больше он деформирует наш материал.

В этом отношении главная доля ответственности, несомненно, падает на натуралистический театр, открывший в своем анти-художественном стремлении сделать театр подобием жизни, доступ на сцену такому материалу, который мог бы правдиво отразить дегенерацию человеческого тела в современной жизни.

А между тем еще недавно, еще на нашей памяти, были, а частью и есть актеры, понимавшие огромное значение для актерского искусства материала и умевшие заботиться о нем.

Я никогда не забуду, как возмущился однажды блестящий Мариус Мариусович Петипа, когда наша молодежь, пораженная на генеральной репетиции „Фигаро“ юношески крепким видом его затянутых в трико ног, заподозрила, что на них надеты ватоны.

Не дожидаясь конца репетиции, он позвал всех свою уборную, снял трико и уверенно продемонстрировал свои ноги, которым, право, мог позавидовать любой современный юноша.

Когда же все, удивляясь, стали спрашивать его, как мог он, в 60 слишком лет, сохранить так свое тело, он, полушутя, ответил, что владеет секретом молодости.

Увы, в его ответе была доля истины—для современного диллетантствующего актера это, к сожалению, секрет.

Но это, конечно, не является секретом для мастеров балета—единственных среди современных актеров, заботящихся и ценящих свой материал.

Значительные трудности для актера создает и неотделимость от него творимого им произведения искусства.



В то время, как каждый художник и во время самого процесса работы, и после завершения его, будучи отделен от творимого им произведения, может в любой момент физически видеть и испытывать его, варьируя, по желанию, угол зрения, расстояние и свет,— актер лишен и этой важнейшей возможности.

Чтобы компенсировать себя и не быть обреченным в этом отношении на слепоту, он должен развить в себе второе внутреннее зрение, должен создать на ряду со своим творческим „я“ еще второе „я“—невидимое, но видящее.

И так во всем, чего вы ни коснетесь, ваше искусство, искусство актера, на ряду со всеми трудностями, лежащими на пути иных искусств, ставит перед вами еще особые задания, требующие специального преодоления.

Отсюда ясно, что пожелать быть актером, иметь к этому „призвание“ или даже талант—этого еще более, чем недостаточно, чтобы в действительности стать актером...

Нет, нужна огромная *работа*, и предварительная и постоянная, чтобы ваше неоформившееся желание превратилось в мастерство, чтобы вы были в результате не вундер-киндом или талантливым диллетантом а настоящим *актером-мастером своего искусства*.

Нужна работа, работа и работа.

Нужна школа.

Я говорил уже, что единственными актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала, являются актеры балета. Несомненно, они же являются и единственными, имеющими свою школу и вообще единственными до недавнего времени актерами-мастерами.



Я не хочу, однако этим сказать, что я целиком принимаю современный балет. Отнюдь нет. Я, правда, очень люблю его и ценю. Спектакли балета, пожалуй, единственные спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение, но это не мешает мне видеть и его огромные недостатки и чувствовать, как разъедающая ржавчина рутины и притаившийся за прекрасным классицизмом формализм грозят разложением и этому уцелевшему еще искусству.

И все же ни односторонний характер культивируемой в балете техники, ни архаические приемы его мимики, ни механический „моторный“ подход его к самому творческому процессу, ни многие иные дефекты не могут заслонить в моих глазах сохранившегося основного факта и доминирующего преимущества балетной сцены—мастерства ее актеров.

Они не дилетанты, они имеют *право на сцену*, право, добытое школой, работой и неустанным совершенствованием.

Каждая и каждый из них прошел свою школу, работая над преодолением своего материала с 7—8 лет и неизменно продолжая работать до последнего своего сценического часа.

Они отнюдь не все гениальны, не все талантливы, не все одинаково способны, но ведь не все же они и становятся балеринами, солистами или корифеями—менее одаренные или еще недостаточно виртуозные образуют кор-де балет—эту изумительную группу мастеров, благодаря которой балетная сцена, единственная в современном театре, убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства, где каждый, стоящий на подмостках, является не случайным „сотрудником“, а испытанным мастером, наравне с



другими, прошедшими сложную школу своего прекрасного искусства.

Так непременно должно быть во всем театральном искусстве и в каждой отдельной его отрасли, и как в балете существует кор-де балет, так и в драматическом театре на ряду с героями и героинями должен существовать свой кор-де драма, так же как и балет, уверенно владеющий своим мастерством...

Только при этом условии может возродиться театр, только при этом условии на его подмостках воцарится подлинное искусство, а не суррогат его, в виде введенного в систему, хотя бы и талантливого диллентантизма.

Два основных творческих процесса, миллионами неисповедимых путей переплетающихся между собой, неизменно сопутствуют созданию любого произведения искусства: это процесс внутреннего оформления замысла и процесс внешнего его воплощения.

И если для внешнего воплощения замысла художник должен владеть инструментом и материалом, то для внутреннего его оформления он должен владеть своей творческой волей и уметь вызывать в себе и заставить звучать оплодотворяющие его замыслы эмоции.

Эти же процессы свойственны, конечно, и творчеству актера, при чем и в области внутреннего оформления замысла, как и в области внешнего его воплощения, актера подстерегают еще особые свойственные только его искусству трудности.

В самом деле, любой художник имеет возможность отложить на время в сторону кисть или резец, если нужная ему эмоция молчит, а творческая воля инертна, и дожидаться таким образом более благоприятного для работы момента.



И только актер лишен этой возможности.

Даже на репетициях, когда, собственно, и совершается создание сценического образа, актер, вследствие коллективного характера своего искусства, лишен той свободы, которой пользуется каждый иной художник. Чтобы не задерживать постоянно общий творческий процесс, он должен уметь по возможности в каждый данный момент возбудить свою творческую волю и вызвать к звучанию нужные ему эмоции.

Но в еще большей степени это необходимо ему для спектакля, когда в определенный заранее момент открывшийся занавес начинает неотвратимый бег представления. Правда, на спектакль актер приносит уже готовый сценический образ, но такова трудная особенность его ненасытного искусства, что для того, чтобы этот, уже сотворенный образ звучал, чтобы на сцене был не мертвый *moulafe*, а насыщенная форма, актер с небывалой творческой щедростью должен заново каждый спектакль придавать ему плоть и кровь.

Соответственно с этим актер должен в совершенстве владеть не только своим инструментом и материалом, но и своей творческой волей и умением легко вызывать в себе в любой момент нужную гамму эмоций.

Отсюда категорическая необходимость для актера одинаково владеть не только внешней техникой, позволяющей ему придавать задуманному сценическому произведению, т. е. сценическому образу, желательную форму, но и внутренней техникой, дающей ему возможность легко насытить эту форму породившими ее эмоциями.

Две техники—внутренняя и внешняя лежат на пути преодоления актером его искусства, на пути выявления нового актера—мастера.











## ВНУТРЕННЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА.



нутренняя техника актера, огромное значение которой не должно вызывать, конечно, никаких сомнений была, как известно, настойчиво культивируема натуралистическим театром, ставившим

так называемое переживание и умение владеть им во главу угла своей работы.

И, действительно, будучи абсолютно беспомощным в области техники внешней, в области техники внутренней натуралистический театр, как будто, достиг высокой степени совершенства, в чем, по общему признанию, и кроется, главным образом, сила его воздействия на зрителя.

В этом есть несомненно своя доля истины, поскольку здесь говорится о переживании вообще, как об одном из психических свойств любого человека.

Но стоит только вспомнить, что в данном случае речь идет не о переживании в общем смысле этого слова, а о переживании специальном, а именно о творческой эмоции, являющейся одним из элементов искусства актера, как все иллюзорное совершенство натуралистического театра сразу же меркнет, так как оно



базируется на фундаменте порочном по самому своему существу.

По требованию натуралистического театра переживание должно быть основано на соответственном аффективном воспоминании из личной жизни исполнителя или на наблюдении нужного ему переживания у других окружающих его людей;— и в том и в ином случае оно непременно должно отвечать *правде жизни*.

*Жизненность* переживания является альфой и омегой натуралистического евангелия.

Но эта же жизненность переживания является одновременно и основным его пороком, ибо она отнимает у переживания какое бы то ни было творческое начало, перенося его тем самым из области искусства в область психо-патологии.

Для того, чтобы жизненно переживать, совсем нет надобности быть актером, так как жизненное переживание отнюдь не является специфической особенностью сцены.

В самом деле, представьте себе хотя бы бой быков, момент, когда раненый торреадор умирает на арене. Конечно, никто не усомнится в том, что его переживание смерти не искренне или не жизненно. Наоборот, оно в максимальной степени обладает всеми свойствами, делающими его с точки зрения натуралистического театра наиболее ценным, но разве это делает его явлением искусства, разве оно становится от этого элементом актерского творчества?

Нет, очевидно, переживание для этого должно обладать каким-то иным признаком, чем искренность и жизненность, ибо иначе, как справедливо пишет Коклен <sup>1)</sup> „если актеры должны плакать, чтобы за-

---

<sup>1)</sup> Коклен старший. Искусство актера.



ставить плакать других, то логика требует, чтобы они напивались, изображая пьяных, а для того, чтобы представить убийцу, они должны будут просить какого-нибудь гипнотизера внушить им мысль заколоть кинжалом товарища или в крайнем случае суфлера“.

Чрезвычайно любопытный и показательный в этом отношении случай рассказывает Коклен из своей личной жизни <sup>1)</sup>. „Это было во время артистической поездки. Я провел всю ночь в вагоне, утром репетировал, а потом совершил экскурсию пешком.

Вечером я играл Аннибала в Авантюрьер. Как известно, в конце второго акта Аннибал, которого Фабрис подпаивает, чтобы заставить его проболтаться, сначала пьянеет, а потом засыпает. Сцену пьянства я сыграл как обыкновенно, не лучше и не хуже, но не успел я дойти до сна, как то, что я изображал, показалось мне таким приятным, мне так захотелось уснуть, что я поддался искушению, вовсе того не сознавая, заснул на сцене перед публикой и даже, о, стыд!—захрапел“.

Несомненно, переживание Кокленом сна было в достаточной мере искренним и жизненным.

Но, так же несомненно, что именно с момента этого максимально-жизненного переживания он перестал быть актером, потеряв всякую связь с искусством.

Это неизменный и фатальный удел переживания основанного на жизненной правде.

Оно уводит актера от искусства и делает его болезненным человеком, неврастеником, с упорством маниака копающимся в своей душе и производящим в ней домашние психологические эксперименты.

---

<sup>1)</sup> Там же.



С другой стороны, как я уже говорил, для того, чтобы владеть таким переживанием, вовсе нет надобности быть актером, т.-е. человеком, отмеченным неким особым дарованием или талантом.

При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы, научиться переживать может каждый. Для этого не нужно совершать никакого творческого акта, а нужно лишь преодолеть в себе здоровую человеческую застенчивость и заставить себя делать на людях то, что, конечно, гораздо естественнее делать вдали от них, наедине с самим собою.

Разве не на этом в конце концов построены работы хотя бы второй студии Художественного театра и в частности, ее пресловутое „Зеленое кольцо“.

Когда я весной этого года беседовал с ее участниками о задачах и путях Нового театра и о воспитании нового актера, я сказал, что берусь с меньшим успехом чем у них поставить „Зеленое кольцо“ с любым выпускным классом гимназии. И сейчас я это снова подтверждаю.

Ибо, когда гимназистам и гимназисткам требуется на сцене быть такими же (как и в жизни) гимназистами и гимназистками, то для этого надо только одно — преодолеть природную застенчивость. Все остальное легко будет достигнуто на сотне-другой (я не знаю, сколько их было в студии) репетиций.

Ведь и во второй студии „Зеленое кольцо“ (будемте откровенны) играли те же гимназисты и гимназистки, или во всяком случае молодые девушки и юноши, еще не успевшие забыть о радости больших перемен.

Ведь все они только-только пришли на сцену; так когда же было научиться им владеть самым сложным



из искусств, как же могли они вдруг, экспромптом стать актерами?

Конечно, актерами они не были. Да это и не требуется для того, чтобы научиться жизненно переживать и оказаться на сцене натуралистического театра.

Ибо это, по существу, не есть театр и совершающаяся там работа не есть действенное театральное искусство.

Не даром во время гастролей в Петербурге Художественный театр устраивал спектакли, на которых актеры не играли, а лишь „переживали“, читая пьесы, сидя за столом. Но если это так, то почему все же натуралистический театр подчинил себе зрителя и чем (отчасти еще до сих пор) он держит его в своем длительном плену?

Я не буду здесь касаться идеологической стороны этого вопроса, не буду выяснять того, что зритель находил в этом театре, или вернее в литературе, подчинившей себе этот театр, ответы на мучившие его „проклятые вопросы“ и что в значительной степени это влекло зрителя в его стены.

Здесь меня интересует иное.

Нужно определенно признать, что натуралистический театр захватывает не только ум, но и все существо зрителя и что переживание натуралистического театра, за которым никак нельзя признать ценности искусства, все же властно вовлекает зрителя в свой круг.

Нужно так же признать, что именно этим и объясняется массовая приверженность зрителя к натуралистическому театру, так как иначе, инстинктивно чувствуя искусство, зритель уже давно отшатнулся бы от него и его правды, ибо, конечно, прав Коклен, утверждая, что „если правда может где-либо быть не правдоподобной, то именно на сцене“.



В чем же кроется сила натуралистического театра?

Она кроется в том, что переживание его физиологично и что оно вызывает поэтому соответственное *физиологическое заражение* и в зрителе, отвечая тем самым наиболее низменным, но, пожалуй, и наиболее властным его инстинктам <sup>1)</sup>).

Аналогичное возбуждение охватывает зрителя и на бое быков, и при смерти торреадора, и на рыцарском турнире, и при виде казни.

Не даром испанская инквизиция придавала казни характер публичного зрелища, а бой быков всегда инсценировался, как театральное представление.

Когда перед вами умирает и корчится в муках живой человек, то не все ли вам равно гладиатор это, или „жизненно переживающий“ актер. Вы испытываете одинаковое физиологическое возбуждение, тем более, что театр услужливо идет вам навстречу, не открывая по окончании спектакля и занавеса, чтобы не нарушить возникшей в вас „иллюзии“, которую он кощунственно называет „художественным впечатлением“. По отношению к такому театру, конечно, прав Гордон Крег, когда он утверждает, „что разъяренная схватка между слоном и тигром даст нам все то возбуждение, какое мы можем получить от современной сцены и даст нам его в чистом виде“.

Но он, абсолютно не прав, полагая, что в этом кроется порок театра вообще и что единственным выходом из этого может быть замена актера марионеткой.

Нет, не марионетка, а настоящий живой актер, актер-творец, актер-мастер несомненно должен и может вызывать в зрителе не физиологические, а

<sup>1)</sup> Заранее оговариваюсь, что термин „физиологическое переживание“ я беру условно, как условна, в конце-концов, вся терминология искусства.



иные ощущения, лежащие в сфере подлинного искусства и подлинного восприятия его. Но для этого ему нужно раз навсегда отказаться от находящегося в совершенно иной плоскости физиологического „переживания“ натуралистического театра.

Настоящая эмоция актера отнюдь не должна быть жизненной и не раскопками в личных *всамделишных* переживаниях, либо в переживаниях других людей должна она питаться.

Но, с другой стороны, она, конечно, не должна быть и условной, так как схематическое изображение эмоции точно так же враждебно творчеству актера, как и физиологическое переживание.

„В каждом искусстве есть свой элемент реализма и своей условности, пишет В. Брюсов в своей статье „о Реализме и условности на сцене“. Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание данного искусства, должна быть воплощена со всем доступным ему реализмом. Реалистичной должна быть и игра артистов, но только реализм этот не должен переходить в натурализм“.

Да, игра актера, несомненно, должна быть реальной. Она и не может быть иной, ибо реален весь материал его искусства, реальна форма его воплощения, реальна так же и его эмоция.

Но реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из *сотворенной* жизни того *сценического образа*, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию.

Уайльд где-то сказал, что человек, на стене у которого не висит географическая карта со страной по имени фантазия, не достоин названия человека.



Во всяком случае, он не достоин названия художника, названия актера...

В этой-то легендарной стране фантазии и должен претворить актер те сценические образы, которые являются произведением его искусства.

*Сценический образ—это синтез эмоции и формы, рожденный творческой фантазией актера.*

Сценический образ насыщенной формы может быть создан только новым синтетическим театром, так как натуралистический театр давал лишь не-оформленную физиологическую эмоцию, а условный—не насыщенную внешнюю форму.

Первый момент,—момент искания сценического образа не поддается никаким определенным правилам или системам. Это глубоко индивидуальный момент, иной у каждого актера, и тайна зарождения образа также чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти.

Если бы удалось вскрыть эту тайну и аналитически разложить и собрать ее, то перестало бы существовать искусство, ибо из творческого акта, оно превратилось бы в аналитический. Но как в колбе химика никогда не удастся создать человека, точно так же никакой химический или механический процесс никогда не сможет заменить собою процесс творческий.

Конечно, в процессе искания образа актеру может и должен помочь режиссер, но он должен это делать крайне осторожно, чутко применяясь к индивидуальности актера, так как не только разные актеры по разному ощущают этот процесс, но даже один и тот же актер в искании разных образов идет часто диаметрально противоположными путями, и если в одном случае его может навести на искомый образ, скажем, пантомимический подход, то в другом он может с большим успехом оттолкнуться от зву-



кового ощущения, в третьем—от внезапно загоревшегося внутреннего волнения и пр., и пр.

Только тогда, когда актер уже ощущает в себе образ, может начаться так называемая работа над ролью, которая является вторым основным моментом актерского творчества. Моментом уже более легким, так как он поддается определенному учету и подчиняется определенному плану, заключающемуся в действительном рисунке, отведенном сценическому образу в данном сценарии (пьесе). Здесь в процессе действия сценария в столкновении с другими персонажами, ощущаемый актером сценический образ отливается уже в соответственную видимую и четкую форму, завершая таким образом творческий процесс актера. С этой минуты сценический образ может считаться созданным и актер, владеющий им, может уже без труда сыграть *любую, предложенную ему в данном образе роль*, т.-е. таким путем актер снова овладевает той самодовлеющей силой театрального искусства, которая была так интенсивна у персонажей Comedia del'arte.

В такой последовательности работы актеру будет уже легко найти и нужные ему для действия эмоции без опасности, что они будут „жизненными“ (т. е. питающимися его или его ближних пережитым прошлым). Это будут уже подлинные *эмоции, творчески преобразенные через данный сценический образ*.

Такие эмоции не будут пахнуть физиологическим потом, и заражение вызываемое им и у зрителя, конечно, будет иным, чем то, какое возбуждало в нем пресловутое переживание. <sup>1)</sup>

Это будет заражение от искусства, заражение, возникающее в плане эстетическом, заражение способ-

<sup>1)</sup> Конечно, элемент физиологический будет и здесь, но он не будет играть той доминирующей и самоценной роли, как в переживании Н. Т.



ное исторгнуть у зрителя и восторг и слезы, но так, как исторгают их скульптуры Праксителя или Реквием Моцарта.

Мейерхольд, перечисляя в своей статье „театр“ добытые им методы сценического исполнения, требует от актера „трагизма с улыбкой на лице.“

Мне думается, что в минуты трагического напряжения в театре действительно должна играть улыбка, но не на лице у актера, а на лице или в душе у зрителя.

Я хочу этим сказать, что в моменты самых трагических катаклизмов на сцене, в душе у потрясенного и всецело захваченного зрителя должна все же трепетать улыбка,—улыбка возникающая от того ощущения, которое он неизменно испытывает даже в самые трагические минуты от наслаждения творимым на его глазах, всегда радующим искусством.

До сих пор такое ощущение можно было испытать преимущественно в балете.

Вспомните хотя бы „Жизель“.

Если вы видели Павлову, то вы никогда не забудете прекрасного, потрясающего по своему подлинному трагизму момента ее смерти. И все же на ряду с охватывающим вас потрясением в вашей душе неизменно расцветала улыбка,—улыбка от наслаждения, которое вам давало несравненное искусство Павловой, улыбка от того, что перед вами умирала не она, а трепетно угасал сотворенный ее искусством сценический образ.

В минувшем сезоне в Камерном театре была поставлена „Адриена Лекуврер“<sup>1)</sup>. Вы помните, быть-может, финал пьесы. Адриена гибнет от насыщенных отравой цветов, гибнет в тот момент, когда вернулся к ней возлюбленный Морис, чтобы позвать ее к

<sup>1)</sup> Адриену играла А. Коонен.



жизни, благоухающей всеми цветами счастья. Под скорбные звуки *marche funebre* угасает прекрасная жизнь, и зрителя охватывает тяжелая боль утраты.

С нетерпеливым волнением я ждал конца генеральной репетиции, я хотел проверить: зародится ли в зрительном зале на ряду с ощущением смерти и улыбка творимого искусства.

Она зародилась—я был счастлив почувствовать это и узнать от целого ряда зрителей и среди них от таких, театральному восприятию которых я безусловно верю.

Я был счастлив это узнать, ибо я не придаю цены никаким теоретическим построениям, не закаленным в действительном огне театра.

И теперь с убеждением большим, чем прежде, я утверждаю, что Гордон Крег коренным образом заблуждается, уверяя, что „у актера эмоция всецело владеет им“, что „в один миг, как молния, прежде чем ум успеет вскрикнуть и запротестовать, кипучая страсть уже овладела всей экспрессией актера... Теперь он весь во власти эмоции и готов ей крикнуть: „делай со мной, что хочешь“.

Это все в значительной степени верно, когда дело идет о переживании натуралистическом. Здесь, возбуждив свою нервную систему, актер часто теряет над нею власть и даже сам подпадает под ее влияние. Но на это надо смотреть, как на *болезненное явление*, порождаемое не эмоцией, а неправильным подходом к ней.

Эмоция же, преображенная сценическим образом, тем самым освобождается от такой болезненности и легко подчиняется актеру, вызвавшему ее своей творческой волей.

В развитии творческой воли и творческой фантазии, в умении извлекать из нее любой сценический



образ, вызывать и владеть нужными эмоциями и заключается внутренняя техника актера.

Путь к ней лежит, главным образом, через *импровизацию*.

Импровизация включает в себя бесконечный ряд упражнений, дисциплинирующих творческую волю, развивающих фантазию и так далее.

Две группы упражнений мне хочется оговорить отдельно,—так как импровизация практикуется также и в натуралистическом и в условном театрах.

Я говорю об упражнениях „на объект“ и на „эмоцию“.

Натуралистический театр учит владеть объектом в пределах сцены (внутренний объект, партнер, вещь), сознательно выключая объект зрительного зала.

Условный театр, наоборот, игнорируя объект партнера, устремляет его исключительно на зрительный зал.

Наш Новый Театр должен синтетически слить оба эти объекта: общаясь с партнером, актер должен одновременно ощущать, что пред ним зрительный зал, а не четвертая стена натурализма.

Импровизация в синтетическом театре и должна вести к овладению актером этим двойным объектом.

Что же касается упражнений на эмоцию, то здесь надо добиваться того, чтобы эмоция зарождалась не сама по себе, а в зависимости от задания того или иного сценического образа. Только при этом условии она из натуралистического переживания превратится в творческое явление, лежащее в планах нашего искусства.









## ВНЕШНЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА.



ладение одной внутренней техникой, как я уже говорил не дает еще актеру возможности создать законченный сценический образ.

Для того, чтобы завершить весь творческий процесс и сделать создаваемое им произведение сценического искусства видимым для зрителя актер должен отлить его в соответственную *форму*, используя для этого находящийся в его распоряжении материал.

Мы знаем уже, что этим материалом служит для актера его собственное тело, его дыхание, его голос, все его физическое „я“.

В умении использовать этот материал и заключается внешняя техника актера.

Без виртуозного овладения этой техникой, без необходимого в этой области свободного мастерства все самые блестящие замыслы актера, все самые смелые и вдохновенные внутренние образы его заранее обречены на гибель.

Ударяясь о непослушный и незвучающий материал, они не найдут своей формы и не дойдут до зрителя, или дойдут до него словно отраженные в кривом зеркале, в изуродованном и исковерканном виде.



Мне думается, что теперь это уже ясно само по себе.

Небольшой, но рельефный пример, приводимый Дельсартом, предназначается для тех, кто все еще не осилил этой абсолютной истины.

Актер на сцене объясняется в любви. Искренняя и пламенная эмоция горит в его сердце. Но он не владеет своим материалом и тело его, предоставленное самому себе, по своему отражает его ощущения. Его романтическое волнение вовне воплощается в усиленном дрожании ног и в результате зрительный зал хохочет. До зрителя не только не дошла подлинная эмоция актера, а наоборот, неуместное дрожание ног, т.-е., *неверная форма* исказила уже и самый образ, придав ему те черты, которых актер несомненно избегал.

И я и, вероятно, многие из вас могли бы привести случаи, когда актер или актриса искренно заливаются на сцене слезами, вызывая у зрителя лишь смех или в лучшем случае равнодушие, и много других примеров можно было бы еще привести, но я думаю, что это излишне.

Пушкинский спектакль в Художественном театре и особенно трагически доказательное в этом отношении представление „Каина“ говорят лучше и ярче всяких слов.

Итак, актер должен владеть своим материалом, он должен познать его, полюбить и развить настолько чтобы он стал гибким, надежным и послушным его воле. Подобно волшебному Страдивариусу, тело актера должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев, покорно воплощая в действительном течении четких форм тончайшие вибрации его творческих хотений.



Для достижения этого необходима огромная работа и неустанная каждодневная тренировка.

Пусть вдохновит на это актеров пример такого блестящего мастера, как Рубинштейн. Даже в вагон, когда ему приходилось ездить куда-нибудь с концертом, он брал с собой немую клавиатуру, чтобы не пропускать без упражнений ни одного дня.

Как же надо работать актеру с его наследственным пластическим косноязычием, с его капризным и вечно меняющимся материалом.

Тело современного актера это не Страдивариус, а трехструнная балалайка, на которой с грехом пополам можно еще сыграть „чижика“ или подобный ему „жизненный мотив“, но которая оказывается совершенно несостоятельной для передачи иных, более сложных созвучий.

Для того, чтобы развить свое тело и уметь владеть им, необходима длительная и серьезная подготовка.

Конечно, самым лучшим было бы открыть школу для детей 7—8 лет и из них выработать нового актера. Более способные из них становились бы героями и героинями, корифеями и корифейками, а остальные образовали бы тот чаемый мною необходимый *кор-де-театр*, без которого вообще немислимо настоящее сценическое искусство.

Только с образованием его смоеся, наконец, позорное пятно, горящее на лице театра, когда в так называемых массовых сценах подмостки его заполняются случайной бандой статистов, при помощи которых господа режиссеры делают свои „блестящие постановки“.

Но этот путь, будучи очень длинным, рискует стать и бесплодным, так как до тех пор, пока из



такой школы вырастет театр, пройдет добрых 20—25 лет, а в нашем искусстве только та работа приносит плоды, которая ежечасно соприкасается с активным горением театрального действия, черпая в нем свои соки и в его огне испытывая свои достижения.

Поэтому я решил сделать опыт со школой, в которую была взята, после предварительного испытания, молодежь, преимущественно в возрасте от 16 до 20 лет, вводя в занятия те дисциплины, при помощи которых, на мой взгляд, можно было бы достичь максимальных результатов.

Помимо занятий по пластике и балетной гимнастике, которые развивают тело односторонне и не дают ему, в конце-концов, того свободного движения, которое так нужно актеру, я ввел занятия по фехтованию, акробатике и жонглированию.

С улыбкой я вспоминаю сейчас, какие это встретило издевательства в театральных кругах, как говорили о том, что актеры Камерного театра учатся „дрыгать ногами“, что не дело актеров быть „клоунами“ что все это нарочитое оригинальничанье, как в „Русских Ведомостях“ рецензент (очевидно не учитывая похвалы, заключенной в этих словах) писал о Коонен-Мневев в „Голубом ковре“, что она не сыграла, а „протанцовала“ свою роль, как в некоторых „образцовых“ театрах самым уничтожающим замечанием актеру было „это у вас Камерное кривляние“ и пр. и пр.

Конечно, эти издевательства никак не волновали нас, и пока маститые театральные круги самодовольно усмехались, мы работали, проверяя постоянно свою работу на активном сценическом творчестве.

Прошло небольшое количество времени, и отношение к введенным у нас занятиям резко изменилось.



учету? Разве может быть место „случайностям“, когда он делает свои экзерсисы и вольты на предельной высоте циркового купола, когда малейшая случайность, самое незначительное неповиновение тела, т.-е. отклонение его от нужного расчета, грозит неминуемой гибелью? И разве можно после этого говорить, что человеческое тело не пригодно в качестве материала для театра?

— Да, но ведь это цирк, — могут возразить мне, — там не играет такой роли эмоция, которая по мнению Крега, выбивает актера из равновесия.

— Это неверно, отвечу я, так как акробат, несомненно тоже актер и уж во всяком случае не механическая кукла. Поверьте, что та эмоция соприкосновения со Смертью, которая неизбежно возникает в нем, благодаря постоянной возможности падения, никак не слабее тех эмоций, какими бывает обуреваем актер. С ней, на мой взгляд, еще труднее сладить, чем с подлинной эмоцией на сцене, так как она близка, по своей природе, к физиологическому переживанию. И тем не менее, акробат не дает ей захлестнуть себя и перепутать нужные расчеты — он подчиняет ее своей воле и при помощи своего материала — своего тела выполняет „известный план“, без чего, по справедливому замечанию Крега, не может родиться искусство.

Актер на сцене, несомненно, с большой легкостью может подчинить своей творческой воле и свою эмоцию, и свой материал. Теперь я утверждаю это со всей возможной уверенностью уже на основании опытов, произведенных мною в театре, как во время различных сценических упражнений, так и на постановках, в частности на „Принцессе Брамбилле“, при чем повторяю, опыты эти я производил с акте-



И отдельные ответственные деятели театров и целые театральные коллективы вынуждены были признать их несомненное значение и стали даже вводить соответственные занятия у себя. Роль наиболее убедительного аргумента в этом вопросе сыграла постановка „Принцессы Брамбиллы“.

В своих публичных беседах об этой постановке я, между прочим, сказал, что в данном отношении „Принцесса Брамбилла“ это спектакль для слепых, так как в нем даже они должны наконец, увидеть, какие огромные, абсолютно неиспользованные возможности открывает актеру владение своим материалом.

И это уже теперь, когда нами сделаны в этом направлении лишь первые пробные шаги. Как же могуч, многогранен и прекрасен будет актер, когда он достигнет на этом пути настоящего совершенства.

Итак, произведенный мною опыт, дал, на мой взгляд, желательные результаты, убедив и меня самого в том, что тело человека и в юношеском периоде и даже в дальнейшем в достаточной степени поддается еще нужной обработке и может быть доведено до большой сравнительно степени совершенства.

Это, конечно, не уничтожает во мне намерения организовать школу и для детей, но это, наконец фактически подтверждает мою всегдашнюю уверенность в том, что Гордон Крег абсолютно не прав утверждая, будто „актерская игра не есть искусство“, ибо чтобы создать какое-нибудь произведение искусства, мы должны работать лишь над таким материалом, который поддается расчету, а человек не принадлежит к материалу такого рода.

Конечно, это не верно. Это можно было доказать и раньше, хотя бы на примере акробата. Разве его материал, то-есть его тело, не поддается строжайшему



рами и учениками, сделавшими лишь первые шаги по сложному пути преодоления внутренней и внешней актерской техники.

На ряду с владением своим телом, актер должен, конечно, с неменьшим мастерством владеть и своим голосом и своей речью.

И эта область, быть может, представляет собой еще большие трудности, чем та, о которой шла речь до сих пор.

Ибо, если там, в области тела, у нас в прошлом нет лишь никаких якорей, ухватившись за которые мы могли бы облегчить себе работу, то здесь в сфере звука и речи на нашем пути стоят назойливые навыки крепко впившиеся в нас, которые раньше надо решительно опрокинуть, чтобы можно было прийти затем к желательным результатам.

Здесь нас ждут еще многие срывы, но это, конечно не может ослабить стремительности наших исканий, тем более, что и здесь у нас есть уже некоторые достижения, которые несомненно помогут нам и в дальнейшей работе.

С легкой руки натуралистического театра на современной сцене воцарился невыразительный безтембровый жизненный голос и ужасная, вульгарная, мещанская, „жизненная“ речь. Она стала обязательным признаком актера с „хорошим вкусом“. Сказать актеру, что он говорит просто и естественно, это значит отметить его самой приятной похвалой.

„Не толкуйте со мной об естественности тех, пишет Коклэн, <sup>1)</sup> которые не хотят произносить членораздельно, болтают перед публикой точно за столом, останавливаются, поправляются, повторяют слова, жуют

<sup>1)</sup> Коклэн. „Искусство актера“.



их, словно конец сигары, бормочат и превращают слова автора в какую то кашу. Я знаю, что актер может заслужить репутацию большой естественности, подражая тону простого разговора. Он не произносит ни одного слова громче другого, проглатывает концы фраз, мнется, сокращает, делает вид, будто не находит выражений, повторяет их два-три раза под ряд, говорит монотонно в течение 10 минут, потом ускоряет вдруг речь, чтобы быстрее дойти до эффектного места. А неразборчивая публика восклицает: Боже мой, как естественно. Можно подумать, что он у себя дома. Какой актер.

Я не расслышал, а вы? Но как это естественно сказано!

Надо отдать справедливость Коклэну, трудно тоньше высмеять тот ужасающий *штамп простоты* который свил себе прочное гнездо на современной сцене.

И прав, конечно, Коклэн, говоря, что „подобного рода актеры обречены играть только в текущих пьесах“.

Когда же этот штамп простоты применяется в спектаклях иных планов, то вся его антихудожественность обнаруживается с еще большей силой.

Но, отвергая эту нарочитую простоту, которая, к слову сказать, несомненно, является самым легким способом речи, я, конечно, не зову и „к холодной чеканке слова“ когда „слова, по тезисам Мейерхольда должны падать, как капли в глубокий колодезь“.

Нет, подобно тому, как я стремлюсь к полному раскрепощению и развитию тела актера, чтобы оно свободно могло отливаться в любую творчески рожденную форму, так я хотел бы раскрепостить и развить и голос актера и его речь, чтобы каждый сценический образ придавал им свое особое звучание.



Подобно тому, как тело дает сценическому образу его пластическую форму, так и голос и речь должны давать ему его фонетическую форму.

В искусстве нет места случайности.

Не должна быть случайной и речь актера, она должна быть в строгом *ритмическом* соответствии со всем творимым образом. Это первое и главное требование.

Всякое иное, и логическое, и психологическое, построение речи должно отступить на задний план перед ее ритмическим построением.

„Фонетическая сила слов, говорит Жан Д'Удин, — могущественное орудие в смысле воздействия на воображение, и если кто это отрицает и, несмотря на звуковую изобразительность слов, будет утверждать, что этимологический смысл сильнее фонетического, тот пусть закроет эту книгу: мы никогда не сговоримся на почве искусства“<sup>1)</sup>.

„Произнося хорошо и соблюдая ритм, придаешь даже самой вульгарной прозе что-то в роде поэтического оттенка“, пишет Коклэн.

А у нас умудряются, наоборот, даже поэзии придавать прозаический характер. Трудно без чувства возмущения вспомнить, как в современном театре „естественно“ читают стихи, коверкая в угоду жизненности и форму, и метр, и ритм поэта. Исключительно метко высмеивает такую манеру чтения стихов Коклэна:

„Стихи из „Атали“ они произносили так, как мы говорим: „здравствуйте, как поживаете“? — „Да, да, Боже мой“, бормотал Абнер, „я пришел в храм поклониться Всевышнему“ (так запросто, с тросточкой в руках), чувствовать вместе с вами (по-приятельски)

<sup>1)</sup> Жан Д'Удин. „Искусство и Жест“, перевод С. Волконского.



тот великий день, когда на горе Синае (если я не ошибаюсь) нам был дан закон“ и т. д.

А между тем ритм придает речи на сцене совершенно исключительную силу и выразительность. Я снова приведу здесь выдержку из Коклэна, так как считаю, что всем надо изучать его небольшую, но блестящую книгу „об искусстве актера“.

„Прово, смеясь, рассказывал, пишет он, как однажды, когда он кончал какую то тираду Ипполита, за которой публика следила, затаив дыхание, память вдруг изменила ему при последних двух стихах. Замедлить, однако, речь и подождать суфлера было невозможно. С быстротой молнии принял он решение и, без передышки, с величественным воодушевлением произнес два стиха на каком то, воляпюке, которых публика не поняла, однако покрыла залпом бешенных рукоплесканий—до того жесты, ударения, *все движение речи* <sup>1)</sup> придали ясность, красноречие и мощь этому импровизированному языку“.

Я считаю нужным привести два примера, доказывающие, на мой взгляд, силу и власть ритма в сценической речи.

В 1919 году шла в Москве пьеса Василия Каменского „Стенька Разин“.

Роль персидской княжны Мейран играла Коонен. В ее роли было одно место, в котором никто не мог при самом пылком желании понять почти ни одного слова, и тем не менее мало мест во всей пьесе так по настоящему приковывали внимание зала, состоящего при том в большинстве из самых неискушенных и не подготовленных зрителей, как оно.

Вот это место:

---

<sup>1)</sup> Курсив мой.



„Ай хяль бура бен  
Сиверим сизе чок  
Ай Залма  
Ай гурмыж—джаманай“ и т. д.

Вначале Каменский пытался уверять, что это слова персидские, но потом признался, что они, к его чести, никакие. И, тем не менее, зрители жадно ловили их. Почему? Несомненно потому, что они были в смысле речи и голоса мастерски включены в ритм и звучание образа.

В „Фамире Кифаред“ по общему признанию лучшим местом спектакля была сцена стансов Фаамиры. И она же, несомненно, была самой непонятной по тексту:

„Долго хранил я Адмету стада  
Адмету стада  
О, бред,  
Ты ли друзей, Кифаред,  
Покидаешь когда  
О бред,  
Цевницу настроив  
Вложи ей,  
Своей беловней“.

Ручаюсь, что вы ничего не понимаете (ибо вряд ли знаете мало популярный миф об Адмете и пр.) как не понимало ничего большинство, зрителей, но в работе над стансами был так счастливо найден их ритм, что зал напряженно внимал исполнявшему их Церетеэли.

Прелесть ритмической речи постепенно начинает понимать уже и зритель, и даже, *horribile dictu*, и критика.

Еще недавно при исполнении, чрезвычайно удачном в этом отношении, Коонен, роли Мневера (Голубой Ковер) не было конца нареканиям на „неесте-

ственность“ ее речи, теперь же, когда в „Адриене Лекуврер“, речь разрешена значительно смелее, те же критики находили ее прекрасной.

В добрый час!

На ряду с ритмическим началом в сценической речи должно заключаться еще и начало динамическое. Речь, как и жест, должна быть действенной, она должна распределяться по своим особым *mis-enscène*, иметь свои задачи, объекты и устремления.

Только тогда она получит должный рельеф и должную выразительность.

Свободен, но, конечно, не случаен, должен быть и голос актера.

Я не говорю о том, что он (как и дыхание) должен быть прекрасно разработан и культивирован, как я не говорю и о том, что у актера должна быть безупречная дикция, эта по меткому определению Коклена „вежливость актера“—и то, и другое понятно само собой.

Но разработав свой голос и умея им владеть, актер должен не бояться его, а легко и щедро пользоваться им для создания сценического образа, так как звук несомненно одно из наиболее важных средств в руках актера для передачи своего замысла зрителю.

От *piano* к *forte*, от разговора к пению, от *staccato* к *legato* должен переходить звук, гармонируясь в зависимости от ваших творческих потребностей.

И пусть не смущает вас, что это будет „неестественно“, лишь бы это было оправдано вашим сценическим образом, как это было в тех-же стансах „Фамиры Кифаред“, когда голос Фамиры звучал то в речи, то в вытекавшем из нее пении, переходя затем снова в речь, или там-же, в монологе нимфы.



„Смотр роли изменяется и тембр, и ключ, и тональность“, говорит Коклэн.

„Тут есть, кажется драматическая гамма“, говорит Маделон.

Найти нужный и для каждого сценического образа ключ, раскрыть и обрести нужную для него гамму—такова задача, ставшая перед новым актером. Лишь овладев в совершенстве внутренней и внешней техникой, актер станет настоящим художником—мастером своего искусства.

И тогда раз навсегда исчезнут все попытки похоронить театр, во имя ли литературы, как это делает Айхенвальд, во имя ли сверх-марионетки, как это делает Гордон Крег.

Сверх-актер будет радостно охранять его входы, творя в нем свое прекрасное самодовлеющее театральное искусство.







96

75





## РЕЖИССЕР.



искусство театра есть искусство действия.

Оно осуществляется на сцене „действующим“, т.-е. актером, который является таким образом, единственным и полновластным носителем театрального искусства.

Какая же роль в таком случае принадлежит в театре *режиссеру*, в чем заключаются его функции, его необходимость?

Искусство театра есть искусство коллективное.

Сценическое действие является результатом назревающих в его процессе коллизий,—оно является результатом взаимоотношений и столкновений, происходящих между отдельными „действующими“ или группами их.

Для того, чтобы эти столкновения не носили случайного характера, чтобы сценическое действие протекало не хаотически, а закономерно, чтобы оно выливалось не в разрозненные, а в гармонически сменяющие друг друга формы и являло в результате монолитное произведение театрального искусства, оче-



видно, необходим *некто*, кто, творчески стремясь к этому результату, регулировал бы и направлял возникающие коллизии, смягчая, усиливая, уничтожая и создавая их, чтобы привести все действие к его гармоническому завершению.

Этим „некто“ и является *режиссер*.

Поскольку театр является продуктом коллективного творчества, постольку в нем необходим режиссер, органической задачей которого является координирование творчества отдельных индивидуальностей и конечная гармонизация его.

Так было, так есть и так будет.

Под разными личинами, под разными наименованиями режиссер неизменно существовал и будет существовать в театре, ибо бытие его порождено основной сущностью театрального искусства—его действительностью и коллективизмом его творчества.

Режиссер—это кормчий театра: он ведет корабль театрального представления, избегая мелей и рифов, преодолевая возникающие внезапно препятствия, борясь с бурей и штормом, распуская и свертывая паруса и все время ведя его к раз поставленной творческой цели.

Поскольку режиссер является кормчим театра, постольку, несомненно, он в большей или меньшей степени стесняет свободу всех отдельных „действующих“ в нем.

Провозглашая неизменно первородство актера, его гегемонию в театре, считая его единственным повелительным носителем театрального искусства, я, таким образом, сейчас, как бы противоречу себе.

Но это противоречие только кажущееся.

Стоит нам только пристальнее взглянуть на взаимоотношения режиссера и актера, чтобы убедиться, что



в данном случае зависимость актера является по существу лишь максимальным утверждением его творческой свободы.

Я не хочу играть словами и не склонен к парадоксам, но структура театра такова, что вне такой зависимости для актера не может быть и свободы.

В самом деле, ведь искусство театра коллективно. Несдерживаемая никем творческая свобода отдельного индивидуума будет либо неизбежно подавлять свободу соприкасающихся с ней в действии других индивидуальностей, либо образовавшееся столкновение из фактора, созидающего действие превратится в фактор, его разрушающий.

Для того, чтобы индивидуальная свобода каждого действующего могла проявиться с максимальной полнотой, без ущерба для творчески направленных воле всех соприкасающихся с нею в действии других индивидуумов, необходимо некоторое добровольное в ней самоограничение и подчинение режиссеру, от таланта и творческой чуткости которого уже зависит сделать так, чтобы этот акт добровольного самоограничения актером своей свободы превратился лишь в новое ее утверждение.

Конечно, необходимо, чтобы режиссер, берущий на себя такую огромную и ответственную миссию, был достоин ее, необходимо, чтобы он был настоящим *мастером сцены*, но в том новом театре, о котором я говорю, иначе и не может быть, ибо разве потерлит настоящий актер-мастер, актер, владеющий всеми средствами и тайнами своего искусства, чтобы на его корабле у руля стоял ненадежный кормчий?

Итак, я утверждаю, что искусство режиссера является органическим проявлением искусства, театра, и что режиссер по своему предназначению не только не стес-



няет, а утверждает свободу индивидуального актерского творчества.

Почему же вся жизнь современного театра полна жалоб и нареканий на подавление режиссером актерского творчества, и нато что режиссер превратил театр в какое-то своеобразное Прокрустово ложе, где обкарнивается творческое „я“ актера и где актер не может найти себе полного и радостного выявления.

Упреки эти раздаются и заключают в себе значительную долю справедливости не потому, что роль режиссера по существу своему роль душителя актерских замыслов, свободы и дарований, и не потому даже, что в большинстве современные режиссеры настолько безграмотны, что не имеют, собственно, никакого права близко подходить к театру, а потому, что *те сценические направления, которые культивировались наиболее крупными режиссерами нашего времени, ставили их в такое положение, когда они, действительно, волей или неволей должны были подавлять актера.*

Мне неоднократно приходилось уже говорить о том, что современный театр развивался по пути натурализма и условности.

Режиссеры как того, так и другого направления, в силу особых причин, таящихся в них, лишены были возможности давать свободный исход творчеству актера.

Вы знаете, что натуралистический театр во главу угла ставит принципы верности правде жизни: спектакль должен вызывать в зрителе иллюзию подлинной жизни, а не сценического представления.

Руководимый этим принципом режиссер неизбежно должен был добиваться от актера того, чтобы он давал зрителю впечатление Ивана Ивановича, Марьи



Ивановны, вообще человека, выхваченного из жизни. Добиваясь этого, он тем самым попадал *в необходимость* обкарнировать актера и обесцвечивать его творчество. Для того, чтобы не нарушать иллюзии жизни, он должен был урезать актерский жест, приглушать его голос, сделать аритмичной его речь и так дальше, то-есть он должен был лишить актера возможности пользоваться теми выразительными средствами, тем материалом, при помощи которого он только и может творить свое искусство. Ибо если бы только актеру была дана возможность использовать свой материал, то первый же его подлинный жест, первый же свободно рожденный звук его голоса сразу разрушили бы вдребезги всю с такими трудом возводимую постройку жизненной правды, и вся иллюзия зрителя полетела бы кувырком.

Поэтому режиссер натуралистического театра как бы он ни был одарен и искусен, *неизбежно* должен был *подавлять* подлинное актерское творчество. Зло в данном случае было неизбежно, оно возникало с неумолимой и логической последовательностью, ибо раз режиссер руководился ложным и в корне своем чуждым театральному искусству принципом, то этому же ложному принципу он должен был подчинить и актера, вступая таким образом в борьбу с подлинным актерским творчеством и подавляя его.

С этой точки зрения соответственные нарекания на засилие режиссера имели под собой несомненную и неизбежную в пределах данной театральной школы почву.

В такое же положение, только в ином преломлении, попадал и режиссер условного театра.

Поставив во главу угла своей работы условность и стремясь в силу этого подавить в актере его реаль-



ное существо, которое служит ему материалом, стремясь ввести реальные формы актерского творчества в условный план, стремясь сделать условной его эмоцию, режиссер условного театра, так же как и натуралистического, приходил к необходимости лишить актера возможности творчески использовать его материал. Ибо если в натуралистическом театре актер, пользуясь свой материал разрушил бы иллюзорное построение жизни, то в условном театре он тем самым разрушил бы столь же иллюзорное построение *не жизни*, всю ту механизированную структуру, к которой, как мы видели неизбежно пришел этот театр.

Таким образом и здесь, в условном театре, режиссер подчинял актера ложному принципу, чуждому по существу его искусству, и потому *неизбежно подавлял его*, оправдывая тем самым распространенное мнение о режиссерском засилии и неизбежности его.

На самом же деле, это засилие отнюдь не вытекает органически из этой роли, которая принадлежит режиссеру в театре, оно является лишь следствием указанных школ, проводниками которых являлись те или иные режиссеры.

Ложность положения режиссера была вызвана не ложностью явления режиссуры вообще, а ложностью тех направлений, которые этими режиссерами осуществлялись.

Поэтому, конечно нелепо делать из этого вывод, будто режиссер вообще ненормальное явление в театре, будто он неизбежно подавляет актерское творчество, будто с развитием и возрождением театра он обречен на вырождение или даже на исчезновение.

Точно так же не прав, конечно, и Валерий Брюсов, говоря, что режиссер в театре не больше, чем редактор в журнале.



— Нет, роль режиссера в театре огромна, и чем больше будет театр идти по пути своего совершенствования и самовыявления тем все значительнее и значительнее будет становиться она, ибо тогда режиссер воплотит в себе и драматурга, вместе с актерским коллективом создавая и действительно осуществляя тот или иной сценарий.

Однако есть и в наше время театр, в котором мы не слышим модных нареканий на режиссерское засилие <sup>1)</sup>, несмотря на то, что там роль режиссера наиболее активна; активна настолько, что почти приближается к только что намеченной мною.

Я говорю о балете.

Если вы взгляните в искусство балета и в ту роль, какую играет в нем балетмейстер, то, на первый взгляд, вам покажется, что режиссер балета гораздо деспотичнее, чем в любом другом театре, что он в гораздо большей степени, чем все другие, подавляет актера.

В самом деле, балетмейстер в работе с актерами устанавливает весь рисунок роли до самых мельчайших подробностей.

Предусматривается не только то или иное основное движение балерины, не только все ее „па“, но поворот ее головы, движение рук, кисти, иногда даже мизинца, и тем не менее, мне никогда не приходилось слышать жалоб на „засилие“ режиссера.

Это происходит потому, что в балете сущность его искусства менее всего засорена привходящими элементами, что там в наиболее чистом виде сохранилась действенная сущность театра, что воспитанные в одной школе, придающей актерскому мастерству

---

<sup>1)</sup> Конечно, если режиссер талантлив.



свойственное ему огромное значение, балетмейстер и актер с наибольшей полнотой понимают друг друга.

Артистка и артист балета, знают, что рисунок, установленный совместно с балетмейстером, не только не лишает их возможности проявить свое индивидуальное творчество, а, наоборот, открывает им эту возможность, ибо та форма, которая в результате всех работ дана, либо утверждена балетмейстером, базируется на строгом учете всех индивидуальных возможностей данного актера, в связи с общим творческим замыслом всего представления. Построенная так, она не только не стесняет его, а наоборот, дает ему необходимую уверенность, что разворачиваемые им эмоции не захлестнут его, а будут отливаться именно в те формы, при помощи которых зритель с наибольшей силой, чуткостью и радостью воспримет его искусство.

К сожалению, формализм и некоторые иные явления, о которых я уже упоминал, нарушают теперь это взаимоотношение актеров и режиссера в балете.

Но таковым оно по существу должно быть на каждой сцене, стоящей на подлинном и действенном театральном пути.

Если театр твердо стоит на базе сценического действия, если он не подчиняет себя ни натурализму, ни условности, если он не подпадает под влияние литературы или живописи, если его целью и единственным смыслом является максимальное проявление творческой воли актера и полноценное звучание всего его материала, если именно этим, то-есть своим самодовлеющим искусством хочет он привлечь и подчинить себе зрителя, то ни о каком засилии режиссера в таком театре не может быть и речи. Здесь вся задача режиссера будет заключаться



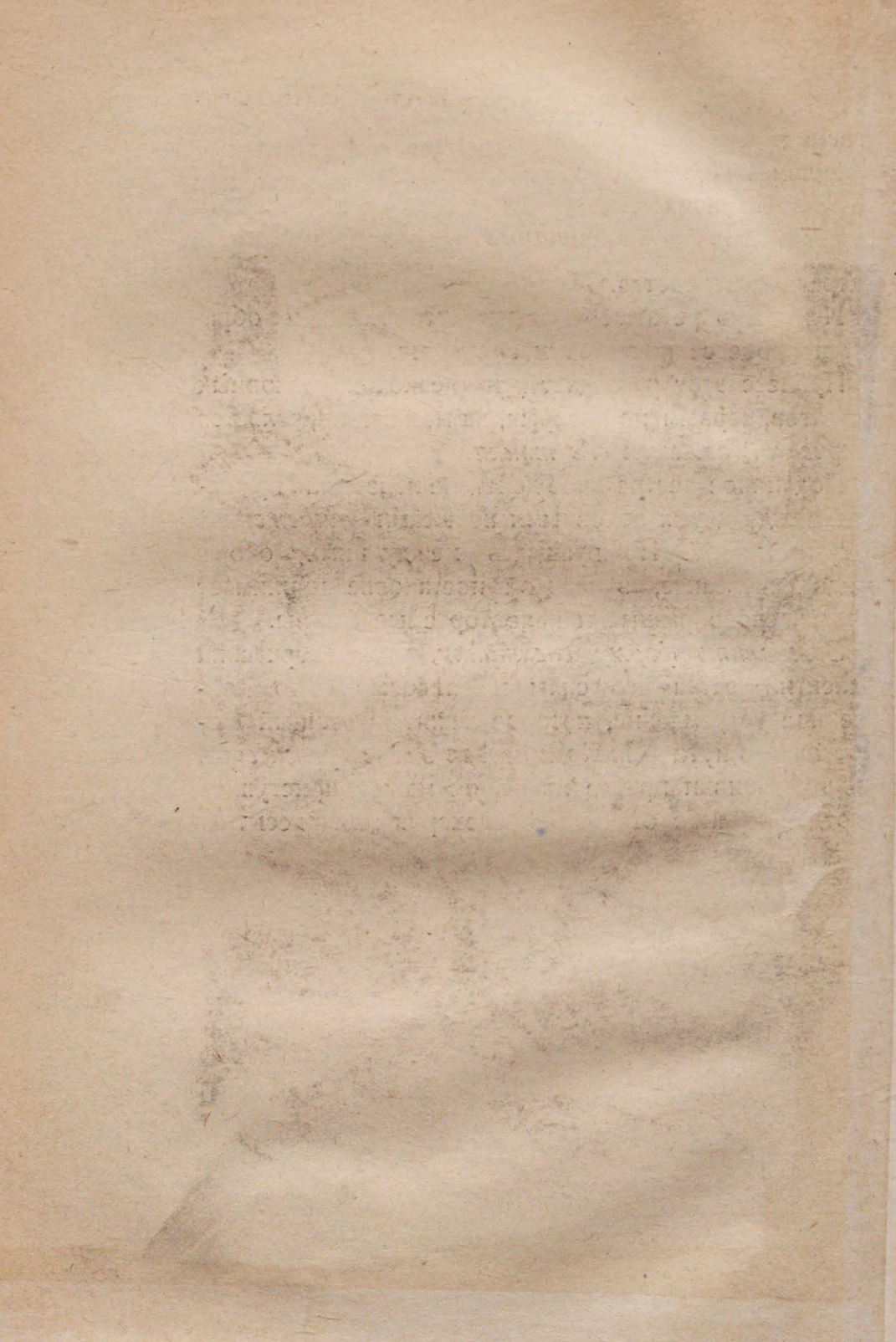
именно в том, чтобы помочь актеру найти такую сценическую форму, дать ему такую крепкую базу, опершись на которую он мог бы легко проявить все богатство своих творческих возможностей, так как лишь в игре их самоцветных граней и заключается все очарование, вся радость и вся сила творимого театрального действия.

Искусство режиссера выражается главным образом в процессе постановки спектакля.

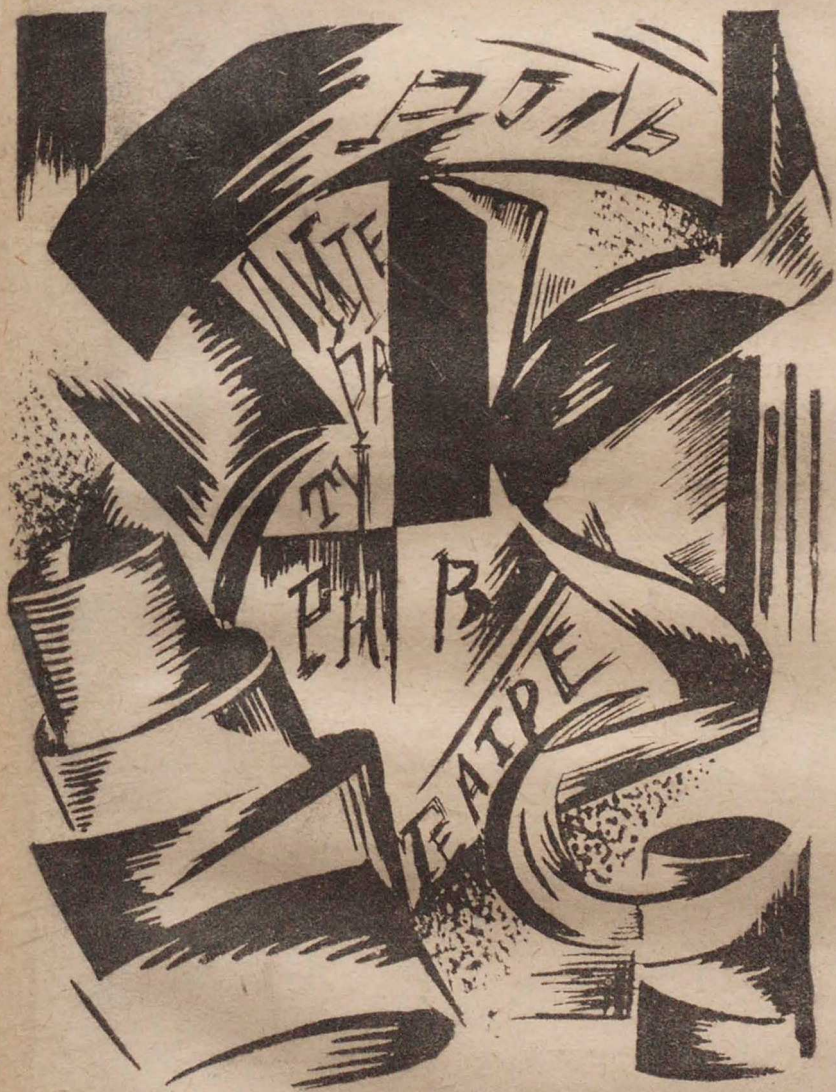
Процесс этот распадается на несколько основных моментов, первым из которых, на мой взгляд, является *творческий замысел спектакля*.

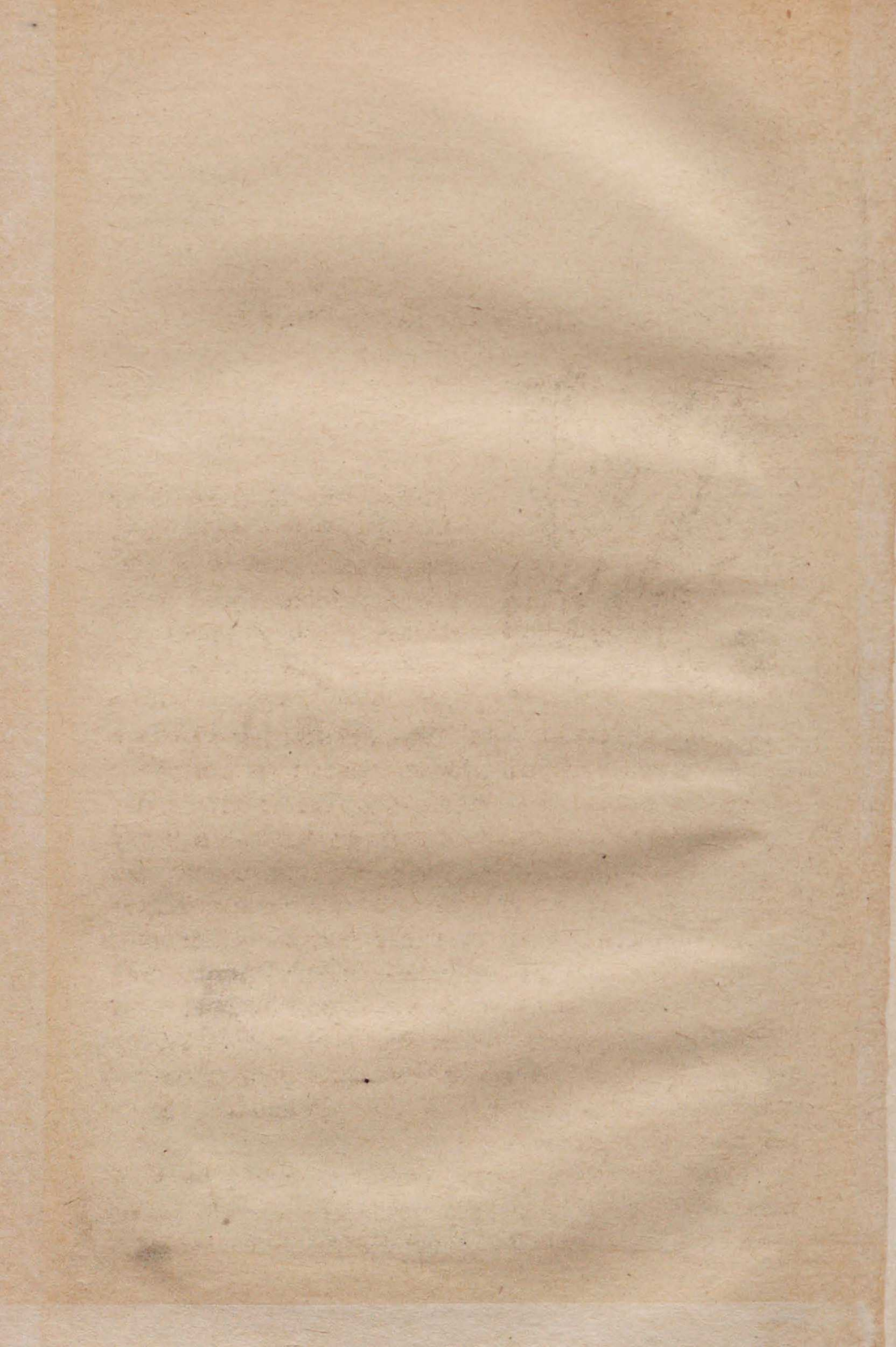
Подлинное театральное действие неизменно вращается между двумя основными полюсами — *мистерией* и *арлекинадой*. Но вращаясь между ними, оно в каждом спектакле, в каждой постановке принимает особые, своеобразные и неповторяемые формы.

*Замыслить форму спектакля*, учтя творческий коллектив театра, его силы и запросы, и то действительное устремление, которое лежит в данный момент на его пути — *такова первая задача режиссера*. Лишь ощутив и претворив ее, он может приступить к созданию либо отысканию сценария или пьесы.











## РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕАТРЕ.



ы знаем, что периоды цветущего развития театра наступали тогда, когда театр уходил от писанных пьес и сам создавал свои сценарии.

Несомненно; и тот чаемый нами театр, к которому мы стремимся и над осуществлением которого мы работаем, рано или поздно придет к тому-же.

Уже и сейчас есть этому доказательства в производимых нами опытах, о которых я позднее еще скажу.

Но для того, чтобы театр мог создавать свои сценарии и воплощать их, необходимо рождение нового мастера-актера, в совершенстве владеющего своим искусством, ибо тогда весь центр тяжести перенесется именно на него, на его самодовлеющее мастерство, необходимо, чтобы весь актерский коллектив состоял из таких сверх-актеров, мастеров, спаянных одной школой и творчески объединенных единой театральной культурой.

Создание такого театра, такого мощного коллектива, конечно, дело не нескольких дней и быть может даже не нескольких лет, а поколения. Конечно, воз-

можно, что этот процесс совершится и быстрее, здесь трудно с точностью определить момент, но несомненно одно, что совершится он не в тиши лабораторных и студийных изысканий, а в действенном кипении пульсирующего театра, в жертвенном огне которого только и могут переплавляться все старые штампы и традиции и выковываться новые творческие формы.

А раз так, раз „игра продолжается“, то надо находить пока временные исходы и применять их так, чтобы все ближе и ближе подходить к намеченной цели.

Если в данный момент театр не готов еще к тому, чтобы совершенно отказаться от писанных пьес, то он должен пока брать их, пользуясь ими, соответственно стоящей перед ним задаче.

Итак, театр обращается к *литературе* лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития *материалу*.

Только такой подход к литературе является по-настоящему театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать, как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора.

„Вы знаете, что высшей похвалой режиссеру считается сказать: „как вы правильно истолковали Шекспира“ или „как удивительно верно вы передали Мольера“.

Воля ваша, но для меня такая похвала звучала бы как напев похоронного марша.

И глубоко неправ Гордон Крег, отвечая в своем первом диалоге на вопрос театрала режиссеру „в чем же состоит его дело“ следующими словами: „В чем его работа? Сейчас я вам скажу. Его труд, как *истолкователя пьес драматурга* представляет нечто в



таком роде: он берет экземпляр пьесы из рук драматурга и обещает *верно истолковать эту пьесу* <sup>1)</sup>, согласно указания текста.

Разве таково назначение театра, разве оно заключается в том, чтобы „верно истолковать пьесу“.

Нет, задача театра огромна и самодовлеющая. Он должен, используя пьесу, соответственно своим действительным замыслам, создать *свое, новое самоценное произведение искусства*.

И разве не так, в конце концов, поступали все подлинники художники, верящие в силу своего искусства? Разве не так поступали почти все лучшие драматурги, беря, как материал для своих произведений сотворенные народом мифы и легенды древности, или созданные неведомыми поэтами сказания священного писания, и разве это лишало их произведения самостоятельной художественной ценности, или вызывало с их стороны оправдания вроде тех, какие дает Крег, говоря, что он хочет снять пьесы со сцены, потому что „эти пьесы, как я считаю, *искажаются театром*“ <sup>2)</sup>

А разве Шекспир, гениальный Шекспир, не исказил в таком случае итальянскую новеллу, обработанную Бруком, создав из нее „Ромео и Джульетту“. Разве, если вы проследите тексты новеллы и трагедии, то вы не увидите, что Шекспиrom заимствовано все—и события, и их последовательность, и место действия и

<sup>1)</sup> Курсив мой.

<sup>2)</sup> Считаю нужным оговориться: Крег полагает, что не только скверный театр искажает пьесы, а что *вообще театр*, как таковой, неизбежно бессилен воплотить, то-есть не исказить их. В виде примера он приводит один из монологов Макбета, полагая, что „когда искусство так велико и так совершенно, что может одним чтением давать нам такие волшебные ценности, то почти святотатство разбивать то, что дает эти мысли, запутывая эти наши чувства одновременным призывом к другим чувствам, то-есть *смотреть пьесу на сцене*“.



даже имена, но..... Шекспир „исказил“ все это, то-есть преобразил в своей творческой фантазии драматурга, и на свет родилось *новое* прекрасное драматическое произведение.

И только после такого же процесса „искажения“, то-есть преобразования в творческом огне театра, может родиться новое *сценическое* произведение.

— Нет, ни одно подлинное искусство не может исказить другое. И каждое искусство, если только оно подлинно, державно в своей красоте...

Но если Гордон Крег не прав, то другой „революционер театра“ Вс. Мейерхольд говорит просто чудовищные вещи. — В упоминаемой уже мною статье он пишет: „*Новый театр* вырастет из литературы (курсив его). В ломке драматических форм всегда (?) брала на себя инициативу литература. *Литература создает театр.*“ <sup>1)</sup>

Разве уж так всегда?

Разве и столь излюбленная Мейерхольдом „*comedia dell'arte*“ тоже создана литературой?

Или Мольер, который создал действительно в результате своей литературой (своими пьесами) театр, разве он сам в свою очередь не был создан в значительной степени Scaramouch'ем и его труппой?

Вот, что пишет о Мольере Louis Moland <sup>2)</sup>

„Мольер в то время, как играли итальянцы, попал в тюрьму за долги, — и когда был выпущен — скрылся из Парижа. Вернувшись в 1658 году, он опять встретился со Scaramouche и его труппой и они поделили зал Petit Bourbonne, где четыре раза в неделю шли

<sup>1)</sup> Я цитирую Мейерхольда по данной статье, так как все его дальнейшие работы, и литературные и театральные, по существу не вносят в нее ничего нового и важного. В дальнейшем он лишь повторяет сам себя.

<sup>2)</sup> La vie de Scaramouche



спектакли Мольера, и три раза итальянцев. Обе труппы были очень дружны. Мольер, которому было тогда 36 лет, и который был в расцвете своего таланта, заимствовал много у знаменитых итальянских актеров. Его враги воспользовались этим для упреков. Villier пишет о Мольере: „если вы хотите хорошо сыграть *Elomire* — изобразите человека, в котором смешивались бы черты Арлекина, Скарамуша, Доктора и Тривелен. Пусть Скарамуш потребует свою походку, свою бороду и свои гримасы, и пусть другие потребуют то, что у них взято — из их платья и игры“.

И разве литература самого Гольдони не была в значительной степени создана театром *Comedia dell'arte*.

Как же можно после этого говорить, что литература создает театр.

Но, быть-может, слова Мейерхольда, относятся только к современному театру. Тогда, несомненно, он отчасти прав, ибо, как я уже говорил, натуралистический театр был совершенно в плену у литературы, да и условный театр, судя по утверждению Мейерхольда, тоже не был свободен от этого плена (Метерлинк, Ибсен и пр.). Но ведь ни натуралистический, ни условный театры и не являются подлинными театрами, культивирующими самоцелующее его искусство. Пожалуй, в значительной степени они и не являются ими, именно потому, что они создавались литературой. Я не говорю уже о том, что та литература, которой они создавались, сама по себе не имела никакого права на театр.

В римском театре, во времена Ливия Андроника, существовал обычай, по которому часто одну и ту же роль исполняли одновременно два актера — мим и чтец. Таким образом, путем пантомимы, как бы испытыва-



лась действительность, а следовательно и театральная пригодность пьесы.

Конечно, ни Чехов, создавший целую эпоху в натуралистическом театре, ни Метерлинк, создавший в значительной степени, по авторитетному признанию Мейерхольда, условный театр, не выдержали бы такого испытания действительным огнем театра.

Как же могли они тогда „создавать“ театр!

Нет, созданные ими учреждения не были и не могли быть подлинным театром:

Тот подлинный новый театр, к которому идем теперь мы, о котором я все время здесь и говорю, *создаст, конечно не литература, а новый мастер-актер*, которому уже и сейчас даже на первых шагах бывает тесно в рамках, отводимых ему литературой.

В процессе своего развития, мы уже и сейчас пришли к необходимости искать для себя материал *вне* существующей драматической литературы, ибо ее формы часто оказываются слишком тесными для наших действительных построений.

Этим объясняется наше обращение к литературе не драматической и в частности к Гофману.

Нами руководит в данном случае не желание инсценировать Гофмана, и уж, конечно, не желание „верно истолковать его“, а то, что здесь мы не сталкиваемся с готовыми уже сценическими формами, лишь стесняющими нас.

Ведь для синтетического сценического построения, которое слило бы воедино разрозненные теперь элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм, нет соответственных пьес в существующей драматической литературе (Гоцци для этой цели оказался слишком примитивен).



Поэтому мы сами создаем их, пока пользуясь Гофманом, ибо в его необузданной фантастике мы находим богатый материал, ритмически созвучный нашим действенным устремлениям.

Но, „исказив“ Гофмана, т.-е. сценически преобразив его, мы, базируясь на наших творческих возможностях, многое создаем сами, приближаясь таким путем к конечной нашей цели—самостоятельному созданию всего спектакля.

Поэтому мы так и назвали наше представление „Принцесса Брамбилла“—каприччио Камерного театра  
Впрочем должен оговориться.

Я считаю, что даже в дальнейшем, когда мы уже совсем приблизимся к нашей цели, нам все же нужен будет помощник для созданий своих пьес.

Здесь я снова не могу согласиться с мнением Гордона Крэга, считающего, что *горе* современного театра заключается в том, что в нем нет „ни одного человека, который был бы мастером сам по себе, то-есть не найдется ни одного человека, способного придумать и репетировать пьесу, способного нарисовать и следить за исполнением декораций и костюмов, способного написать известную музыку, придумать необходимые машины и надлежащее освещение“.

На мой взгляд, в этом не горе, а счастье театра, так как такой человек, конечно, ни в коем случае не мог бы быть *мастером*.

Усвоить все перечисленное Крэгом настолько, чтобы быть во всех указанных областях мастером, не в силах ни один человек, как бы одарен он ни был—на это не хватит человеческой жизни.

Значит, такой человек неизбежно будет *диллетантом*, быть-может, талантливым, быть-может, ге-



ниальным, но все же диллетантом, т.-е. человеком, *бессильным что-либо создать.*

Он никогда не станет строителем театра, в лучшем, случае он будет его теоретиком или критиком, или более или менее вдохновенным его энтузиастом.

А может-быть, он окажется в результате человеком, стремящимся даже... уничтожить театр.

Ведь, если быть последовательным до крайнего предела, то этот новый театральный Мессия должен быть сам непременно и актером и при том актером играющим *все* роли, ибо иначе не будет в театре того „единства“ на отсутствие которого жалуется Крэг <sup>1)</sup> ибо только при этом условии создается тот „театр единой воли“, о котором мечтает и Ф. Сологуб.

Но ведь это и есть прямой путь к уничтожению театра, к изгнанию актера и... к замене его марионеткой.

Увы, тот диллетантствующий мастер, о котором тоскует Крэг, прямым путем ведет к „сверх-марионетке“.

Нет, театр есть искусство коллективное, и только так его надо и принимать.

Единство, без которого, конечно, немислимо никакое произведение искусства, рождается в нем лишь как венчающий процесс результат столкновения целого ряда воль, сливающихся в конечном итоге в единое монолитное произведение сценического искусства.

Руководителем этого процесса, как бы концентрирующим в себе творческую волю всего коллектива, является *режиссер*, который в этой области несомненно должен быть подлинным и вдохновенным *мастером.*

<sup>1)</sup> Для „единства“ это несомненно гораздо более важно, чем нарисовать декорацию или... выдумать машину.



И пусть он тогда не боится нужных ему *помощников*. Какими бы искушенными мастерами, каждый в своей области, ни были они, они не поведут его как „громадного Левиафана“.

Наоборот, он сам будет легко вести их за собой, если только он воистину мастер, если он исповедует самодовлеющее искусство театра—искусство театрального действия, и по настоящему владеет им.

Помощником театра в создании пьесы должен быть *поэт*. Ибо только ему, его дарованию и его мастерству дано облечь речь актера в нужный ритмический рисунок и придать ей завершенную художественную форму в те моменты сценического действия, когда потребует этого пафос соответственной эмоции.

Я полагаю, что так было почти всегда, что почти всегда поэт был неизменным творческим помощником актера и театра.

Подтверждение этого взгляда можно найти в чрезвычайно любопытном исследовании Ричарда Пишеля: <sup>1)</sup> Индусская драма, говорит он, представляется нам в наиболее законченном виде в пьесах Калиласы. (VI век до Р. Х.). Его драмы своей формой вскрывают как историю так и технику индусской драмы. Гимны в диалогах *Rurveda*, а также другие произведения как *Suparnodhyaya* весьма не понятны в той форме, в какой они дошли до нас: связь между отдельными стихами весьма слаба, часто ее совершенно невозможно найти. Чтобы понять их, нам нужен связующий текст, который в некоторых случаях дан в прозе *Brahmanas*, в объяснительных страницах *Vedas*.

Позднейшие произведения, так же, как *Mahabharata* и *Puranas* иногда содержат полный рассказ, но часто

<sup>1)</sup> The home of the puppet-play (Родина кукольного театра).



в весьма различной форме. Windisch при рассмотрении подобных случаев в ирландской литературе вывел заключение, что только стихотворные отрывки подлинника неизменны, и что рассказчики связывали их прозой по своему усмотрению. Эта точка зрения, несомненно, правильна. Это подтверждается и названием рапсодиста — *granthika*, — соединитель. Прозаическая связь стихов, ее подробная разработка предоставлялась всецело способностям рапсодиста. Точно также первоначально было и с драмой в Индии. Классическая драма в Индии имеет ту особенную конструкцию, при которой проза постоянно прерывается стихотворными стансами различного размера. Такие стансы в доклассическое время составляли *единственный неприкосновенный элемент драмы. Что касается прозы, то артисту была предоставлена полная свобода*<sup>1)</sup>. Такое положение сохранилось до сих пор в народных пьесах“.

Если это интересное исследование лишней раз подтверждает, что *театр и актер умели сами свободно творить свое искусство без писанных драм*, то с другой стороны оно также дает бесспорные указания и на то, что в цветущий период театра, когда актеры сами создавали и действенный сценарий и нужную им для его осуществления речь, им помогал все же *поэт*, облакавший в стихотворные стансы их речь тогда, когда этого требовал нарастающий пафос их эмоции.

И, конечно, это отнюдь не лишало „единства“ творимое ими произведение театрального искусства.

Наоборот, до тех пор, пока актер не утратил своего мастерства, а поэт не превратился в драматурга, помощь

<sup>1)</sup> Курсив мой.



поэта несомненно обогащала искусство актера новой прекрасной гранью — мастерством ритмической речи.

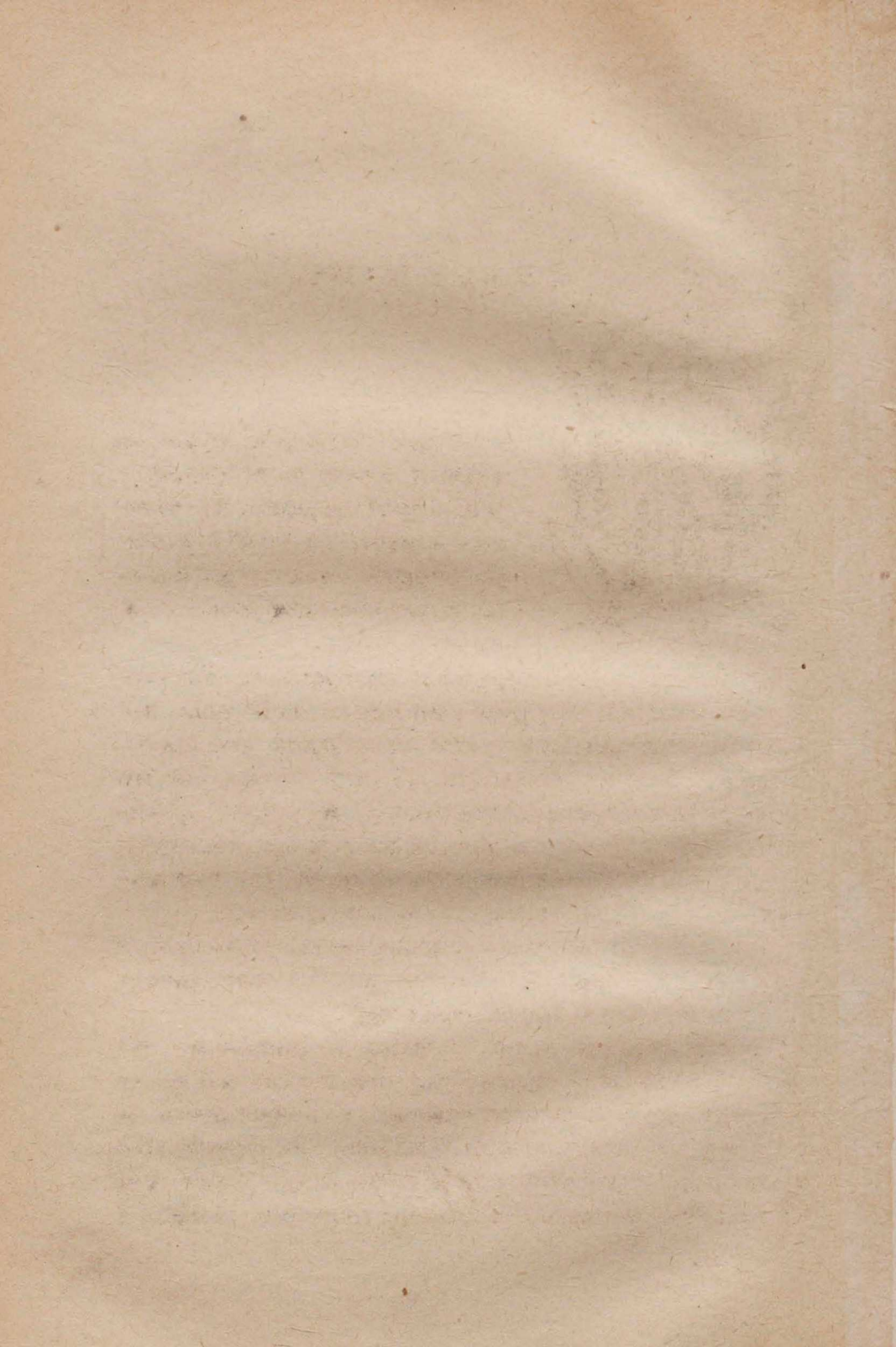
В работе Камерного театра производится сейчас опыт такого сотрудничества поэта в действительном создании театром своих пьес, и очень может быть, что еще в этом сезоне единственно авторитетный во всех творческих вопросах судия — живой спектакль театра — подтвердит это построение.

Итак, отыскание необходимого для намеченного сценического замысла литературного материала и преобразование его соответственно действительному построению постановки — вот второй момент творческого процесса по созданию режиссером спектакля.











## МУЗЫКА В ТЕАТРЕ



ледующим не менее, пожалуй, важным моментом в предварительной работе режиссера является момент, который я условно называю оркестровкой пьесы и ритмическим разрешением ее.

Давно пора уже перестать смотреть на тот словесный материал, которым пользуется театр лишь как на слова, выражающие ту или иную идею или мысль.

Пора, наконец, взглянуть на него так же, как мы смотрим на материал пантомимический, с точки зрения того ритма, который в нем заключается, и тех гармонических и фонетических возможностей, которые данный словесный материал собою представляет.

Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее — такова третья задача режиссера.

Необходимость такого подхода к словесному материалу спектакля давно уже ощущалась мною, но особенно ярко и неопровержимо я почувствовал ее в работе над постановкой „Саломеи“. И ритмический и контрапунктический рисунок так четко бьется в ее словесном материале и так неудержимо взывает к

воплощению, что пройти мимо него, по моему, абсолютно невозможно.

И, действительно, работа по раскрытию и воплощению этого рисунка и по оркестровке всей вещи (контр-басы солдат, флейта молодого сирийца, гобой Саломеи, звенящая медь Иоканана и так дальше) занимали в нашей постановке значительное место.

Не менее, пожалуй, значительную роль играла соответственная работа и в „Фамире Кифаред“, где местами, как я уже упоминал, речь непосредственно переходила даже в пение.

На ритмической базе тарантеллы и сальтореллы была в значительной степени построена мною постановка „Принцессы Брамбиллы“.

Большое значение всех этих элементов в работе театра несомненно очень роднит его с музыкой.

Из всех искусств, искусство музыки безусловно наиболее близко искусству театра.

Это чувствовали еще древние эллины, дав богиням музыки и танца (т.-е. жеста, а значит и театра) имена, исходящие из одного и того же корня: *Эвтерпа* и *Терпсихора*.

Это чувствовал и гениальный Глюк, когда, создавая „Орфея“, он взамен действующих лиц расставлял по комнате стулья и, прежде, чем окончательно записывать рождавшиеся в нем мелодии, мизансценируя, как бы проверял их действительность.

Это блестяще доказывает в своей прекрасной книге Ж. Д. Удин.

Это остро чувствуем и все мы, работающие над разрешением в театре проблемы ритма.

В этом с исключительной сценической неопровержимостью убеждает нас и работа над пантомимой.



В этом же убедился я и в работе над постановкой „Демона“, исключительно на ритмической основе строя все *mise'en-scen* и все движение как отдельных действующих лиц, так и всех хоровых сцен.

И подобно тому, как в качестве творческого помощника, нужен театру поэт, так нужен ему и *ком. позитор*, для того, чтобы самодовлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актера заиграла новыми волнующими красками.

Я могу это утверждать со всей той радостной уверенностью, какую дает мне общая театральная работа с Анри Фортер, длящаяся уже более четырех лет.

„Женитьба Фигаро“, „Фамира Кифаред“, „Король Арлекин“ и „Принцесса Брамбилла“—вот вдохновенные свидетели того, какие прекрасные краски дает актеру композитор, остро чувствующий и творчески принявший действительную душу театра.

Такой композитор, конечно, не может ни „поработить“ актера, ни, наоборот, „унизить“ свою музыку подчинением театру.

Ведь не побоялся гениальный Глюк унизить музыку, мизансценируя „Орфея“.

И если в „Фамире Кифаред“ вакхические сцены в музыке зазвучали раньше, чем на сцене, то в „Принцессе Брамбилле“, наоборот, вся пантомима 2-го акта, длящаяся 15 минут, была раньше разработана на сцене, а затем уже нашла свое гармоническое и ритмическое завершение в музыке.

В работе над ритмом театр делает теперь лишь первые свои шаги, и, тем не менее, уже сейчас чувствуется как прекрасна та новая сила, какую сообщает он творчеству актера.

В дальнейшем же работа эта раскрывает перед театром исключительно волнующие возможности.

Я говорю о том времени, когда театр и актер настолько овладеют ритмом, что смогут вести на сцене действенный рисунок, не только соритмичный музыкальному, но и, наоборот, аритмичный ему, но столь же, как и музыкальный, закономерный в самом себе.

Та новая зрительно-слуховая гармония, которая родится из этого, несомненно, даст нам еще неизведанные творческие радости.

И тогда, быть-может, забрежжет чудесная возможность для построения подлинной театральной мистерии, когда ликование, отчаяние, счастье, восстание, спокойствие и горе сплетутся в единый действенный круговорот, и их разнобойные ритмы родят новую, потрясающую гармонию.









## СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА



оментом, завершающим предварительную работу режиссера, является разработка нужной для данного представления сцены, т.-е. той *сценической атмосферы*, в которой должен действовать актер.

Эта задача имеет, конечно, первостепенную важность, потому что та или иная сценическая атмосфера может либо очень помочь актеру выявить его творческий замысел, либо, наоборот, категорически помешать ему, почти активно препятствуя осуществлению его планов.

Задача сценической атмосферы, конечно, задача не новая, потому что никогда актер не мог действовать в безвоздушном пространстве и, следовательно, всегда возникала необходимость найти ту или иную базу, пригодную для развития воплощаемого им действия.

В древности такой базой служила арена амфитеатра, в средние века ступени, фасады и внутренности храмов, или ярмарочные подмости в наше время сценическая коробка театров.

Соответственно с этим каждая эпоха по своему разрешала задачу сценической атмосферы. Но и в одной и той же эпохе эта задача находила различные, часто диаметрально противоположные разрешения, в зависимости от того, какие принципы лежат в основе того или иного театра, того или иного театрального направления.

Если мы проследим историю развития сценической атмосферы за тот период современного театра, о котором я все время веду здесь речь, то мы сможем вкратце так охарактеризовать ее эволюцию: *от макета через эскиз к неомакету*.

В этой эволюции режиссеру неизменно сопутствовал и помогал художник.

Натуралистический театр, создавая ту атмосферу, в которой должен был жить его актер, естественно искал нужные ему разрешения в *макете*.

Преследуя задачи жизненной правды, натуралистический театр, конечно, должен был поставить своего актера в такие условия, при которых и зритель и сам актер получил бы психическую и фактическую возможность поддаться создаваемому театром обману и поверить, что они имеют дело не со сценой, а с настоящей доподлинной жизнью.

Для того, чтобы актер в своих переживаниях был верен жизни, надо было, чтобы и окружающая его сценическая атмосфера давала, в свою очередь, ему ту иллюзию жизни, без которой ему трудно было бы ощущать себя в атмосфере близкой повседневности.

С этой целью, как мне уже приходилось упоминать, на сцене стали строить вначале комнаты, затем амфилады комнат, затем целые квартиры, а затем и целые дома.



Делать такие громоздкие сооружения сразу на сцене, конечно, было невозможно. Надо было сначала в небольшом размере проверить масштабы, планы, перспективы и прочее и прочее, и лишь тогда, без риска ошибиться, переносить все на сцену.

Этой цели предварительных проб, опытов и проверки, как нельзя лучше, отвечал макет.

Таким образом, естественно, что макет стал своеобразной пробирной палаткой натуралистического театра, утверждавшей „жизненность“ сколачиваемой для каждого данного случая декорации.

Роль художника при разработке такого макета была по существу очень скромна.

Я не рискую впасть в большую ошибку даже в том случае, если скажу, что в период расцвета натуралистического театра роль художника была антихудожественна, потому что театр и его режиссер ставили перед художниками задачу не той или иной художественной композиции, а создания иллюзии жизненной правды, основным признаком которой является случайность, в корне уничтожающая всякую художественную композицию.

Я полагаю, что в примерах в данном случае нет надобности.

Все это еще слишком свежо в памяти и не нуждается в доказательствах. И все это в откровенном и в неприкрашенном виде было зафиксировано в многострадальном макете.

Что же удивительного в том, что когда возникла реакция на натуралистический театр, когда условный театр низверг принципы натурализма и провозгласил принцип условности, заменив требование жизненной правды требованием художественной условности, то гнев и неназисть его режиссеров и, главным образом,



художников обрушилась в первую голову на антихудожественность сценической атмосферы натуралистического театра и олицетворяющий ее макет.

Но правильно почувствовав и оценив театральную безграмотность и художественную неприемлемость натуралистического макета, художник и режиссер условного театра решили, что ошибка натуралистического театра заключалась не в том, *как* он строил макет, а в том, что он вообще строил его.

Макет стал как бы символом натуралистического театра и казалось, что для уничтожения этого театра нужно раньше всего уничтожить макет. И Мейерхольд пишет: „Когда построено было много макетов, изображавших *interieur*’ы *exteureu*’ы такими, как они бывают в жизни (зачем же такими?! А. Т.) макетная мастерская вдруг помрачнела, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнет, что пора все макеты сжечь и растоптать... Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты, это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра“.

Вы видите, что уничтожение макета стало идейной необходимостью условного театра.

Увы, ни режиссер, ни художник условного театра топча и сжигая макеты, не чувствовали, что они жгут и топчут не только, как они того хотели, „устаревшие приемы натуралистического театра“, но и *театр* вообще, ибо уничтожая *не неправильный принцип построения макета, а самый макет*, они уничтожали тем самым тот сценический *объем*, вне которого не может действовать актер.

Объявляя, что „работа над макетом — ремесло недопустимое для художника“ переходя *от макета к*



эскизу условный театр тем самым перешел от объема к плоскости, обрекши трехмерного актера на неизбежное превращение в плоскостную марионетку.

Избавив художника от „недопустимого ремесла“ по работе макета и предоставив в его распоряжение достойное искусство эскиза, режиссер условного театра тем самым незаметно для себя отдал театр в подчинение художнику.

Художник, который уже давно тосковал по фреске и по большим полотнам, теперь, перейдя к эскизу, с жадностью перенес на сцену привычные ему приемы станковой живописи с ее плоскостным разрешением формы и ввел в это разрешение и живую фигуру актера, сплюснув и распластав ее. А это, наряду с целым рядом иных причин, о которых я уже говорил раньше, фатально вело к механизации актера и к замене его, при логическом завершении всего условного плана театра, марионеткой.

При создании Камерного театра, мы уже сразу ясно чувствовали, потребность освободиться от стеснительной гегемонии художника, вывести актера из той роли колоритного пятна, в которую он в результате попал, и отнести подальше придвинувшееся почти к самой рампе декоративное панно, высвободив, таким образом, актера из распластавшего его плоскостного плана и открыв ему арену для свободного выявления своего самодовлеющего искусства.

Ища нужного нам разрешения сценической атмосферы, мы довольно долго прибегали к целому ряду палиативных приемов, всячески комбинируя и реформируя эскиз, пока, наконец, при постановке „Фамиры Кифаред“ я с неопровержимостью не почувствовал, что до тех пор, пока существует эскиз, сценическая атмосфера действительно разрешена быть не может.



И подобно тому, как условный театр должен был сжечь и растоптать макет, чтобы освободиться от уз натурализма, так и нам нужно было *уничтожить и разорвать* эскиз, чтобы освободиться от уз условности и вернуть театру его исконную, динамическую сущность.

При постановке „Фамиры Кифаред“, я окончательно почувствовал необходимость ритмически-действенного разрешения спектакля, необходимость дать актеру максимальную возможность движения, соответственно разработав для этого *пол сцены*, ту основную базу, на которой это движение только и может реально проявляться.

Переноса, таким образом, центр тяжести своих исканий на пол сцены, я тем самым естественно вернулся ко всей ее объемности и неизбежно снова пришел к макету. Но это был, конечно, не макет натуралистического театра, а тот *неомакет*, который должен был служить мне верным компасом в исканиях подлинно действенной сценической атмосферы.

Для видимого выявления своего искусства актер пользуется своим материалом. Этим материалом является тело актера. Тело актера *трехмерно*, поэтому он может планироваться и выявлять себя только в атмосфере объема. Отсюда возникает необходимость дать актеру, в зависимости от стоящих перед ним задач, нужную ему площадь действия и соответственную сценическую атмосферу. Такая атмосфера может быть разрешена только в определенной кубатуре. Моделью такой кубатуры, конечно, может служить только *макет*.

Но каков должен быть этот макет, на каких принципах он должен быть построен?

Актер выявляет свое искусство при помощи своего тела.



Следовательно, сцена должна быть построена так, чтобы помогать телу актера принимать нужные ему формы, чтобы легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма.

Отсюда ясно, что главной частью сцены, подлежащей разработке при каждой постановке, должен быть *пол сцены*, так называемая сценическая площадка, потому что именно на ней движется и осуществляет в видимой форме свои творческие задания актер.

Поэтому художник сцены должен перенести центр своего внимания на пол сцены, оторвав его от так привлекающих его задних панно.

До сих пор художник оставлял пол сцены в полном пренебрежении, бросая всю щедрость своей фантазии на задник, кулисы, паддуги и арлекин, разрабатывая их с такой заботливостью и роскошью, что можно было подумать, что вся сцена предназначается не для актеров, а для каких-то неведомых птиц, витающих в воздухе.

Поэтому надо было во что бы то ни стало отвлечь художника от этих частей сцены, играющих лишь служебную роль и сосредоточить все его внимание на совместной с режиссером разработке сценической площадки.

Как же должна быть разработана эта площадка, каковы те руководящие принципы, которые должны лечь в основу ее построения?

Прежде всего пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собою одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля, на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности рельефно выявить спектакль, он не дает возможности актеру



раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал.

Я полагаю, что это достаточно ясно само по себе. Но при желании в этом легко убедиться в каждый данный момент. Произведите вначале ряд движений, которые можно сделать на ровной плоскости пола. Затем поставьте на пол хотя бы табурет, пользуя его как новую плоскость, как вторую площадку для развертывания ваших движений, и вы увидите как обогатится ваш жест, как много новых пластических возможностей откроется перед вами. Если же перед вами будет ряд разновысотных площадок, то ваш материал получит совершенно неисчерпаемые возможности жеста и формы.

Конечно, в подобной разработке сценической площадки не было надобности натуралистическому театру, ибо в жизни все люди честно ходят по ровному полу а тех кто вздумает вдруг лазить по столам и стульям сажают в сумасшедший дом.

Условный театр иногда пользовался, правда, словом сценической площадки, но делал он это случайно, по соображениям больше декоративным чем действительным мало пользуя возникавшие отсюда возможности, так как, это по существу своему не могло входить в основную задачу декоративной композиции художника.

К сожалению, такое построение сценической площадки совсем не использовано балетом, хотя казалось бы, что при его культивировании актерского материала и частом действии хоровыми массами кордебалета, он мог бы обрести здесь для себя исключительные и неведомые красоты. Если присмотреться к обычным балетным постановкам, то в общем нам почти неизменно представится следующее: на сцене толпится целая масса народа, зритель же воспринимает



движение лишь незначительной части хора, стоящего в первом ряду (я конечно, говорю не о сольных, а корде-балетных построениях). Это происходит потому, что за первым рядом корде-балета, все дальнейшие ряды теряются для зрителя, он их не видит и не в состоянии впечатляться их движениями.

Так, например, гибнут все построенные на массах сцены в „Баядерке“ (Большой театр). Радующая гармония массового движения никак не впечатляет зрителя, так как взгляд его все время упирается в мешающую стену первого ряда танцующих.

Совершенно иного впечатления можно было бы достичь, сломав пол сцены и построив ряд разновысотных площадок так, чтобы, расположив на них массы, дать зрителю возможность видеть не один только первый ряд, а весь корде-балет, на общее движение которого рассчитана впечатляемость данного акта или данной сцены.

Изломав пол сцены (конечно, так, чтобы не помешать в то же время развернуться танцу—это вполне совместимо), вы дадите тем самым возможность гг. балетмейстеры и балетные режиссеры, *всем*, действующим на сцене, принять участие в том суммарном впечатлении, которое получает зритель от данного сценического представления.

Но приведенный мною пример обнажает лишь внешне-техническое значение разработанной сценической площадки.

На самом же деле, в выдвигаемом мною положении ее излома кроется и другая, значительно более глубокая и важная для актера сторона. Это станет, я полагаю, ясным, если мы увидим, что принципом, определяющим построение сценической площадки, является *принцип ритма*.



Я говорил уже, что каждое сценическое задание, каждая творимая постановка имеет свой ритм.

В зависимости от ритмического рисунка спектакля находятся все работы по постановке, в зависимости от ритмического рисунка его должна быть построена и сценическая площадка.

Представьте себе, что вы задумали дать на сцене Нисхождение Богородицы. Как нужно вам построить сцену, чтобы добиться действенного впечатления Нисхождения? Ясно, что на прямой плоскости пола вам этого впечатления не достигнуть. Пол должен быть изломан. Он должен быть построен из ряда разновысотных площадок, представляющих в общем нечто вроде бесконечной лестницы, постепенно ведущей актрису—Богородицу сверху вниз.

Но каково должно быть построение этой лестницы, каково должно быть взаимоотношение между ее ступенями?

Разрешение этого всецело зависит от вашего ритмического замысла.

Если вам надо, чтобы зритель получил впечатление, будто она нисходит, почти не касаясь земли, если вы хотите придать действию Нисхождения Богородицы торжественно-литургический характер, вы построите ступени так, что интервалы между ними будут везде одинаковы, они будут ритмически соответствовать  $\frac{1}{4}$  или  $\frac{1}{8}$ , придавая таким образом движению актрисы равномерный и непрерывно-текущий ритм, в результате которого у зрителя создастся впечатление литургического Нисхождения Богородицы.

Но стоит вам изменить задачу, стоит вам захотеть, например, дать на сцене бурно-пламенную вакханалию во славу Диониса, как вы—в соответствии с изме-



нившейся ритмической задачей, изломаете сцену так, что все разновысотные площадки на ней будут связаны разными и многообразными ритмами, благодаря которым вакхические движения и сатирические прыжки на сцене, приобретая различные ритмические колебания, свойственные всему построению, создадут нужное вам действенное впечатление вакханалии.

При построении макета „Фамиры Кифаред“ передо мной возникали одновременно две, идущие рядом ритмические задачи. Надо было, с одной стороны, создать построение для вакхических и сатирических моментов спектакля, в буйных сплетениях которых возникала и назревала безлюбая трагедия Фамиры, требующая с своей стороны, для пластического раскрытия, совершенно иных построений, в противовес дионисийскому ритму первых, базирующихся на четком и плавно текущем апполинийском ритме. Поэтому, работая вместе с Александрой Экстер, художницей с исключительной чуткостью отозвавшейся на мои сценические замыслы и на первых же шагах обнаружившей прекрасное чувство действенной стихии театра, над перенесением в макет нужных мне ритмических построений, мы отдали всю центральную часть задних планов макета для площадок, выявляющих апполинийский ритм, звучащий в образе Фамиры, а все боковые планы заняли формами, которые, громоздясь вокруг основного ритмического рисунка центра, вибрировали всем многообразием ритмических колебаний, присущих культу Диониса.

Таким образом, как бы в самом построении макета, уже таились те роковые столкновения двух культур, которые и насыщают собой всю трагедию „Фамиры Кифаред“.



Итак, построение макета или, вернее, построение его пола должно базироваться на ритмическом замысле каждой данной постановки.

Но изламывая пол сцены и базируясь, как я говорил на разновысотных сценических площадках, мы тем самым из сферы горизонтального построения одновременно переходим в сферу построения вертикального, при чем часто у нас может возникнуть надобность не только в таких вертикальных построениях, которые служат как бы базой для движения актера, а и в иных, играющих свою самостоятельную, существенную для нас роль.

На каком же принципе должно быть основано их построение?

Вертикальные построения отвечают главным образом задачам масштаба. Они должны придавать тот или иной, нужный по замыслу постановки, масштаб фигурам актеров, способствуя таким образом получаемому зрителем впечатлению.

Представьте себе, что мы ставим Мистерию, в которой нам необходимо, чтобы действующий в ней актер как бы терялся в хаосе Вселенной, чтобы он казался лишь ничтожным атомом, песчинкой, брошенной в громаду Миров.

Для того, чтобы дать возможность актеру произвести такое впечатление, мы должны будем создать такие грандиозные вертикальные построения, рядом с которыми фигура актера казалась бы ничтожной и затерянной.

Если же, наоборот, в нашу задачу входит, хотя бы в той или иной арлекиnade, подчеркнуть силу и мощь фигуры актера, в своем искрометном движении и задоре ниспровергающего все окружающие его планеты, то вертикальные построения должны



быть разрешены так, чтобы планирующаяся на них фигура казалась принадлежащей Гуливеру.

Таким образом, благодаря вертикальным построениям фигура актера должна на глазах у зрителя то уменьшаться, то вырастать в такой мере, в какой это необходимо для проявления актером его творческого замысла.

Горизонтальные и вертикальные построения создают на сцене ряд тех или иных форм.

Каковы же должны быть эти формы?

Я думаю, теперь уже нет надобности говорить о том, что все построения на сцене должны быть трехмерными, потому что только в этом случае они смогут гармонически сочетаться с трехмерным телом актера.

Это ясно само по себе.

Сейчас для нас представляет интерес иной вопрос: какими должны быть те *трехмерные формы*, которые очевидно и являются основным материалом при построении неомакета.

Ведь и в натуралистическом театре часто появлялись на сцене трехмерные формы—деревья, печи, пригорки, иногда целые скалы из папье-маше и пр. Не к ним ли мы в результате сейчас пришли, и если нет, то в чем же отличие трехмерных форм нашего неомакета от трехмерных форм натуралистического театра.

Главное и разительное отличие между ними заключается в том, что формы натуралистического театра случайны и преследуют самостоятельную цель—при том цель антихудожественную,—создать на сцене иллюзию жизни, в то время как трехмерные формы неомакета гармонически закономерны и возникают к тому же не для сознания жизненной либо какой-ни



будь иной иллюзии, а исключительно с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего искусства. Я думаю, что мне нет больше надобности доказывать, что в силу исповедуемого им основного принципа, натуралистический театр переносил на сцену случайные предметы и формы, неизменно ставя их, таким образом, вне сферы какого бы то ни было искусства.

Даже ставя на сцене настоящие стильные гарнитуры, сами по себе сделанные с несомненным искусством, натуралистический театр все же не избегал явного художественного противоречия между всамделишным „ампиром“ и нагримированным хотя бы и под „жизнь“ лицом актера.

Я не говорю уже о том, что каждая постановка, как и всякое иное произведение искусства, должна заново творить весь свой мир, и что даже „ампир“, создаваемый ею, конечно, должен быть иным, чем любой, созданный сам по себе, хотя бы и первоклассным мастером, ибо по отношению к данной постановке, если только она претендует на подлинную художественную самобытность, он все равно окажется случайным.

В этом смысле еще более случайными будут на сцене всевозможные формы в виде пригорков, вершин и гор, как бы точно и верно они ни копировали всамделишную форму Эльбруса, Казбека или какого-нибудь отрога Пиринеев.

Искусство не изображает природу.

Оно создает свою.

Я не признаю никакой истины, говорит Гоген, кроме „истины художественной лжи“.

Нам нет дела до того, что вследствие ряда прошедших веков, всевозможных атмосферических да-



влений и оползней, та или иная гора приняла в действительности эту, а не другую форму.

Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса Мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства.

Этими изначальными кристаллами и являются те основные геометрические формы, которые служат нам материалом при построении неомакета.

Эти построения, конечно, не создают никаких жизненных иллюзий, но зато они являются воистину свободными и творческими построениями, не признающими никаких иных законов, кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмически действенной структурой постановки.

С жизненной точки зрения эти построения могут показаться условными. Но на самом деле они воистину *реальны*; реальны с точки зрения искусства театра, так как они дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала.

С этой точки зрения я и называю новый театр *театром неореализма*, ибо он создается реальным искусством актера в реальной, в пределах театральной правды, сценической атмосфере.

Но предлагая базироваться в сценических построениях на изначальных геометрических формах, не обкарнываю ли я тем самым пластические возможности сцены, не обрекаю ли я ее на невыразительность, однообразие и скуку?

Конечно, нет.

Подобно тому как из трех цифр вы можете создать огромное количество всевозможных комбинаций,



так даже из трех геометрических форм вы вольны сотворить неисчерпаемый ряд разнообразнейших построений.

Если же вы возьмете все изначальные формы и подойдете к ним не с „постоянством геометра“, а с творческим преображением художника, то при всей щедрости вашей фантазии вы все же не найдете предела все вновь и вновь возникающим из них гармонизациям.

„Но ведь это некрасиво“, говорит шокированный непривычными формами обыватель.

А автомобиль красив?

Припомните, почтенный обыватель, как возмущал он вначале ваше „эстетическое чувство“.

Вспомните, каким нелепым и уродливым казался вам этот новый экипаж, с его тупым фасом, которому так нехватало лошадей в прекрасной английской упряжке, с его необычной, нарушающей все наши привычные впечатления формой. Вы соглашались с тем, что он удобен и практичен, но только некрасив: разве мог он сравниться с прекрасным выездом—ландо или каретой, запряженной парой лошадей.

Но прошло всего несколько лет, и ваши „эстетические“ восприятия значительно изменились: вы находите теперь большую красоту в автомобиле, этом гармонически завершенном, прекрасном экипаже, так легко и стремительно переносящем вас с места на место и снисходительно с некоторым удивлением взираете на странных монстров—громоздкие, запряженные парой кареты, печально, словно сознавая свою старомодность, сопровождающие теперь лишь похоронные процессии.

Так за короткое время эволюционировало ваше представление о красивом.



Но если даже техника, строя новые формы, реформирует привычные ваши представления о красивом, то, конечно, от этого своего священного органического права не откажется искусство, и уже, конечно, его не остановит то, что та или иная рожденная им форма окажется не по плечу благодушествуемому большинству эстетизирующего общества.

Ведь мы хорошо знаем, что публика больше всего на свете боится так называемых „новшеств“.

Каждая новая форма неизменно ее беспокоит, она лишает ее того мещанского благополучия, того болотного эстетического покоя, в котором она так охотно пребывает.

Как же не относиться к ней враждебно?

Но проходит некоторое время, и глаз публики эмансипируется, и то, что раньше ему казалось уродливым, он принимает теперь, как новую красоту, с прежней ожесточенностью вооружаясь против опять нарождающейся в бесконечном творческом процессе иной новой формы.

А еще говорят, что до сих пор не найдены ключи к *perpetuum mobile*!

Итак, я полагаю, что мы можем спокойно пройти мимо негодующих возгласов на „некрасивость“ наших построений, в твердой уверенности, что уже недалек тот момент, когда они будут восприняты, как создающие новую красоту.

Уже и сейчас, хотя прошло всего четыре года с тех пор, как в „Фамире Кифаред“ мы впервые утвердили на сцене наше построение, крики возмущения взметнувшиеся вначале, уже начинают опадать, между тем, как провозглашаемые нами принципы постепенно находят отзвук в работе других театров.



Еще года два тому назад была попытка нового сценического подхода к балету (летн. т. „Аквариум“), на открытии спектаклей которого со всех концов партера раздавалось: „да ведь это Камерный театр“. Не желая никак критиковать произведенную там работу, я, тем не менее, решительно утверждаю, что некоторое сходство, поверхностно уловленное публикой, было исключительно внешним. Наши построения казались мне отраженными как бы в кривом зеркале.

Затем в Новом театре, руководимом Ф. Комми-саржевским, шла Шекспировская „Буря“, сценическая площадка которой, несомненно, напоминала собой построения Камерного театра. Но и она отражала лишь их внешнюю сторону, совершенно не вскрывая гораздо более значительной динамической их сущности.

Она не лепилась вокруг ритмического стержня „Бури“, и потому оставалась все время обособленной, чуждой действовавшему на ней актеру.

А, между тем, сценическая площадка должна быть для актера той гибкой и послушной *клавиатурой*, при помощи которой он мог бы с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю.

Я не буду указывать на некоторые другие попытки применить наше построение, имевшие место и в других театрах, <sup>1)</sup> скажу только что ближе других подошли в этом случае к задаче молодые мастера бывш. Строгановского училища.

Если вы были весной прошлого года на устроенной там выставке макетов (заметьте—уже *макетов*, а не эскизов), то вы легко могли убедиться в том,

---

<sup>1)</sup> За последнее время в целом ряде театров и даже—*horribile dictu*— в студии Художественного театра заметно уже и невооруженному глазу влияние сценических построений Камерного театра. (Примечание вставлено во время корректуры. А. Т.)



что, по крайней мере, три четверти из них вольно или невольно отражали построения Камерного Театра.

Быть-может, это объясняется отчасти и тем, что в начале учебного года мне пришлось провести там несколько бесед о задачах художника в Новом Театре, быть-может, здесь сказался состав их руководителей — художников, работавших в постановках Камерного театра, быть-может, (и если это так, то это тем радостнее) просто в творческом сознании молодого поколения сам по себе назревал такой же подход к разрешению сценической атмосферы, как единственно созвучный новому театральному сознанию, но, как бы то ни было, эта выставка дала мне большую радость, так как она была явным свидетельством того что новый, мечтающий о театре художник не считает подобно Мейерхольду, что „клейка макетов — ремесло недопустимое для художника“. Напротив, в „неомакете“ новый художник, несомненно, обрел творческую возможность выбиться из тяготившей его плоскости холста и перейти к волновавшим его задачам построения.

Если вы взглянете на полотна лучистов, кубистов и футуристов, то вы легко поймете, что и для них и для вырастающего ныне нового поколения художников, построение неомакета является подлинным и интересным искусством.

Правда, при переходе к неомакету художник лишается возможности переносить на сцену чуждые ей принципы станковой живописи, он не может также превратить театр в выставочный зал для своих картин, но зато перед ним раскрываются новые и радостные задачи ритмических и пластических построений, не связанных никакими иными законами, кроме законов внутренней гармонии и действенной композиции постановки.



Найденные нами принципы построения Неомакета, вполне отвечая подлинной сущности театрального искусства, оставляют, тем не менее, неразрешенным еще один важный момент в создании сценической атмосферы.

Если вы бывали когда-нибудь в театре, на так называемых монтировочных репетициях, или после спектаклей, когда при слабом свете дежурного софита рабочие разбирают сцену, то вы, несомненно, испытывали то несколько странное особое чувство, какое невольно и неизменно овладевает нами в эти минуты.

Вы сидите в темном и опустевшем зрительном зале и смотрите на сцену. Вдруг висящий перед вами задник стремительно падает вниз, и в воздухе повисают колеблющиеся лучи веревок. Они сплетаются с другими, томившимися за упавшим задником лучами, и на прозрачных скелетах станков и опрокинутых, сейчас ненужных, форм возникают какие-то фантастические корабли и мачты, рушатся девственные непроходимые леса, в бесконечных извилах тянутся и манят вас зыбкие и таинственные корридоры.

Работа продолжается.

В разных местах, то с шумом взвиваются, то молчаливо плывут холсты и сукна, и в их прихотливом движении маячат все новые и новые миражи, властно вовлекая вас в свою оргиастическую фантазмагорию.

О, это театр! восклицаете вы, радостно взволнованные неожиданным динамическим взрывом всегда такой спокойной и неподвижной сценической атмосферы.

Это невидимые духи театра оживили своим извечным действенным чудом мертвые и безразличные куски декораций.



И вот вы мечтаете о новом прекрасном спектакле, в котором динамическая стихия театра закружит в своем пьянящем плясе не только актеров, но и все вокруг них, когда в моменты наибольшего накопления творческих эмоций, вместе с действенным разрывом их, разорвется, завибрирует и преобразится в созвучном динамическом сдвиге вся сценическая атмосфера, усиливая и насыщая пылающее в своем предельном обнажении прекрасное мастерство актера!

Представьте себе на сцене актера—героя, подъявшего неугасимый мятеж против Бога. Он покидает землю, чтобы бесстрашно предстать пред лицом Божества и кинуть ему свой исступленный вызов.

По целой горе вздымающихся сценических площадок неудержимо влечется он вверх.

Вот он достиг уже предельной высоты—еще один смелый взлет, и цель достигнута.

Но этот взлет требует такого огромного, нечеловеческого жеста, какого не может дать во всей полноте даже самый совершенный мастер-актер.

И вот представьте, что именно в этот момент, вместе с каким-то финальным, предельным по своему обнажению движением актера, взвивается вся сценическая атмосфера, звонко утысячерея его жест и сливаясь вместе с ним в органически единую композицию. И вот пред вами уже не человек, а мощный, из земли выросший гигант, составляющий вместе со всем образовавшимся в динамическом сдвиге построением единую монолитную фигуру, которой вы верите, не страшно предстать даже перед испепеляющим оком Вседержителя или Рока.

Первые шаги на пути к разрешению *проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы* были сделаны мною при постановке „Саломеи“.



Когда в мелодию зачавшегося действия внезапно, как грозное предостережение, как первый зов неотвратимой гибели врывается звенящая медь исступленных пророчеств Иоканаана, в созвучии с их трепетным ритмом перед зрителем раздвигается черно-серебрянная завеса, открывая роковой водоем, как раскрываются в храме золотые врата, когда слышится голос Господень.

Далее, когда накопившаяся, по мере развития действия, динамическая энергия вновь получает разрешение в неожиданном возгласе Саломеи: „Я буду танцевать для тебя тетрарх“, алчный вопль радости исторгшийся из груди Ирода, разрывает в своем ликующем движении задний занавес сцены и вместе с волнами заколебавшегося эфира уносит его в стороны, обнажая окровавленный пьяными лучами луны красный занавес пляски и смерти.

Но вот завершается черная месса луны и крови, и трепещущий Ирод кидает на обезумевшую от поцелуя любви и смерти Саломею беспощадные щиты своих солдат, и, сливаясь с лебединой песнью раздавленной царевны, вибрируют в воздухе черные крылья опустившихся стягов, словно брошенный луною погребальный балдахин над сомкнутой щитами гробницей Саломеи.

К сожалению, этот замысел, прекрасно разрешенный в макете, не удалось в полной мере перенести на сцену по целому ряду технических причин.

Но даже и в том зачаточном виде, в каком пришлось его осуществить, он все же дает возможность предчувствовать те исключительные радости, какие раскроются перед нами, когда проблема динамических сдвигов претворится в подлинную театральную быль.



Считаю необходимым подчеркнуть, что динамические сдвиги, о которых я говорю, не имеют никаких точек соприкосновения с так называемыми движущимися декорациями, к которым прибегает иногда современный театр.

Я указываю на это потому что движущиеся декорации в поставленных Ф. Коммисаржевским „Сказках Гофмана“ были истолкованы в части прессы, как дальнейшая попытка разрешения выдвинутой мною проблемы.

Конечно, это не так.

Движение декораций в „Сказках Гофмана“ явно преследовало ту же цель, какая преследуется, скажем, в „Спящей Красавице“, когда перед стоящей гондолой проходят диковинные берега, как будто она, двигаясь, проплывает мимо них, с той только разницей, что в балете это делается с блестящим техническим совершенством, так свойственным мастерству Вальца, а в „Новом Театре“, это было сделано раздражающе кустарным способом.

Но и в этом, и в другом случае движение имеет самостоятельно декоративную, зрительную, я бы сказал, популярно-экскурсионную задачу. Здесь режиссер или декоратор уподобляется гиду, услужливо сопровождающему зрителя в новое место действия. Здесь центр тяжести с актера и его искусства переносится на декорацию. Вместо того, чтобы актер своим движением, мастерством своего жеста, переносил фантазию зрителя из одной страны в другую, он застывает, а его действительная роль передается движущейся декорации.

Я же говорю о динамических сдвигах, играющих служебную по отношению к искусству актера роль, являющихся лишь аккомпаниментом, оттеняющим и



выпукляющим его жест, и возникающих не вследствие потребности той или иной видовой перемены, а вследствие предельного эмоционального насыщения, неизбежно стремящегося к динамическому разрешению.

Ведь еще в самом начале XIX века Гофман писал: „не как существующая сама-по-себе блестящая картина должна декорация притягивать внимание зрителя, но в момент действия (курсив мой) он должен, не сознавая этого, чувствовать впечатление картины в которой развивается действие“ <sup>1)</sup>.

Да, *действие*, как основная стихия театра, а не „место действия“, как та или иная точка на необъятном глобусе мира.

Театр есть театр, а не географический атлас и не видовые картины „кино“, и *его единственное место действия это — сцена*, на которой происходит представление.

Пора достаточно ясно осознать это и раз навсегда перестать забавлять зрителя этнографическими движущимися декорациями.

Поставленная мною проблема динамических сдвигов может быть разрешена либо путем целого ряда технических приспособлений, либо путем активного участия в действии света.

Роль света на сцене, несомненно, еще не достаточно нами оценена, и таящиеся в нем духи еще до сих пор не извлечены из герметически закупоренных электрических ламп.

В работе над „Фамирой Кифаред“ мне посчастливилось встретиться с кудесником света, ведавшим его чудесные тайны, которыми он с щедрой готовностью подлинного художника захотел обогатить мою работу.

<sup>1)</sup> Цитирую по книге Игнавова „Т. А. Гофман“.



Я говорю о художнике Зальцмане.

Произведенные им частичные опыты на сцене Камерного театра, а затем применение его изумительной системы в макете „Фамиры Кифаред“ подарило нас всех незабываемыми минутами.

Сценическая коробка, являющаяся почти неизменным гробом для многих исканий, в немом бессилии расступалась пред мощными потоками света, насыщавшего макет, и вот уже исчезали стены и разливавшаяся световая атмосфера меняла свою окраску, откликаясь на малейший нажим управляющего рычага.

К сожалению, война и вызванное ею отсутствие нужных технических приборов, а также невозможность выписать их из-за границы, помешали нам применить систему Зальцмана на сцене, ибо то немногое, что удалось сделать имеющимися средствами в спектаклях „Фамиры Кифаред“, было лишь слабым отблеском ее сияния <sup>1)</sup>.

Но я не теряю надежды возобновить прерванные опыты, как только явится к этому фактическая возможность, и тогда, я верю, многое невозможное сейчас, станет для нас прекрасной и радующей явью.

Я говорил уже, что в создании нужной для спектакля сценической атмосферы режиссеру помогает художник. И безусловно не прав был, как, я думаю он и сам уже в этом убедился, А. Лентулов, когда на одном из диспутов о театре он сказал, что я изгоняю художника из театра. Нет, я отнюдь не изгоняю, а наоборот, призываю его, но, призывая, ставлю ему иные, чем раньше, задачи. Я хочу, чтобы он приходил на сцену во славу ее единственного властелина—

---

<sup>1)</sup> При возобновлении „Фамиры Кифаред“ в 1920 г. пришлось отказаться и от того немногого, что было сделано раньше.



актера, своим искусством не оттесняя его, а создавая в творческом содружестве с режиссером ту сценическую атмосферу, при помощи которой искусство актера с наибольшей полнотой могло бы найти и раскрыть себя.

Такой атмосферой может быть лишь ритмическое построение сценической площадки.

Поэтому театру нужен не художник-живописец, а художник-строитель.

Такому художнику новый театр дает исключительно прекрасные и влекущие творческие возможности.

Говоря, что художник нового театра должен быть строителем, я не хочу сказать этим, что он должен быть непременно архитектором.

Нет, художником нового театра может быть и архитектор, и живописец, и скульптор, если только он чувствует действенную стихию театра и влечется к гармоническому разрешению ее в ритмическом и красочном построении.

Ибо нашим задачам построения чужды требования того или иного архитектурного стиля и вместе с тем им свойственны стремления к подлинным красочным композициям.

Краска на сцене играет значительную и прекрасную роль, и, не желая превращать сцену в картинную галерею, я еще менее того стремлюсь обесцветить ее, лишив ее красочной выразительности, способной, несомненно, зажечь много ярких моментов и в актере и в зрителе и придавать всей сценической атмосфере законченную художественную гармонию.

Но подобно тому, как сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании, так и красочная его композиция должна отвечать соответственным планам данной постановки.



Красочная композиция „Фамиры Кифаред“ (например,) базировалась на черном, синем и золоте, как бы насыщая сценическую атмосферу солнечным стремлением Фамиры к Аполлону, завершающимся мрачной трагедией его слепоты. С другой стороны красочная задача арлекинады может толкнуть художника на совершенно иную композицию, искрящуюся и многоцветную, как плащ Арлекина („Король Арлекин“, „Принцесса Брамбилла“).

И так далее, и так далее.

Важно только одно, чтобы красочная композиция не разбивала, а наоборот, гармонировалась бы с основным замыслом постановки, придавая тем самым искусству актера новую выразительность и остроту.

Еще в глубокой древности театр прекрасно понимал и учитывал такое значение краски, как это видно хотя бы из приведенного уже мною отрывка из истории индусского театра.

Конечно, я отнюдь не предлагаю нашим художникам рецептов древней Индии, я хочу только, чтобы мы не прошли мимо таящейся там истины, свободно преломив ее сквозь наше чувство далеко ушедшей вперед театральной и художественной культуры.

Кроме указанных уже задач, перед художником нового театра стоит еще одна задача, ни в какой мере не уступающая им по своей значительности.

Я говорю о костюме.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637  
U.S.A.  
TEL: 773-936-3700  
FAX: 773-936-3701  
WWW.CHICAGO.EDU









## КОСТЮМ



ак я уже упоминал, я считаю, что в этой области сделано пока гораздо меньше, чем в разрешении сценической атмосферы.

Несмотря на то, что за последние 20 лет театральный костюм на первый взгляд как бы сделал очень большие успехи, несмотря на ласкающие глаз прекрасные сами по себе эскизы костюмов Бакста, Судейкина, Сапунова, Анисфельда и др., я утверждаю, что проблема театрального костюма еще бесконечно далека от своего подлинного разрешения.

Подлинный театральный костюм—это не наряд, назначение которого украсить актера, это—не модель стильного костюма той или иной эпохи, это—не модная картинка из старинного журнала, и актер это не кукла и не манекен, главная цель которого повысить показывать костюм.

Нет, костюм—это вторая оболочка актера, это нечто, неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы, как из песни слова нельзя

было выкинуть либо заменить в ней ни одного штриха без одновременного искажения всего образа.

Костюм—это новое средство для обогащения выразительности жеста актера, ибо при помощи настоящего костюма каждый актерский жест должен приобретать особую четкость и остроту, или, наоборот, мягкость и плавность, в зависимости от его творческого замысла.

Костюм—это средство сделать все тело, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей, придать ей стройность и легкость либо неповоротливость и тяжесть, сообразно творимому им сценическому образу.

Где же эти костюмы сейчас?

Правда, перед нами прошел за последние годы ряд блестящих эскизов, по которым можно изучать одежды всех времен и народов (конечно, преломленные сквозь фантазию художника), ряд прекрасных красочных композиций, по которым можно изучать современную технику и направления живописи, но подлинных театральных костюмов почти не было между ними.

И если вы спросите актеров, не тех, для которых нарядная тряпка дороже их искусства, а настоящих немногих художников, как они чувствуют себя в помпезных и очень красивых, по-своему, костюмах современных художников, то в огромном большинстве вы услышите, что костюм не помогает, а мешает им.

Поэтому я и говорил, что считаю костюмы „Сакунталы“ и „Фамиры“ одним из удачейнейших разрешений костюма за последнее время, потому что здесь главная роль отводилась телу актера, а костюма почти не было.

Но, конечно, этот выход слишком мало исчерпывающ.



Костюм для актера современный художник должен найти.

Найти так, как найдены бессмертные костюмы Арлекина и Пьеро.

В чем их бессмертие?

Разве они уже так красивы?

Нет, в этом отношении они уступают многим костюмам наших художников.

Их бессмертие в том, что они органически слиты с своими сценическими образами и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу.

В самом деле, если вы вспомните образ Арлекина, то вы увидите, что ему, Арлекину, этому неугомонному забияке, драчуну и авантюристу, по самому существу его, нужен был такой костюм, который бы обхватывал все его тело, как перчаткой, давая таким образом легкую возможность развернуться блестящему фейерверку его калейдоскопических, быстрых и острых движений.

И, наоборот, костюм Пьеро, этот белый прекрасный костюм с длинными рукавами, делающими похожими <sup>или</sup> руки Пьеро на ветви плакучей ивы, — разве не связан он органически с самой сердцевиной образа Пьеро, этого поэта и печального любовника с его мягкими и плавными движениями, то стелющимися в истоме по земле, то бессильно вздымающимися к небу.

Вот костюмы, от которых надо исходить при построении сценического костюма.

Я отнюдь не предлагаю реставрировать их. Образы современного и будущего театра много сложнее, чем образы Пьеро и Арлекина, и костюмы для них, конечно, должны быть иными, но они должны быть построены по тому же единственно верному принци-



пу,—принципу созвучия действенной сущности творимого актером сценического образа.

Этот принцип должен быть исходным.

Все же остальные элементы—стиля, эпохи, быта и т. д. должны отступать перед ним на задний план, входя только как аккомпанемент в основной мотив построения.

Как это ни странно, но даже в современном безформии жизни есть все же один костюм, органически слитый с образом. Я говорю о костюме летчика или автомобилиста.

В самом деле, разве этот костюм с гетрами на ногах, с кожаной курткой и рейтузами, с выдвинувшимся козырьком, защищающим от ветра и солнца, и с полумаской очков, дающей возможность при безконечно интенсивном движении смотреть вдаль,—разве он не слит внутренне с человеком нашего электрического машинного века.

Для того, чтобы создать подлинный театральный костюм, художник и здесь должен отказаться от эскиза, где так просто при умении нарисовать красиво стедующийся по ветру бесконечный плащ—увы!—жалко повисающий на фигуре актера, ибо не может же он на протяжении нескольких часов делать одно и то же движение, при котором надетый на него плащ будет стелиться красивой линией эскиза.

И здесь надо перейти к макету.

Уменьшенная фигура актера (и именно данного актера) одна в силах помочь художнику разрешить настоящим образом театральный костюм.

Сделанные за последнее время в работе Камерного театра соответственные опыты (макеты костюмов Б. Фердинандова к „Адриене Лекуврер“—особенно



костюмы Адриены и Мишоне) вполне подтверждают эту мысль.<sup>1)</sup>

А кроме того, художнику, конечно, необходимо знать хотя бы немного крой, раз уж он совсем не считается с анатомией.

Ведь нельзя же, право, совсем забывать того, что не по костюму делается актер, а по актеру костюм.

Эту простую истину пора, наконец, извлечь из пыли забвения и хоть немного считаться с ней при создании костюма для сцены. Это не значит, конечно, что сценический костюм надо пригонять к фигуре актера, как его визитку.

Это значит только, что надо при самых вольных и своеобразно фантастических комбинациях учитывать его фигуру, ибо она, как вам, конечно, ведомо, художник, и есть главный материал его творчества.

Ставя перед художником такие значительные задачи, я тем самым, надеюсь, подтверждаю, что считаю его творческое участие в театре необходимым.

И, конечно, снова не прав Гордон Крег, полагая, что и работу художника должен делать режиссер. У каждого из них вполне достаточно своей работы, и чтобы делать ее не по-диллетантски, чтобы быть подлинными мастерами в своем искусстве, каждому из них с трудом хватает жизни.

Попытки соединения в одном лице художника и режиссера неизменно приводили к печальным результатам.

Укажу два примера.

В первом—режиссер захотел стать художником. Я говорю о постановке Коммисаржевским „Бури“.

---

<sup>1)</sup> Я не могу не указать еще на некоторые, исключительно удачные по соответствию с образом костюмы Г. Якулова в „Принцессе Брамбиле“ (напр., Челюпати, Бескэни, Джидно, негры и пр.)



В результате полное отсутствие единой художественной композиции, по-дилетантски разработанная сценическая площадка, взятый у Крега костюм Каннибала и абсолютно не согласованные ни с ним, ни с действующими лицами другие костюмы.

Во втором—художник захотел стать режиссером.

Я говорю о постановке Бенуа Пушкинского спектакля. Достаточно хоть немного вспомнить этот спектакль, чтобы убедиться, что если можно спорить о том, был ли в нем хорош Бенуа-художник, то бесспорно, что Бенуа-режиссер был абсолютно беспомощен, убив даже то хорошее, что давал Бенуа-художник.

Так было и так будет, ибо искусство не терпит дилетантизма, а дилетантизм неизбежен, когда стремишься объять необъятное.

Это знал еще Козьма Прутков.



осле разрешения сценической атмосферы для данной постановки для режиссера заканчивается предварительный процесс его творчества и он переходит к самому главному, радостному и волнительному моменту своего искусства—к работе с актерами.

В чем состоит эта работа—об этом я уже много говорил, когда говорил о творчестве актера, потому что во всех стадиях его, режиссер является неизменным его спутником и помощником.



Работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, а режиссер—своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит, нет и театра.

Все то, о чем я говорил до сих пор, представляет собою в общем единый большой и сложный творческий процесс, предшествующий созданию каждой постановки.

Его результатом является то заверщенное уже, монолитное произведение театрального искусства, которое на протяжении спектакля воспринимает *зритель*.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637  
U.S.A.











## З Р И Т Е Л Ь



ритель! Несомненно, ни одно искусство не уделяло ему столько внимания, сколько искусство театра.

И в частности даже в нашем искусстве никогда не посвящалось ему еще столько

страстных диспутов, речей и статей, сколько в последнее время.

Такое исключительное отношение к роли зрителя в театре имеет безусловно свой большой внутренний смысл, так как выяснить, какую роль по существу должен играть зритель в театре—роль *воспринимающего* или *творящего*—это значит ответить в значительной степени на вопрос, какова должна быть вся структура современного театра и театра будущего.

Ведь если вы придете к заключению, что зритель должен играть в театре активно-творческую роль, что он является фактическим соучастником театрального действия, то вам, конечно, придется ломать рампу, переносить действие в зрительный зал, вводить зрителя на сцену и т. д., и т. д.

Если же вы убедитесь, что зритель является по существу не активно творящим элементом, а лишь воспринимающим, хотя-бы и творчески, то и вся структура театра будет, несомненно, совсем иной.

Поэтому, идя к тому новому театру, над осуществлением которого мы работаем, мы должны непременно знать, какая роль будет отведена в нем зрителю.

Среди идеологов и теоретиков театра наибольшее значение участию в нем зрителя придает Вячеслав Иванов.

Он считает, что театру по самому существу его свойственен элемент *соборности*, что театральное действие органически является соборным действием и что современный упадок театра объясняется, главным образом, тем, что в нем отсутствует соборность, что зритель, отделенный рампой от сцены, стал анемичен, являясь лишь сторонним свидетелем совершаемого „и нет вен, которые бы соединили эти два отдельные тела (актера и зрителя) общим кровообращением творческих энергий“ <sup>1)</sup>.

Он полагает, что в этом заключается главный порок современного театра и что до тех пор, пока зрителю не будет возвращена та активная роль, которая некогда принадлежала ему, пока в театре не забьется снова оживляющий его пульс соборности, пока театр будет лишь „иконостас, далекий, суровый, не зовущий слиться всем воедино в общий праздничный сонм“ до тех пор возрождение его немислимо.

Так ли это?

Действительно ли соборность является для театра таким определяющим моментом, с исчезновением которого он обречен на неизбежное вырождение.

<sup>1)</sup> Вяч. Иванов „По звездам“.



Я утверждаю, что это не так, я полагаю, что соборность ни в какой мере не является моментом, определяющим бытие театра. В неизмеримо большей степени она свойственна целому ряду иных явлений.

С наибольшей силой соборность проявляется в религии.

В каждом религиозном культе, во всевозможных религиозных обрядах и процессиях соборность играет доминирующую роль.

Если вы проследите религиозные празднества и процессии от самой глубокой древности до наших дней, от всенародных языческих обрядов до замкнутых христианских культов различных сект, от вольных оргиастических служений в честь излюбленных богов до официальных богослужений господствующих церквей,—вы увидите, что все они в большей или меньшей степени построены на соборном действии.

Если вы обратитесь затем к крупным моментам общественной жизни, к моментам больших политических или социальных сдвигов, то вы увидите, что и здесь сила или интенсивность той или иной революции в значительной мере зависела от того, насколько силен был в ней элемент соборности.

Пульс соборности неизменно бьется и в подлинных народных празднествах, и в прекрасных итальянских карнавалах, и в многотысячных амфитеатрах на бое быков.

Итак, будучи, несомненно, свойственной целому ряду явлений человеческого духа, соборность в то же время менее всего свойственна театру.

Наоборот, возникая в театре, она является для него элементом не созидательным, а разрушающим.

В Брюсселе в 1830 году в театре Монне шла пьеса „La muette“ в середине которой, когда на сцене раз-



дались слова: „любовь к отечеству священна“, революционный подъем, возникший от них на сцене, перекинулся оттуда в зрительный зал, объединив весь театр таким мощным порывом, что все зрители и актеры покинули свои места, схватили стулья, скамьи, — все, что было у них под руками, и, выйдя из театра, устремились по улицам Брюсселя. Так началась бельгийская революция.

Здесь, несомненно, в театре ярко вспыхнул дух соборности, здесь соединились, наконец, „два раздельные тела общим кровообращением творческих энергий“, здесь театр сыграл прекрасную и благородную роль факела, зажегшего притаившееся революционное пламя, но... спектакль прекратился.

Пульс соборности, забившись в театре, воспламенил революцию, но погасил театральное действо.

И если в исключительные великие моменты в развитии человечества трижды благословенной являются жертвенная роль, которую сыграл театр Монне в эти памятные дни, то в творческой эволюции театрального искусства она лишний раз доказывает, что элемент соборности отнюдь не является для театра оживляющим его ферментом, а активное участие зрителя отнюдь не ведет к его возрождению.

Тоска по соборности в театре находилась в несомненной связи с возникшим в начале XX века стремлением воскресить античный театр.

Заключая свою статью „Театр“, В. Мейерхольд пишет: „если условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, (?) не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, (?) если он ждет возрождения пляски—и зрителя *вовлекает*



в активное участие в действии <sup>1)</sup> не ведет ли такой условный театр к возрождению античного?

Да.

Вот это та идея реконструкции, это антикварное стремление и привело, несомненно, целый ряд теоретиков и практиков театра к той гипертрофии участия зрителя в творческом плане театра, идеологическим обоснованием которого и является идея соборности.

Но если мы обратимся даже к тому античному театру, на который ссылается Мейерхольд, то мы убедимся, что и он вряд ли вовлекал зрителя „в активное участие в действии“, ибо, в действительности, зритель принимал там активное участие лишь до тех пор, пока античный театр не оформился и не выкристаллизовался, как самодовлеющее искусство.

Когда во время религиозных празднеств, в их действенно-обрядовом процессе, еще только зачинался театр, зритель, действительно, играл в нем активную роль, но по существу, он тогда еще не был и зрителем. Он являл собой тот народ, тот хор верующих, который в активном слиянии с корифеем, в общем с ним религиозном действии выражал свою волю к слиянию с Божеством.

Актер, как жрец, и хор (зритель) как верующие—такова зачаточная форма до классического театра.

Но как только театр начал осознавать самого себя, как только он стал конструироваться и оформливаться как самостоятельное искусство, он постепенно ослаблял участие в своем действии зрителя, и уже в античной трагедии мы замечаем несомненное умаление той роли, которая предоставлялась в ней хору.

Уже у Эсхилла появляется два актера и соответственно с этим, ослабевает участие в действии хора.

<sup>1)</sup> Курсив мой.



Софокл вводит третьего актера, и хор из элемента действующего превращается в элемент наблюдающий и резюмирующий (по существу, представляющий скорее автора, чем зрителя), а Эврипид, увенчавший своим творчеством мощное здание античного театра, отводит хору определенно третьестепенное место и для того, чтобы избавиться от его непрошеного вмешательства в действие (отказаться совсем от хора ему мешала, должно быть, установившаяся форма античной трагедии), часто при помощи того или иного действующего лица уславливается с хором, что он будет хранить молчание.

Что же означает эта эволюция роли хора?

Означает ли она упадок античной трагедии, дошедшей в лице Эврипида до своего предела, или, наоборот, она знаменует собой расцвет античного театра, нашедшего в Эврипиде своего блестящего завершителя?

Я полагаю, что последнее.

Каждое искусство переживало свой инкубационный период, когда еще не осознав себя и не нащупав своих самостоятельных путей, оно находилось в зависимости от целого ряда несвойственных ему по существу, элементов.

Точно так же и искусство театра имело свой изначальный инкубационный период, когда оно еще не выкристаллизовалось в самодовлеющее искусство, а было тесно связано с религиозными культами Диониса в Элладе, и Кришны в Индии, путаясь своими корнями в корнях мифологии, когда нельзя было отличить еще, где кончается религиозный оргазм и начинается театральное действие, и тогда зритель, конечно, принимал активное участие в действии.



Но по мере того как театр постепенно нащупывая самого себя, стал находить свои особые пути и законы развития, по мере того, как театр все больше и больше обособлялся в качестве самостоятельного явления искусства, активное участие зрителя в нем все более и более ослабевало, ибо театр, отделяясь от несвойственных ему по существу элементов, становился, наконец, самим собой.

И та эволюция античного театра, которую мы видим от Эсхила через Софокла к Эврипиду, с ее постепенным умалением роли хора, и показывает нам, что, когда с Эврипидом театр нашел, наконец, себя и претворился в самодовлеющее прекрасное искусство, то активное участие в нем зрителя, питавшееся совсем иными, несвойственными театру, как таковому, соками религиозного культа, должно было в результате отпасть.

Поэтому я полагаю, что предъявлять в XX веке театру требование соборности и на ней основывать все возрождение театра это значит стараться оттянуть назад колесо театрального искусства, это значит стремиться лишить его самодовлеющей ценности, сделав его придатком той или иной идеологии масс, религиозной или социальной, ибо вне общей идеологии, немислимо, конечно, и соборное начало.

Это отлично понимают вновь появившиеся сторонники соборности в театре — теоретики так называемого социалистического театра.

Выдвигая вновь элемент соборности, как основной элемент социалистического театра, они указывают на то, что до сих пор театр не мог проявить своей соборной сущности, так как современное общество было расчленено, оно было разъединено классовой борьбой и психологией, а потому зрительный зал,



состоявший из людей с разной идеологией, естественно не мог быть объединен „общим кровообращением“ и не мог проявить себя в соборном творчестве.

Теперь же когда мы стоим на пути к социализму, когда нарождается новая всенародная идеология, снова появляется почва для возрождения соборного начала в театре.

Эта аргументация была бы безусловно очень доказательной, если бы... если бы театру было на самом деле свойственно начало соборности.

Но этого нет.

Путь, предлагаемый социалистическим театром, это все тот же путь реставрации *до* античного театра, но лишь с иным идеологическим содержанием <sup>1)</sup>.

Но путь реставрации не есть творческий путь.

И подобно тому, как с изобретением бинокля нет больше возврата к маске и котурнам, так и с нарождением самодовлеющего искусства театра нет уже возврата к активному участию в действии зрителя.

А между тем один из теоретиков социалистического театра, Керженцев, полагает, что зритель должен принимать активное участие не только в театральной действительности спектакля, но и в репетициях и во всей работе театра.

Конечно, нет надобности говорить людям театра о том, что допустить зрителя к участию в репетициях это значит никогда не приготовить спектакля. Более того это значит лишить театральную работу ценности искусства, ибо где есть случайность, там нет искусства, участие же зрителей как в репетициях так и в спектакле неизбежно привнесет с собой значительный элемент случайности, вторгаясь в законо-

---

<sup>1)</sup> Т.-е. того периода, когда театр еще не оформился, как самостоятельное искусство.



мерность сценического действия и часто повергая его в такой хаос, из которого потом не найти исхода.

Для того, чтобы наглядно показать, насколько губительно отражается вторжение зрителей в ход сценического действия, я сошлюсь хотя бы на случай, имевший место в московском Художественном Театре.

Там шла пьеса Горького „Дети солнца“, в третьем действии которой на сцене происходит погром.

На первом представлении пьесы зрители, физиологически зараженные жизненностью разыгрывавшегося на сцене погрома „приняли участие в действии“ вскочив со своих мест; поднялся такой шум, крики, хаос и истерики, что в результате пришлось дать занавес и оборвать закономерное течение спектакля.

Другой пример еще более показательный привел уже к трагическому финалу.

В Америке в Чикаго, в 1909 году известный американский актер, Вилльям Бутс, играл Яго. И вот в момент, когда коварный Яго своими гнусными измышлениями воспламеняет дикую ревность Отелло, и толкает его на убийство Дездемоны, из партера неожиданно раздается выстрел, и Вилльям Бутс за-  
мертво падает на сцене.

Когда волнение слегка стихло, оказалось, что стрелял офицер американской армии, выведенный из себя бесстыдным поведением Яго. Узнав о том что Вилльям Бутс мертв, офицер тут же застрелился сам.

Американцы, умеющие создавать сенсацию даже из смерти, торжественно похоронили их в одной могиле, сделав на памятнике надпись: „идеальному актеру и идеальному зрителю“.



Воля ваша, но если будет много таких идеальных зрителей, то вместо театров будут всюду кладбища <sup>1)</sup>.

Полагаю, что эти примеры достаточно красноречиво показывают, к чему приводит пресловутое участие зрителей в спектакле

Но, очевидно, традиции обладают таким несокрушимым гипнозом, что даже *футуристы*, с таким бrio опрокидывающие все вековые устои, оказываются все же околпаченными теми традициями, против которых они воздвигают свои бескровные баррикады.

Идеолог и вождь итальянских футуристов, Маринетти, в своем манифесте о театре, восхваляя музик-холь, пишет:

„§ 8. Музик-холь единственный театр, который *утилизует сотрудничество публики* <sup>2)</sup>. Эта последняя не присутствует там *статично*, как скучный созерцатель, *но шумно участвует в действии* сама поет, аккомпанирует оркестру, оттеняя актеров непредвиденными причудами и странными диалогами. Сами актеры смешно спорят с музыкантами. Музик-холь утилизует дым сигар и папирос, *чтобы слить атмосферу публики с атмосферой сцены*. Таким образом публика работает вместе с фантазией актеров и *действие происходит одновременно на сцене, в ложах и в партере*“.

А вот средства, которые рекомендует Маринетти, чтобы добиться такого участия зрителей в действии.

„Ввести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями и партере, в ложах и на галлерке. Предлагаю на удачу: пролить клею на кресла,

---

<sup>1)</sup> Воображаю, что было бы, если бы зритель принял участие в хоро-вых сценах „Принцессы Брамбиллы“, где творчески учтен каждый миг, где в ритмическом построении действующие на сцене одновременно тац-цуют, поют, жонглируют, акробатируют и т. д.

<sup>2)</sup> Курсив мой.



чтобы приклеившийся господин или дама вызвали всеобщий смех. За фрак или платье, конечно, будет при выходе заплачено. Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать невероятный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд или чихание“.

Сразу это может показаться, действительно ультра-футуристическим, страшно революционным.

Недаром, наши доморощенные революционеры социалистического театра, очевидно, „соблазненные“, предлагали в своих дилетантских планах массового участия зрителей в сценариях к 1 мая воздвигать препятствия на пути процессий, чтобы таким образом наподобие порошка Маринетти, побуждать их к активности.

Увы, стоит только немножко поскрести этот архи-футуризм, чтобы перед нами появился все тот же наш седой знакомец соборность.

Итак, даже Маринетти не смог освободиться от гипноза традиций, являя собой любопытный образец, революционера пропитанного... реставрационным энтузиазмом, который, несомненно, лежит в основе всех попыток вернуть театр назад к соборности, сделав зрителя активно участвующим в действии лицом.

И если В. Иванов говорит о соборности, которая должна быть вызвана началом органическим, то Маринетти предлагает вызвать ее путем механическим, а современные социалистические „реформаторы“ театра в зависимости от личных вкусов, избирают то тот, то другой путь.



В совершенно ином, на мой взгляд, плане, находится известный замысел „предварительного действия“ над которым работал гениальный Скрябин. Он тоже мечтал о соборном участии зрителей, но с органически свойственным ему прозрением подлинного художника он полагал придать ему четко закономерный характер.

Для того, чтобы быть допущенным к „действию“ зритель должен был быть специально подготовленным „посвященным“, он должен был облачиться даже в особые одежды и т. д., и т. д.

Если вы рассмотрите творческие планы Скрябина, преломив их сквозь призму чисто-театрального искусства, то вы увидите, что здесь в результате должно было получиться не действие с активным участием зрителя, а лишенное каких бы то ни было элементов случайности, действие с планомерным, заранее срепетированным участием *масс*, которые тем самым уже *переставали быть зрителями*, а становились *участниками* действия, как это бывает в меньшем масштабе в постановках с *большими массовыми сценами* (наприм., у Рейнгарда: „Царь Эдип“).

К этому неизбежно должна свестись каждая *планомерная* попытка привлечь к участию зрителей—они, в силу основной природы театрального искусства, превратятся в (плохих на мой взгляд) участников спектакля, а те *настоящие* зрители, которые придут смотреть спектакль, без предварительной подготовки, все же останутся именно зрителями, т.-е. не участвующими, а *воспринимающими*. То соборное участие зрителей, о котором мечтают идеологи социалистического театра, возможно не в театре, а в *народных празднествах*, которым, конечно, в большей или меньшей степени свойственен и элемент театральнойности.



Недаром, Н. Н. Евреинов уже давно мечтает о *театрализации жизни*. И если сейчас наступило время для подлинных народных празднеств, для карнавала, для свободных и радостных игр, то мы, мастера театра, конечно, первые готовы приветствовать их и помочь им поскольку они соприкасаются с нашим многогранным искусством.

Но мы должны твердо знать, что пути театра, как самодовлеющего искусства, лежат совершенно в иной плоскости и в иных творческих планах.

Это пути *театрализации театра*.

Это должны, наконец, понять идеологи соборности, неправильно устремившие свои взоры на театр.

Правда, роль зрителя в театре разнится от той, какую он играет, воспринимая другие искусства, это и является, вероятно, тем искушающим фактором, благодаря которому идеологи соборности направляют на театр свои взоры, но как мы сейчас увидим, эта роль прорастает здесь из особых причин, коренящихся в особой природе театрального искусства, как такового.

В самом деле, в каждом другом искусстве, зритель воспринимает его произведение уже после того, как завершен весь творческий процесс, после того, как произведение отделилось от своего творца, и стало самостоятельным художественным явлением.

Так в живописи, зритель видит готовую картину, и ему, собственно, нет дела до художника и его творческого процесса, в скульптуре — законченную статую, в архитектуре — законченный храм или дворец, и т. д. И только в театре зритель присутствует при непосредственном творчестве актера, являясь как бы свидетелем творческого процесса спектакля.

И именно то, что театр поставлен в силу указанной особенности, в исключительное положение, что



его произведения словно зарождаются с поднятием занавеса и перестают существовать с его закрытием, и поэтому по самому существу своему требуют присутствия зрителя как бы в процессе их творчества, а не по завершении его, это и дает возможность приписывать зрителю в театре иную роль, чем в каждом другом искусстве.

Но здесь кроется несомненное недоразумение, которое становится явным лишь только вы глубже вникните в обманчивую на первый взгляд видимость внешнего факта.

Ведь вы отлично знаете, что когда спектакль доходит до зрителя, то вся творческая работа театра по существу уже завершена.

Вы знаете, также, что творческий процесс спектакля заключается в тех предварительных работах — поисках сценария, сценических образов, ритма постановки, ее атмосферы и пр., и пр., и в тех многочисленных репетициях, пробах гриммов, костюмов, света и монтировки, которые длятся на протяжении некоего количества времени, пока не завершится весь коллективный творческий процесс театра.

И поэтому, когда та или иная постановка уже являет себя в спектакле перед зрителем, то она, конечно предоставляет собой уже готовое, монолитное, самостоятельное произведение театрального искусства <sup>1)</sup>.

Разница по отношению к другим искусствам здесь заключается лишь в том, что театральное искусство,

<sup>1)</sup> Конечно, это не значит, что на спектаклях актер лишь механически воспроизводит уже сотворенный образ. Нет, проклетие и радость его искусства в том, что каждый спектакль он заново творит свои слишком тленные формы. Но это уже процесс не созидательно, а исполнительно творческий.



благодаря своему материалу и динамической сущности постигается не в статике, а в динамике, где каждая сожженная в действительном пламени спектакля форма рождает неизменно другую, заранее обреченную на смерть для зачатия новой, и потому для того, чтобы явить себя, оно *требует зрителя тут же, в моменте своего динамического раскрытия, а не после него.*

Следовательно, и здесь, как и в других искусствах, зритель *воспринимает уже сотворенное произведение искусства, но искусства, являющего себя в иной, чем другие, форме—динамической, а не статической.*

Ошибочно также думать, что театральное искусство без зрителя теряет себя, что зритель является необходимым импульсом актера.

Мы все знаем, что бывают иногда в процессе работы, такие вдохновенные репетиции, с которыми не может впоследствии сравниться ни один спектакль.

Да и самый спектакль отнюдь не перестает быть явлением искусства если на нем нет зрителей, как не перестает им быть прекрасная статуя скульптора, если он будет держать ее взаперти.

И только особые свойства *материала* театрального искусства, тленность и быстрая сгораемость человеческого тела, ставят ему особые грани во времени, благодаря чему завершенное сценическое произведение, если оно не хочет оставаться неведомым, должно явить себя зрителю сейчас же, а не через годы; но зритель нужен ему отнюдь не как активнотворческий элемент, а лишь как элемент воспринимающий.

А раз так, то зрителю в театре должна быть отведена та же роль, что и в других самоценных искусствах.



Он должен оставаться зрителем, а не действующим.

Поэтому нужно раз навсегда отказаться от всех рестаурационных попыток, которыми за последнее время заполнили господа, „новаторы“ современный театр.

Мосты через оркестр, пробеги загримированных актеров через партер и уходы в публику со сцены создают не соборное действие, а бессмыслицу и хаос. Зритель к счастью тактично остается зрителем, но театрально загримированные и одетые статисты, появляясь рядом с публикой, просто оскорбляют театр, превращая его в антихудожественный кавардак.

Итак, да здравствует рампа!

Да здравствует рампа, отделяющая сцену от зрительного зала, ибо сцена—это сложная и трудная клавиатура, владеть которой может только мастер-актер, а зрительный зал—это амфитеатр, предназначенный для *зрителя, воспринимающего искусство актера.*

Отводить зрителю иное место, превращать сцену в „низкий алтарный помост“, на который, как пишет Мейерхольд, „так легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к служению“, это значит тянуть театр назад, это значит пытаться низвести его с уровня самодовлеющего искусства, в длительном процессе достигнутого им.

Но, говоря „да здравствует рампа“, я конечно, не хочу сказать, что я принимаю современную *фактическую* рампу с ее плоским светом, что я удовлетворен той сценической коробкой, в которой благодаря традиционной архитектуре театральных зданий, часто гибнут прекрасные и смелые замыслы.

Конечно, это не так.

В связи с новым построением сценической площадки должно быть перестроено и все театральное здание.



У нас уже начаты соответственные опытные работы. Но как бы не было перестроено театральное здание, та невидимая рампа, о которой я говорю должна непременно остаться, ибо не для того мы провозглашали лозунг театрализации театра, лозунг самоценного актерского мастерства, не для того мы свергали иго литературы и живописи, чтобы подпасть под иго зрительного зала.

Но, какую же роль, в таком случае, я отвожу в театре зрителю?

Я, конечно, не хочу, чтобы он воспринимал театр как жизнь.

Об этом не зачем и говорить. Но я не хочу также и того, чтобы зритель, как пишет, противореча самому себе, Мейерхольд, „ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет“ <sup>4)</sup>.

Нет, я не имею никакого желания уподобляться гофмановскому усовершенствованному машинисту который неуклонно бьет зрителя по голове, как только он забывает, что он в театре.

Зритель не должен, правда, активно участвовать в спектакле, но он должен *творчески* его воспринимать, и если, на крыльях фантазии, разбуженной в нем искусством театра, он унесется из его стен в чудесные страны Урдара, то я с восторгом ему пожелаю счастливого пути.

Я хочу только, чтобы ковром-самолетом в этом волшебном странствии ему служило *прекрасное искусство актера*, а не иллюзорный обман феерии или волшебного фонаря, столь же по существу чуждый подлинному искусству театра, как и обман жизни.

---

<sup>4)</sup> Как же он сможет тогда „вбегать в экстазе на помост, чтоб приобщиться к служению?“





бычно принято давать в конце книги „заключение“. Я хотел бы не прибегать к этому обычаю, так как мои записки с изданием этой книги, конечно, отнюдь не заканчиваются.

Это лишь первые листки тех записок, какие я буду вести до тех пор, пока буду работать, пока на активном строительстве Театра я смогу проверять все свои замыслы и искания, и из него же, из действенного пути театра, буду извлекать те закаленные опытом положения, законы и формулы, которые, быть-может, дадут возможность мне или другим, более способным к этому, заложить хотя бы первые камни того прекрасного и необходимого нам здания имя которому—*Наука Театрального Искусства*.

Я глубоко верю, что такая наука должна появиться и поставить, наконец, наше искусство на ту твердую базу, опираясь на которую оно сможет уверенно и властно совершать свои полеты в Творчество, без риска расшибиться или раствориться в сфере близ лежащих, быть-может, очень родственных, но все же иных искусств.



Целый ряд искусств уже имеет свою науку, или хотя бы немногие незыблемые начала ее.

Теперь очередь за Театром.

Но для того, чтобы эта наука получила благоприятную почву для своего построения и развития, необходимо, чтобы театральное искусство, наконец, четко осознало себя и отмежевалось от всех приходящих в него элементов, необходимо твердо и до конца провести *Театрализацию Театра*.

Театр есть Театр.

Эту простую истину пора, наконец, усвоить.

Сила его в динамизме сценического действия.

Действующий—Актер.

Его сила—в его мастерстве.

Мастерство Актера—вот высшее и подлинное *содержание* театра.

Эмоциональная насыщенность мастерства—ключ к его динамизму.

Сценический Образ—Форма и Сущность его выражения.

Ритм действия—его организующее начало.

Итак, Театр есть Театр.

И путь к тому, чтобы этот кажущийся *триумф* стал радостной былью неизбежен и един.

Этот путь—*Театрализация Театра*.





## СОДЕРЖАНИЕ.

---

	Стр.
Pro domo sua . . . . .	9
Актер . . . . .	51
Дилетантизм и мастерство . . . . .	55
Внутренняя техника актера . . . . .	69
Внешняя техника актера . . . . .	83
Режиссер . . . . .	97
Роль литературы в театре . . . . .	111
Музыка в театре . . . . .	123
Сценическая атмосфера . . . . .	131
Костюм . . . . .	159
Зритель . . . . .	169





## ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

<i>Страница.</i>	<i>Строка.</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>След. читать:</i>
9	19	Челионтати	Чепионати
10	16	правильной театраль- ной работе	правильной театральной работы
11	20	Смерть театра	Отрицание театра
17	1	сценичесмуоик	сценическому
17	30	„На ярарке	На ярмарке
18	20	жизни,	жизни
19	7	водружалась,	водружалась
25	21	А если	И если
28	12	1)	2)
28	30	2)	1)
30	27	дущипи	ведущими
32	20	сама которая	которая сама
32	27	декораций	декораций,
41	1	проры	прорыв
43	17	Lilevan	Silevan
43	34	Lilevan	Silevan
45	1	Кифарэда	Кифарэд.
46	8	трюки,	трюки
48	27	в сезоне	а в сезоне
49	7	Кифарэда	Кифарэд
49	14	„Саломея“ и арлекинада	„Саломея“, арлекинада
60	34	Lilevan	Silevan
61	19	всех свою	всех в свою
62	33	ремени	времени
65	17	мошлага	мошлага
74	16	возбуждение	возбуждение
74	26	Но он,	Но он
95	1	Смотр роли	Смотря по роли
95	5	нужный и для	нужный для
101	33	искусства, театра	искусства театра
106	3	балета, знают	балета знают
112	24	„Вы	Вы
114	34	vie	vié
161	23	слова	слова,
162	1	было	было бы
175	3	Да.	Да“.







БУКВЫ, РИСУНКИ и ОБЛОЖКА  
РАБОТЫ А. А. ЭКСТЕР. □ □ □ □

(Р. В. Ц. Москва.)

Напеч. 3.000 экз.

---

1-я Образцовая типогр. М. С. Н. Х. Пятницкая, 71.

рк  
20















2014142567