

инструкторские
курсы

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

курсы
мастерства
сценических
постановок

Л Е К Ц И И

школа
актерского
мастерства

1918 – 1919

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

LABORATOIRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS DU SPECTACLE,
CNRS, PARIS (FRANCE)

КОМИССИЯ ПО ТВОРЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА СТД РОССИИ

ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР им. В.с.МЕЙЕРХОЛЬДА

МОСКВА

О.Г.И.

2001

В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД



НАСЛЕДИЕ

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

ЛЕКЦИИ

1918—1919

ISBN 5-900241-10-1

Книга осуществлена Государственным институтом искусствознания при финансовой поддержке Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, CNRS, Paris, а также Gertrude Stein Repertory Theater, New York

Составление *О.М.Фельдмана*

Предисловие *Б.И.Зингермана*

Примечания *Н.Н.Панфиловой и О.М.Фельдмана*

Тексты подготовлены *Н.Н.Панфиловой, Е.П.Перегудовой, Э.П.Удальцовой, О.М.Фельдманом*

Эскизы из собрания СПб МТ и МИ публикуют *Е.И.Грушевицкая и Е.И.Струтинская*

Документы ЦГА СПб подготовлены *М.Н.Величенко и А.Я.Тучинской*

За помощь в подборе изобразительных документов составитель благодарит

Е.В.Амелогову, Н.Г.Анарину, А.В.Бартошевича, Н.И.Горбань, Г.В.Макарову, В.П.Нечаева, Ю.П.Рыбакову, А.Я.Тучинскую

Утверждено к печати Учёным советом ГИИ

Рецензент *Б.Пикон-Валлен*

Оформление и макет *В.А.Щербакова*

Комиссия по творческому наследию В.Э.Мейерхольда и Государственный институт искусствознания благодарят

директора РГАЛИ Н.Б.Волкову, руководителей СПб МТ и МИ И.В.Евстигнееву и Н.И.Метелицу, директора ЦНБ СТД В.П.Нечаева за возможность включить в книгу материалы, хранящиеся в собраниях возглавляемых ими учреждений.

Все права на впервые публикуемые документы принадлежат архивохранилищам — владельцам подлинников.

© Составление — О.М.Фельдман, 2000

© Оформление — В.А.Щербаков, 2000



*В. Э. Мейерхольд.
Фрагмент групповой фотографии. Лето 1918 г. (см. с. 210)*

Б. Зингерман

Введение в театр

Лекции Мейерхольда о режиссуре, прочитанные в 1918—1919 годах, производят впечатление чрезвычайной широты и отчётливости мысли. В них подведены итоги театрального развития десятых годов и предугадана эстетика двадцатых, которой только предстояло проявить себя. Это скрупулёзная программа обучения профессии и художественный манифест, рассчитанный на долгие годы. Вечные проблемы театра осмыслены здесь так же определённо, как и актуальная художественная ситуация. Во многом загадочный, неуловимый и резкий переход от искусства десятых к искусству двадцатых годов в лекциях Мейерхольда зафиксирован с поразительной наглядностью. Перед нами линия перехода от утончённого перенасыщенного серебряного века к искусству двадцатых годов, упрощённому и площадному. Расставаясь с театральными исканиями предшествующего периода, Мейерхольд подводит им итоги и делает далеко идущие выводы. Притягательность лекций 1918—1919 годов помимо прочего в том, что ясная мысль режиссёра ещё не затемнена и не утрирована здесь социологическими схемами или политической демагогией. Между тем дух революционных перемен веет в лекциях Мастера с молодой энергией. По лекциям видно, как одна художественная эпоха перетекает в другую, преодолевая самоё себя.

Мейерхольд выступает перед своими молодыми слушателями в двойной роли — уверенного мастера, оснащённого обширными знаниями, и в роли новатора, готового двигаться к новым неведомым берегам.

Революционная ситуация времени отзывается в лекциях не политической лексикой, но ощущением кризиса театра. Мейерхольд говорит о кризисе в эпоху цветения художественных форм. У него самого за спиной смелые студийные опыты, а также постановки «Дон Жуана» и «Маскарада». Для Мейерхольда недавняя постановка драмы Лермонтова — эпоха, уже отходящая в прошлое. Можно предположить, репетиции «Маскарада» так беспредельно затягивались и потому, что режиссёр по ходу дела чувствовал: быстро изживается художественная культура серебряного века. Ещё идёт игра различных театральных форм, а Мейерхольд видит: движение сценического искусства упёрлось в стену. Потому что нет новых идей (то же чувство снова охватывает мастеров театра в конце XX века, после 80-х годов).

Лекции о режиссуре — это попытка внутренне собраться и вырваться из кризиса, угадав, каким будет театр нового века. Мейерхольд видит выход в упрощённых и грубых формах, в передвижном театре.

Художественная программа Мейерхольда не была утопией. В «Великодушном рогоносце», «Лесе», постановках пьес Маяковского идея грубого площадного театра

была осуществлена со всей изощрённостью искусства серебряного века. То же, в известном смысле, можно сказать о «Федре» Таирова, хотя Камерный театр не без оснований воспринимался в России как антипод театра Мейерхольда. Когда «Федру» показали в Париже, Антуан выразил тревогу по поводу нашествия варварства на французский театр. Много лет спустя дорогой, предуганной Мейерхольдом, пойдёт Жан Вилар в преддверии Национального Народного театра. Спустя десятилетия идея площадного театра возродилась на Таганке в искусстве Ю. Любимова и его учеников. Хотя сам Любимов вышел из лона утончённого Вахтанговского театра.

Кризис современного театра Мейерхольд воспринимает как кризис слова. Избыточное словоговорение размыло сценическое действие и свело на нет пластическую природу театра. В театре предшествующих лет сценическое действие ослабело, лишилось энергии, динамики и внешней выразительности. Это ощущали и другие режиссёры, концептуалисты-новаторы 10-х—20-х годов.

Не зря в статье о Таирове Н. Я. Берковский с презрением говорит о бытовых театральных персонажах психологического театра девятисотых годов: они обсели столы и прилипли к диванам, забыли, что надо двигаться.

В раздражении, с каким Мейерхольд говорит о засилье слова на сцене, помимо чисто театральных мотивов угадывается общественная и историческая ситуация, когда все слова износились и истрепались, когда люди устали от слов, не верят больше словам и жаждут прямого открытого действия. Негативное отношение к словоговорению, к литературности характерно в это время для разных видов искусства, для Пикассо не в меньшей степени, чем для молодого Хемингуэя. Разве что экспрессионисты остались привержены обильному словоизвержению, придав ему, однако же, экстатичный характер.

Бунт против литературности на сцене, связанный с отказом от ближайшей по времени традиции, неизбежно направляет интерес режиссёра к старинному театру средневековья и Возрождения. Истоки современного театра Мейерхольд видит не в литературе, а в балагане. В литературных пьесах, утверждает Мейерхольд, действие сводится к диалогу, а театр нуждается в пластическом действии. Литературность изгоняется из русского театра вместе с драматургией Тургенева и Чехова. Автор «Чайки» и «Вишнёвого сада» оказывается неактуальным для театральных новаторов нового призыва.

Действие в театре должно быть восстановлено в своих преобладающих правах, как цвет в живописи. Если уж говорить на сцене, то энергично и быстро, не застревая на каждом слове, как обычно застревают актёры в монологе «Быть или не быть». Тургенев и Чехов сбрасываются с корабля современности как чересчур литературные авторы, зато остаётся «Каменный гость» Пушкина, Гоголь, Островский, Достоевский.

Пластическая сторона театрального представления должна господствовать над словесной (в соотношении семидесяти процентов к тридцати — установили впоследствии знатоки). Идеальной в таком случае оказывается пьеса, которую можно сыграть без слов, как пантомиму.

Определяя параметры театрального действия, Мейерхольд прежде всего указывает на его двойственную природу. «Живопись имеет дело только с пространством,

музыка существует только во времени. Элементы театра всегда мыслятся и в пространстве и во времени». Это очевидное наблюдение сопровождается более тонким замечанием: Мейерхольд говорит о сложном взаимоотношении времени и пространства — «это не две различные сущности». Он ссылается на выводы современной физики (теория относительности) и на целостность театрального искусства, «которое творится во времени и пространстве». Это, казалось бы, само собой разумеется, но в будничной театральной практике и в восприятии театрального представления элементы пространства и времени часто расчленяются; при этом, как мы знаем из собственного опыта, пространство остаётся на виду и фиксируется, а время просеивается меж пальцев и словно бы вовсе исчезает, незамеченное.

Время рассматривается у Мейерхольда как нечто ограниченное — в течение считанных часов разворачивается спектакль — и как долгое, долгое историческое время, заключающее в себе различные театральные эпохи, каждую из них Мейерхольд характеризует сжато и исчерпывающе, словно бы он ставил спектакли и в испанском, и в итальянском, и французском театре эпох Ренессанса и Барокко.

В лекциях Мейерхольда уже обозначена сущность ленинградской театроведческой школы, которую впоследствии возглавит А.Гвоздев — филолог, изгоняющий из театроведческих трудов следы литературоведения. Заметим, что, говоря о старинных театральных эпохах, Мейерхольд имеет в виду устройство сцены, а не конкретную социально-историческую обстановку. Это дало повод в двадцатые годы обвинить ленинградскую школу театроведения в формализме. Ленинградские театроведы ответили на проработку оперативно, добавив к своему формальному методу социологические разборы и характеристики, так называемый соцформ — своего рода двугорбый верблюд.

Вообще же, из лекций Мейерхольда выросла вся будущая программа обучения режиссёров, актёров и театроведов. Читая свой лекционный курс, Мейерхольд исходил из двух фундаментальных положений:

1. В театре, в принципе, все должны уметь делать всё — из-за универсальности этого вида искусства.

2. История театра должна строиться, исходя из балагана, а не литературы; пьеса — часть театрального представления, а не раздел словесности.

В лекциях Мейерхольда современная театральная система осознаётся как нечто, принципиально отличное от эпох старинного театра; чтобы поставить классическую пьесу, режиссёр должен изучить и освоить всю театральную систему старинного театра определённой эпохи. Самопознание современной театральной системы происходит, таким образом, через освоение театральной культуры старинных эпох. Между ними пролегает чёткая граница, и режиссёр должен её переступить. Мейерхольд направляет внимание актёров на изучение старинной сцены, а не старинного быта. Здесь он ещё раз расходится со своим учителем Станиславским, который прежде всего стремился воскресить в классическом спектакле социальные и бытовые картины давно прошедшей жизни.

Идеальным постановщиком оказывается, как ни парадоксально, театровед, знаток истории театра — при условии, что он обладает богатой фантазией и имеет за плечами актёрское прошлое. Он должен понимать, — всё на сцене делается ради

царящего на ней, порхающего по ней актёра. Это были не пустые слова. Мейерхольдовские актёры в самом деле порхали: Ильинский, Бабанова, Гарин, Мартинсон... Порхали по сцене и более поздние актёры, так или иначе близкие школе Мейерхольда, — корпулентный Меркурьев или Андрей Миронов с его лёгкой танцевальной природой. Итак, актёр, по Мейерхольду, должен порхать по сцене, у него должны быть ясные спокойные глаза и бодрый неутомлённый рот. Он должен шутить и импровизировать и знать строение сцены. А режиссёр должен на собственной шкуре испытать прелести актёрской профессии и обладать крылатым воображением.

В лекциях 1918—1919 годов Мейерхольд даёт определение гротеска, которое позднее претерпит ряд важных изменений. Он обращает внимание на гибкую, растительную, играющую природу гротеска. Через много лет к этой проблеме обратится М. Бахтин.

Лекции о режиссуре увенчиваются достаточно неожиданным в устах Мейерхольда рассуждением о манере и стиле, восходящем через Вяч. Иванова к Гёте. Манера, как нечто субъективное, противопоставляется стилю — более высокой ступени искусства. Стиль вбирает в себя манеру, преодолевая субъективизм художественного творчества. Не говоря уже о том, что манере грозит перейти в маньеризм. Высшее воплощение объективности — большой стиль. Он явлен нам в творчестве Данте и Пушкина. Всё это странно слышать от Мейерхольда, художника, известного своим субъективизмом, послушного фантомам своего воображения. Но если смотреть на творчество Мейерхольда в целом, то эта концепция манеры и стиля не покажется заимствованной из чужих рук. Не потому ли Мейерхольд с такой лёгкостью — как Пикассо — менял свою манеру, разбивая своё творчество на отдельные этапы и направления, что не придавал манере решающего бесповоротного значения? Не потому ли Пушкин — воплощение большого стиля, «Пиковая дама» и «Борис Годунов» — стал его последним прибежищем в искусстве?

От составителя

Публикуемый цикл лекций был прочитан В.Э.Мейерхольдом летом 1918 г. на созданных по его инициативе в Петрограде Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок и повторён в 1918/19 г. в Курмасцепе — на Курсах мастерства сценических постановок, выросших из краткосрочных Инструкторских курсов.

Летние лекции 1918 г. тогда же предполагалось издать, Мейерхольд придавал им программный смысл. Но издание не состоялось, и текст лекций не получил окончательной авторской обработки.

Эти лекции стенографировал слушатель курсов Я.И.Линцбах, стенографист невысокой квалификации, называвший свою запись «стенографическими набросками»¹. Он, как правило, сокращал услышанное, опускал большинство упоминаемых имён и многие — порой ключевые — подробности. Из двенадцати его стенограмм Мейерхольд выправил первую и начало второй, но эту правку едва ли следует считать завершённой. В стенограммах Линцбаха есть пробелы и досадные пропуски (отсутствует лекция № 10, о работе режиссёра с актёром, и окончание лекции № 12).

Параллельно почти все лекции конспектировал кто-то из слушателей, чётко и в большинстве случаев тезисно фиксирующий услышанное. Свои конспекты (не только лекций Мейерхольда, но и лекций других преподавателей — П.О.Морозова, М.П.Зандина, И.А.Рязановского, Ю.М.Бонди) этот слушатель тщательно перебелил на отдельных малоформатных страницах, снабдил необходимыми чертежами и рисунками. Ныне эта образцово выполненная подборка — в архиве Мейерхольда, вошедшие в неё конспекты мейерхольдовских лекций публикуются ниже наряду со стенограммами. Имя этого слушателя установить не удаётся, как и имя другого слушателя, владельца рассыпавшейся ученической тетради в крупную клетку, которая также хранится в архиве Мейерхольда и в которой среди трудно читаемых отрывочных конспектов (и множества рисунков — послушного выполнения заданий по классам Зандина и Мейерхольда, а также различных набросков упрощённого оформления сцены и отвлечённых декорационных фантазий) находится живая запись двух лекций Мейерхольда, седьмой и восьмой; она содержит конкретные оценки и наблюдения, опущенные Линцбахом, и тоже публикуется ниже.

Уцелели наброски планов, составлявшихся Мейерхольдом почти к каждой из летних лекций, — они также введены в книгу, как и выписки-заготовки, сделанные

¹ «Запись, которую я веду, вообще является сокращённой записью», — писал Я.И.Линцбах Мейерхольду 1 июля н.с. (18 июня ст.с.) 1918 г. (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1875). Стенограммы Линцбаха сохранились в виде малоформатных рукописных листков.

им в предыдущие годы и использованные преимущественно в заключительных лекциях цикла. В ряде случаев в примечания пришлось ввести те неопубликованные документы, на которые ссылается Мейерхольд (например, «Положение о Цехе мастеров сценических постановок» и проект постановления Цеха об авторском праве режиссёра — в примечания к лекции № 4) и те рабочие записи разных лет, на которые он опирался (так, собранные им материалы о японском и китайском театрах включены в примечания к лекции № 3, а черновые заметки о гротеске — в примечания к лекции № 13).

Повторение летних лекций осенью 1918 г. в Курмасцепе не стенографировалось; но систематизированные во втором разделе книги подготовительные записи Мейерхольда к занятиям с младшим и старшим наборами Курмасцепа (эти наборы именовались соответственно «общим» и «специальным» семестрами) показывают, что он не повторял свой курс механически, но круг затронутых проблем оставался тот же, что и летом. Это подтверждают и совсем лаконичные конспекты осенних лекций, принадлежащие слушателям Курмасцепа А.Г.Мовшенсону («общий» семестр) и К.Н.Державину («специальный» семестр); Мовшенсон сберёг список «Вопросов и ответов по курсу В.Э.Мейерхольда» — этот документ фигурировал на совместных занятиях Мейерхольда с обоими наборами Курмасцепа в начале 1919 г. как свод основных положений пройденного.

Три лекции-беседы Мейерхольда в Школе актёрского мастерства (ШАМ) относятся к марту 1919 г., это наиболее поздние среди документов, включённых в книгу; они застенографированы профессионально, но не правлены автором (с первой половины 1930-х гг., когда эти стенограммы поступили в распоряжение Научно-исследовательской лаборатории ГосТИМа, принято было считать, что мартовские лекции 1919 г. были прочитаны Мейерхольдом в Курмасцепе). По замыслу Мейерхольда Курмасцеп и ШАМ были предназначены дополнять друг друга и составить целостную систему театрального образования. Беседы с учениками ШАМ лежали за пределами систематического курса, читавшегося в Курмасцепе, но касались центральных вопросов, владевших сознанием Мейерхольда и положенных в основу курмасцеповской программы.

При очевидных несовершенствах и неполноте включённых в книгу текстов в них внятно проступают позиции, которые развивал Мейерхольд в лекциях 1918—1919 гг., в один из самых напряжённых моментов своей творческой жизни.

Общий смысл этих лекций заключён в обосновании необходимости перехода к театру упрощённых условных форм.

Главная среди многого множества причин, питавших острейший конфликт Мейерхольда с казёнными театрами, разгоравшийся в 1917—1918 гг. (и закончившийся тогда его официальным уходом сначала из Александринского театра, а затем и из Марининского), крылась в том, что господствующие формы театрального искусства представлялись Мейерхольду изжившими себя, готовыми уйти в небытие, и их устоявшаяся и обветшавшая система теряла смысл в его глазах.

И это вопреки тому, что — как писал сам Мейерхольд в конце 1920 г., оглядываясь на прошлое десятилетие, — он «с 1908 по 1918 год в Петербурге на сценах Александринского и Марининского театров <...> только то и делал, что бережно

восстанавливал принципы Гонзаго—Каратыгина—Пушкина»², а с ходом времени его александринские и мариинские спектакли стали восприниматься как органическое проявление наиболее ценных традиций, культивируемых академической сценой.

Премьера «Маскарада», показанная в февральские дни 1917 г. и принятая зрителями и критикой как пророчески грозное предвестие нагрянувших событий, была для режиссёра запоздалым воплощением совсем иного давнего символистского замысла, возникшего в 1910—1911 гг. и имевшего целью открыто условными — подчеркнуто «сочинёнными», преувеличенными — средствами насыщенной трагической театральной игры раскрыть роковую предопределённость земной судьбы героев. К дням премьеры этот замысел был для Мейерхольда в прошлом, и в прошлое уходила для него та развёрнутая и усложнённая сценическая формула условного театра, которая в течение десятилетия использовалась им и художником А. Я. Головиным (в «Дон Жуане», «Орфее», «Стойком принце», «Каменном госте») и получила блистательное осуществление в «Маскараде».

Под давлением обстоятельств Мейерхольд продолжал в 1917 и 1918 гг. работать в профессиональных театрах, но с ещё большей суровостью, чем прежде, оценивал это как вынужденный компромисс. Он говорил в апреле 1917 г. у себя в Студии: «Я иду на компромиссы, я работаю в современном театре, не покидая бунтарской работы против этого же театра»³. Обстоятельства 1919 г. складывались так, что Мейерхольд не выпустил ни одной премьеры. Приступая в октябре 1920 г. к постановке «Зорь» в будущем театре РСФСР Первом, он толковал своё возвращение к режиссуре как частный эпизод и подчёркивал: «...отчасти по причинам автобиографическим я дал себе слово насколько возможно не иметь больше дела с профтеатрами»⁴. Истоки войны с академическими театрами, которую он развернул в эпоху «Театрального Октября» в 1920—1921 гг., крылись в тех умонастроениях, которые в 1917—1918 гг. — после «Маскарада», первой (александринской) «Смерти Тарелкина» и перед первой «Мистерией-буфф» — вызвали погружение Мейерхольда в организационное творчество и педагогику.

Он настаивал на необходимости изменить сложившийся тип театра и утверждал, что этот вывод подсказан всей логикой предыдущего театрального развития и диктуется открытиями «левой» режиссуры последнего десятилетия.

Он полагал, что искания «левой» режиссуры ещё далеко не увенчаны победой, но они раскрыли значение двух важнейших тенденций, которым предстоит определить грядущий облик театра. Эти тенденции он обозначал ясными и простыми словами: условность и упрощённость. Выдвигая программный принцип упрощённых условных постановок, он выстраивал систему веских обоснований: он толковал этот принцип как теоретический и практический вывод, вытекающий из векового опыта театрального искусства, из всей истории театра — от античности, через Средние века, Испанию, Шекспира, Венецию Гольдони и Гоцци, через русский театр тех периодов, которые Мейерхольд считал временем его расцвета.

В своей теоретической опоре на историю Мейерхольд был настойчив и твёрд. Он имел здесь надёжных союзников — авторитетнейших учителей и незаурядных по-

² Мейерхольд 1968, ч. 2, с. 22.

³ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 461, л. 1 об.

⁴ Вестник театра, 1920, № 70, с. 11.

мощников. Отсюда мощь развиваемой им историко-театральной концепции, свободно вбиравшей многообразие явлений театра разных эпох и стран, ощущение единства многовековой истории театра составляло её основу.

Поистине поворотная мысль о разгадке подлинной природы театрального искусства путём обращения к опыту старинных сцен, освоением их позабытых выразительных средств и восстановлением тех открыто условных связей между подмостками и зрительным залом, действенность которых подтверждена веками, была связана для Мейерхольда с именем Вяч.Иванова. В одной из летних лекций 1918 г. он особо выделял переломный смысл — для общей логики русского театрального развития последнего десятилетия — того частного, казалось бы, факта, что в конце 1900-х гг. вокруг Вяч.Иванова «создалась группа пришедших к нему учиться» (см. ниже, с.126). Раскрытая Вяч.Ивановым на историко-театральном материале действительная структура сценического зрелища подсказала режиссёру наиболее надёжную возможность освобождения от вериг натурализма и «декадентской неразберихи». Вдохновлённый Вяч.Ивановым и осуществлённый Мейерхольдом знаменитый домашний спектакль «Башенного театра» («Поклонение кресту» Кальдерона, 1910) программно воскрешал победоносный принцип открытой условности сценического действия, понятой как опорное конструктивное свойство природы театрального зрелища.

Именно с Вяч.Иванова начинался тот процесс сближения Мейерхольда с представителями русской (петербургской) филологической школы, значение которого было очевидным для современников, но в своих конкретных проявлениях обычно ускользает от исследователей. В.Н.Всеволодский-Гернгросс, очевидец и участник этого процесса (в 1913 г. он, начинающий актёр Александринского театра, входил в самый первый призыв мейерхольдовской Студии), в 1920-х гг. в своей двухтомной «Истории русского театра» вспоминал установившиеся на рубеже 1900—1910-х гг. контакты Мейерхольда с «группой молодёжи, выпускаемой историко-филологическим факультетом Петербургского университета, где усилиями ряда профессоров — особенно Д.К.Петрова, И.А.Шляпкина, В.В.Сиповского и др. — культивировался вкус к изучению театра с исторической точки зрения», и констатировал: «Состоявшееся объединение молодёжи с Мейерхольдом окрылило её и обогатило последнего»⁵.

Опыт петербургских филологов и поэтов-переводчиков нескольких поколений, в чьи научные и творческие интересы входили история драмы и театр, сослужил важную службу Мейерхольду — здесь надо упомянуть его контакты с Ф.Ф.Зелинским и Е.В.Аничковым, К.А.Эрбергом и В.Н.Княжниним, В.Н.Соловьёвым и К.А.Вогаком, Е.А.Зноско-Боровским и В.В.Гиппиусом, С.Э.Радловым и В.М.Жирмунским, Б.А.Кржевским и Я.Н.Блохом, и следовало бы привести ещё немало других имён. В написанный Мейерхольдом в августе 1917 г. проект положения о Цехе мастеров сценических постановок был включён пункт об историках театра — они приглашались в Цех, если «совместно с режиссёрами-мастерами и художниками-декораторами участвуют в работе по постановкам и готовят для той или иной постановки необходимый материал» (см. ниже, с.78).

⁵ Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра, т.2, Л.-М., 1929, с.253. О сближении Мейерхольда с молодёжью петербургскими филологами и об их участии в журнале Мейерхольда «Любовь к трём апельсинам» см.: Мейерхольд и другие, с.235—236, 241.

Мейерхольдовские студии литературы по истории театров Италии, Англии, Испании, Японии, Китая заслуживают специального внимания (в них в полной мере проявилось то умение выбирать необходимое и не читать лишнего, которым Мейерхольд гордился с юности). Классические исследования А.Н.Веселовского о театре средневековья и Н.И.Стороженко о предшественниках Шекспира он штудировал как профессионал театра, извлекая из научных текстов (и примечаний к ним) характеристику театральных приёмов былых времён. Собственно, также были прочитаны и препарированы им тексты Вяч.Иванова об античном театре, когда летом 1907 г. он писал свою статью «К истории и технике театра». С той же профессиональной режиссёрской целеустремлённостью он обращался к публикациям молодых историков балета и пантомимы А.Я.Левинсона и Ю.Л.Слонимской. В его трактовках историко-театрального материала могли сказываться пристрастия, на них мог лечь след недостаточной проработанности тех или иных проблем в существовавшей научной литературе, но в них не было дилетантизма. (В конце 1950-х гг. в ГИТИСе на занятиях семинара театральной критики один из студентов, Никита Никифоров, спросил П.А.Маркова: кто из тех, с кем ему приходилось общаться, был лучшим знатоком истории театра? Марков ответил сразу, предвкушая эффект своих слов: «Конечно, Мейерхольд — если говорить о мировом театре, о преемственности форм». И добавил о В.И.Немировиче-Данченко: «А русский театр, XIX века, прекрасно знал Владимир Иванович — благодаря его вниманию к актёру».)

Анализ центральных проблем современного театрального мышления и современного театрального языка в лекциях 1918 г. Мейерхольд строит на противопоставлении натурализма мейнингенцев и творческой программы Гордона Крэга. Лекции подтверждают то особое значение, которое имели для Мейерхольда пластические идеи Крэга и его подход к решению сценического пространства и к проблемам движения на сцене. И Мейерхольд не раз возвращается к теме развернувшейся в русском театре 1910-х гг. проверки положений, выдвинутых Крэгом, на опыте старинных сцен.

Становление самосознания режиссуры Мейерхольд воспринимает в единстве с эволюцией театральной декорации. На русской почве исток этого процесса он видит в начинаниях С.И.Мамонтова и опытах М.А.Врубеля. О знаменитом занавесе, написанном Врубелем в 1890 г. для Мамонтовской оперы и дававшем симфонически насыщенные решения декорационных заданий, Мейерхольд упоминает как о самовластном разрушении прежних пространственных представлений и стихийном создании новой пластической концепции сценического зрелища. Он говорит о преемственности первых находок молодых художников Студии на Поварской (С.Ю.Судейкина, Н.Н.Сапунова, В.И.Денисова) от работ декораторов Мамонтовской оперы — и тут и там «был момент праздника красок», «сцена засветилась». Он противопоставляет развернувшуюся на его глазах эволюцию К.А.Коровина-декоратора эволюции А.Я.Головина: первый, работая преимущественно в Москве, остаётся погружён в живописную стихию; второй в Петербурге в союзе с режиссурой находит драгоценное соответствие живописных решений постановочным. С именем Сапунова и его работами в Доме интермедий Мейерхольд связывает программное утверждение принципов современного сценического гротеска, а родословную гротесков Сапунова возводит через Гоголя и Гофмана к Калло. В его размышлениях о природе гротеска

в середине 1910-х гг. рядом с Калло присутствуют Леонардо да Винчи, Дюрер, Брейгель, Хокусаи, Гойя, мастера могучей обобщающей силы, — трагедийная подоснова их гротескных созданий очевидна. Среди опытов самых последних лет Мейерхольд выделяет контррельефы В.Е.Татлина — в летних лекциях 1918 г. он говорит о «татлинизме» как о новой идее, которой предстоит развитие (см. ниже, с.116).

Стоит особо отметить, что этот ход рассуждений был стройно изложен Мейерхольдом в плане лекции, которая должна была состояться в Студии на Бородинской 25 октября 1917 г. и была перенесена на 28 октября:

«Натурализм. У японцев нет живых зверей на сцене. Условность — звери.

1905-й год русского театра. Московский Художественный театр. Театр Комиссаржевской. Два пути. Художники там и тут.

Гордон Крэг.

“Мир искусства” на смену Симовых.

Головин и Коровин как единственные оставшиеся от мамонтовских театральных дел.

Натурализм, импрессионизм (литературный), декадентство и стилизация, реализм (“Мир искусства”).

Условный театр.

Все мы созданы разрыхлить почву.

На западе Рейнгардт, Аппиа (свет), Фукс, Крэг.

В России крэговщина, фуксовщина — лишь переходная ступень.

Футуризм.

Интернационализм русской режиссуры.

От Сапунова новый путь (гротеск).

“Дом интермедий” (Сапунов, Крымов, Арапов, Судейкин) — до прихода футуристов.

Старинные театры.

Конструктивность. Татлинизм для театра.

Где место графикам? <...>

Гордон Крэг: 1) “Чего не хватает искусству театра, это именно формы”. 2) Движение человеческих форм. 3) Массы, трактованные как массы. “Теперь актёры олицетворяют и истолковывают”, — 4) “завтра они должны представлять и истолковывать, а потом творить”. Перевоплощение и игра. 5) “Будь у меня свой театр, я не зарисовывал бы постановок, которые у меня в мыслях, на бумагу, а прямо переносил бы их на сцену”. Против автора, музыканта, живописца.

О.Уайльд — отношение к марионетке»⁶.

В логике собственных режиссёрских исканий Мейерхольда первые замыслы упрощённых условных постановок отчётливо оформляются в 1910 г., в эпоху Дома интермедий. А после гибели Дома интермедий его увлекала мысль о том, чтобы сохранённая им небольшая «группа пантомимы» вела своё существование как «как бы странствующая труппа»⁷. И он добивался тогда того, чтобы исполнители сочинённой им по сценарию В.Н.Соловьёва пантомимы «Арлекин, ходатай свадеб» легко

⁶ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.714, л.17—17 об.

⁷ См.: Мейерхольд и другие, с.241.

применялись к любой оказавшейся в их распоряжении игровой площадке и свободно видоизменяли свою игру, сохраняя закреплённые маски и найденный рисунок их поведения, чтобы они ощущали каждое очередное выступление на новых подмостках как импровизационно рождающуюся целостность, заново возникающую в предлагаемых данным моментом условиях и обстоятельствах.

Другая проблема, которую Мейерхольд связывал с типом театра условных упрощённых постановок, проблема «театра из ничего»⁸, не нуждающегося в декорационной мишуре и усложнённой сценической машинерии, разрабатывалась под его руководством в Студии на Бородинской уже в 1914 г.; принцип портативного декорационного решения «Театра чудес» Сервантеса и «Ошибки смерти» Хлебникова обсуждался в Студии в 1917 г. (сначала в феврале и апреле, затем в октябре и декабре) — эти так и не осуществлённые спектакли предполагалось приготовить к несостоявшимся гастролям Студии в Москве. В сентябре 1917 г. в печати сообщалось, что Студия Мейерхольда, «принимая во внимание интерес к искусству демократических кругов», намерена «выступить публично», что форма предстоящих выступлений ещё не определена, «но есть предположение, что будут составлены небольшие бродячие труппы с портативными техническими приспособлениями»⁹. И наконец, в июне 1918 г., накануне открытия Инструкторских курсов, репертуарная секция Петроградского ТЕО намечала включить в подготавливавшийся к изданию сборник «Репертуар» («Известия репертуарной секции ТЕО по Петрограду») статью Мейерхольда «Упрощённая техника постановок в деревенских театрах»¹⁰.

Случилось так, что с наибольшей определённостью этот круг идей был изложен Мейерхольдом сразу после того, как его непосредственная деятельность в Курмащепе завершилась (она оборвалась в мае 1919 г. после его отъезда в Москву перед предстоявшей ему поездкой на лечение в Крым). В Москве 11 мая 1919 г. он выступил на заседании Художественного отдела Съезда по внешкольному образованию. Отчёт об этом выступлении появился в репортёрской записи в «Вестнике театра» от 14 мая. Но это изложение не удовлетворило Мейерхольда, и неделю спустя, 21 мая, тот же журнал дал повторно расширенный отчёт о том же заседании съезда и включил в него текст выступления Мейерхольда, собственноручно написанный им специально для журнальной публикации (сохранился его черновой автограф и второй экземпляр машинописи, направленной в редакцию)¹¹. Три момента выделены автором на этот раз. Во-первых, утверждает Мейерхольд, «того театра, который строился театральными реформаторами последнего десятилетия, нет» — «нет ни репертуара, ни актёров, ни постановщиков». Во-вторых, он настаивает, что «путь современного театра как бы упёрся в стену», «пробить эту стену дано новому человеку», «процесс этой ломки уже начался», и вопрос в том, «должны ли новые люди отворачиваться от опытом добытого». И, в-третьих, он обращается к аудитории с напутствием: «технические достижения последних лет перед вами: условность, упрощённость», «вам как бы предлагают: вот наши ценности, если вы их принимаете, берите...»

⁸ См. там же, с.246.

⁹ *Биржевые ведомости*, 1917, 9 сентября; ср.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3339, л.25.

¹⁰ *Литературное наследство*, т.92, кн.5, с.148.

¹¹ См.: *Вестник театра*, 1919, № 26, с.3; ср.: там же, № 28, с.4—5; РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.471.

Внешние обстоятельства организации Инструкторских курсов, их перерастание в Курмасцеп и дальнейшие планы Мейерхольда по преобразованию Курмасцепа в высшее учебное заведение, раскрываются в документах, собранных в *Приложениях*.

Приложения открывает проект Экспериментального театрального института, составленный Мейерхольдом и В.Н.Соловьёвым в первой половине 1918 г., — они предлагали создать высшее учебное заведение, программа которого строилась бы как последовательное и всестороннее развёртывание тех творческих возможностей, которые в предыдущие годы разрабатывались — лабораторно, почти келейно — в Студии на Бородинской (*Приложение 1, док. 1*). По сравнению с этим масштабным утопическим планом преобразования прежней Студии Мейерхольда в государственное высшее учебное заведение осуществлённый в конце июня 1918 г. проект Инструкторских курсов был много скромнее, но сохранял экспериментальность замысла и был сведён к сосредоточенной разработке основных проблем мастерства сценических постановок (*Приложение 1, док. 2 и 3*).

Отчёт об Инструкторских курсах из «Временника ТЕО» подробно восстанавливает течение событий пробного летнего учебного семестра (*Приложение 1, док. 4*).

Созданные специальным решением Педагогической секции ТЕО, внутри которой существовала особая группа, занимавшаяся разработкой «проектов организации различного рода театральных школ»¹², летние Инструкторские курсы (как и сменивший их Курмасцеп) «были, — по словам ближайшего помощника Мейерхольда А.Л.Грипича, — государственным театральным учебным заведением, но, по существу, это были мейерхольдовские курсы», «Мейерхольд вдохновлял и направлял их деятельность, верховодил ими»¹³. Грипич был связан с Мейерхольдом со студийной зимы 1913/14 г., он принадлежал тогда к числу наиболее деятельных молодых членов Студии; в августе 1914 г. он вступил добровольцем в армию, а после демобилизации получил от Мейерхольда в марте 1918 г. известие о проектируемом создании нового учебного заведения, был вызван Мейерхольдом в Петроград и летом 1918 г. назначен секретарём курсов. Оставаясь в этой должности до мобилизации в Красную Армию летом 1919 г., он стал параллельно вольнослушателем курсов, а затем преподавателем макета. Его воспоминания о мейерхольдовских курсах 1918—1919 гг. — надёжный источник сведений о них¹⁴. «Мейерхольд был горд курсами, — рассказывал Грипич. — Он очень серьёзно вёл заседания Советов [имеются в виду Совет курсов и Совет мастеров], строго относился к распорядку занятий. Любил на лекциях сидеть на возвышении кафедры. Секретарю курсов приходилось поддерживать новое, несколько театрализованное увлечение своего заведующего. <...> Мейерхольд теперь стал более сосредоточенным, озабоченным. Реже проявлялась его экспансивность. В общении со слушателями он был по-прежнему прост, но сдержан. Влияние он имел огромное. И не только на слушателей. Преподаватели относились к Мейерхольду с большим пиететом»¹⁵. Именно таким, собранным и простым, предстаёт Мейерхольд в записях летних лекций.

¹² *Временник ТЕО*, 1918, № 1, с.7.

¹³ *Встречи с Мейерхольдом*, с.142.

¹⁴ См.: там же, с.137—145.

¹⁵ Там же, с.141—142.

Можно думать, что на протяжении зимы 1918/19 г. система мейерхольдовских занятий в Курмасцепе получила несколько иные черты, и Мейерхольд возвращался к тем педагогическим приёмам и к тому тону общения со слушателями, которые были свойственны ему в последнюю пору существования Студии на Бородинской.

В его подготовительной записи к занятиям с курмасцеповцами 14 марта 1919 г. сказано: «Не “кролики”. <...> 1) Совместное обучение сценическому движению “под руководством В.Э.Мейерхольда”. 2) “Под руководством” — должно быть понято относительно. 3) Актёры и режиссёр — как дети будущего нового театра» (см. ниже, с. 162). Эта позиция совпадает с той, которую занимал Мейерхольд в 1917 г. по отношению к своим студийцам. На студийном собрании 26 апреля 1917 г. (оно происходило в квартире Г.А.Кроля и его жены Р.С.Кроль, наиболее деятельных и активных студийцев последней поры существования Студии; протокол собрания вёл В.И.Инкижинов) Мейерхольд настаивал, что он — «не педагог, не организатор, а лишь ученик, член Студии, так как техника нового театра не найдена и обучать ничему он не имеет права». В протоколе сказано:

«Далее слово берёт Всеволод Эмильевич. Эпиграфом *слова* он берёт фразу “не связывайте мне крыльев”. <...> Я не учитель, а искатель новых берегов театрального моря. *Commedia dell’arte* — это островок для отдыха. Я не организатор: у меня много инициативы, достижений, удачи, но овладения позицией, длительного укрепления на ней нет и это моё достоинство, то есть моя задача плыть дальше и дальше, всё взлетать, а не задерживаться на одной плоскости. Всегда — разведки и искания — с 1905 г. я не могу обрести “моего” берега. <...> Я заявляю, что Студия — не школа: это братство недовольных современным театром, строителей нового театра, искателей новой техники. Я — лишь старший брат, более умудрённый и углублённый. <...> И среди нашего братства я ищу более ловких, чем я, более дерзких разведчиков. Если Студия — братство, то каждый должен не учиться, а искать сам, а я лишь могу дать мои добытые результаты. Сомнения в том, что студийцы не мастера — не основательны: они, вступая в братство, должны иметь свою идею, тоску по идеалу, инициативу строительства»¹⁶.

К этим словам Мейерхольда очень близки те впечатления от Курмасцепа, которые изложены в воспоминаниях Ю.И.Слонимского. Он не был непосредственно связан с Курмасцепом, но летом 1919 г. (когда Мейерхольд уже покинул Петроград) он сдружился с В.В.Дмитриевым и Б.М.Эрбштейном — оба они, выпускники Инструкторских курсов, продолжали сохранять связь с Курмасцепом и ввели Слонимского в атмосферу Курсов, о которой он написал так:

«В моём тогдашнем представлении слушатели Курмасцепа составляли некое братство подмастерьев-единомышленников. И термин “братство” как понятие кровного товарищества был тогда в ходу в творческих объединениях <...>. Лекции не занимали главенствующего места в занятиях курсантов. Преобладали беседы, разговоры о спектаклях, книгах, эскизах, изложение учителями и учениками всякого рода замыслов с последующим их всесторонним обсуждением, в котором на равных участвовали учителя и ученики. Требовалось, чтобы каждый практически вносил свой пай в задуманное дело. Горе тому, кто хотел бы скрыться за частоколом

¹⁶ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.461, л.1 об.—2.

критического выступления, не внося позитивных предложений. “Скажите, как сделать, сделайте это наглядно своими руками в рисунке, в планировке, в макете и т.п.”, — говаривал Мейерхольд¹⁷.

«Положение о Курмасцепе» и «Положение о Школе актёрского мастерства» (Приложение 2, док.1 и 2) оценивались Мейерхольдом как некое обобщение тех методов работы, которые он развивал в прошлые годы в своей Студии: составляя осенью 1919 г. возможный план будущей книги о Студии, он предполагал закончить её «эпизодическую часть» перепечаткой этих проектов, подчёркивая, что Курмасцеп и ШАМ выросли «из недр Студии»¹⁸. Материалы из хроники второго номера «Временника ТЕО» передают основные вехи жизни Курмасцепа в первую пору его существования — с октября 1918 по февраль 1919 г. (Приложение 2, док.3).

Разработанные ранней весной планы дальнейшего реформирования Курмасцепа и организации очередного краткосрочного летнего семестра, раскрываются в обращениях в ТЕО, направленных Мейерхольдом в марте 1919 г. (Приложение 2, док.4 и 6). В осуществлении этих планов ему участвовать не пришлось.

Следует отметить, что в новой редакции «Положение о Курмасцепе» (Приложение 2, док.7), которое Мейерхольд со своими сотрудниками и учениками разработал в начале 1919 г., есть несколько важных отличий от предыдущей редакции, составленной летом 1918 г. В ней, в частности, присутствует развёрнутый план Учёной части курсов — своеобразного научно-исследовательского центра. А в перечне учебных предметов в разделе «Сценическое движение» впервые упомянута биомеханика — наряду с фехтованием, танцами, пантомимой. В расписании занятий Курмасцепа первых месяцев 1919 г. «биомеханика», которую регулярно по вторникам ведёт «доктор В.К.Петров», соседствует с «пантомимой», которую по средам ведёт Мейерхольд (его класс «пантомимы» бесспорно представлял собой продолжение класса «движения на сцене», который вёл Мейерхольд в своей Студии).

Документы, характеризующие педагогическую деятельность Мейерхольда в 1918—1919 гг., дополнены публикацией некоторых работ его учеников (Приложения 3—5). Среди них выделяются выполненные в 1918 г. работы В.В.Дмитриева (Приложение 3) и Б.М.Эрбштейна (печатаются в составе Приложений 4 и 5). И Дмитриева, и Эрбштейна Мейерхольд привлёк к сотрудничеству в 1920 г., после своего окончательного переезда в Москву. Участие Дмитриева в мейерхольдовской постановке «Зорь» Верхарна (Театр РСФСР Первый, 7 ноября 1920 г.) широко известно. Эрбштейн по поручению Мейерхольда зимой 1920—1921 г. начинал — вместе с В.В.Маяковским — подготовку к оставшейся неосуществлённой постановке поэмы Маяковского «150 000 000» в недолговечном московском Театре РСФСР Втором, бывшем театре Незлобина (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2663). Тогда же ещё один петроградский ученик Мейерхольда К.Н.Державин, также вызванный Мейерхольдом в Москву, разрабатывал проект Театрального техникума, который должен был стать московским продолжением петроградского Курмасцепа и на базе которого Мейерхольду удалось создать осенью 1921 г. свой ГВЫРМ — Государственные Высшие Режиссёрские Мастерские.

¹⁷ Слонимский Ю.И. Чудесное было рядом с нами. Л., 1984, с.23.

¹⁸ Мейерхольдовский сборник, вып.1, т.1. М., 1992, с.245.



I
СЦЕНОВЕДЕНИЕ И РЕЖИССУРА

*Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах
по обучению мастерству сценических постановок*

Петроград. 1918, июнь—август

В первый раздел книги вошли наброски планов, стенографические записи и конспекты, относящиеся к лекциям, прочитанным Мейерхольдом на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок в июне—августе 1918 г. в Петрограде.

ЛЕКЦИЯ № 1. ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ

26 июня 1918 г.

1. ПЛАН

У режиссёра в его распоряжении в качестве сырого материала результаты организационного творчества драматурга и композитора, а также потенциальное истолкование творчества актёра, певца, музыканта, декоратора. Сведение к одному организационному целому всех искусств, причастных к сфере театра.

Изобретатель (сочинитель). Воображение и вкус.

Работа с художником обязывает знать, что такое композиция, понятие о рисунке, красках.

Работа с актёрами обязывает знать, в чём состоит творчество актёра (искусство слова, звука, жеста).

На что опирается сочинительство режиссёра: сценическая площадка, история театра, организация театрального дела.

Истолковательное творчество.

Театр (поэзия, музыка, пластика) — [искусство] динамическое (в противоположность скульптуре).

Театральное творчество. Сценическое творчество.

Режиссёру надо знать искусство актёра, чтобы корректировать его игру в ходе репетиций. Режиссёр, прошедший школу актёра; режиссёр, не бывший актёром. Знание техники сценирования. Знание техники суфлирования.

Всегда держать себя в плане [нрзб.].

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.728, л.8, 9, 7.

2. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ, ВЫПРАВЛЕННАЯ МЕЙЕРХОЛЬДОМ

От всех других искусств искусство сцены отличается прежде всего тем, что его коллективно творят несколько мастеров: актёр, режиссёр, художник-декоратор, бу-тафор, машинист-механик, электротехник.

Что же такое искусство сцены? Прежде чем ответить на этот вопрос, посмотрим, как принято группировать искусства.

Мы знаем искусства статические и динамические. Статические искусства: архитектура, скульптура, живопись. Динамические искусства: музыка и поэзия. Музыка бывает инструментальной формы и вокальной формы. Поэзия различает три формы: стихотворную, прозаическую и драматическую. Каждое искусство имеет своего творца. Творцом архитектуры является зодчий. В отдельных отраслях живописи творцами являются: живописец, рисовальщик, гравёр. В инструментальной музыке

мы имеем творцов в лице композитора, исполнителя-солиста, исполнителя-дирижёра, музыканта-импровизатора. В вокальной музыке творцами являются: композитор, исполнитель-певец, исполнитель-регент, певец-импровизатор. Творцы стихотворной формы: поэт, декламатор, поэт-импровизатор; прозаической — прозаик, чтец, оратор-импровизатор; [творцы] драматической [формы]: драматург, режиссёр, актёр и актёр-импровизатор. Как в статических искусствах в результате проявленного творчества зодчий даёт здание, ваятель статую, живописец картину, так и в динамических искусствах результатом творчества является то или иное произведение. Так, в драматической форме драматург создаёт драматическое произведение, режиссёр творит театральную постановку драматического произведения, а актёру принадлежит публичная передача роли.

Если бы мы занялись характеристикой художественного творчества [в театре], то мы увидели бы, что искусство драматурга состоит в *организации слова*, задача режиссёра состоит в *искусстве истолкования* организационной деятельности драматурга при помощи организации истолковательной деятельности актёров. Искусство актёра — это искусство публичного, преимущественно коллективного истолкования организационной деятельности драматурга и режиссёра. Сравнивая искусство актёра и искусство режиссёра, следует отметить, что искусство режиссёра — *театральное искусство*, искусство актёра — *сценическое искусство*.

Ввиду употребительности этих двух терминов остановимся на рассмотрении разницы, существующей между соответствующими [театральным и сценическим] искусствами. Театр состоит из двух частей: из зрительного зала и сценической площадки со всем, что на ней находится. Театральное искусство шире сценического в количественном отношении, так как объединяемые режиссёром творческие силы очень разнообразны; в качественном же отношении театральное искусство уступает сценическому. Актёр более свободен в своём творчестве, и творчество его, протекая на глазах у зрителя, в процессе и в результате — неразрывно.

Условимся говорить сначала о театре, о театральном искусстве вообще. В театре сведены к одному органическому целому ряд других искусств. Хотя театр — искусство вполне самостоятельное, в то же время он является как бы конгломератом других искусств. Поэтому прежде всего следует отметить, что театральное искусство более сложно, чем всякое другое искусство. Что же в искусстве театра слито? Искусство драматурга (искусство слова), искусство режиссёра, искусство музыканта, искусство актёра. Перед нами в театре искусство *слова*, искусство *звука*, искусство *пластики*. Элемент пластики входит сюда вместе с искусством художника-декоратора. Актёр даёт сцене не только звук человеческого голоса, но ещё и искусство *жеста*. Целью и задачей театра является свести к органически целому все эти элементы.

Нужно заметить, что эти элементы других искусств входят в театр несколько видоизменяясь. Например, музыка (она имеет в театре иное назначение, чем в симфоническом зале — там это *чистая* музыка, а здесь она играет как бы некую служебную роль) и живопись (задачи станковой живописи и живописи в театре различны; кажется, будто живописец в театре делает то же, что у себя в мастерской, работая над картиной, — нет, в театре у него иной подход к темам).

Происходит своеобразное *приспособление* творцов к требованиям сценической площадки. Оно замечается не только у музыкантов и живописцев, но и у актёров. Актёр, выступающий на эстраде и читающий стихи, творит иначе, чем тогда, когда он выступает на сцене. Часто наблюдается такое явление: школы, в которых хорошо учат декламировать, выпускают учеников, которые, выступая на сцене, оказываются плохими актёрами. Живописец в театре пишет не маленькие холсты, вставляемые в рамки, а огромные, причём холсты эти вовсе не являются увеличенными картинами с тою лишь разницей, что здесь рамой стало то окно, в которое смотрят зрители. Так и актёр, прошедший курс декламации, не может считать себя мастером сцены, так как на сцене ему придётся не декламировать, как на эстраде, а по-особенному, по-театральному произносить речи, причём ему всё время придётся помнить, что все его речи перебиваются особыми действиями. Мы видим, таким образом, что каждый из творцов театрального искусства работает в театре, руководствуясь особыми *законами*.

Что же это за законы, управляющие жизнью театра?

Живопись имеет дело только с пространством, музыка существует только во времени. Элементы же театра всегда мыслятся и в пространстве и во времени. И нужно сказать, что именно это совмещение элементов пространства и времени составляет самое трудное в построении существа театра. В театральном искусстве приходится принимать в расчёт как условия пространства, так и условия времени. (Вопрос о том, в каком взаимодействии находятся вообще пространство и время — это вопрос, который с особым вниманием рассматривается именно современной наукой. Прежде думали, что пространство и время — это две совершенно различные сущности, которые можно рассматривать отдельно и независимо друг от друга. Но новая теория относительности заявляет, что все эти взгляды совершенно ложны и что, стало быть, мы должны от них совершенно отречься.) Так как театр — искусство, которое (совсем не как в других искусствах) происходит одновременно и в пространстве и во времени, [то] мы должны отметить, что переворот, совершённый в науке физико-математиками, ставит театр в особые условия.

Было бы явлением антихудожественным, если бы артист, выступающий на сцене, старался быть неподвижным. В таком положении, переставая быть актёром, он становится элементом живой картины, манекеном панорамы. Живая картина — не кажется ли вам она художественным абсурдом? Нелепо само сочетание двух слов «живая картина». Картине незачем быть живой. Живому же незачем быть картиной, живое должно быть в состоянии движения. Тело артиста как явление движущееся, чтобы стать объектом искусства, не может двигаться по сценической площадке произвольно. Тело артиста должно быть подчинено законам движения на сцене. Этим и занята современная наука о театральном искусстве, задачей которой является оформить искусство актёра.

В искусстве вообще всё сводится к построению формы. Скульптура даёт форму мрамору, глине, бронзе; архитектура располагает по определённому плану материальные тяжести. Музыка отыскивает форму в сочетании звуков. Когда П. О. Морозов будет перед вами развёртывать историю театра¹, вы увидите, что там, где царит искусство, там главенствует движимая особыми законами воля художника.

Об этом обстоятельстве поступающие на сцену обыкновенно не думают. На сцену приходят люди безработные². Не зная, куда себя деть, идут в театр. Пойти куда-нибудь в другое место, например, в слесарную мастерскую или электротехническое заведение, многим кажется трудной задачей, ибо здесь надо уже кое-что знать. На сцену же идут просто и не размышляя, так как считают, что здесь ничего знать не надо. Всем кажется, что здесь нет никаких признаков мастерства, никаких законов. Между тем именно театр есть искусство особенно сложное. И раньше, чем посвятить себя театру, нужно много и долго учиться.

В дальнейшем я буду подробно говорить вам, что это за искусство. О различных мастерствах, связанных с этим искусством, расскажут вам другие лекторы. Мне же лично придётся говорить об актёрах, о режиссуре, о драматургии.

(В будущем можно добиться того, чтобы здесь непременно были открыты курсы драматургии, чтобы вы могли более углубиться в понимание театрального искусства, чем это осуществимо здесь, на этих кратковременных курсах. Теперь же мне хочется набросать *план* нашей дальнейшей работы. Очевидно, что подробно останавливаться на нашем предмете мы в течение 2-х месяцев не можем, — нам придётся всячески сократить, экономить время)³.

Я уже говорил вам, что театр имеет дело с творчеством коллективным, в то время как в других искусствах художники творят каждый сам за себя. Для того, чтобы создался спектакль в театре, нужен *союз партнёров*. Одиночка может читать здесь монолог, но монолог ещё не составляет спектакля (так в цирке: соло-клоун забавляет публику лишь некоторое время, но скоро призывает себе в помощь или второго клоуна, или строит диалог с шталмейстером).

Ввиду того, что театр творится коллективно, прежде чем вы выберёте себе ту или иную специальность, постарайтесь присмотреться к театру, охватить его с вы-соты птичьего полёта. Если перед вами два аппарата: микроскоп и телескоп, возьмите в руки последний, то есть телескоп. Изучайте сначала *весь* театр в целом, вы выберё-те вашу специальность *потом*. Это как на медицинском факультете сначала изуча-ете целый ряд естественных наук, потом только принимаетесь за болезни. Снача-ла *общее* изучение, а потом *специализация*, не наоборот.

Бывает, например, так, что актёр считает, что ему совсем не надо знать *анатомии*, а надо лишь знать *психологию*. Но с моей точки зрения, если он не знает анатомии, то его не спасёт никакое углубление в психологию, ибо ему легко вывернуть себе руку или ногу. И это потому, что выступление его на сцене сводится прежде всего к телодвижениям. В японском или китайском театре считается, например, что тот не актёр, кто не прошёл *акробатические курсы*. Сара Бернар изучала *искусство па-дать* на сцене у известного клоуна⁴.

Что каждому из вас надо, вы узнаете после того, как в самых *общих* чертах озна-комитесь с существом театра. Машинист и осветитель ознакомят в общих чертах с театральной механикой. Художник-декоратор в самых общих чертах вас познакомит с техникой декорационного дела. Таким образом у вас сложится общее представле-ние о театре, сначала довольно схематичное и бледное. Но вы углубитесь в эту кар-

тину, в её детали постепенно. Сегодня я только слегка коснусь вопроса о роли режиссёра в театре.

Мастерство сценической постановки должно сосредоточиться в одних руках, в театре должна быть *одна воля* — иначе может получиться какофония. До сих пор нет театра, где бы руководство сценической постановкой сосредоточивалось в одном лице. У англичан художник Гордон Крэг, у нас художник А.Н.Бенуа совмещают в себе режиссёра и художника. Но тот и другой, являясь практиками в области декорационной живописи, в области режиссуры скорее должны считаться теоретиками, причём Г.Крэг, поскольку он ещё и актёр, может однако считаться подлинным мастером сценических постановок, действительно совмещающим и художника, и режиссёра. В большинстве случаев так не бывает. Обыкновенно сговариваются для совместной работы два лица — один специалист по живописи, а другой по режиссуре. Мастерство сценических постановок является, таким образом, коллективным творчеством художника и режиссёра. Какая [же] в творчестве этом должна быть достигнута гармония, чтобы сила единой воли была сохранена? Об этом — в дальнейшем изложении.

То обстоятельство, что у нас краткий курс, даже хорошо в наших целях, ибо, ограниченные временем, мы вынуждены не специализироваться, а именно изучать *общее*. Настоящий курс, как обзор предмета с *птичьего полёта*, будет именно тем хорош, что он сделает из вас мастеров сценических постановок в этом идеальном смысле слова.

В искусстве театра чаще всего требуются для своих целей средства *поэзии* и *музыки*. Средства других искусств не все в одинаковой мере служат целям театра. О *скульптуре*, например, можно сказать, что она в сфере театра бессильна.

Произведение скульптуры в его чистом виде на сцене теряется, ибо зрителю приходится смотреть на сцену всё время с одной определённой точки. Может быть, когда-нибудь создастся *театр наподобие цирка*, с движущимися площадками для зрителей. В этом театре будущего скульптурные произведения, может быть, и найдут применение. Но пока нам не стоит останавливаться на такой утопии. Имея дело с нынешним театром, мы видим, что здесь роль скульптуры сводится к нулю. Был один художник, мечтавший о замене живописных полотен скульптурными изображениями, но он, автор этой идеи, умер, не осуществив своей мысли (Voccioni)⁵.

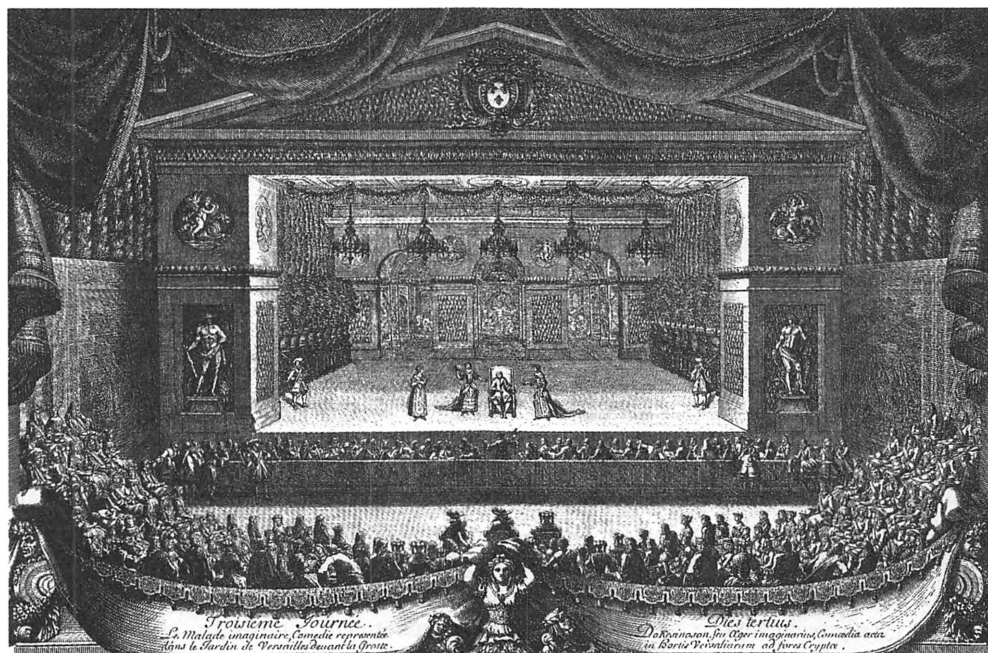
Когда говорят об *архитектуре*, что она бессильна в театре, то это неверно. На современной сцене архитектору широкое поле для работы. Конечно, в большинстве случаев дело обстоит так, что мы принимаем архитектуру театра готовой. Но передний план, например, сценической площадки, её так называемую авансцену нам приходится вместе с порталом перестраивать. И даже такие замечательные творения, как архитектура россиевского Александринского театра, несколько от этого не страдают, напротив, можно ещё больше подчеркнуть ту или иную прелесть зрительного зала, связав чрез просцениум эти два напрасно отторгнутые друг от друга царства — сцену и зрительный зал. Архитектору есть многое что сделать, если он

примется за эту театральную деку — подмостки. Прошу вспомнить постановку на сцене Александринского театра «Дон Жуана» — разве режиссёр не взял на себя роль архитектора, когда он снял рампу и выдвинул сцену вперёд, закрыв место оркестра особыми щитами.

Так называемая *вертящаяся сцена* — это то, с чем современный театр борется, ибо вертящаяся сцена мешает в любом [нужном] месте ломать сцену. А как делать всю нужную ломку? Разбить ли сцену на ряд квадратов, чтобы помост мог по желанию нашему то подняться, то опуститься? Не сделать ли какое-то подобие движущихся тротуаров? и т.д., и т.д. Это изобрести, это распланировать, это построить, — кто должен, как не архитектор или режиссёр-архитектор, или художник-декоратор-режиссёр, словом, новый мастер сценических постановок?

Театр — искусство которого творится и во времени и в пространстве — для последнего [то есть пространства] выдвигает на ббльшую высоту значение для сцены *пластики* рядом со словом и звуком, царящим во времени. И выдвигается для режиссёра новая забота — быть и *балетмейстером* и *музыкантом*. Можно не играть [на музыкальном инструменте] самому, но нужно быть музыкальным, восприимчивым к музыке. Нужно стремиться поднять в себе общую музыкальность.

Режиссёр — это глава театра, инспиратор его. К нему первому поступает манускрипт, и от него зависит организация игры. Являя собою *единую волю*, он здесь то же, что дирижёр в оркестре. Как дирижёр волен так или иначе влиять на музыкан-



Ж. Лепотр.

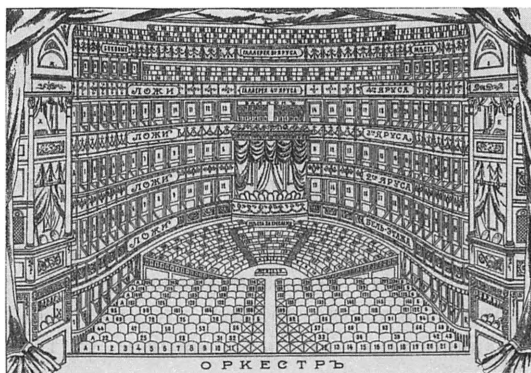
Представление «Мнимого больного» при версальском дворе.

Гравюра, 1676

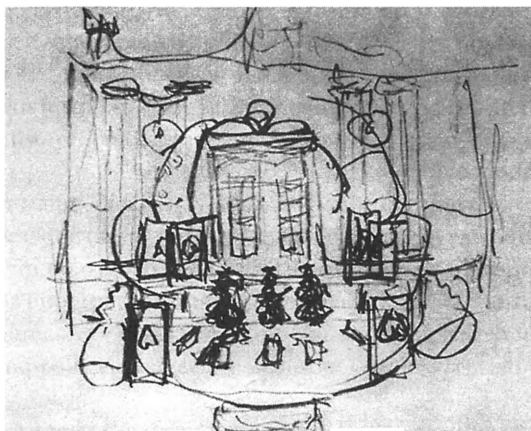
тов с целью добиться гармонического исполнения, так должен работать в отношении театра и режиссёр. Некоторая *общая музыкальность* нужна, по-видимому, и в других искусствах. Вы знаете, [как] часто говорят о *музыкальной живописи*, о *ритме* архитектуры. С законами ритма режиссёру приходится иметь дело на каждом шагу. Может ли он не быть музыкантом?

Ещё нужно упомянуть об одной стороне дела — о *стиле*. Режиссёр должен иметь ясное и отчётливое понятие о стиле. Понятие о стиле должно быть вам известно не только то, которое легко почерпнуть в учебниках, вам надо знать несколько значений этого термина и различные подходы к его толкованию. Художники, работающие в театре, дошли к созданию особого стиля, нового стиля, *стиля театрального*.

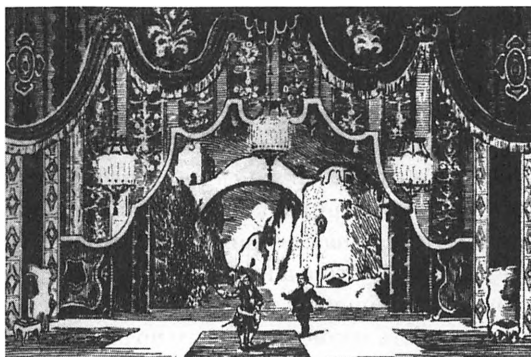
Далее вам нужно иметь понятие о том, что бывают различные подходы к пьесам. (Под подходом к вещи мы понимаем некоторую тревогу, некоторую изломанность, некоторую чертовщину, ищущую воплощения... Подходы могут быть разные.)⁶ Вам известен подход натуралистический, выработанный школой натуралистов, которые стремились перенести на сцену всё то, что видится в действительности. За натуралистами явились реалисты (Московский Художественный театр). Далее появляется школа декадентов и стилизаторов, порывающая с реализмом. Затем (в реакции на условность декаданса)⁷ появляются неореалисты, которые стремятся вновь вернуть театр к реальному. Они сумели взять кое-что от нео-



Зал Александринского театра



В. Э. Мейерхольд.
Подготовительный рисунок
к спектаклю «Дон Жуан». 1910



Организация сценического пространства
в спектакле «Дон Жуан».
Гравюра П. А. Шиллинговского

реалистической школы [в живописи], но держатся некоторой специальной трактовки. Наконец, появляется театр футуристов, о котором нам придётся поговорить особо. Таким образом, вы должны знать, что целый ряд театров, берясь за постановку одной и той же пьесы, могут различием трактовок явить целый ряд не похожих друг на друга спектаклей. Однако то, что составляет сущность театра — настоящий *театральный бацилл* — остаётся во все времена одним и тем же.

Чтобы познать эту постоянную сущность, этот неизменный корень его, вы должны изучить историю театра. Например, если с одной стороны можно, говоря о мимике как о неизменной гримасе, сказать, что ей не место на сцене⁸, то, с другой стороны, приходится констатировать, что мимика выражает различные — в зависимости от различного положения — гримасы. И, таким образом, качаясь от натурализма к условности, от условности к натурализму, театр в своём целом совершает сложную *эволюцию*, которую необходимо знать для того, чтобы судить о театре.

В заключение надо сказать, что мастер сценических постановок является не только исполнителем чужой воли, но и *сочинителем*, так как в его распоряжение материал поступает всё-таки лишь в сыром виде. В произведениях лучших драма-тургов, например, почти совершенно нет ремарок или их очень мало. Всё это представляется здесь на усмотрение мастера постановки и актёров — их художественному воображению.

Нужно заметить, что наиболее свободным творцом в театре является всё же *актёр*. Драматург, например, тратит на свои творения годы. Так же бывает и с отдельными постановками. Но актёр, как бы долго он ни готовился, всё же в каждом спектакле отдаётся чарам своей импровизации, именно актёр может считаться *творцом данного мига*. И на ограничении, которым обставлена работа актёра, опирающаяся на канву драматурга и на канву режиссёра, всё же процветает свободное мастерство актёра.

Образцовым мастером, умеющим творить свободно в круге ограничений, можно назвать Шаляпина. Он работает в тесных рамках, как и всякий другой артист. Всё для него предписано, кажется, до мельчайших деталей. Но тем не менее Шаляпин выступает в своей роли как свободный творец, ибо он даёт в своей роли всегда нечто только ему свойственное, только ему одному доступное.

Этого *свободного творчества, доступного артисту на сцене*, не понимают только современные невежественные журналисты, пишущие о несвободе артиста ввиду засилья режиссёра.

Тот, кто хочет посвятить себя режиссёрской деятельности, должен поэтому пройти некоторый *актёрский курс*. Квк он это сделает — это дело его. Это так же необходимо режиссёру, как необходимо дирижёру быть немного музыкантом [исполнителем]. Мы знаем дирижёров, которые играли на контрабасе, на флейте, ибо совсем не иметь отношения к музыке [т.е. к её исполнению], не знать ни одного инструмента дирижёру нельзя. В данном случае — мастер сценических постановок должен знать законы, которым подвержено творчество артиста.

Например, он должен знать, каким образом актёру надлежит читать монолог. Ему, именно ему приходится указывать актёру, квк играть. Он должен указывать ему строго время, в рамках которого ему [актёру] приходится творить. Актёр, осо-

бенно тот, роль которого занимает всего одно явление, стремится задержаться на сцене возможно дольше, а режиссёр, зная, как во времени распределены все части текущего спектакля, должен наложить veto в отношении зарвавшегося в своей игре актёра. Смотрите суфлёрский экземпляр данного спектакля. На полях его перед каждым актом вы найдёте отметку о длительности каждого акта. И если какой-нибудь акт в тот или иной день шёл дольше, режиссёр уже должен быть в тревоге. Не исключая возможности импровизации — напротив, желая её, — тем не менее установленные для данной пьесы рамки времени суть часовые ограничения, стоящие на страже обязательного в театральном представлении закона об особенностях *архитектонической незыблемости цельной драматической формы*. (Актёр говорит, например, семь минут, и вместо того, чтобы сократить время до шести с половиной минут, легко доведёт его до двенадцати минут. Ничего нет опаснее такого нарушения времени. Пространственная погрешность не так чревата последствиями, как погрешность во времени. К тому же в отношении пространства нас выручает привычка. Благополучие в отношении времени исполнения также достигается привычкой, но это возможно лишь [там], где одна [и] та же вещь исполняется десятки раз, так что артисты успевают навывать.)

Наконец несколько слов об *импровизации* актёров. Актёр — это единственный творец, работа которого всецело протекает на глазах у публики. Тут замечается, что он может — если это настоящий мастер своего искусства — вольно *парить на сцене*, давать *новые варианты*. Если он настоящий художник, то он при этом ни-когда не нарушит общей работы: не помешает своим партнёрам по сцене, не изменяет замысла автора. О таком актёре говорят, что он выполняет свою роль лучше, чем она была задумана и драматургом и режиссёром. В связи с импровизацией можно заметить, что *играть* можно не только в театре. В этом отношении артисты-творцы совершенно свободны. Они могут играть где угодно, например, *на улице*, не при-способленной к театральным выступлениям, на городских *площадях*, в специальных *тупиках* под открытым небом и т. д.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.716, л.1—27; то же, без правки, — там же, л.28—42.

3. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Искусства делятся на два рода: статические и динамические.

К искусствам статическим принадлежат: архитектура, творец которой архитектор; скульптура, творец которой ваятель; живопись, творец которой живописец, рисовальщик, гравёр.

Искусства динамические. Музыка: инструментальная — композитор, дирижёр, солист в оркестре, импровизатор; вокальная — композитор, певец, певец-импровизатор.

Поэзия. Поэзия разделяется на лирику, эпос и драму.

Творцами драмы и её исполнения являются: драматург — даёт произведение; режиссёр — сценическую постановку; актёр — исполнение; импровизатор — произведение и исполнение.

Театр есть то, что сводит к одному органическому целому все роды искусства, которые имеют причастность к его сфере. С драматургом приходит искусство слова; с режиссёром — [искусство] музыканта и художника ([искусство] звука и пластики); с актёром — искусство голоса и жеста. Все искусства, попадающие в театр, имеют иное значение, чем они имели в своём чистом виде. Все искусства в театре одеваются в особые наряды. Например, звук у композитора служит для того, чтобы различными комбинациями звуковых отношений создать *самодовлеющее* музыкальное произведение. Но тот же музыкальный звук в театре служит исключительно для иллюстрационных целей. Станковая живопись, имеющая своим творцом художника, задаётся своими вполне определёнными целями; — живопись же декоративная играет в театре иную, служебную, роль и соответственно этому её творец называется художником-декоратором. Точно так же человек, исполняющий какое-либо произведение с эстрады, называется декламатором, — но он же, перенесённый на подмостки и поставленный в ряду других элементов театрального действия, превращается в *актёра*. Следовательно, всё в театре подчинено каким-то особым театральным законам, выяснить которые мы и постараемся...

Уже говорилось о том, что театр сводит к одному органическому целому многие искусства. Из этой формулы вытекает очень важное следствие, что *театр — это коллектив*. Его творчество коллективно. Но искусства, входящие элементами в сферу театра, действуют одни (скульптура, живопись) в пространстве, другие (музыка) во времени, — театр, сочетающий в себе эти искусства, следовательно, мыслит свои элементы и во времени и в пространстве. Самое трудное в режиссёрской работе — сочетать время и пространство таким образом, чтобы одно не первенствовало над другим.

Например: было бы явлением антиэстетическим, если бы актёр решил превратиться в неподвижное существо. Так называемые «живые картины» представляют собою абсурд. Если это картина — то она не должна иметь место на сцене; если она «живая», то не должна быть картиной (аналогия: красные *чернила*)...

Всякое искусство из хаоса делает что-то. Например скульптор, преодолевая некоторые препятствия природы, лепит из бесформенного куска глины — полные жизни изображения. Архитектор различными комбинациями из строительных материалов воздвигает красивые здания и т.д. Античный театр знал те препятствия, которые будут ему встречаться при постановке какой-нибудь пьесы — он знал также, как их побеждать — и поэтому театр Эллады, да и её искусство, поражает нас своею размеренностью, равновесием всех частей. Современный театр лишился этого уменья.

...Мы с вами не будем пока специализироваться, посмотрим на театр сначала в подзорную трубу, окинем его всего своим взглядом и лишь затем сядем за микроскоп. Весь недостаток наших актёрских школ состоит в том, что с самого начала вас усаживают там за микроскоп. Хорошим же актёром можно быть лишь после долгого и внимательного изучения *всего* театра. (Этого мало! например в Китае и Японии актёром может быть только тот, кто прошёл акробатическое искусство!)

Режиссёр, который представляет собою Единую Волю Театра и «задаёт тон» всему спектаклю, — точно так же должен совмещать в себе и художника, и музыканта, и актёра, и т. д.

Посмотрим теперь, насколько искусства служат целям театра. Во-первых, больше всего, — поэзия и иллюстративная музыка. Скульптура (не пластика динамическая!)

в современном театре бессильна. (Правда, итальянский футурист Боччони предлагал выбросить из театра живопись и живописные декорации заменить скульптурой — но он умер, не оставив по этому вопросу никаких трудов.)

Архитектору есть много места на сцене (иногда им бывает режиссёр; см. например, мою постановку «Дон Жуана» с новым для Александринского театра просцениумом). Кроме того архитектор стоит перед задачей, во-первых: ломки театрального пола, а во-вторых: перед задачей реформы зрительного зала и сцены.

Динамическая пластика имеет в театре громадное значение...

Театральных школ или систем появилось порядочное количество особенно, конечно, в последнее время. Таковые: 1) Школа натуралистическая. Копирование природы. Мейнингенцы. 2) Школа реалистическая. Подражание природе. МХТ. 3) Школа условного театра. Стилизация. 4) Школа неореалистическая (попытка сочетания первой и второй). 5) Школа футуристическая. Окончательно не оформилась. Со всеми этими школами необходимо ознакомиться работнику театра.

Режиссёру же кроме того надо знать (собственно говоря, это необходимо и артисту) историю искусства и историю литературы. Необходимо хорошо знать стили искусства, — чтобы уметь постоянно перенестись, например, во Флоренцию XIV века или во Францию Людовика XIV.

Некоторые современные режиссёры работают над созданием особого «театрального стиля» — таким образом ни Флоренции, ни XIV века на сцене не будет (чувствуется, что не без того — а между тем ни того, ни другого нет).

Под конец скажу об актёре. Актёр при кажущейся стеснённости по-настоящему свободен больше всех. Не буду ходить далеко за примерами. Возьмём хотя бы Шаляпина. Он играет, предположим, Бориса Годунова. Как оперный певец он стеснён тысячами вещей. Во-первых, определённым тактом, который ему задаёт партитура. Она же диктует ему все паузы, повышения и понижения, она указывает ему тончайшие нюансы; мало того, примечания вроде атогосо показывают даже тона, в каких надо вести ту или иную сцену. И всё-таки Шаляпин в Борисе играет, и играет много больше, чем ему предписывает партитура. Возьмите игру другого актёра в этой же роли. И здесь и там будет Мусоргский, но здесь кроме того будет ещё Борис Годунов, а там нет. Почему же это происходит? А потому, что Шаляпин знает тайну специфического творчества актёра...

Никогда не следует в актёре гасить его стремления к импровизации. Я сам часто радовался, когда актёр — не нарушая ни общего плана постановки, ни ломая *mise en scène* — каждый спектакль вносил в свою игру что-то новое, которое с каждым разом было всё лучше и лучше предыдущего.

На этом я, не желая утомлять вас, и кончаю свою первую лекцию.

Примечания и дополнения

1. Не вспоминая долго, могу сразу назвать Гордона Крэга и нашего Александра Бенуа — эти режиссёры совмещают в себе и художников.

Каждый режиссёр обязан быть актёром, как каждый дирижёр обязан играть на каком-нибудь инструменте — помимо изучения теории музыки, разных контрапунктов и прочей прелести. Так, дирижёр Кусевицкий играет на контрабасе; Коутс — на рояле.

Режиссёр должен вырабатывать ритм пьесы и отсюда выводить среднее число длины спектакля, но для этого надо сначала научиться читать пьесу по-режиссёрски (лучше употреблять не слово «пьеса», а «экземпляр драматурга»). На генеральной репетиции суфлёр обязан записывать длину акта, затем во время спектаклей режиссёр всегда может видеть, какой артист замедлил или скомкал акт.

2. Интересно отметить, что у гениальных писателей-драматургов почти нет авторских ремарок. У Шекспира они чрезвычайно редки. Бедны ими Лопе де Вега, Мольер, Кальдерон и Пушкин.

3. Помимо изучения различных стилей режиссёр должен хорошо знать все изломы стиля гротеск, завоевывающего себе всё большее и большее место в театре (см. мои постановки «Смерть Тарелкина», «Шлюк и Яу»⁹).

Гротеск. 1) Мотив орнамента из причудливых сочетаний форм и цветов, растений, ваз и утвари, зверей, чудовищ, человеческих фигур, лент и т. д. Применяемый в римском декоративном искусстве, главным образом на сводах подземных переходов, был разработан в высоком совершенстве Рафаэлем и его школой (Ватиканские ложи). 2) Всё странное, но забавное, произведение беснующейся фантазии, преднамеренно противоречащее порядку и правилам. 3) В гимнастике и наездничестве: особенно трудные и поражающие зрителей опасностью упражнения («Русская Энциклопедия», т. VI)¹⁰.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.3—7.

¹ Конспекты лекций, прочитанных П.О.Морозовым на Инструкторских курсах, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726 и 727.

² ...*безработные* — имеются в виду *не имеющие профессии*.

³ Взятые в скобки вычеркнуты Мейерхольдом при правке стенографической записи.

⁴ Ср. запись Мейерхольда: «*Обозрение театров*», 25-IV-1912. Саре Бернар в какой-то пьесе нужно было умирать, падая как сноп. Артистка рассказывала, что её научил падать клоун, который показал, как нужно держать шею, голову, спину, чтобы падая, не разбиться. Искусству умирать величайшую артистку в мире учил... клоун» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.809, л.29).

⁵ Речь идёт об Умберто Боччони, итальянском художнике футуристе. См.: *Тастевен Г. Футуризм* (на пути к новому символизму). М., 1914.

⁶ Взятые в скобки вычеркнуты Мейерхольдом при правке стенографической записи.

⁷ Вычеркнута Мейерхольдом.

⁸ Фраза осталась не отредактирована Мейерхольдом.

⁹ Мейерхольд мог говорить о своей постановке «Смерти Тарелкина» (Александринский театр, 1917). Исполнитель роли Тарелкина Б.А.Горин-Горяинов вспоминал этот спектакль: «Терялось ощущение сценической игры, и чудовищно-искривлённый гротеск воспринимался как частица жуткой действительности» (*Горин-Горяинов Б.А. Актёры*. Л.—М., 1947, с.139). Но возможно, «Смерть Тарелкина» — оговорка Мейерхольда, и он имел в виду спектакль Студии на Поварской «Смерть Тентажиля», поскольку следом упомянут спектакль «Шлюк и Яу», подготовленный Мейерхольдом в Студии на Поварской в 1905 г.

¹⁰ Цитируется «Русская энциклопедия» (под ред. С.А.Адрианова), т.6, М., 1913.

ЛЕКЦИЯ № 2. ВВЕДЕНИЕ В СЦЕНОВЕДЕНИЕ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

28 июня 1918 г.

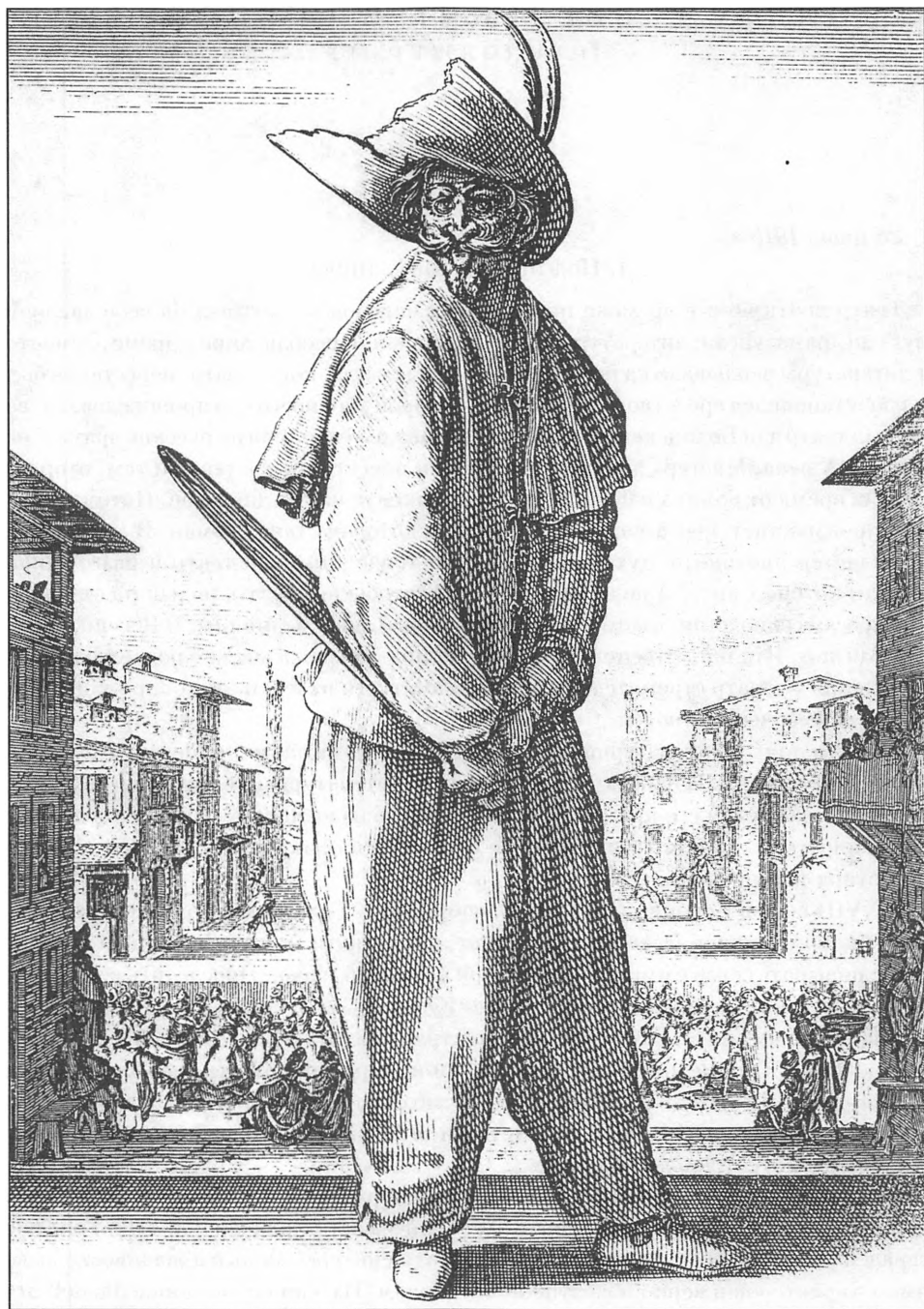
1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАПИСИ

Театр почти во все времена почти у всех народов испытывал на себе давление двух сил драматургии: литературной и театральной. Преобладание в драме элементов от литературы всплывало на поверхность сцены всегда, когда театр, переставая быть целью, становился средством. Кафедра, с которой удобно что-то проповедовать, вот чем был театр для Белинского, таким использовали театр многие русские драматурги конца XIX века. Мастера диалогов в романе и повести идут в театр и там, оторвавшись на время от романа и повести, вяжут тонкое кружево диалогов. Потом на этой шиве произрастает драма-переделка, основой которой станет роман. В этих недрах зарождается противный духу театральности тенденциозный театр и разговорный театр, в которых авторы пользуются сценой, чтобы высказать целый ряд взглядов по вопросам социологии, взаимоотношения полов и даже медицины. В России, Франции, Англии, Италии, Швеции, Норвегии конца XIX века мы наблюдаем одни и те же явления — театр стремятся завоевать драматурги из публицистов, романистов и просто коммерческих людей.

Два течения — литературное и театральное — нелегко мирились друг с другом, они всегда боролись. И победа театрального над литературным всегда отмечала освобождение театра для его прямого и единственного назначения — быть самодовлеющей ценностью — и для того, чтобы не отрываться от почвы, питающей театр, от резервуара насыщающего.

В XVIII веке в Венеции разгорается спор между Гольдони и Гоцци по вопросу о том, каковым должен быть театр: следует ли ему идти по пути писанной комедии или не порывать связи с импровизационной комедией масок. Проследить все перипетии борьбы этих двух драматургов — значит уяснить себе, чем отличны друг от друга эти два направления — литературное и театральное, — вечно борющиеся за право властвования. О комедии масок, о Гольдони и Гоцци прошу вас прочесть главы из книги Вернон Ли «Италия»¹. У меня нет достаточно времени, чтобы подробно остановиться на этом периоде, столь показательном в отношении борьбы театра в защиту специфически театральных законов.

Гольдони изгнал со сцены романтизм и специфически театральную буйффонаду. Реальные люди в комедии Гольдони вытеснили маски *commedia dell'arte*. Гольдони старался рисовать жизнь, как её видим, проявляя интерес лишь к правдивости выводимых характеров и верно подслушанным словам. Из элементов *commedia dell'arte* Гольдони взял и развил лишь комическое и реалистическое, оставив совершенно в тени, а иногда и совсем изгоняя импровизованные шутки, которые так любили итальян-

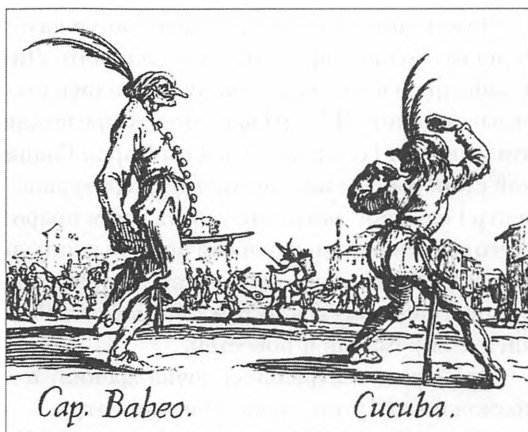


*Маски commedia dell'Arte в оформления Ж.Калло.
Лист из серии «Три Панталоне». 1621*

ские актёры XVI и XVII веков, и всё фантастическое, что составляло одну из сущностей комедии масок.

Хотя комедия Гольдони как отпрыск комедии масок и имела свой корень в самом сердце народа (особенно в начале драматической деятельности Гольдони), всё же его комедия, стремившаяся заменить традиционные сценические фигуры ярмарочных театров и придорожных таверн лицами, взятыми из реальной жизни и жизненно индивидуализированными, и принявшаяся сокращать импровизации масок, — должна считаться явлением, начавшим новый ход драматургии, направленный на создание антитеатрального течения. С появлением писанных ролей для немаскированных сценических фигур актёры комедии масок запротестовали, что их шутки теперь отодвинуты на задний план².

Таким образом, они были первыми борцами в деле защиты театральных начал в театре от вторжения начал литературных. Но самую отчаянную борьбу с литературным направлением в театре повёл Карло Гоцци. Он стремился сохранить театру мир чудес, вернуть ему его традиционные маски, актёрам шутки, свойственные театру, и всю ту фантастику, которую Гольдони променял на игру слов и характеров. Действенный театр *fiabesque* заявил себя антиподом театра Гольдони и одержал блистательную победу над театром литературным. Когда вы будете ближе знакомиться с этой театральной эпохой, обратите особое внимание на тот период, когда Гольдони в семнадцатой своей комедии «Il Teatro comico»³ отвечал



Ж. Калло.

Листы из альбома «Balli di Sfessania». 1621

своим обвинителям, в которой он стремился доказать ненужность маскированных фигур для создания драматического интереса. Это тот период, когда Гольдони решительно отвлекается от *commedia dell'arte* и с упоением следует в своём творчестве французским образцам.

Реалистическая комедия Гольдони и фантастическая комедия Карло Гоцци — вот два явления, определивших два полюса драматургии. Мы знаем, что расцвет *commedia dell'arte* совпадает с упадком литературы. Так было всегда и во все времена. Эти два направления, литературное и театральное, две чаши весов.

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.717, л.1—5.

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Перед нами встаёт несколько важных вопросов, в которых нам необходимо разобраться.

Дело в том, что театр в разные эпохи находился под двумя влияниями: то литературного, то специфически театрального. Литература стремилась превратить театр в кафедру, своего рода школу. Писались пьесы, годные скорее для чтения, чем для разыгрывания. В XVIII веке между представителями этих двух направлений, между итальянцами Гольдони и графом Карло Гоцци загорелся по этому поводу спор. С одной стороны стремление чисто литературное, с другой — чисто театральное. Изучая театр Гольдони, нетрудно узнать в нём прародителя натуралистов. Гольдони больше всего заботился о психологии действующих лиц. Все их поступки строго обоснованы и подготавливаются автором настолько, что зритель в третьем акте уже знает, как поступит герой пьесы в пятом. Здесь употреблялись чисто беллетристические приёмы писателя романов и повестей.

Наоборот, театральная точка зрения, в лице Гоцци, говорит, что на сцене всё возможно. «Шутки, свойственные театру» — вот та формула, которой Гоцци определил характер театрального представления. Каждый вновь возникший момент может преподнести зрителю новый сюрприз. В конце концов спор кончился для Гольдони неудачей. В короткое время Гоцци написал ряд драматических произведений, основываясь на своей теории театра. Представленные во многих городах Италии, они получили грандиозный успех. Если мы оглянемся на историю театра, то увидим там лишний раз подтверждение теории Гоцци. Театр зародился не в недрах литературы, а в балагане.

Я не буду рассматривать историю происхождения античного театра — ограничусь замечанием, что в его первых дионисиях имеются налицо все признаки, так сказать, народных гульбищ. Рассмотрим время более близкое к нам. Целый ряд авторов подсмотрел свои чудесные сюжеты в балаганах. Например, Мольер — он видал интересные спектакли бродячих комедиантов Сен-Жерменской и Лаврентьевской ярмарок. Шекспир, бравший, правда, свои сюжеты из различных сборников новелл и старинных хроник, — придавал им такую броскость, такое стремительное и пышное действие, какие он мог подсмотреть только в балагане. Два мировых сюжета — об испанском обольстителе Дон Жуане и о чернокнижнике Фаусте — больше всего разрабатывались на балаганных и кукольных сценах.

Если резюмировать сказанное, то можно следующим образом передать мою основную мысль: в литературной обработке больше от ума — «поосмысленней», в театральной — больше от чувства и глаза, «почуднее».

В этом споре необходимо разобраться. Например, что может быть театральнее Шекспира? И между тем были эпохи, когда Шекспир казался скучным — это случилось потому, что и режиссёры, и актёры, и публика того времени не могли уловить в пьесах Шекспира чисто театрального элемента. Особенно в этом отношении погрешила Германия и её актёры. Монолог «Быть или не быть» читался после многолетней подготовки, актёр расставлял все знаменитые паузы, подчёркивал те или иные слова, читал монолог так долго, — что публика начинала зевать, спектакль затягивался до пяти часов утра и режиссёр выпускал последнюю великолепную сцену прихода Фортинбраса.

У нас в России долгое время царило увлечение водевилями. Это увлечение оставило след и повлияло на многих писателей — сообщив им ряд интереснейших секретов занимательности театра. Гоголь может считаться образцом специфически театрального писателя. Если мы будем рассматривать его «Ревизора» исключительно как схему, отбросив в сторону характеристики действующих лиц, её сатирическое, философское и мистическое значения, мы увидим, насколько эта комедия полна чистыми «шутками, свойственными театру», — испуг чиновников, поведение Бобчинского и Добчинского, наконец, сама развязка комедии. В «Женитьбе» опять — это бегство Подколёсина через окно. Весь Гоголь сделан из таких «шутков». Такими же шутками пользовались и другие писатели: Пушкин («Каменный гость»), Тик («Кот в сапогах»), Блок («Балаганчик»). В 60-х годах в pendant к этому появилась пылкая статья критика Анненкова⁴ — прямо призывавшая господ драматургов идти учиться в балаган.

Весь балаган полон своеобразными ритуалами. Уже за несколько улиц вы видите его плакаты, он пестрит стягами и украшениями — форма здесь всё. Точно так же и в театре форма имеет колоссальное значение.

Балаганных дел мастера великолепно знали и понимали театральную форму. В театре *commedia dell'arte* знали, что без «шутчек» театр не интересен.

В Японии для углубления впечатления от действия заставляют статистов — в момент напряжённых сцен — выносить ковры яркого цвета для того, чтобы дразнить публику, как в Испании дразнят быков в *corrida*'х. В Китае при каждом театре существует особый оркестр, дубасящий в барабаны и стучащий в гонги. Это всё приводит вас в такой раж, что вам кажется, что: «чёрт возьми, а ведь на сцене всё правдоподобно!»

Гоцци для своих *fiabe* брал вполне знакомые сюжеты из народных сказок (точно так же и у Тика: ходит там какой-то кот в сапогах — и уж никто не ошибётся, что это такое) — типы выводились тоже общеизвестные — поэтому зрителю не приходилось над этим задумываться и он следил исключительно за сценой, за тем, что на ней происходит. Театр немислим без шуток, ему свойственных. Театр немислим, если сценарий не знает этих шуток. Мольер и Шекспир подлинно театральные авторы — потому что они их знали.

В 1913 г. Гордон Крэг основал во Флоренции школу⁵. Эта школа разделена на два отделения. В первом отделении под его непосредственным руководством работают — моделировщики, резчики, рисовальщики, бутафорщики и т.д. Во втором отделении преподаются: гимнастика, музыка, пение, фехтование, импровизация, грим, декламация, мимика, пластика, танцы. И каждый ученик этой школы для того, чтобы получить диплом, обязан пройти оба отделения. Потому что если актёр не может сделать какой-либо бутафорской вещи, — он не сможет держать её в руках.

В одном романе Киплинга рассказывается, как несколько рыбаков случайно попали на званный обед у миллионера, хозяина рыбных промыслов, — но эти рыбаки поразили всех присутствовавших аристократов своим умением обращаться с рыбой, поданной на стол. А это произошло потому, что рыбаки знали строение рыбы — они привыкли держать её в руках⁶.

У Глинки в опере «Жизнь за царя» есть вальс, вычеркнутый Направником, потому что между тонкой партитурой вальса и тем, что происходило на сцене, была глубокая пропасть⁷. Оркестровая партитура — это тот ковёр, на котором стелят актёры свое искусство.

Всегда в театре есть разговор о какой-то вещи, именуемой талантом, — почему об этом так много говорят? Вопрос о таланте и вдохновении должен быть забыт. Если мы будем рассчитывать на талант, то из нас ничего не выйдет; год тому назад американец Бланшар изобрёл думающую машину — таким образом, даже здесь вопрос о таланте постепенно отходит на второй план...

Никакого театра импровизаций нет. А если он и есть, то это сплошное жульничество. Импровизация всегда строится на особой схеме. И лучшим импровизатором будет тот, кто лучше знает эту схему...

Нужно заботиться не о таланте. Если он у вас есть — то он и останется. Нам надо непременно говорить о воображении. Воображение есть у каждого. Необходимо только научиться его тренировать — поэтому надо знать способы тренировки.

1) Особое чтение особых романов, останавливающих на интересных театральных моментах. Гофман, По, Достоевский — они окрыляют воображение. «Братья Карамазовы» представляют большое поле, чтобы мыслить образами. Водопад фактов в «Преступлении и наказании» — чисто фантастичен. Прочитав такое произведение, надо мысленно повторять всю его *mise en scène*. Я прочёл Киплинга, — и если ко мне теперь придёт актёр и спросит, как ему играть рыбака, я скажу: наденьте синюю рубаху, боты, шаровары, — но манеры у вас должны быть джентльменские. Почему-то у нас принято играть рыбака с чёрными руками, точно он копается в какой-то саже.

2) Нужно приучить себя к восприятию всяких родов искусства, прямо не относящихся к сфере театра. Нужно посещать музеи и галереи — для того, чтобы приучить глаз к гармонии линий, красок и т.д. Надо приучить глаз чувствовать, что это здание поёт, а это ничего не говорит моему сердцу. Вот почему важны путешествия. К тренированию воображения сюда же присоединяется привычка оценки размещения линий...

Нельзя смотреть на поэзию исключительно как на стремление что-то сказать. «А что там сказано?» — «Ничего там не сказано!» Читайте стихи и наслаждайтесь

ритмом из-за размещения ударных и неударных слогов, воспринимайте поэзию не с точки зрения содержания, а с точки зрения формы. И в своей работе мы будем искать совершеннейшую форму, через которую мы можем передать на сцене то или иное произведение.

В следующий раз я уже, так сказать, возьму быка за рога и перейду прямо к практическим приёмам режиссуры.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.726, л.8—12.

3. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Первую часть сегодняшней лекции я посвящу опять нашему общему вопросу, относящемуся к введению в сценоведение, а во второй части перейду к рассмотрению мастерства, именуемого режиссурой.

Общий вопрос, которого я хочу коснуться, это вот какой.

Театр в своей эволюции находится всё время под двумя влияниями, влиянием, во-первых, *литературным* и, во-вторых, *специфически театральным*. Под влиянием этих двух борющихся друг с другом течений всегда изменяет свою форму то, что относится к сцене. В первом случае мы видим, что литература властно стремится использовать сцену в своих целях. Здесь это тот театр, о котором пишут публицисты, — театр, который рассматривается как кафедра, удобная для проповедования интересных новых идей. И такое отношение к театру создаёт специальную литературу, которую нельзя назвать литературой театральной, ибо все специфически театральные задачи находятся здесь далеко на заднем плане⁸. Мы не будем вдаваться здесь в детальную оценку того, насколько это литературное направление является нужным и необходимым в истории театра. В данном случае нам достаточно установить факт существования этого направления. Мы только констатируем здесь существование такого театра, в котором преобладают чисто литературные задания и тенденции.

В противоположность этому театру существует театр иного рода. В истории театра были и такие эпохи, когда драматурги в своих произведениях преследовали не литературные, а специфически сценические задачи. И эти специфически сценические задачи не имеют ничего общего с задачами литературными.

В конце XVIII века в Венеции разгорелся известный спор между Гольдони и Гоцци. Изучить историю этого периода, значит изучить столкновение и борьбу (здесь, в области театра) этих двух течений — литературного и собственно театрального. Избегая подробностей, я пока только называю вам эти два имени. Ближе вы познакомитесь с этой борьбой обоих течений, когда будете знакомиться с историей. Я добавлю здесь только следующее.

Гольдони как типичский представитель литературного течения мог писать и так и так, помимо литературных пьес у него есть и пьесы специально театральные. Говоря же о Гольдони, я говорю о таких его пьесах, где он больше заботится о развитии литературной тенденции, например, о психологии действующих лиц и прочее, что вообще более уместно в романе или повести, чем на сцене. (У нас в России типическим представителем такого течения был Тургенев. Как литератору,

автору множества романов и повестей, ему было нетрудно написать и пьесу, излагая то, что он излагает в романе, в несколько изменённой форме применительно к технике театра. Но всё-таки, когда такую пьесу выносят на сцену, мы не можем не констатировать оторванность её от сцены.) Против Гольдони граф Карло Гоцци говорил так: «Всё, что вы пишете не во имя театра, а во имя других тенденций, должно быть изгнано со сцены». И в короткое время Гоцци написал целый ряд сцен, которые имели колоссальный успех в Венеции, надолго вытесняя там то, что исходило от Гольдони.

Вообще я должен вам заявить, что без рассмотрения такого рода отношения между *литературной* и *театральной* тенденциями трудно разбираться в театральной проблеме как таковой. Особенно важно сознавать это различие, этот антагонизм указанных двух тенденций, при анализе драматических произведений. Всякий театральный деятель как таковой должен знать и различать, что в данной пьесе относится к литературе и что к театру.

К чему же сводится в пьесах это специально литературное? В пьесах, которые мы называем литературными, характерно то, что здесь всегда преобладают всякого рода тонкости психологии. Поступки людей оцениваются здесь больше по их внутренним психологическим мотивам, чем по внешним признакам, доступным непосредственному наблюдению. Пьесы, которые вытекают из литературы, отличаются тем, что действие здесь сводится к простому диалогу. Вместо настоящих действий нам даётся ряд разговоров, [из] которых мы должны заключить о действиях. В отношении же театра как такового мы должны заметить, что он требует *прежде всего действия*. И мы видим, что настоящий театр возник не в недрах литературы. Настоящий театр возник в другом месте, он возник в *балагане*.

Я не буду вам говорить об античном театре, это вы услышите [на лекциях] от историка⁹. Вы увидите, что там были свои особые законы развития, своя особая почва, а именно религиозная. Однако помимо этого и там решающим элементом был элемент гульбищ, элемент ярмарок. И сказанное о происхождении настоящего нелитературного театра можно проследить и там.

История театра вся свидетельствует о том, что лучшие, известнейшие драматурги всегда опирались в своих творениях на то, что первоначально было дано в балагане. Взять, например, Мольера. Как писатель он в высшей степени литературен, но как драматический писатель он замечателен именно тем, что черпал свои сюжеты из балаганов, ярмарок и тому подобных зрелищ своего времени. Например, своего «Дон Жуана» он не вычитал из книг, не взял он его также из жизни. Сюжет этот мог захватить и завоевать его нигде в другом месте, как в каком-нибудь балагане того времени. Затем Шекспир. Откуда у него такое обилие сюжетов? Опять-таки приходится констатировать, что не из книг черпал он всё это. Он мог получить это только от странствующих балаганных актёров. Вся история театра свидетельствует о том, что как в зарождении театра, так и в нововведениях его решающую роль сыграл именно балаган. И только твёрдо установив этот факт, мы поймём разницу между литературной и театральной обработкой пьес. Мы увидим, что обработка литературная больше отправляется от ума, обработка же театральная как таковая идёт от сердца, диктуется законами самого театрального искусства.

Всё это я говорю не для того, чтобы осуждать литературное направление в театре, наложить запрет на это направление. Может быть, завтра вы захотите поставить здесь на сцене литературное произведение. Поставьте его. Но мне важно то, чтобы вы всё-таки знали это различие. Ибо в том случае, если вы будете настоящими мастерами театра, вы всегда станете спасать театральную сторону пьесы от литературной стороны её и во всяком случае не впадёте здесь [в] излишества и крайности, свойственные литературным пьесам. Литературная пьеса, поставленная режиссёром, который сумел вытянуть из пьесы крупицы театральности, спасает пьесу.

Кажется, например, что может быть театральнее Шекспира?! Но были эпохи, [а] именно в Германии, когда Шекспир не имел успеха. Чем это объясняется? Тем, что были не только режиссёры, но и труппы и актёры того времени, [которые] рассматривали творения Шекспира так, как рассматривают произведения литературные. Они не смогли найти в творениях Шекспира присущего им специфически театральное элемента, выявляя на место его элемент, противоположный театральному — литературный. И это неумение ориентироваться в обеих тенденциях шекспировских творений именно и губило эти творения при появлении их на сцене. Учёные рассуждения о «Гамлете», столь характерные для известных периодов, действуют заразительным образом и на актёров. Начитавшись всей этой мудрости, актёр начинает так пыжиться и так долго произносить известный монолог «Быть или не быть», что публика не испытывает от этого выступления его ничего, кроме скуки. На этом пути здесь достигли только того, что буквально выпотрошили Шекспира, удалили из его произведений действительно сценическое и подчеркнули в них одну только литературу¹⁰.

Что касается русского театра, то здесь, кроме указанных двух типических течений, были ещё некоторые другие. А именно, кроме специально балаганного течения были ещё [и] примыкающие к нему течения. В своё время у нас были, например, в большой моде французские водевили, разыгрывание их на русской сцене оказало на эту последнюю очень большое влияние. Ибо были здесь различные трюки, имеющие специфически театральное значение.

Писатели, опирающиеся в своём творчестве на такие свойства французского водевиля, французского театра, являются поэтому у нас особенно театральными. Ярким примером такого писателя, усвоившего французские театральные трюки, французские театральные штучки, может служить Гоголь. В «Ревизоре» (в акте, в котором происходит встреча городничего с Хлестаковым) есть, например, характерный случай: падение вместе с дверью Бобчинского и Добчинского, которые стояли за нею, подслушивая¹¹. Или взять другой пример того же театрального свойства: Подколёсин [в «Женитьбе»], который долго томит вас на сцене своей нерешительностью, в один прекрасный момент выпрыгивает в окно! Можно сказать, что весь Гоголь сделан из таких специальных театральных штучек¹².

Точно такими же специально театральными штучками обладает Тик в Германии. Его пьеса «Кот в сапогах» отличается обилием чисто балаганных приёмов, — приёмов, которые ни в каком случае не могли быть непосредственно заимствованы из жизни (ибо здесь таких приёмов не встречается). Наконец, у Пушкина «Каменный гость» и другие сценические произведения также изобилуют этими балаганными формами.

По этому поводу Анненков в своё время писал, что пора, наконец, понять, что единственная форма, которой можно подправить вкус театра, это балаган. И это было призывом возвращения театра к его первоисточнику, каким является балаган.

Присматриваясь к *сущности балагана*, увидим, что всё здесь происходит как-то особенно чудесно, не как в природе, в сфере обыкновенной жизни. Например, в балагане костюм играет совсем другую роль, чем та, которую он же играет в обыкновенном театре. Вхождение в балаган обставлено здесь особым ритуалом, особым парадом. И самая внешность балагана, вход в него привлекает ваше внимание своим необыкновенным видом.

Здесь перед поднятием занавесей вы услышите пролог. Далее по-особенному раздвигается занавес. По-особенному выходят актёры. Костюмы носятся здесь не такие и носятся они по-особенному своеобразно. Даже краска, цветистость, костюмов играет в балагане совершенно особенную роль. Назначение её — как бы опьянять нас. Здесь преобладает, например, красный цвет, кумач, им пользуются в самых трепетных моментах драмы. И всё это делается не напрасно, не бесцельно. Балаганские мастера знают, что такое специальная театральная форма. В своих специально театральных целях они подчёркивают всё это особенно, чтобы выявить эти формы в сознании зрителя.

Нужно вам сказать, что без этих специальных театральных форм, без этих театральных шуток, театр как таковой просто перестанет быть любопытным. И это справедливо не только в отношении нашего театра, это справедливо в отношении театра вообще. Где-нибудь в другом месте мы увидим то же самое, что здесь в случае нашего европейского театра. Например, в Японии в некоторые моменты статисты выносят к зрителям какие-то ковры с необычайно яркими цветами. Оказывается, это для того, чтобы дразнить публику в зрительном зале. Делается это здесь так же, как делается в Испании, когда во время боя быков тореадоры дразнят их красной материей. В китайском театре выступает специальный оркестр, назначение которого дубасить на барабанах и стучать на гонгах для того, чтобы раздражать вас как зрителя так, чтобы после этого всё происходящее на сцене казалось вам естественным и прекрасным, а все самые невероятные чудеса театра считались вами вполне правдоподобными.

К такого рода чисто театральным приёмам воздействия на зрителя относится и то весьма обычное в театре явление, когда вытаскивают на сцену какую-нибудь всем известную сказку, но разрабатывают её так, чтобы заинтересовать публику не голым сюжетом, к которому успели привыкнуть, а различного рода театральными фигурами и трюками, различными отсебятинами и злободневностями. Захватывая таким образом внимание публики, по-новому заставляют её смотреть на старое. В русском балагане этот приём как нельзя более характерно выступает на роли Петрушки, который, несмотря на то, что все наперёд знают, что это за фигура, всё-таки вновь и вновь привлекает внимание публики.

Современный театр начинает делать такие же попытки. Недавно я был в «Буффе» и смотрел оперетку «Нитуш»¹³. Там есть действие, которое называется [пропуск в тексте]. Какая-то ерунда происходит там на сцене, но всё это уснащено всякого рода злободневностями. И взятое вместе, всё это выходит там очень любопытно. В со-

временном цирке клоуны, исполняя свои традиционные номера, точно так же возбуждают внимание к ним со стороны публики разного рода отсебятиной, различного рода импровизацией.

Вообще театр как таковой немислим без шуток. Он немислим без импровизации. И если драматург не знает прелести трюков (применяемых, например, Гоголем), то сцены, создаваемые им, будут не для театра. Такие сцены могут иметь только литературное значение, служа материалом для чтения.

Шекспир, освобождённый от учёности, — вот то, чем мы должны руководствоваться в театре.

Сделав такой лёгкий подход, я могу теперь решиться перейти к режиссуре.

Но, приступая к этому, мне хочется ещё раз обратить ваше внимание на самих себя. Мне хочется просить вас удержаться от всякого преждевременного специализирования. Вы должны смотреть на театр пока именно так, как я сказал вам в прошлый раз, — стараться смотреть с *птичьего полёта*. Но такой взгляд ваш с птичьего полёта не должен быть взглядом поверхностным, как ошибочно было сказано в прошлой лекции, — я вижу это по сделанной [стенографистом] записи. Я должен внести поправку сюда и сказать, что взгляд этот должен быть не поверхностным, а, напротив, он должен быть очень острым и точным. Мы должны изучить предмет со всею глубиною, несмотря на всю стремительность, на желание сделать в два месяца всё, что здесь намечено.

Желая удержать вас и далее на этой точке зрения «птичьего полёта», я обращаю ваше внимание на то, что такой способ преподавания был уже применён Гордоном Крэгом. Школа разделялась у него на два отделения. В первом отделении работали у него преподаватели различных отраслей театрального мастерства: резчики и прочие техники. Во втором отделении преподавалось: гимнастика, музыка, пение, декламаторское искусство, фехтование, импровизация, проходила история театра и театральная архитектура. При этом любопытно, что лица, которые обучались в первом отделении, — они же являлись учителями во втором, какой-нибудь столяр из первого отделения обучал во втором отделении актёра. И т. д.

Киплинг в одном из своих романов описывает, как простые рыбаки, попавшие на рождественский обед к хозяину крупного океанского парохода, поразили этого негоцианта своей необыкновенной ловкостью при обращении с инструментами, когда подали рыбу. Они так искусно ели рыбу, делали это с такой величавой торжественностью, как какой-нибудь англичанин. Рыбаки эти проявляли здесь так много искусства именно потому, что они владели в совершенстве соответствующим материалом, что они, как никто другой из сидевших за обеденным столом, знали строение рыбы! И вот я говорю теперь, что актёр на сцене должен быть в таких же условиях по отношению к строению театра, в каких эти рыбаки были по отношению к рыбе. Он только тогда будет с должным искусством выступать на сцене и царствовать на ней, когда будет в совершенстве знать *строение сцены*, строение предметов и материалов, из которых состоит сцена.

Вот почему так нужно и так важно, чтобы каждый из вас изучал именно *всё* касающееся сцены. Для того чтобы быть хорошим актёром, недостаточно быть только

актёром, надо быть и хорошим бутафором, хорошим механиком, электротехником и т.д. И со своей стороны, хорошему бутафору недостаточно знать бутафорию, он должен знать и предметы других специалистов, — он должен знать театр в его целом и также быть артистом.

Исходя из случая, описанного Киплингом, я буду, например, удивляться, если у китайского бутафора [в работах] не будет лёгкости бамбука или если на его мастерстве не сказалось влияния материала его творчества — шёлка. В зависимости от особенностей этих материалов и конструкция [бутафорских] предметов должна быть иная, чем та, которая наблюдается у наших бутафоров. Вообще свойство материала не может не сказаться на сцене. И с этим свойством материала мы должны быть хорошо ознакомлены.

Многим из вас всё это может казаться слишком мелким и не стоящим внимания. Но на самом деле это здесь, в театре, великая вещь. И чтобы постигнуть её, вам нужно пройти особый курс театральных материалов. Ведь двигаться по сцене в театральной парче нужно иначе, чем будучи в лёгкой шелковой одежде. В опере Глинки «Жизнь за царя» есть вальс, который стали зачёркивать именно потому, что здесь в этом отношении, в отношении оценки материалов, происходит удивительная профанация. Между тонкой оркестровкой музыки и тем, что в то же время показывается на сцене, наблюдается ужасающее противоречие, которого нельзя было смотреть и нельзя было терпеть¹⁴. Слушая тонкую музыку, нам нужно, чтобы нечто соответствующее ей видел и глаз. Нужно, чтобы, удовлетворяя ухо, мы не нарушали того, что требует глаз. Чтобы не было противоречия между восприятиями того и другого органа.

Я глубоко убеждён в том, что на этих курсах вы начинаете новую эру театрального искусства. Ибо вы здесь начинаете обучаться театральному искусству по некоторому совершенно новому методу. До сих пор все обучались вразброд — каждый художник лишь своему специальному делу. Но впредь не должно быть такой изолированности. Каждому деятелю сцены нужно знать всю сцену, ибо только тогда он будет на высоте своего призвания. И вот когда в вашем лице это станет фактом, тогда театр заживёт новой, ещё не виданной жизнью.

Я перейду теперь к *методике режиссуры*.

От всякого другого мастерства *театральное мастерство* обыкновенно отличаются тем, что всегда здесь есть разговор о некотором особом предмете — разговор о таланте! В слесарной мастерской о таланте не говорят. Во всяком случае, этими разговорами там никто не интересуется, ибо появившись среди тысячи бездарных слесарей один гениальный слесарь, это нисколько не изменило бы слесарного дела, нисколько бы не изменило занятий в слесарной мастерской. Откуда же, спрашивается, здесь, в театре, эти разговоры, эти заботы о таланте?

Часто приходится слышать суждения такого рода, что здесь, в театре, ничему нельзя научиться, так как всё здесь зависит не столько от знания, сколько от таланта. Если есть талант, то будешь актёром. А нет таланта, не будешь им, и никакая наука не позволит тебе сделаться им. Так принято судить о театральном мастерстве. Но ведь для того, чтобы забивать гвозди в стену, тоже нужно уметь делать это с некото-

рым талантом. Здесь требуется, например, чтобы гвоздь не загибался. Можно быть уверенным в том, что у абсолютно бездарного и здесь ничего не выходит. Ему не вколотить гвоздя. Разницы, по крайней мере принципиальной разницы, здесь нет никакой. Я хотел бы поэтому, чтобы здесь [на курсах] при изучении театрального мастерства были забыты эти разговоры о таланте. Ведь талант и необходимость его предполагаются, [это] подразумевается само собой. Приступая же к *мастерству* как таковому, мы должны сказать себе, что талант талантом, но для выучки делу нужно вот то и другое, подразумевая при этом определённые *приёмы* и способы мастерства.

Недавно один американец [Бланшар] изобрёл любопытный аппарат — машину для мышления! А это показывает, что даже здесь, в отношении работы мозга, талант отступает на некоторый задний план. Я прочту вам соответствующую газетную вырезку. Итак, данное изобретение есть не что иное, как калейдоскоп наводящих слов, слов, способных побудить воображение к созданию несложных фабул. Нечто совершенно аналогичное хочу я сказать вам в отношении театра.

Театра импровизации нет. Он существует, но это простое жульничество. А то, что действительно существует на сцене, — это специальные схемы, специальные трюки. Замечательным импровизатором будет здесь, в области театра [тот], кто знает большое число комбинаций этих специальных схем и трюков. Ибо по этим раз намеченным контурам происходит здесь всё.

Итальянские труппы имели в своём распоряжении *concetto*¹⁵, по которым актёры импровизировали и в которых своеобразные нити интриги давали актёрам тысячу возможностей, способных позабавить публику. О машине мышления я заговорил потому, что она открывает нам секреты подобных схем. Я хочу подчеркнуть теперь, что дело сводится здесь только и исключительно к определённым комбинациям, дающим толчок мышлению.

Тот, кто посвятил себя искусству, заметит, что у него скоро появляется привычка очень рассеянно читать чужие произведения. Первая страница читается обыкновенно весьма внимательно, но далее на второй, на третьей и четвёртой странице наблюдается наводнение воображения собственными образами, которые отвлекают внимание. В результате часто бывает так, что приходится прекратить чтение чужого произведения уже на какой-нибудь пятой странице для того, чтобы писать собственное сочинение. Художественно мыслящий читатель получил здесь ряд толчков, наводящих его на собственное творчество. Поэтому в данном случае не о таланте вам приходится заботиться — он, если у вас есть, у вас же и останется — вам необходимо заботиться о *фантазии*. Вот об этом мы должны говорить и говорить много.

О технике режиссуры, о мастерстве как таковом мы можем говорить значительно короче, в каких-нибудь двух словах. Но кроме техники есть в этом деле элемент *сочинительства*, и именно этот момент является здесь решающим. Говоря о сочинительстве, говорим о *воображении*. Мы говорим здесь не о таланте, а о том, что такое воображение и как его нужно тренировать. Я убеждён, что у каждого из вас есть воображение, так же как я убеждён, что каждый из вас обладает некоторой музыкальностью, что у каждого из вас душа поёт. Придумать шутку, сочинить некоторую выдумку — это составляет уже проявление вашей изобретательности, вашей

способности воображать. И именно эту способность, эту силу воображать, а не талант, надо в себе развивать, всячески его тренировать и культивировать.

Тренировка воображения сводится к тому же, к чему сводится сочинительство в случае применения машины мышления. Просто мы должны научиться здесь свободно комбинировать те элементы, к которым сводится наше воображение. А как помочь этой тренировке, это я скажу вам здесь по опыту. Я рекомендую вам здесь, во-первых, особое чтение особых ролей¹⁶, тех, которые особенно останавливаются на элементе театральном. Это, например, работы фантаста Гофмана, Эдгара По и Достоевского. Ибо эти и подобные произведения дают возможность делать воображение крылатым.

Возьмите, например, «Преступление и наказание». Намеренно оставьте в стороне, что относится к литературе или может заинтересовать какое-нибудь философское общество. Выделите себе из этого произведения только всё то, что относится к мышлению не идеями, а образами, что относится к искусству и способно заставить вас и самих строить ваш фантастический мир. С первого взгляда кажется, например, что в поведении Раскольникова всё реально. Так всё здесь подробно и детально представлено автором.

Но когда вы отрешитесь от всех этих подробностей, когда вы их забудете и представите себе всю картину, созданную автором в целом, то вы увидите, что в общем и в конце концов всё нагромождение фактов всё-таки совершенно не похоже на действительность. Вы увидите тогда, что это здесь не просто описание некоторого уголовного дела, что здесь перед вами имеется некоторое чудо, некоторый продукт воображения, который заставляет волноваться по-особенному.

Прочитавши такое произведение и стараясь восстановить его в вашем воображении, вы не должны повторять мыслей автора так и в таком порядке, как они изложены. Ибо дело здесь не в подробном восстановлении деталей. Дело здесь в том, чтобы, забыв все подробности, стараться представить себе общее расположение и течение действия, то, что называется *mise en scène*. Надо стараться представить себе лишь общее расположение сцен, инсценировку всего сценического материала. И нужно приучить себя ясно представлять себе это расположение, выхватывая из изложения только самое интересное, только самое существенное лично для вас.

Я, например, читал Киплинга. Всё забыл. Но запомнил одно чрезвычайно важное для меня обстоятельство — то, как рыбаки изящно, по-королевски ели рыбу. И я теперь всегда нахожусь под влиянием этой сто двадцатой страницы некоторого рассказа! *Как* кто будет эксплуатировать литературное произведение для своих режиссёрских надобностей — это дело личного усмотрения. У всех это выйдет по-разному. В воображении одного остаётся одно, в воображении другого — другое. Каждый должен работать здесь свободно и строго индивидуально. Каждый должен работать здесь только для себя.

Кроме этого режиссёру нужно приучить себя к восприятию всякого искусства, хотя бы и не имеющего непосредственного отношения к театру. Нужно приучить себя к посещению музеев без всякой предвзятой мысли, без всякого определённого намерения приложить виденное к делу — в данном случае к театру. А просто нужно делать это для того, чтобы *набраться* художественных впечатлений и чтобы научить глаз примечать гармонию линий и красок.

Я уже сказал, что во всех искусствах мы имеем дело с организацией материальных элементов. Посещение музеев, площадей, чужих стран, замечательных городов, например, Венеции и т. д., принесёт вам огромную пользу в том отношении, что глаз ваш невольно наматывается здесь на понимание того, что уходит от вашего внимания при обыденной обстановке, живя в одном месте. Таким образом, вы легко открываете для себя новые области искусства, — вы начнёте, например, понимать прелесть произведений архитектуры. Останавливая ваш взор свободно и самостоятельно, без всяких бедекеров, без всякой чужой указки на предметах искусства, вы просто-напросто отличаете, что вот это здание поёт, а это вот ничего не говорит моему глазу, моему воображению.

Если бы какую-нибудь маленькую девочку захотели научить музыке, навязывая ей с самого начала ноты, написанные на пяти линейках при помощи сложных непонятных знаков со всеми относящимися к ним подробностями, то этим мы просто сбили бы с толку эту девочку. Для того чтобы действительно познакомить её с музыкой, ей достаточно дать в руки инструмент. Пусть она нажмёт первый попавшийся ей клавиш. Далее её уже потянет играть всё больше. И в данном случае нужно, чтобы вы также совершенно свободно и непринуждённо отделились этой естественной тяге к изучению искусства.

Живя в Петербурге, большинство Петербурга обыкновенно не знает. Это потому, что мы все слишком привыкли к нему. К тому же мы все чрезвычайно торопимся. Ходим мимо зданий, занятые чем угодно, только не интересом к искусству. Между тем если вы приучите себя останавливаться и просто свободно смотреть на то, что вам представляется, то с вами произойдёт то же, что происходит с девочкой, когда она впервые ударит на клавишу рояля: вы увидите и испытаете то новое и чудесное в искусстве, чего раньше никогда не замечали.

Всё это будет содействовать и способствовать тренированию вашего воображения. Поступая так, вы само собой придёте к пониманию и оценке художественной формы. Вы получите то, чего не получите ни из какой книги. Вы, например, постигнете, что такое красочное пятно. Вам станет доступна та своеобразная музыка, которую вызывает в нашем воображении красочное пятно, и вы поймёте, для чего всё это нужно нам.

Люди, невежественные в поэзии, спрашивают обыкновенно: что в стихотворении сказано? Ничего в нём не сказано! Ибо стихотворение просто существует так, как оно существует без отношения к своему содержанию, в силу присущей ему художественной формы.

Также и с театром. В пьесе, которая идёт в театре, ничего не сказано, так как театр служит не для выражения тех или иных мыслей, которые с таким же успехом могли бы быть выражены словами. У театра, у сцены имеются свои особые цели, свои особые задачи, и всё, что мы видим здесь, сводится к особому чередованию, особому ритму, который производит в нашей душе особую музыку, доступную лишь тому, кто испытал её непосредственно. Можно наслаждаться красотой стихотворения, не понимая его содержания, его словесного смысла, вникая лишь во внешнюю форму его, прислушиваясь к соответствующим звукам и интонациям.

Современные футуристы стали понимать это. Они стали понимать, что не с точки зрения содержания, а именно с точки зрения формы следует рассматривать стихи.

Они стали понимать, что взятые сами по себе стихи являются одинаково прекрасными, написаны ли они на нашем родном языке или на каком-нибудь чужом языке, которого мы не понимаем.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.717, л.6—81.

¹ См.: *Вернон Ли* (Вайонет Пейджест). Италия. Театр и музыка. Избранные страницы. Под редакцией П.П.Муратова. М., 1915.

² Подготовительные записи к этому фрагменту, представляющие собой конспективные выписки из книги Вернон Ли, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.728, л.10—12.

³ Комедию-манифест «Комический театр», навеянную «Версальским экспромптом» Мольера, Гольдони предпослал сборнику из шестнадцати комедий, созданных в сезон 1750/51 г.

⁴ Об этой статье П.В.Анненкова, опубликованной в 1860 г. в журнале «Библиотека для чтения» (№ 1), см. ниже, с.129.

⁵ Школа театрального искусства Г.Крэга во Флоренции существовала с 1913 по 1915 г.

⁶ Мейерхольд говорит о повести Р.Киплинга «Captains courageous» (1897, в русских переводах: «Отважные мореплаватели», «Смелые моряки»).

⁷ Об этой купюре в «Жизни за царя» см.: *Мейерхольд 1968*, ч.2, с.188.

⁸ Помета Мейерхольда на полях стенографической записи: «Театр как средство».

⁹ Помета: «Эсхил, Софокл, Еврипид».

¹⁰ Помета: «Театральное не в одном балагане — и в театре. Например, водевиль».

¹¹ У Гоголя, как известно, вместе с сорвавшейся дверью падает один Бобчинский.

¹² Помета Мейерхольда: «Островский, “Лес”. Улита со Счастливым». В отчёте газеты «Страна» (1918, 5/18 марта, № 80, подпись: Н.Д. [Н.Н.Долгов?]) о диспуте в Троицком театре, посвящённом «Театру итальянских комедиантов», изложено выступление Мейерхольда: «Едва ли не более интересной явилась речь Мейерхольда. В том, что К.М.Миклашевский указал в своё время на метод итальянской школы, Мейерхольд видит крупную заслугу перед театром. Таким образом, было обращено внимание на выразительность тела и это дало определённый метод при обучении сценическому искусству. Теперь поняли, что надо исходить из пластического в самом начале работы над ролью. Если актёра затрудняет нужный тон, он должен найти нужный жест, и тон явится сам собою. Сюжет пьесы — очень важная вещь, но актёру не полагается знать о важности сюжета. Ритм движений, пластические задачи — вот что должно занимать его прежде всего. При игре Дузе особенно поражают её руки и их недаром воспел Д’Аннунцио. Итальянскому искусству, которое особенно подчёркивало эти задачи, отдал дань и Островский. Его увлекал Гоцци, а в пьесе “Лес” сцены трагика и комика и сцена с Улитой написаны в стиле *commedia dell’arte*» (см.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.1190).

¹³ В «Летнем Буффе» (Фонтанка, 114) летом 1918 г. работало товарищество М.Д.Ксепцовского, М.А.Ростовцева и А.Н.Феона; «Мадемуазель Нитуш» Эрве (Ф.Ронже) исполнялась во время гастролей Е.В.Потопчиной.

¹⁴ Помета стенографиста: «Здесь небольшой пропуск!».

¹⁵ Знаменитый актёр *commedia dell’Arte* Никколо Барбьери словом *concetto* называл заранее заученные артистами — импровизаторами афоризмы в стихах и прозе (см. *Дживиллегов А.К.* Итальянская народная комедия. М., 1962, с.161).

¹⁶ ..ролей — явная ошибка записи, следовало бы: *произведений, авторов*.

ЛЕКЦИЯ № 3. СТАРИННЫЕ СЦЕНЫ

1 июля 1918 г.

1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАПИСИ

Сцена будущего театра возьмёт от прежних времён и прелесть примитивных строений и некоторые элементы сложнейших театральных сооружений.

Простые сцены. Античные театры. Глобус-театр. Испанский уличный театр. Японский. Китайский.

Сложные сцены. XVIII в.

Авансцена, просцениум.

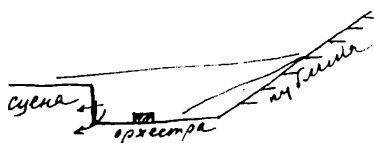
Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.718, л.40, 41.

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

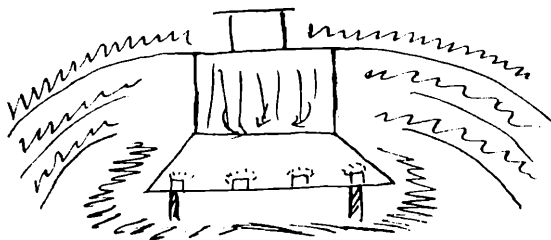
В уверенности, что будущие театры возьмут от старинных сцен прелесть их примитивности, я бы хотел рассказать вам о старинных сценах.

Их основной признак — это театральная условность. Она воспринималась как особая прелесть и особое достоинство театра — ею дорожили и её любили. Моя лекция будет очень коротка и представит только первое знакомство со старинными сценами. О многих важных изменениях, вариациях и т.д. вы узнаете в подробностях у лектора по истории театра.

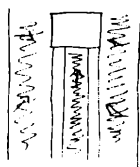
Начнём с античного театра (с эллинского). Вот его разрез:



Затем, минуя римскую и староитальянскую сцены (о них мы будем говорить подробно впоследствии), я попрошу мысленно перенестись вас в английский театр конца XVI и начала XVII века:



Старояпонские и старокитайские театры (вид сверху):



В старояпонском театре на сцене постоянно находились особые помощники, не только ставившие боковые пратикабли, но и вслух подсказывавшие роли артистам. Если на сцене изображалась ночь, то есть тушился свет, то такой помощник помещался у ног актёра и освещал его лицо фонариком. Если на сцене кого-нибудь убивали, то помощники набрасывали на убитого чёрный плащ и под прикрытием этого плаща убитый актёр убежал.

Перед произнесением какого-нибудь знаменитого монолога не считалось зазорным со стороны актёра прервать свою игру и попросить себе чашечку чая. Он выпивал чай — и затем продолжал играть дальше.

Кроме этого нам следует познакомиться и с передвижными сценами. Они были распространены всюду. Это были платформы, поставленные на колёса. Обычно спектакли давались у подножия холма — на котором размещалась публика. Часто такая платформа устраивалась на площадях — тогда её подымали ещё выше. Например, известно, что в Испании XIV — XV вв. были случаи, когда платформу с игравшими на ней актёрами восемь—двенадцать человек держали на своих плечах.

Декорации во всех этих театрах были очень примитивны. Древнегреческий театр иногда открывал заднюю стену с видом на следовавшую за театром местность. На староанглийской сцене декорации отсутствовали. Японская сцена обходилась главным образом пратикаблями.

Занавеса ни в античном, ни в староанглийском театрах не было. В старояпонском был шёлковый или цинковый — невысокий, раздвигавшийся на обе стороны.

Кончаю свою лекцию уверенностью, что будущий театр воспользуется богатым наследством старинного театра.

Примечания и дополнения. В японском театре существовал своего рода конферансье, который, поместившись на мостках, объяснял зрителям значение происходивших сцен. Сбоку, на самой краешке сцены помещался иногда театральный помощник. Когда надо было изобразить приближающиеся шаги какого-нибудь лица — он стучал особыми деревяшками по полу. В его заведывании находилась также и бабочка, если она была нужна по ходу действия, прикреплённая к удочке.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.13—14 об.

3. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Сцены современного театра обыкновенно отличаются большой сложностью. Но современный театр возник из старинного театра, сцены же этого последнего, наоборот, обладали прелестью примитива. Имея это в виду, я хотел, чтобы, осматривая совре-

менные сцены вроде Мариинского театра, где мы были сегодня, вы не принимали эту усложнённую сцену за какое-то достижение веков¹. Я хотел бы, чтобы вы приписали бы ему, самое большое, значение некоторого исторического этапа. С этой целью я хочу обратить ваше внимание на построение примитивной сцены, существовавшей до появления этой современной усложнённой сцены. При этом я не буду останавливаться ни на каких излишних подробностях, а лишь нарисую вам соответствующее явление в общих чертах.

Я перенесу здесь взгляд ваш из одной страны в другую для того, чтобы подчеркнуть вам те величайшие упрощённости, которые здесь когда-то существовали. Существование их имело, конечно, различные причины. Иногда они соответствовали упрощённости самой культуры, иногда же к ним стремились сознательно как к некоторой цели.

Возьмём античный театр. Разрез его представляется в схематическом виде так:



Возвышенная площадка, некоторое углубление и гора.

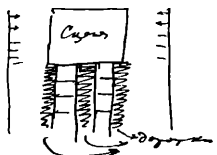
Сцена, на которой действовали актёры, на возвышении. В углублении, называемом *оркестра*, помещались хоры. Зрители же занимали места на горе для того, чтобы каждый из них мог ясно видеть как то, что происходило на сцене, так и то, что происходило на оркестре. Я не буду останавливаться на разновидностях этой схемы. Например, на расположении выходов. Всё это не имеет пока значения. Я перейду к другому театру.

Во время Шекспира в английском театре сцена была устроена таким образом. Беру в плане:



Это площадка, приподнятая над землёй. Здесь происходят представления актёров. Зрители сидят здесь как в цирке. Так устроен был знаменитый Глобус-театр. Театр этот совмещал в себе и то, что в античном театре называлось сценой и оркестрой (ибо часть текста [в античном театре] произносилась актёрами, а часть хором, который в то же время вёл хороводы; в игре различались, таким образом, два чередующихся элемента: строфа и антистрофа). Кроме того здесь выступали и шуты. Они как бы перебрасывали мост между действиями актёров и публикой. Но на этом не стоит пока останавливаться.

Забудем теперь сходство между античным театром и этим старинным английским театром. Посмотрим, какое устройство имел старинный театр в Японии и Китае (я беру опять только типические сцены):



Если смотреть сверху, то видно, что от сцены идут дорожки. Две по бокам, а одна посередине. Клетки — это ложи, в которых сидят зрители. Причём сидят они здесь как бы в яме, в то время как сцена находится на одном уровне с землёй. С обоих боков публика располагается так же, как в старинном английском театре. Что касается декораций, то они здесь просто выносятся на сцену, но не падают сверху. Дорожки, заштрихованные на чертеже, это места, по которым актёры ходят. Такие же дорожки, или тротуары, бывали иногда также и сбоку.

Сравнивая теперь все эти старинные театры — античный, английский, японский и китайский — видим, что у каждого из них имеются свои особенности, свои детали, но принцип у них всё один и тот же. Например, все эти сцены со всех сторон открытые, — сцены, к которым можно подойти не только спереди, но и с боков. Как в японском театре, так и в античном театре декораций, в сущности, нет никаких. Декорации рассчитаны здесь только на то, что можно поместить сзади. Разделение театра на сцену, кулисы и тому подобные разделения, — всё это возникло позднее.

К примитивным театрам можно отнести ещё те театры, которые передвигались, переезжали с места на место. С ними также нужно считаться, ибо это были как раз те театры, в отношении устройства которых приходилось особенно стремиться к упрощениям. Переезжать с места на место было удобно, очевидно, только очень несложному театру. Естественно, основанием передвижного театра является обыкновенная телега. На телеге устраивалась площадка, на которой выступали сначала один человек, а потом и несколько. Приехав куда-нибудь, телега обыкновенно оставалась на возвышенном месте. Бывало и так, что площадку где-нибудь поднимали. Есть, например, случай, когда сценическую площадку держали восемь человек на своих руках. Бывало и так, что выкатывались бочки, на них раскладывали доски, составлявшие сцену. Обыкновенно на задней, противоположной стороне сцены ставили фон, на котором отчётливее выделялись фигуры актёров. А за фоном устраивалось место для переодевания. И т.д.

В Китае все эти театры строились по типу наших ярмарочных сцен. Поднимали на площади шест, на нём укрепляли балдахин, под которым затем и устраивалась сцена.

Самое главное, что нужно отметить здесь, это то, что на старинной сцене нельзя отличить сцены от современной нам авансцены. Дело в том, что на примитивной сцене авансцена была главным местом игры. Ибо здесь не считалось грехом делать всю вспомогательную работу при публике. В китайском и японском театре служителям и убиральщикам позволялось прийти на сцену во время действия, например, для того, чтобы тушить свечу, освещать лицо актёра во время чтения важного монолога и т.д. Во время пауз актрисы нередко пьют здесь же при публике чай, подкрепляя себя таким образом раньше, чем приступить к монологу. Вообще все передышки делаются здесь актёрами открыто на глазах у публики. Если, например, актёр, действующий на сцене, изображает мёртвого, то чтобы убрать его со сцены, приходят служители, накладывают на «мёртвое» тело плащ и уходят вместе с прикрытым таким образом мертвецом... Всё это принимается здесь как вполне допустимое и законное².

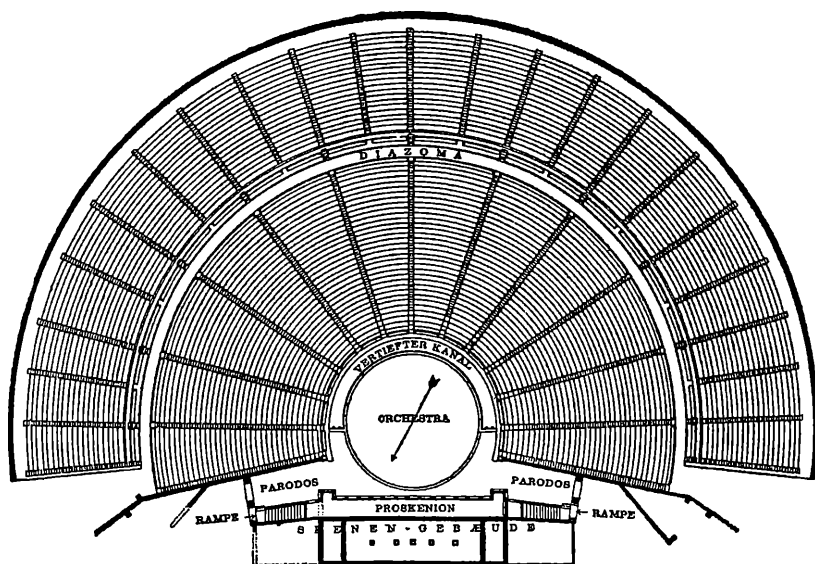
По существу дела, мы и в современном театре присутствуем при такой же вспомогательной работе. Мы видим, например, что во время перерыва происходит на сцене работа, и [не] придаём этой работе никакого значения, не включаем её [в]



Театр в Приене



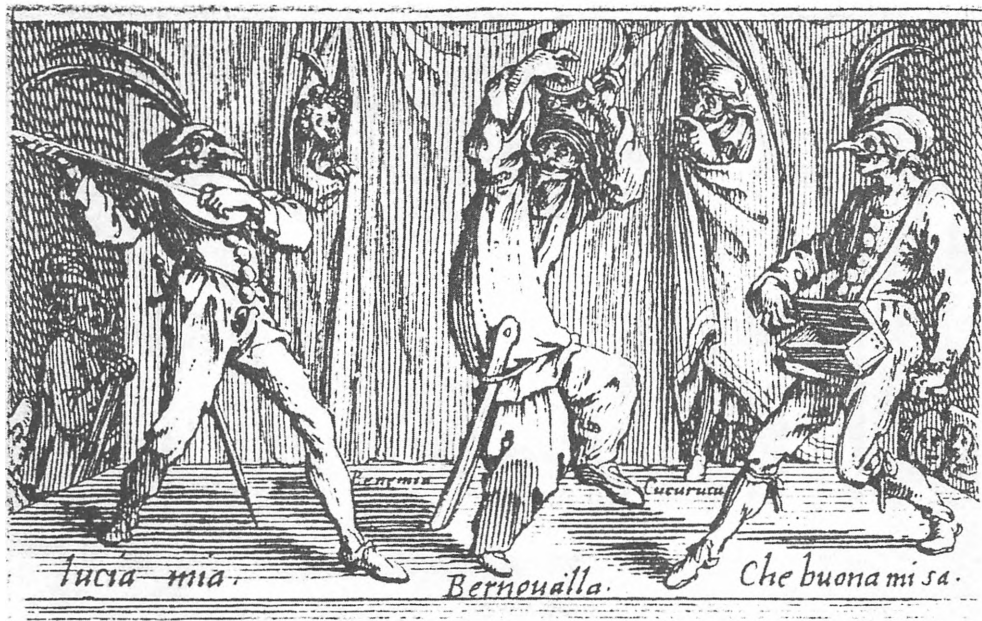
Театр в Помпее



План греческого театра в Эпидавре



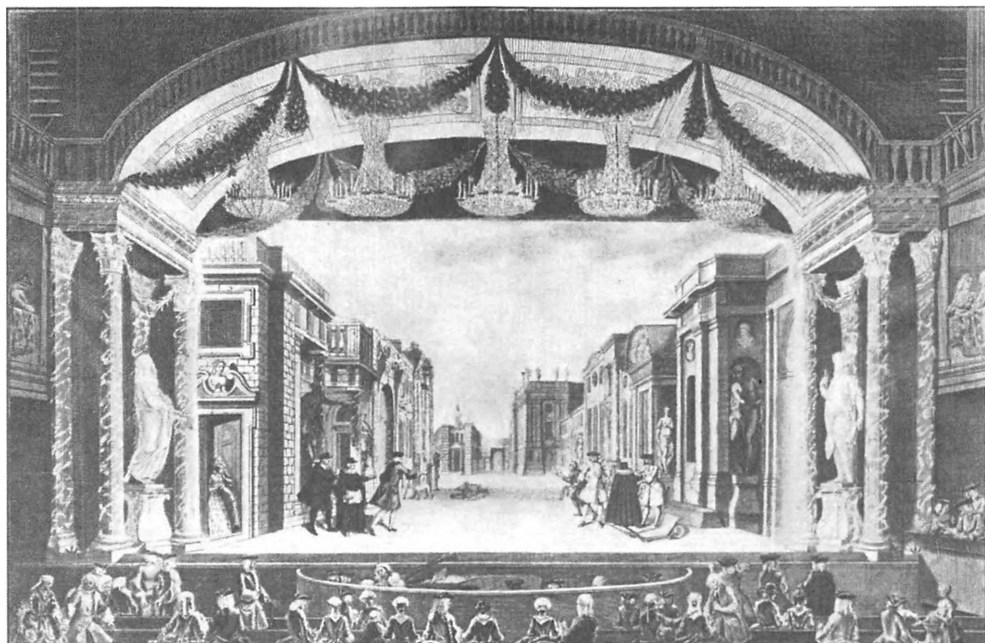
П. Брейгель Младший. Ярмарка с театральным представлением. Фрагмент. 1562



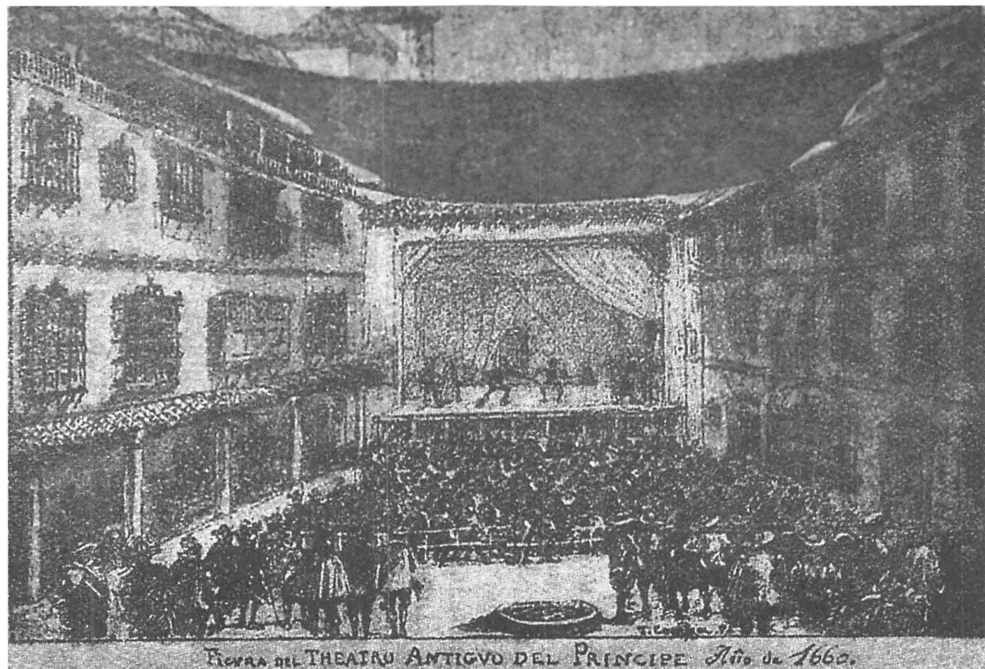
Ж. Калло. Маски Commedia dell'Arte. Италия, 1621



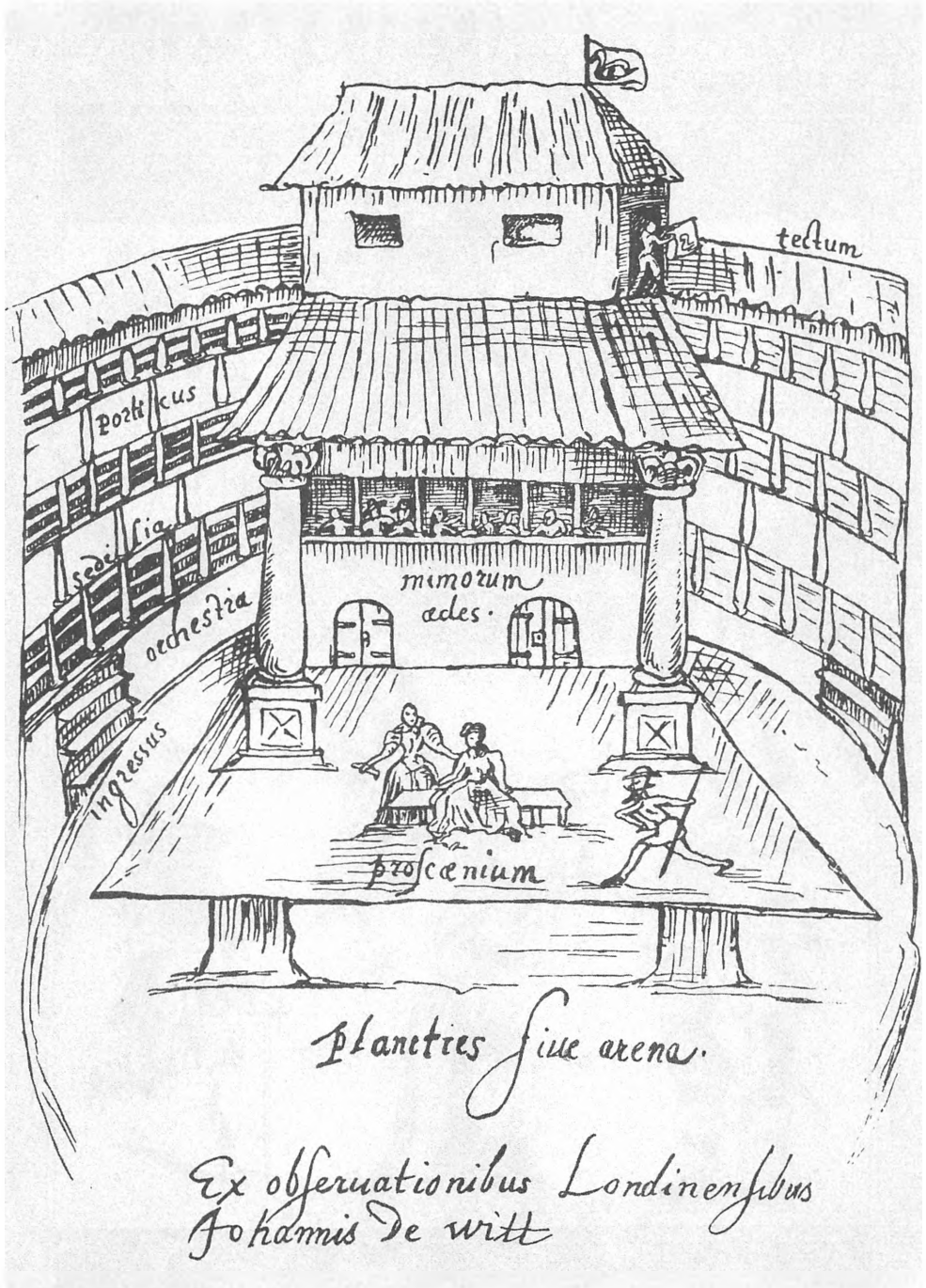
Л. Карлеварис. Piazza San Marco. Фрагмент. Около 1722



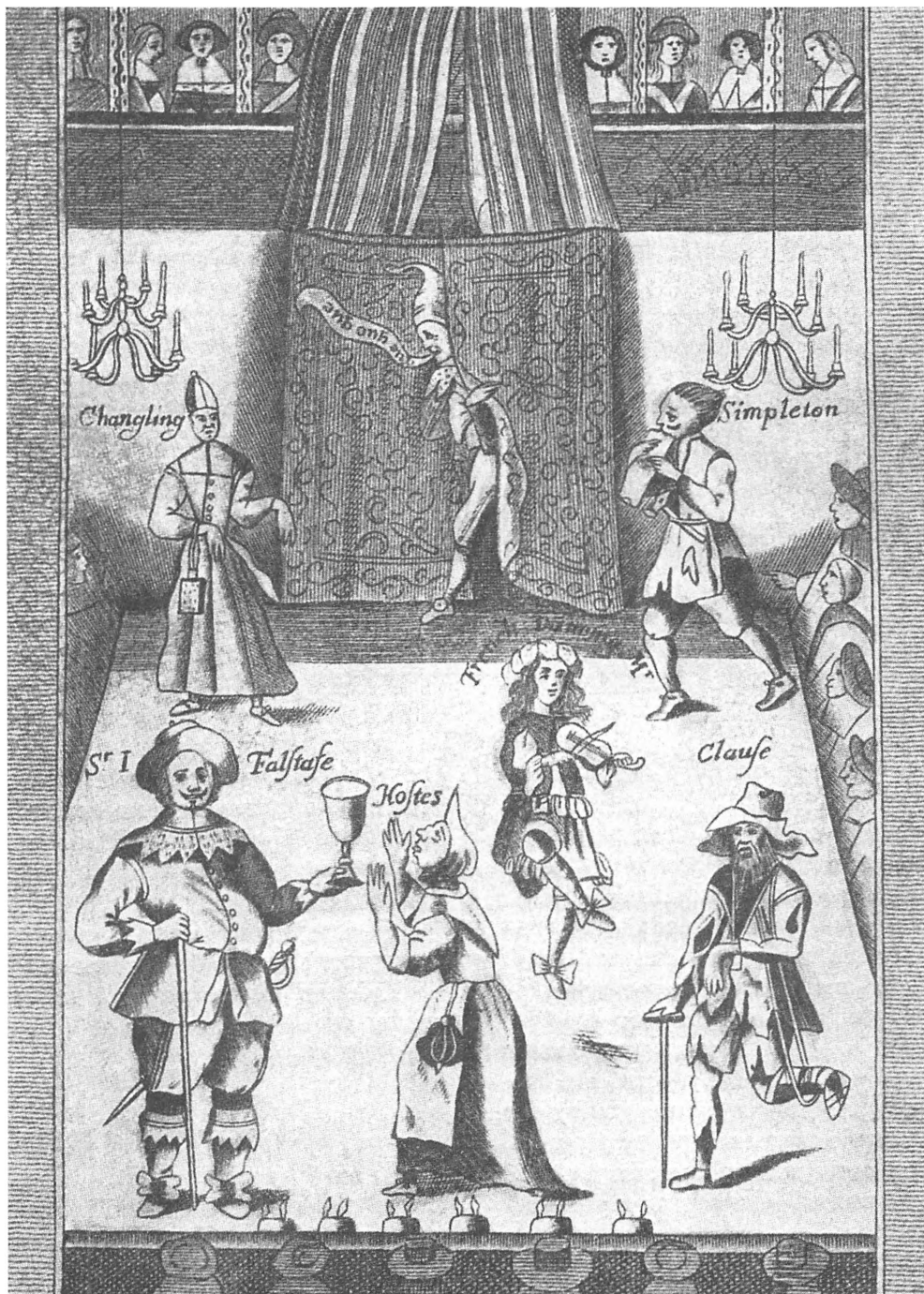
Придворное представление итальянской комедии. XVIII в.



Старый театр Принца. Мадрид, 1660



Иоханнес де Витт. Театр «Лебедь». Лондон, 1596



Комические персонажи староанглийского театра. Гравюра, 1662



*Фрагмент ширмы «Праздничное представление Кабуки в Токио».
Комическая интермедия*



Фрагмент ширмы с изображением зрительного зала театра Кабуки



Т. Киётада. Интерьер театра Кабуки. Около 1738 г.



Театральное представление в китайском чайном доме. Лубок конца XIX в.

течение самой пьесы. Мы понимаем, что работа [эта] вспомогательная, не относящаяся к самому представлению.

Но тот театр, который вы осматривали сегодня, театр современный, запрещает все такого рода условности. Ибо во время игры вторжение всего, не относящегося к течению пьесы, испытывается здесь нами как помеха. И какое-нибудь малейшее нарушение получает здесь значение нежелательного инцидента, способного испортить впечатление. Зависит это от того, что изменился взгляд на театр. Условность примитивного театра следует приписать именно этому, а не тому, что техника в то время была очень несовершенна. В то время просто любили эти условности театра и терпели их. В современном театре господствует другой, противоположный взгляд. Театр этот поставил себе целью приблизиться к действительности и в соответствии с этим стремлением всякое отклонение от действительности считается грехом, недопустимым нарушением игры.

В заключение несколько слов о театральных занавесах.

В античном театре занавесов не было. Также не было их и в Глобус-театре. Но в японском и китайском театре занавесы были позади и впереди сцены. Занавесы висели здесь на особых проволоках, отодвигаемых вбок. Отводили занавес просто рукою. При этом задний занавес был такой, что служил фоном для действия. Были занавесы и другого значения. Иногда они ходили по проволоке, а иногда поднимались и опускались, вроде соломенных штор. Висели занавесы, вроде декораций, и сбоку.

В японском театре по дорожкам обыкновенно выходили актёры, произнося объяснительный текст. Это наподобие хора в античном театре, который делал то же.

Из этого обзора вы видите, что помимо современного чрезвычайно усложнённого театра существует возможность другого театра, отличающегося чрезвычайной упрощённостью.

Эволюция же театра в будущем должна устремиться в сторону не усложнения, а упрощения. Утверждаю это по крайней мере я. Будущий театр должен возвратиться к примитиву. Усложнение должно уступить здесь место упрощению.

Ввиду этого нельзя не сосредоточить нашего внимания на старинном театре, являющемся образцом упрощённости, образцом примитивности. Стремясь к упрощению, нам придётся руководствоваться старинным театром. Ибо только в этом направлении приходится искать возможностей усовершенствования театра.

Там же, ед.хр.718, л.1—38.

¹ В этот день состоялась экскурсия слушателей в Мариинский театр. Экскурсию вёл Ф.П.Графф. Во время экскурсии Мейерхольд делал записи, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.718, л.40.

² Ср.: Мейерхольд, 1968, ч.1, с.194; сведения о японском театре *Но* почерпнуты Мейерхольдом, в частности, из статьи: A. Fischer. Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung. (Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Januar, 1901. Heft.532). Выписки из неё были сделаны им в собственном переводе с немецкого:

«XI век. Мистерии. Телеги с подмостками наподобие телег "Confrérie de la passion" Франции XVI и XVII веков (Passionsspiele). Но-пьесы наподобие оперных пьес (диалог, музыка, танец). Но-сцена самая простая, какая когда-либо была. Нет декораций, занавеса, люков, машин. Но-спектакли были полны изысканных церемоний. Движения, говор, пение

были стилизованы (далеки от всякого реализма). Хор и музыканты. Первый исполнял роль, тождественную греческому хору, хотя был очень монотонным. Музыка — дикая (стремится вызвать галлюцинацию у зрителей). В Но-пьесах бывают такие планировки: действующее лицо, о котором говорят и которого, предполагается, нет на сцене, сидит поодаль видимым. Kiyogen — интермедии (шутки наподобие шуток Ганса Сакса). Кроме интермедий в Но-театрах исполнялись танцы. Актёры Но-театра обучались танцам у аристократов. Вот почему положение актёров Но-театра выше положения других театров. Речитаторы. Творцы японской драмы. Onono-Otsu и Satsuma-Joun (род. 1595). Японский Шекспир Chikamatsu-Monzaimon (1653—1724). В драме отсутствует психологический анализ. Драма японцев — последовательное развитие действия. Развитие театра в конце XVI века. Chintopriesterin Okuni. Женщины — главные исполнители. Кван-эй (1623—1643) запрещает женщинам выступать. Юноши — исполнители. Эдикт 1652 запрещает и им выступать. Театр марионеток. Здесь любопытно то, что кукол держат закутанные в чёрную рясу с чёрными капюшонами реквизиторы. Речитатор говорит текст пьесы. Kugombo. Это так же мало мешает японцам, как и то, когда Kugombo в своих чёрных рясах суфлируют актёрам, поправляют костюм, кладут шлейф в красные складки, поправляют причёски. Kugombo, как видим, не только в театре марионеток, но и в театрах живых актёров. На их обязанности лежит убирать со сцены всё лишнее. После сцены битвы они уносят одежды, оружия. На павшего героя же они набрасывают чёрный платок, и тогда под прикрытием этого платка павший герой убегает со сцены. Kugombo, когда становится темно на сцене, освещает лицо актёра свечой, которая прикреплена на конце длинной палки. Такеда-Идзумо (1688—1740), знаменитый драматург и директор театра марионеток.

Характерное в театрах японцев — Hanamichi, «цветочная дорога», идущая через зрительный зал. Вертящаяся сцена — 1760. Изобретена Namiki Chozos. Её ввёл снова в Европе Мюнхенский Lautenschläger.

До середины XVII века японская сцена была так же наивна, как до сих пор китайская, где стол означает гору, стул — корабль и т.д. Японская сцена знает только проспекты (писаные). Нет боковых кулис. Кулисы заменены рельефными предметами: ворота, деревья, кусты поставлены на доски, и так ставятся по бокам. Занавес впервые — 1665.

Отсутствие живых зверей — особенность японского театра. Два кули, на них надевается чучело лошади (верх и попона) — вот лошадь.

Пьесы: 1) кровавые исторические, 2) аристократические семейные драмы, 3) комедии. Первые две группы пьес возникли из Но-пьес. В исполнении сохранена старая традиция. Движения, гримасы, кривляния, позы марионеток до сих пор считаются идеалом хорошего лицедейства. Как во Франции до сих пор повторяют традиции мольеровских комедиантов, японцы до сих пор сохранили манеру актёров исторических пьес.

Новое направление после 1868 г.; Kawakami, а его жена — Sada Jacco».

(РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.38—39; ср.: там же, ед.хр.810, л.13—14.)

Подробные выписки сведений о китайском театре были сделаны Мейерхольдом из книги: *И. Коростовец. Китайцы и их цивилизация.* СПб., 1898 (с.420—421):

«Сценою служит квадратная платформа, на несколько футов возвышающаяся над партером. Она ограничена с трёх сторон низенькими перилами, назначение которых — удержать от падения не в меру увлекающихся или рассеянных актёров. Задняя стена образует фон сцены и в театрах получше состоит из дощатой стенки с нарисованным на ней пейзажем. По большей же части фон сделан из сшитых циновок, наготу коих иногда прикрывают старые вышивки. В задней перегородке имеются две двери, завешенные кусками яркой материи; двери служат для выхода и ухода артистов. О кулисах, декорациях, занавесе и каких бы то

ни было механических приспособлений или технических усовершенствованиях китайцы не имеют понятия. Декорации с успехом заменяются несколькими расшатанными стульями, табуретами и столами. При помощи этой скромной мебели, покрываемой во время спектакля вышивками и плоскими подушками, китайские декораторы достигают самых реальных эффектов. Когда, например, нужно изобразить трон, на стол нагромождают стул и покрывают его куском материи; если требуется гористая местность, стулья просто сваливаются в кучу, причём ножки и спинки изображают скалы и неровности почвы. Также легко и незатейливо импровизируется городская стена, мост, лодки и другие предметы. Все метаморфозы производятся на глазах публики слугами и декораторами. Поставив декорации, то есть повалив стулья или расставив их по сторонам, прислуживающие не уходят со сцены, а продолжают расхаживать среди актёров, разнося чай. Питьё чая во время игры — довольно курьёзная особенность китайского театра: актёр, выкрикивающий монолог, на несколько секунд прерывает словоизвержение, проглатывает чашку чая и затем продолжает как ни в чём ни бывало.

Убогость театра, бедность и грязь обстановки несколько скрашивается роскошью и яркостью костюмов. Особенно эффектны костюмы древних эпох, к которым относится большая часть играемых пьес. Актёры играют в шёлковых, расшитых золотом и серебром курмах и халатах, фантастических головных уборах с прикреплёнными к ним длинными фазаньими перьями. Халаты второстепенных исполнителей также ярки, но имеют обыкновенно поношенный вид. Актёры, исполняющие роли богдыханов, божеств, высших сановников, привидений и т.д., появляются в уродливых масках с огромными бородами вроде мочалы наших балаганных дедов. Маски военачальников снабжены фантастическими рогами. Лица комедиантов, изображающих злодеев, разбойников или изменников, раскрашены во все цвета радуги, причём нос всегда бывает отштукатурен белой краскою. Наряд главных персонажей дополняется атласными или бархатными сапогами на толстейших белых подошвах.

Выходя на сцену, актёр говорит своё имя, докладывает, кто он такой, что он совершал и намерен совершить и какие его отношения к остальным играющим. Участвующие в пьесе духи и привидения также объявляют, кто они такие. Воображению зрителей приходится дополнять очень многое, только намечаемое в словах актёров или указанное в либретто; о сценической иллюзии нет и помину. Так, если по пьесе происходит убийство, убивающий указывает на убиваемого мечом или копьём и тот убегает со сцены, что не мешает ему появиться тотчас же, только в другом наряде. Если нужно, положим, отправить курьера, актёр, играющий эту роль, делает вид, что садится на лошадь, берёт хлыст и, помахивая им, скачет по сцене; пробежавшись немного, он останавливается, опять жестами показывает, что слезает с коня, и объявляет, что прибыл в такой-то город. Актёры произносят роли нараспев, непременно в минорном тоне и под аккомпанемент музыки.

Через весь зрительный зал на сцену тянутся три тротуара (высота сцены); они служат для сообщения со сценой; крайние две [дороги] тянутся по сторонам; одна посредине.

Наверху тянутся балкончики; они окаймляют три стороны зрительного зала, и видно, как два боковых балкона тянутся на сцену и [нрзб.].

Три группы оркестра:

1) с левой стороны, так что видны только со сцены, большой барабан, по которому бьют цилиндрическими палочками, над барабаном гонг, большой колокол для торжественных случаев, флейта, два тамбурина, по которым бьют гибкими палочками и ещё samisen.

2) 2-й на подвижной эстраде; когда действие идёт, он закрыт занавесом.

3) Направо метра на два выше пола сцены. Сидят двое. [Нрзб.] Один декламирует нараспев, другой аккомпанирует ему с различными восклицаниями и звукоподражаниями.

В. И ещё: видно, как один сидит на корточках и двумя четырёхгранными деревянными палочками по доске подражает шуму шагов.

Всё время в течение спектакля при перемене аксессуаров, при открытии и закрытии занавеса, при всяком [нрзб.] раздаются сигналы музыкантов.

Потолок — существенная часть театра. “Для сооружения крыши служат бамбуковые жерди и циновки, которые связываются между собою тростниковыми верёвками. Сооружение такого бамбукового театра совершается обыкновенно в день, предшествующий спектаклю, а разрушение происходит ещё быстрее, так как верёвки просто перерезываются, жерди же и циновки приберегаются до другого раза”.

Китайские актёры, подобно гистрионам Греции, ведут странствующий образ жизни.

Музыка, мимика, хоры, маски, отсутствие сценической иллюзии. Клоуны, паяцы.

Значительность костюма и бутафории.

На первой репетиции костюмы и бутафория.

Вблизи театра: целый городок балаганов и навесов, где расположились чайные, бродячие кондитеры, продавцы игрушек.

Фокусники, гадалщики, рассказчики, жонглёры, паяцы и нищие.

Бутафоров и плотников, как у нас, нет, но есть и те, и другие в лице актёров. Они приносят и расставляют по сцене ширмы и бутафорские вещи. Старые вышивки [нрзб.], лоскуты, [нрзб.] гобелен.

Вышивки и плоские подушки, ковры.

Два занавеса: впереди (на самом краю авансцены) и позади (на самом краю аръерсцены) эстрады. Если открыт задний занавес, видна общая уборная, то есть просторная комната, где все вместе и склад ковров, тщательно развешенных на стоящих вешалках, или разложенных по столам, или разложенных в плетёных корзинах. Здесь в ожидании выхода одеваются и гримируются все вместе актёры, артисты и статисты.

Выразительная мимика. Мимика театральной поступи. Тигровая поступь.

Из китайской пьесы: “Продолжая петь, шут направляется к жилищу Янь-по-си”, — то есть делает несколько кругов по сцене и останавливается перед названною особою, которая в это время успела выйти из-за кулис.

Семнадцать сортов одних барабанов».

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.810, л.9—11, 1—7.

ЛЕКЦИЯ № 4. РАБОТА РЕЖИССЁРА. МЕТОДИКА РЕЖИССУРЫ

3 июля 1918 г.

1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАПИСИ

Mise en scène, геометризация.

Натурализм и условность (археологич[еские постановки], по материалам иконописи и проч.). У японцев нет живых зверей на сцене.

Перевоплощение. Игра. Движения, гримасы, кривляния, позы марионеткам считаются идеалом хорошего лицедейства в Японии. Пантомима как тренировка. Не разговаривать, но много говорить; не говорить, а произносить.

Что такое режиссёр-мастер. [Прочитать] из документа Ц.М.С.П. [Цеха мастеров сценических постановок], см. [пункты] 1, 2, 6.

«Конфликт» на сцене (как рассказал [П.Ф.] Шарову).

Монтировка, как ключ к пониманию произведения. Предметы.

Не сразу приступать к работе. Перерывы для обдумывания.

1) Не по написанному манускрипту ставить (в голове); 2) рефлексивная запись (не могут быть напечатаны вследствие господства в них действия).

Костюмы на репетициях [нрзб.].

Автограф: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.719, л.65.

При подготовке к повторению этой лекции в Курмасцепе 28 октября 1918 г. Мейерхольд дополнил этот план следующими пунктами: «Крэг, период до сотрудничества с художником, мейнингенцы. NB. О *гротеске* (особый класс)».

2. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Для того чтобы быстрее передать вам, что такое работа *мастера сценических постановок*, я прочту вам определение, которое сделал Цех мастеров сценических постановок.

Цех этот образовался очень недавно. До сих пор не удалось ещё осуществить съезда деятелей по режиссуре, разбросанных по различным уголкам России, но в Москве было в прошлом году частное совещание и подобное же совещание происходило затем и в Петербурге. Действовавшая здесь инициативная группа разрабатывала различные вопросы, касающиеся режиссёрской деятельности. Между прочим, группа эта останавливалась довольно долго на вопросе об авторском праве мастеров сценических постановок¹.

Цех этот назвал режиссёров — мастеров сценических постановок — сочинителями сценических композиций. Деятельность режиссёра объединяет здесь деятельность

всех творцов сцены: актёров, драматурга, художника-декоратора и пр. для воплощения единой художественной идеи.

В моих предыдущих лекциях я уже сказал, что деятельность режиссёра происходит рука об руку с деятельностью художника-декоратора, с которым он сговаривается. Но теперь я умышленно отстраняю роль этого последнего и рассматриваю деятельность режиссёра в собственном смысле слова.

Я делаю это здесь особенно потому, что в деятельности режиссёра есть ещё нечто такое, что предшествует приходу художника. Это нечто составляет здесь собственную организаторскую работу режиссёра. Он должен выработать план, объединяющий работу всех без исключения деятелей сцены. Он должен выработать те условия, при которых координировалась бы деятельность всех элементов сцены. Именно в этой объединяющей работе заключается творчество режиссёра как такового.

Режиссёр избирает себе ближайшего своего сотрудника, художника-декоратора не иначе, как руководствуясь своей творческой идеей. Так же приглашает он и композитора, способного воплотить музыкальную сторону разрабатываемой им пьесы.

Дело в том, что говоря о работе режиссёра в период, предшествующий сговору его с художником, мне приходится сказать, что режиссёр и художник-декоратор не выступают в своём содружестве просто по-семейному. Они не потому работают вместе, что находятся в дружбе. Нет! По самой задаче своей режиссёр может избрать себе в сотрудники только такого художника-декоратора, который по особенностям своего таланта подходит к его художественному замыслу. Поэтому очень может случиться, что, меняя свои темы, режиссёру придётся менять и своих сотрудников в лице художников-декораторов и делать это именно столько раз, сколько раз меняются его замыслы.

Может, конечно, случиться и так, что режиссёр проведёт ряд постановок, не меняя своего сотрудника-художника, — это зависит от способности этого художника применяться к задачам этого режиссёра.

Далее, режиссёр предписывает актёрам мелодию их речи, намечает такты, паузы. Вообще, он устанавливает весь строй спектакля, его акцентировку. Отмечает, где должны быть повышенности, где заглушенности.

Всё это составляет сущность работы режиссёра.

Режиссёр излагает другим деятелям сцены трактовку пьесы *так*, как он её понимает. Рассматривает её с точки зрения литературы, стиля и т.д. И вся эта работа по трактовке пьесы составляет то, что называется экспозицией пьесы².

Выступая перед аудиторией своих сотрудников по спектаклю, режиссёр передаёт этой аудитории *своё* понимание пьесы, излагает ей своего рода введение в пьесу. Режиссёр может записать эту свою работу. И тогда это называется режиссёрским экземпляром. В режиссёрском экземпляре заключаются ремарки режиссёра, сделанные в согласии с автором, но творчески самостоятельно. Ибо пьеса данного автора является здесь для режиссёра, собственно, только мотивом. И дело режиссёра развивать те немногочисленные ремарки, которые даны автором. Его задачей является внести сюда все отсутствующие ремарки. Имеющиеся же намёки он развивает, детализирует, распростирает³.

Помимо же ремарок, так или иначе указанных автором, режиссёр вправе внести какие угодно новые ремарки, которые являются результатом надстройки, возведён-

ной над пьесой самим режиссёром, — всё то, что вызывается той или иной трактовкой пьесы со стороны режиссёра. Ибо в этом отношении он пользуется здесь полной свободой творчества.

Режиссёр может набросать свою работу также при помощи ряда чертежей и рисунков. Но рисунки и чертежи эти будут резко отличаться от того, что даёт художник, когда перерабатывает их. Ибо режиссёр даёт только планировку схем, эскизы, предварительные наброски, подобно тем, которые делают художники перед сложными композициями. Это эскизы, подготовляющие к картине, подобные тем, которые вы видели в музеях, где они как творческий материал обыкновенно выставляются рядом с соответствующей законченной работой.

Режиссёр является здесь, в сфере постановки, таким же автором, каким является драматург в своей сфере — в сфере сочинения фабулы. Режиссёр истолковывает и разрабатывает данную пьесу с театральной точки зрения.

Драматург всегда сидит как бы между сценой и литературой. Местами он забывает, что пишет не для читателей, а для театра. И, забывая это, он часто увлекается литературой. Например, вместо двадцатиминутного монолога он пишет более длинный, тридцатипятиминутный, увлекаясь здесь каким-нибудь описанием. И это обстоятельство, это вечное качание драматурга между литературой и театром делает его произведение двойственным. Задачей режиссёра является здесь исправление пьесы в смысле выявления в ней именно элемента театрального.

Режиссёр является таким образом *вольным переводчиком* книжного текста на живой язык сценического рассказа.

Далее, режиссёр берёт на себя ответственность за распределение ролей. Он распределяет актёров по имеющимся ролям. Актёр — это самый значительный элемент спектакля. Притом это единственный элемент, который от спектакля до спектакля эволюционирует в театре. Ибо он постоянно, от одного спектакля до другого изменяет свою работу, сочиняет её вновь. И делая это, он может углубить свою роль, усовершенствовать свою работу. Но он может её также и испортить. Поэтому при избрании актёра на данную роль нужно быть очень осмотрительным. Здесь нужно найти для каждой роли именно подходящее лицо, то, которое понимало бы идею данной роли в надлежащем смысле. И это также является здесь задачей режиссёра.

Кроме настоящего режиссёра выступает в театре ещё так называемый режиссёр-копиист. Этот режиссёр-копиист исполняет готовые сценические композиции. И такой режиссёр считается мастером только условно. Он не ведёт своей работы самостоятельно, а, покупая готовый режиссёрский экземпляр, просто повторяет его. Деятельность его не содержит в себе ничего творческого.

И так как вполне точно записанных экземпляров почти нет и, во всяком случае, их очень мало, потому что не придумано надлежащего *способа обозначения* пространственно-временных отношений сцены, того, что мы вообще называем здесь словами *mise en scène*, то такой режиссёр-копиист может только в таком случае донести до зрителей замысел режиссёра-автора, когда обладает способностью *угадывать* его замыслы в отношении планировки, стиля, пауз и других условий постановки. В противном случае, действуя только по шаблону, он легко может

испортить работу первого режиссёра-сочинителя. Режиссёр-копиист работает хорошо только в том случае, когда имеется налицо подробный режиссёрский экземпляр. Режиссёр-копиист обыкновенно начинает с того, что сидит на представлении и делает отметки. И большинство наших режиссёров являются именно такими копиистами. Настоящих режиссёров, режиссёров-авторов, у нас очень немного.

Режиссёры-копиисты принимаются в цех режиссёров-мастеров сцены лишь условно. На них смотрят здесь как на зло, с которым приходится бороться и которое, в лучшем случае, можно лишь терпеть. Если режиссёр-мастер изучает технику сцены для того, чтобы сочинять своё, то режиссёры-копиисты знакомятся с нею только для того, чтобы работать по готовому. В большинстве случаев это люди, бедные фантазией. Это люди, у которых нет собственного воображения. Они могут работать только под чужим руководством. Будучи же предоставлены сами себе, они могут принести большой вред делу, за которое они взялись. Беря, например, какой-нибудь трюк, понравившийся им на сцене, они внедряют этот трюк в другие сцены, где он является неуместным, создавая таким образом безвкусицы и бессмыслицы в высшей степени вредные для театрального дела.

Например, некоторые мои замыслы, будучи перенесены таким образом на различные маленькие сцены, где не заботились о связи данной постановки с архитектурой театра и т.д., просто были испорчены. Особенно не повезло в этом отношении знаменитому английскому режиссёру Гордону Крэгу. Некоторые из изобретений этого режиссёра, будучи перенесены на русскую сцену, подвергались здесь такому искажению, что не имели ничего общего с постановками самого Гордона Крэга. Между тем театральная критика, осуждая эти постановки, возлагала всю вину на автора...

Кроме такого режиссёра-копииста есть ещё в театрах ещё так называемый *очередной режиссёр*. В качестве очередного режиссёра обыкновенно выступают первые актёры, заменяющие режиссёра. И их, пока они не проявили себя в самостоятельном творчестве, тоже нельзя считать режиссёрами-мастерами. Очередной режиссёр обыкновенно выступает в экстраординарном случае, например, когда настоящий режиссёр, работающий в театре, заболел. Тогда выходит, чтобы выручить труппу, опытный актёр. Ссылаясь на то, что он знает данную постановку, потому что много раз играл здесь, он становится режиссёром.

В старинном театре роль режиссёра обыкновенно играл один из актёров. Так, например, Мольер был не только драматургом и не только одним из главных актёров, но и режиссёром. Лопе де Руеда тоже был актёром и режиссёром одновременно. Он придумывал различные аксессуары сцены, сочинял также пьесы и т.д. В XVI и XVII веках в Италии тоже было так. Странствующие труппы состояли тогда из восьми, максимум двенадцати человек. И здесь главный исполнитель, ведущий основную тему, также являлся и режиссёром. Но здесь это более чем понятно. Ибо актёр, ведущий такой театр, является импровизатором, который придумывает весь спектакль, то есть выполняет именно то, что мы называем работой режиссёра — мастера сцены. Очевидно, что очередной режиссёр в современном смысле с таким актёром ничего общего не имеет. Ибо здесь, у очередного режиссёра, нет никакого момента импровизации. Выполняет он здесь чужое произведение, а не своё собственное, как в том случае. Знание режиссёрского дела сводится здесь только к тому, что он неодно-

кратно видел эту сцену в постановке другого режиссёра и играл в этой постановке сам в качестве актёра. И, следовательно, для того, чтобы признать такого очередного режиссёра настоящим режиссёром-мастером, нужно, чтобы он прошёл здесь в области режиссуры некоторый самостоятельный курс, некоторый стаж.

Теперь остаётся сказать несколько слов о совмещении в одном лице режиссёра-мастера, администратора и предпринимателя. Если Шекспир был представителем особого товарищества актёров, то он не был предпринимателем в качестве эксплуататора театра. Притом же он был автором пьесы и учителем сцены. Вообще же нет никакой опасности для дела в том, если режиссёр — мастер сцены — совмещает в себе и предпринимателя. Таким режиссёром был, например, Мольер. Но, конечно, когда появляется в деле элемент эксплуатации, то к этому нужно относиться с некоторым подозрением.

Кроме обыкновенного режиссёра различают ещё режиссёра-администратора. Это обыкновенно то, что называют инспектором сцены. Такой инспектор сцены руководит сценой только в смысле её организации — в смысле чисто административном, наблюдая за внешним порядком и т. д.

Режиссёром-администратором является в несколько другом смысле ещё помощник режиссёра. Имея своих в руках экземпляр с пометами режиссёра, такой помощник режиссёра является весьма важным лицом. Он может легко повредить театру, если не будет подлинным режиссёром. Помощник режиссёра, правящий режиссурой, должен быть абсолютно освобождён от всякой другой административной деятельности. Такой помощник есть, собственно говоря, дирижёр. Ход спектакля определяется не только тем, что делается на сцене, но и тем, что делается за кулисами. Ибо если в театре всё должно быть рассчитано по условиям пространства и времени, то не безразлично, в какое время выходят из-за кулис партнёры. Выпускает же их на сцену помощник режиссёра. Поэтому, если помощник режиссёра не понимает ритма пьесы, то он легко может опрокинуть всё то, что делается на сцене. Я на себе испытал ряд провалов, виновниками которых были помощники, которые не схватывали замысла и темпа моих сочинений.

До сих пор я говорил о механической стороне работы режиссёра. Теперь дальше я буду говорить также о механической стороне работы режиссёра совместно с художником-декоратором. Чтобы говорить деловито, я сразу переведу вопрос в плоскость спора об авторском праве режиссёра — из выяснения этого вопроса выяснится до известной степени роль режиссёра и отношение его к художнику-декоратору.

По вопросу об авторском праве режиссёра составились два мнения. Оба они разработаны у немецких авторов. По первому из них, мнению Дерибурга, режиссёр как автор имеет право на то, что относится к определению *mise en scène*. По второму мнению, поддержанному Колером, авторское право режиссёра на своё произведение отвергается вообще. Ибо названный автор не находит здесь никакого творчества, считая всё то, что даёт режиссёр, просто заимствованием из природы.

Прошлым летом мне приходилось выступать с изложением этих двух противоположных мнений на съезде режиссёров. Присутствовавшие там, в большинстве представители левого течения в режиссёрском искусстве, решительно запротесто-

вали против второго мнения — мнения Колера, находя, что это мнение основано на недоразумении, именно на предположении, что театральные постановки могут быть [только] натуралистического характера.

Действительно, в отношении типических натуралистических постановок нет и не может быть творчества в настоящем смысле этого слова. Ибо это здесь только простое копирование природы и перенесение её на сцену. Творчества как такового здесь нет. Но левые художники доказывали неопровержимо, что задачи театра не ограничиваются натуралистическими постановками и что вне натуралистических постановок театр нуждается в некотором специфическом, которое есть творчество режиссёра как сочинителя представления. И за этим творчеством они признали авторское право, право на защиту соответствующего творения перед законом.

При ближайшем определении этого права возник, однако, вопрос: как разобратся в том, что в случае защиты авторского права на театральную постановку относится к творчеству режиссёра и что к творчеству декоратора-художника? Очень мудрое отношение к этому вопросу проявил бывший министр юстиции. Он предложил расчленить этот вопрос на два момента, признавая, что, во-первых, существует право на *эскиз* декорации, а во-вторых — право на художественную постановку, создаваемую по этому эскизу. Иначе говоря, было предложено различить право режиссёра на эскиз и право художника-декоратора на выполнение его.

При этом вопрос о праве на эскиз был расчленин таким образом, что различалось ещё особое право на эскиз распланировки, того, что мы называем *mise en scène*. Было указано на то, что в этом *mise en scène* есть элемент, соприкасающийся с пантомимой и хореографией, которые также рассматриваются как объекты авторского права.

Вы видите, таким образом, что эти чисто деловые разговоры об авторском праве привели здесь к расчленению сферы деятельности режиссёра и художника. Здесь пришли к признанию особого авторского права для режиссёра и особого для художника. Пришли к отдельному рассмотрению права на театральную постановку и отдельному рассмотрению права на *эскиз* постановки.

Но так как практически то режиссёр вторгается в область художника, то художник в область режиссёра — то цех решил, что не следует рассматривать права на постановку и права на эскиз отдельно.

Постановление это изложено так (*читает*)⁴.

Таким образом, отсюда, из трудности разграничить эти два момента на практике, и вытекает необходимость записывания особого *режиссёрского экземпляра*. Только тогда, когда станет возможным точно записать то, что относится здесь к творчеству режиссёра, станет возможна вполне определённая охрана права режиссёра без отношения к охране права художника-декоратора.

А в этом отношении весь вопрос сводится к тому, чтобы преодолеть трудности техники такого записывания.

До сих пор всё в этой области делалось случайно. Всё было случайно: и произведение режиссёра, и произведение художника, и произведение актёра. Например, в отношении совместного творчества режиссёра и художника вопрос этот будет решён тогда, когда мы будем точно знать, в чём состоит творчество актёра. И сейчас

мы находимся накануне этого момента. Мы приходим к тому моменту в истории театра, когда начинает выясняться, наконец, самая техника театрального дела.

С этой целью в настоящее время приступают к подробному записыванию движений, к составлению подробных ремарок. Здесь будут особые музыкальные записи, будут особые световые записи. И всё это вместе взятое станет элементом режиссёрского экземпляра. Что касается мелодии актёрской речи, то её будут записывать при помощи особых нотных знаков, над изобретением которых уже работает М.Гнесин.

Для чего всё это? Для того, чтобы точно указать и определить всё то, что ставится на сцене.

Но, — спросите вы, — что станет тогда с импровизацией?

Ей останется место. Вы знаете, что для неё нашлось место в опере, где всё регламентировано. Остаётся ей место и здесь, в драме, несмотря на сказанное точное предопределение схемы, по которой должна выполняться роль.

В заключение я остановлюсь на первом периоде деятельности режиссёра, то есть на том периоде, когда режиссёр не идёт ещё к художнику.

В продолжение всего этого периода режиссёр является в своей области свободным творцом и сочинителем. И я назвал бы его здесь не только сочинителем, но и изобретателем. Это в том смысле, что он не только пользуется данной сценой такой, какая она есть, но и ломает, видоизменяет её по-своему.

В Полтаве, например, в Театре имени Гоголя, где партер можно поднять до уровня сцены, где оркестр так устроен, что может быть закрыт особым щитом, режиссёр имел возможность так изменить площадку, что она соединилась со зрительным залом. Он мог выступить здесь в роли архитектора, изобретая совершенно новую форму сцены. И это видоизменение театра он мог произвести здесь *до* своего сговора с художником⁵.

Что же касается самой пьесы, то режиссёру приходится иметь дело с различными видами их: историческими и бытовыми, относящимися к различным эпохам и различным трактовкам сюжета. Постановка каждой такой пьесы — инициатива этой постановки — всецело зависит от режиссёра. Например, при постановке «Юлия Цезаря» Шекспира в Московском Художественном театре режиссёр подошёл к задаче археологически. Он пытался найти все материалы, которые относятся к этой эпохе, и таким образом дать исторически точную картину.

Но есть пьесы, где нет указания на определённую эпоху, пьесы, которые можно представить в обстановке любой эпохи или представить без отношения к определённому времени и пространству, рассматривая действие как происходящее где-то на изолированном острове. Такие пьесы сочиняют просто из головы, независимо от какого бы то ни было конкретного материала.

Может быть так, что режиссёр соблюдает при постановке некоторый особенный стиль, заимствованный из какой-нибудь области искусства. Например, вроде того, как в живописи некоторые русские художники стараются подражать иконописи в смысле употребления здесь особого цвета, особых линий, особого построения перспективы и т.д. Режиссёр может попытаться перенести подобные особенности письма на сцену.

Но, как уже сказано было раньше, режиссёр может преследовать в театре задачи специфически театральные. Он может поставить своей целью выработку особого *театрального стиля* — стиля, обусловленного сущностью театра. Каждый из нас отличает, например, оперу от драмы, ибо той и другой присущ свой особенный стиль. Родоначальником этого особенного театрального стиля можно считать Гордона Крэга, ибо он его первый культивировал и построил по этому поводу целую теорию.

Подчёркивая различие между постановками археологическими и постановками, сочинёнными свободно, где режиссёр подчиняется только законам найденного им особого *театрального стиля*, я заканчиваю эту сегодняшнюю лекцию.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.719, л.1—64.

3. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Сначала постараемся определить, что такое режиссёр (определения «Цеха мастеров сценических постановок», лето 1917 г.).

1) Режиссёр — мастер сценических постановок — сочинитель сценических композиций.

Режиссёр-мастер объединяет коллектив всех сценических творцов, участвующих в спектакле (актёр, драматург, декоратор, техник и т.д.), — ради проведения одной художественной идеи.

Режиссёр-мастер строит форму сценической площадки, фигурации и позиции действующих лиц. Он выбирает себе ближайших сотрудников — художника и музыканта (если музыка входит по замыслу режиссёра в постановку). Режиссёр выбирает себе художника, который бы своими данными, своей принадлежностью к какой-нибудь художественной школе — вполне отвечал его замыслам.

Режиссёр предлагает актёру мелодию речи, интонации, паузы и т.д. — он заведует «акцентировкой» спектакля.

Режиссёр может письменно изложить свою работу. Он может, например, опубликовать свою трактовку пьесы — как он понимает её с литературной и театральной точек зрения и т.д. — это называется «экспозицией пьесы».

Режиссёрский экземпляр включает в себе ремарки, построенные на ремарках автора, но разработанные и расширенные — «транскрипции».

Режиссёр может записать постановку в виде чертежей, эскизов, планировочных схем и т.д. — которые во время репетиций могут изменяться соответственно условиям света, места и т.д. Режиссёр-мастер такой же автор спектакля, как драматург автор пьесы. Режиссёр свободен в толковании замысла автора. Режиссёр является вольным переводчиком книжного языка на язык сценического сказа.

2) Кроме режиссёра-мастера есть режиссёр-копиист. Он имеет право с разрешения режиссёра-мастера скопировать постановку. Режиссёр-копиист может быть мастером в том смысле, когда он пополняет режиссёрский экземпляр, написанный очень примитивно. Режиссёр-копиист — это человек, лишённый фантазии. Для театра это очень вредная вещь. От копиистов особенно не повезло Г.Крэгу — они извратили совершенно его изобретение сукон, кубов и т.д. — преподнося публике какую-то жалкую безвкусицу. А все удары приходятся по Г.Крэгу.

3) Очередной режиссёр — обыкновенно первый артист в театре, много раз выдавший или игравший в какой-нибудь постановке и по памяти воспроизводящий фигурацию и планировку.

Если режиссёр-мастер, участвующий в представлении, совмещает в себе и актёра, то в этом ничего страшного нет. Таковы были: Мольер (драматург, актёр, режиссёр), Лопе де Руеда (драматург, актёр, режиссёр), Шекспир, режиссёры итальянского театра масок и т.д.

4) Режиссёр-администратор, руководитель спектакля в смысле течения его в плане чисто административном.

Помощник режиссёра, «правлящий сценой», должен быть освобождён от административной должности. Если помощник режиссёра не усвоил ритма спектакля, он может провалить его.

Об авторском праве режиссёра:

Дернбург и Опет — признают авторское право режиссёра как автора *mise en scène*.

Колер говорит, что режиссёр, заимствуя у природы сценические постановки, лишается авторского права.

Мнение Колера основано исключительно на опыте натуралистических постановок и потому лишено абсолютного значения.

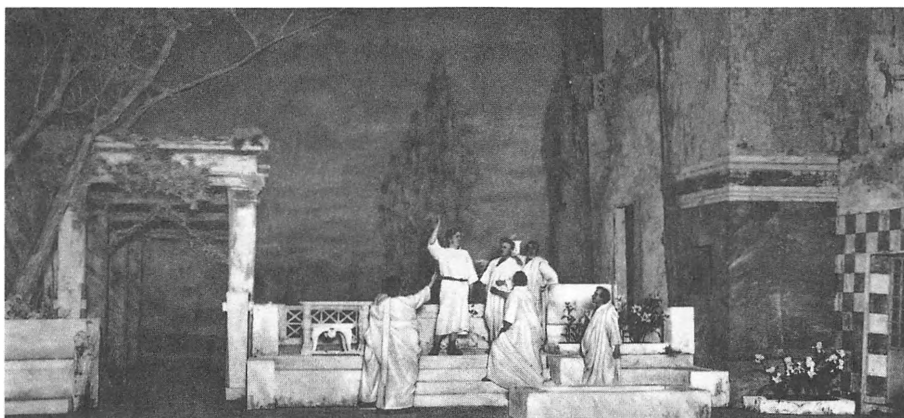
Так как мастерство сценических постановок представляет собою особый вид творчества — поэтому необходимо признать за ним авторское право. Режиссёр является не только сочинителем, но и изобретателем.

Теперь приступаю к определению различных школ сценических постановок, но сегодня буду иметь возможность только перечислить различные случаи.

«Юлий Цезарь» в Художественном театре — археологический подход.

«Смерть Тентажиля» не имеет указания ни места, ни времени. Поэтому и необходимо ставить и вне времени и вне пространства.

Можно усвоить себе какой-нибудь стиль. Например, Стеллецкий пишет в духе иконописи и замышлял поставить так «Фёдора Иоанновича».



Сцена из спектакля МХТ «Юлий Цезарь». 1903



С. Ю. Судейкин. Эскиз к спектаклю Студии на Поварской «Смерть Тентажиля». 1905



Д. С. Стеллецкий. Эскиз к несуществующему спектаклю «Царь Фёдор Иоаннович». 1908

Наконец, могут быть специально театральные постановки (театральный стиль — родоначальником его может считаться Г.Крэг).

Примечания и дополнения. Актёр — это самый значительный элемент спектакля. Его эмоция протекает во всё время спектаклей данной пьесы. Всякий спектакль ценен в том смысле, что в нём проводится одна художественная идея. В настоящее время композитор Гнесин изобретает нотную систему для записи мелодии актёрской речи в драме.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.15—17.

¹ Союз мастеров сценических постановок (режиссёров и художников-декораторов) был создан на организационном собрании инициативной группы в Москве 10 августа 1917 г.; во Временное бюро Союза вошли режиссёры Н.Н.Евреинов, Ф.Ф.Комиссаржевский, В.Э.Мейерхольд, В.Г.Сахновский, А.Я.Таиров и художники Ю.П.Анненков и А.В.Лентулов. Цех мастеров сценических постановок оформился тогда же в Петрограде как отделение Союза. Упомянутое Мейерхольдом московское «частное собрание» его участники называли «съездом» и начатую этим объединением разработку принципов авторского права режиссёра считали поворотным моментом в формировании самосознания режиссуры как самостоятельной профессии. В.Н.Соловьёв вспоминал в 1924 г., что этот «съезд» летом 1917 г. «только затрагивает ряд вопросов принципиального характера», тогда как «теоретическая работа передаётся в комиссии, постоянно учреждаемые и пополняемые, приуроченные к двум наиболее значительным центрам России: Москва и Ленинград» (*Мейерхольд и другие*, М., 2000, с.247). Было решено, что московская комиссия (в неё вошли Ф.Комиссаржевский, Сахновский, Таиров, Якулов и Федотов) разработает устав Союза, а петроградская комиссия (Евреинов, Мейерхольд, Ракитин, Фореггер, Анненков и Бабенчиков) будет заниматься вопросом об авторском праве режиссёра (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3337, л.76). «Так возникает, — продолжает свой рассказ Соловьёв, — Цех мастеров сценических постановок». Сохранившийся в недатированной рукописи «Проект положения о Цехе мастеров сценических постановок и режиссёре-мастере» написан рукою Мейерхольда и должен быть датирован августом 1917 г.:

«Цех мастеров сценических постановок называет режиссёром* (мастером сценических постановок) — сочинителя сценической композиции.

Режиссёр-мастер — это то лицо, которое объединяет в спектакле коллектив всех сценических творцов (актёра, драматурга, художника-декоратора и др.) ради проведения во всех элементах сценической постановки (в игре актёров, в убранстве сцены, в освещении и т.д.) единой художественной идеи.

Режиссёр-мастер строит формы сценической площадки, планирует движения фигур и устанавливает пластические позы живого материала, координируя всё это с размерами и всеми особенностями сценической площадки.

Режиссёр-мастер избирает в ближайшие сотрудники художника-декоратора, соответствующего задуманной режиссёром композиции, и музыканта, когда в замысле постановки является необходимость музыкального сопровождения.

В силу того, что актёры являются самым значительным элементом спектакля, в жесте и слове раскрывая основное в замысле постановки, — режиссёр-мастер берёт на себя ответственность в распределении ролей, то есть избирает актёров согласно

* Режиссёр не только сцены, но и арены, эстрады и экрана. (Примеч. Мейерхольда.)

представлению о сценических образах, возникающему у авторов спектакля (драматурга и мастеров сценических постановок).

Режиссёр-мастер предлагает актёру мелодию речи и намечает темпы, паузы, акцентировку всего строя спектакля.

Режиссёр-мастер фиксирует свою работу: 1) излагая экспозицию сцены; 2) создавая режиссёрский экземпляр, заключающий в себе ремарки к пьесе, построенные по мотивам автора, но более подробные и творчески самостоятельные; 3) набрасывая в чертежах планировочные схемы.

Режиссёр-мастер такой же автор спектакля, как драматург — автор пьесы. Он вполне свободный толкователь её и притом толкователь, главным образом, с театральной точки зрения; он вольный переводчик книжного текста на живой язык сценического сказа.

В Цех мастеров сценических постановок могут быть включены историки театра. Под историками театра цех режиссёров-мастеров подразумевает не историков драматической литературы, а театральных историков-архивариев, которые совместно с режиссёрами-мастерами и художниками-декораторами участвуют в работе по постановкам и готовят для той или иной постановки необходимый материал.

Режиссёра-копииста, повторяющего, с разрешения режиссёров-мастеров, уже осуществлённые сценические композиции, Цех мастеров сценических постановок считает режиссёром-мастером лишь условно.

Так называемые очередные режиссёры (первые актёры, случайно ставящие пьесу) безусловно не могут быть названы режиссёром-мастером до тех пор, пока они не проявят себя сочинителями режиссёрского мастерства.

Вопрос о совмещении режиссёра-мастера и предпринимателя или администратора в одном лице должен разрешаться советом старшин Цеха в каждом отдельном случае.

Автограф Мейерхольда: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.462, л.1—3.

На третьем листе Проекта Мейерхольд прислал ещё несколько пунктов: «1) о режиссёре-администраторе — инспекторе сцены; 2) пом[ощники] режиссёра: они д[олжны] б[ыть] включены в Цех, как подмастерья. NB. У него не д[олжно] б[ыть] административных работ. При пом[ощнике] режиссёра д[олжен] быть всегда *a)* подручный и *b)* мальчик». В верхнем левом углу первого листа приложенной к автографу машинописи (*там же*, л.4—4 об.) кем-то написано: «Распечатать в количестве 20 экз.».

В архиве Мейерхольда сохранился ещё один документ (составленный петербургской комиссией также не ранее августа 1917 г.), на который Мейерхольд ссылается в данной лекции и отдельные пункты которого цитирует:

*Проект постановления временной комиссии
Цеха мастеров сценических постановок
об авторском праве режиссёра и художника-декоратора*

1. Соприкасаясь в режиссёрских ремарках к пьесе с литературным авторским правом (ст[атья] 41 закона [от] 20 марта 1911 года, говорящая о картах, планах, рисунках и т.д., имеющих литературное или художественное значение); — в разработке эскизов декораций и костюмов с авторским правом художника (см. ту же статью); — режиссёрское творчество в построении *mise en scène* и в развитии сценического движения пьесы, в сущности своей родственного движению пантомимичес-

кому (правило 2-е Бернской конвенции, воспроизведённое в ст[атье] 2-й русско-французской и русско-германской конвенций относительно хореографических и пантомимических произведений), представляет собой особое, только режиссёру свойственное творчество, и посему должен быть признан особый вид авторского права режиссёра и подлежать рассмотрению, как *droit de mise en scène* (право постановки) подобно тому, как *droit de maquette*, то есть право на эскиз декорации, было признано за особый вид авторского права художника-декоратора (ст. 41 закона [от] 20 марта 1911 г.).

Признавая установленным право на защиту авторства как режиссёра, так и художника-декоратора, каждого в отдельности, временная комиссия постановила следующее:

Возбуждённый при обсуждении проекта русско-французской конвенции вопрос о режиссуре и разрешённый совещанием при Министерстве юстиции в том смысле, что *droit de maquette* (право на эскиз декорации, находящее охрану в русском законодательстве) рассматривается отдельно от *droit de mise en scène* (право сценических постановок, не нашедшее охраны в русском законодательстве), — вопрос этот о режиссёрском праве должен быть разрешён в том смысле, что нет отдельно *droit de maquette* и *droit de mise en scène*, а есть одно художественно-режиссёрское право *droit de mise en scène et de maquette*, которое должно быть охраняемо как таковое, то есть как авторское право мастеров сценических постановок, представленных либо в одном лице (художник является вместе с тем и режиссёром), либо в двух лицах — режиссёра и художника.

2. Требуя, чтобы творчество мастеров сценических постановок (режиссёров, объединённых с художниками) подлежало особой законодательной регламентации, временная комиссия указывает, что продукты режиссёрской работы могут быть в правовом порядке ограждены с помощью особого режиссёрского экземпляра, где имеются: литературная экспозиция (стиль и тон исполнения, толкование ролей и т.п.), чертежи планировочных схем, записи, касающиеся движения персонажей во времени и пространстве как в пантомимах, так и произведённых по методу хореографических записей; музыкально-звуковые (нотные и т.п. знаки) и световые записи; ремарки, более подробные, чем ремарки драматурга и творчески вполне самостоятельно построенные по мотиву драматурга (транскрипция). Кроме вышеуказанных материалов к определению элементов художественно-режиссёрского творчества, современная техника даёт в распоряжение судебных органов, кроме имеющих эскизов, рефлективных чертежей художников и фотографий, ещё и художественную запись. Таким образом продукты режиссёрской работы должны считаться точно фиксируемыми во внешней форме.

3. Для определения наличности нарушения авторского права мастера сценической постановки и для устранения специальных затруднений, которые могут возникнуть при разборе в судах дел о конфискации, — Цех мастеров сценических постановок учреждает в крупных центрах особые *камеры экспертов*, которые дают по требованию судов заключения по предлагаемым судьями вопросам режиссёрского авторского права. Кроме камеры экспертов во всех городах, где имеются театры, должны быть избраны агенты (подобно агентам Союза драматических и музыкаль-

ных писателей), на обязанности которых должно лежать взимание авторского гонорара за те постановки, которые являются копиями с оригинальных постановок.

4. В тех случаях, когда режиссёр и художник не представлены в одном лице, а в мастерстве сценической постановки участвовали два творца — режиссёр и художник, между этими двумя мастерами должны быть заключены договоры в отношении совместного гонорара за композицию постановки. Временная комиссия предлагает установить деление гонорара между художником и режиссёром поровну.

5. Союз мастеров сценических постановок обращается к Русскому театральному обществу с предложением исключить из нормального договора пункт о том, что режиссёрские экземпляры не могут считаться собственностью театрального предпринимателя. Между мастером сценической постановки и директором театра должен заключаться договор наподобие договора между драматургом и предпринимателем и договора между писателем и издателем, и в этом договоре должны быть отмечены пункты: 1) о количестве времени для эксплуатации постановки и о способах её эксплуатации; 2) о запрещении всяких дополнений, сокращений и изменений в постановке без ведома её авторов; 3) о переносе постановки из одного театрального здания в другое; 4) о возобновлениях постановок после долголетнего перерыва; 5) о запрещении размножать режиссёрский экземпляр; 6) о воспрещении репродуцировать эскизы декораций и рисунки костюмов и бутафории; 7) о недопущении изменений актёрами деталей грима и костюмировки — и другие пункты, которые явятся после более подробной разработки правил об авторском праве мастеров сценических постановок.

6. По вопросу о самоценности авторского права режиссёра существует в специальной литературе два мнения. Одно мнение, представителями которого являются Дернабург и Опет, признаёт режиссёрское творчество как объект *художественного* авторского права, как автора *mise en scène*. Другое мнение, выдвигаемое Колером на том основании, что в режиссёрском творчестве имеет место заимствование природы, а не идея (в то время как художественное произведение отражает не природу как таковую, а природу идеализированную), отрицает право на защиту творчества режиссёра.

Левая группа режиссёров и художников левых течений в театральном искусстве неопровержимо доказали, что в творчестве режиссёра и художника выступает отнюдь не действительность как таковая, а непременно идеализированная, преобразённая в процессе их творчества. Таким образом, комиссия считает мнение Колера лишённым ныне почвы и всецело присоединяется к Дернабургу, Опету и особенно Копу, настаивая на признании за режиссёрско-художественным творчеством специального права на защиту законом.

Машинопись: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.462, л.5—6. Проект содержит ссылку на утверждённый 20 марта 1911 г. закон об авторском праве (*Полное собрание законов... Собрание III, т. XXXI, № 34935*) и на суждения крупнейших германских юристов — специалистов по авторскому праву.

² Помета Мейерхольда на полях записи: «NB. Это отнести к порядку творчества».

³ Помета Мейерхольда: «NB. К порядку творчества».

⁴ См. выше в *примеч. 1*.

⁵ Мейерхольд упоминает о своих спектаклях, поставленных на сцене полтавского театра летом 1906 г.; о них см.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.244.

ЛЕКЦИЯ № 5. РАБОТА РЕЖИССЁРА И ХУДОЖНИКА - ДЕКОРАТОРА

10 июля 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Каждый из вас должен теперь наметить себе какую-нибудь практическую работу. И вы должны приступить к ней немедленно. До сих пор мы ещё не распределили слушателей на группы, но это распределение произойдёт теперь естественно при переходе к практическим работам¹.

Каждый из вас наметит себе пьесу и разработает её с угодной ему точки зрения. Те, которые чувствуют, что могут справиться с режиссёрской задачей, пусть поставят себе эту задачу. Имеющие интерес к декоративной части пусть испробуют свои силы в этой области. То же относится к механической части, электротехнике и т.д.

Не беда, что вы не познакомились ещё как следует со всеми этими областями. Вы подойдёте к своей задаче только с общей точки зрения. Вы как бы выразите свои *пожелания* здесь, оставляя в стороне самый вопрос о чисто технической стороне этих пожеланий. От вас требуется здесь пока некоторая кабинетная работа. К практической работе мы придём потом, в будущем. Сегодня мы наметили для работы три пьесы для того, чтобы показать вам, как подойти к задаче. Это: 1) Пушкин, «Борис Годунов» в связи с либретто Мусоргского; 2) Островский, «Гроза» и 3) Д'Аннунцио, «Джиоконда». Каждый из вас должен анализировать пьесу с его собственной точки зрения, должен подойти к ней по-своему.

Но наш подход будет здесь подходом с точки зрения сцены и только сцены. Мы возьмём из каждой пьесы только то, что пригодно для сцены, оставляя неиспользованным всё то, что для сцены непригодно.

В отношении первой пьесы — «Бориса Годунова» — в нашем распоряжении имеются два текста. Один из них написан самим Пушкиным, а другой — либретто — написан Мусоргским. Представим себе, что в одном театре данную пьесу требуется поставить с драматическими артистами, а в другом театре с оперными артистами. Наше отношение к задаче будет тогда различное. Оно будет именно такое, какое наблюдается между названными двумя текстами «Бориса Годунова».

Мусоргский на своём тексте «Бориса Годунова» пишет: «Составлено по Пушкину и Карамзину». В отношении же Пушкина известно, что и он писал по Карамзину. Отсюда казалось бы, что работа обоих должна быть совершенно одинакова. Этого, однако, не наблюдается. В отношении Пушкина оказывается, что он, хотя и пользовался Карамзиным, но делал это более или [менее] произвольно, рисуя картину по-своему. Можно доказать документально, что, сочиняя то или иное место «Бориса Годунова», Пушкин пользовался многими другими источниками и данными, кроме Карамзина. Таким образом оказывается, что пользоваться историей можно вообще совершенно свободно. Можно более или менее произвольно распоряжаться тем мате-

риалом, который доставлен историей, взять из этого материала одно, устраняя другое и заслоняя его продуктами воображения.

Можно трактовать одну и ту же вещь по-разному в зависимости от индивидуального отношения к ней. И если такая свобода трактовки является допустимой для Пушкина, то также может быть она допущена и нами при использовании данного литературного произведения. Мы можем трактовать тот сценический материал, который находим в данном произведении, совершенно свободно, располагая его так, как нам угодно.

Эту свободу трактовки мы видим и у художника. Он может, например, выбрать такой угол зрения, глядя из которого вещь будет представлена совершенно особенным образом, так, как [не] видели её раньше другие люди. Он может даже выкинуть из своей картины целые здания, существующие в природе, как это показал нам в своей лекции М.П.Зандин².

Такая свобода трактовки является для нас, работающих в области искусства, совершенно обязательной. Единственно обязательной для художника является именно *свобода трактовки*. Ибо без свободы не может быть никакого творчества. Поэтому никогда не приступайте к фактической отделке сценической вещи раньше, чем постигнете трактовку всего материала, всей вещи в её общем виде, ибо в этом последнем, а не в фактической отделке, заключается сущность работы художника.

У Мусоргского, например, девять—одиннадцать картин, у Пушкина же двадцать пять сцен³. Как бы ни были коротки сцены у Мусоргского, они занимают больше времени, чем у Пушкина. И это потому, что текст у Мусоргского рассчитан по музыке, а музыка занимает больше времени, чем декламация.

При постановке драмы мы можем устанавливать акценты совершенно произвольно там, где захотим. Следовательно, мы должны прежде, чем приступим к работе, произвести общую планировку, общее расчленение материала, общее деление его по времени. И это есть та работа, которую режиссёр должен произвести до сговора с художником. Подобно тому, как драматург распорядился материалом для своих надобностей, должен и режиссёр делать это сообразно своей цели. Произведение, данное драматургом, рассматривается им [режиссёром] вторично в качестве материала для сценической постановки. И он свободен распределить этот материал по своему усмотрению совершенно независимо от автора.

В отношении распределения антрактов режиссёр должен руководствоваться только одним законом, относящимся к психологии зрителей. Дело в том, что публика, которая пришла в театр, может сидеть в начале представления сравнительно долго. Сообразно с этим первый антракт может последовать даже через такой большой срок, как полтора часа после начала представления. Бывали случаи, когда удавалось держать публику на месте даже около двух часов. Удерживая таким образом публику в начале представления возможно дольше на своих местах, режиссёр должен позаботиться о том, чтобы потом в дальнейшем, под конец пьесы, как можно скорее выпустить её из театра.

Этим чисто психологическим законом — сначала длинное, а потом короткие действия — вы должны руководствоваться при постановке всякого произведения. В отношении первых картин вы должны знать, что их нужно сыграть без антракта.

То есть вы можете и тут делать антракты, но только в смысле так называемой чистой перемены. При этом надо знать, что и чистая перемена должна иметь границы. (Чистую перемену следует устроить либо так, чтобы сразу всё переменить на сцене, или же устроить антракт без выпуска публики из зрительного зала. Технически это производится так, что на короткое время опускается антрактовая занавесь.)

Что касается длительности антракта вообще, то они должны быть назначены соразмерно с временем представления. Нельзя при сравнительно коротких действиях устраивать сравнительно длительные антракты. Если, например, картина идёт семь минут, а антракт длится пять минут, то это будет считаться явлением бестактным. В театре нельзя заинтриговывать зрителей *бесцельно*, и потому нельзя без надобности устраивать таких больших антрактов, где зрителю приходится в продолжение пяти минут сидеть перед опущенным занавесом для того, чтобы иметь возможность видеть затем в продолжение семи минут картину. Сокращение антрактов вообще, их числа и длительности, следует признать здесь такой важной задачей, за разрешение которой не мешало бы объявить о выдаче крупных премий тем режиссёрам и художникам, которые её решат.

Но возвратимся к Пушкину. Пушкин писал «Бориса Годунова» в то время, когда ещё ценили театральное искусство, когда к театру относились с точки зрения некоторой упрощённости. Мусоргский же написал своё либретто позднее, в 60—80-х годах, во время падения театральной техники⁴. Во время Пушкина наивные приёмы театра считались ещё весьма уместными. В одной из своих заметок о театре он пишет (не имею под рукой текста, но смысл таков): правдоподобия на сцене быть не может, как можно драму называть отображением жизни и действительности, когда это просто есть театральный фантом и чепуха!

И здесь я опять прошу вас обратить внимание на [пропуск в записи]⁵. В противоположность Пушкину вы увидите здесь, как неатеатральные люди разбираются в вопросах театра. Сам Пушкин назвал своё произведение трагедией, но названный автор хочет нам доказать, что Пушкин причислил свою драму к трагедии потому, что не имел для данного вида произведения готового термина, что, не имея такого термина, он просто видоизменил понятие. Я прочту вам это место⁶.

Это неправда! Романтическую трагедию свою Пушкин назвал трагедией потому, что она есть не что иное, как романтическая трагедия. Ибо это здесь именно романтизм, а не реализм. Самое течение здесь двадцати пяти картин есть выражение романтики. И если бы Пушкин следовал здесь рецепту [Л.И.Поливанова], то он должен был бы написать произведение реалистическое. Мы имеем здесь на каждом шагу одни лишь неправдоподобности. Но в то же время всё это похоже на действительность. Ибо именно в этой неправде есть своя убедительность, та правда, без которой немислимо художественное произведение.

Я должен сказать здесь мимоходом, что то же относится к футуризму. Приёмы футуризма профанируются бездарностями. Но гениальные люди способны создать здесь то, что невозможно создать никаким другим образом.

Приступая к нашей режиссёрской работе, мы должны прежде всего найти ось этой работы, создать общий план её. Здесь у драматурга действует такой закон. На первом плане в пьесе должно стоять введение. Первый акт должен дать публике

ориентировку. Во втором акте начинается завязка, в третьем представление достигает наивысшего напряжения, а в четвёртом, наконец, даётся развязка. Мы, режиссёры, должны тоже найти эту ось, этот план нашей работы. В данном случае мы должны найти его в согласии с Пушкиным. А чтобы найти его, мы должны держать в голове произведение Пушкина в его целом.

Каждый режиссёр должен развивать у себя способность художественно мыслить, способность удерживать в голове лишь главное, не запоминая ничего частного. Нужно, следовательно, прочесть «Бориса Годунова» так, чтобы я мог знать, что эти двадцать пять картин даны здесь приблизительно в такой последовательности. То есть я должен заметить здесь развитие и скрепление отдельных действий, их завязку, развязку и т.д. Имея такое общее представление о произведении, я могу надеяться, что у меня сложится представление о тех самых необходимых средствах, которые нужны для инсценирования этого произведения.

Объясняя вам это, я, например, в данном случае совершенно не пользовался графическим методом. Я ничего не зарисовывал, а просто рассказывал вам мои мысли. Следовательно, и те из вас, которые не владеют карандашом, могут просто рассказать тот результат, к которому они придут при решении поставленной задачи. Особенной верности Пушкину и историческим данным здесь не требуется, особенно что касается частных деталей. Важно лишь общее и самое характерное. Здесь достаточно знать некоторые банальные отношения. Например, довольно трафаретный образ Шуйского-хитреца — это будет здесь своего рода сценическим штампом. На сцене должны быть как порядочные люди, так и мерзавцы; очень умные люди и ловкачи, которые просто обжуливают других (это здесь так же необходимо, как на рисунке свет и тень), авантюристы, наёмные убийцы вроде Малюты Скуратова.

Постановка должна быть такая, чтобы вся она двигалась быстро и чтобы эпоха при этом всё-таки была выявлена. На сцене некогда останавливаться на всём. И слишком это было бы дорого. Здесь приходится действовать больше намёками. И всячески стремиться к упрощениям, ибо здесь единственное спасение не только для идейной, но и для материальной стороны постановки.

Когда я первый раз разрабатывал пьесу, то директор сказал мне, что больше он ставить её не может, потому что постановка обходится слишком дорого и смета уже исчерпана. Я был очень удручён этим. Придя домой, я придумал новую, более упрощённую постановку. И с этим проектом я обратился к директору вторично. Говорю, что пьеса теперь обходится значительно дешевле. И меня стали слушать. Итак, если вам скажут, что ваша обстановка обходится дорого, то вы должны стараться сделать её дешевле.

Теперь работа. У Мусоргского вы возьмёте из [первого] действия следующие четыре картины. Я их вам прочту: картина первая, вторая, третья («Ночь»), четвёртая («Корчма на Литовской границе»). Над этими четырьмя картинами вам придётся подумать.

После перерыва М.П.Зандин поговорит об этом с чисто художественной точки зрения. Он вам расскажет то, что здесь, в отношении данной пьесы, было сделано Головиным, и вообще направит вас в смысле художественной трактовки её. Предложенную работу вы разработаете в виде ряда намёков.

Как уже сказано, вы можете либо нарисовать придуманное вами, либо рассказать это словами. И желательно, чтобы работа эта была выполнена к пятнице на будущей неделе⁷.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.720, л.1а—43.

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Мы можем изучать исторические источники, например, иконографические материалы — и в смысле планировки толковать их вполне самостоятельно.

Нельзя приступать к трактовке определённых сцен, не познав архитектоники всей пьесы целиком.

Мусоргский при своих девяти картинах даёт возможность делать антракты. У Пушкина при двадцати пяти картинах антракты должны быть минимальными. Публика, приходящая в театр, может в начале сидеть долго — первых полтора, даже два акта — не волнуясь, что её утомляют. Затем её надо как можно меньше держать.

Считалось бы идеальным, если бы у Мусоргского пролог и первое действие шли без антрактов или с антрактом в две минуты максимум. Если картина идёт семь минут, а антракт пять минут — то это будет считаться бестактностью, это ерунда и несообразность. Зритель вправе кричать: «Зачем вы меня держите в темноте? Что мне делать? Есть конфеты? Разговаривать? Пустите меня!»

Приступить к режиссёрской работе — это значит найти сначала *ось* пьесы. У режиссёра должна быть способность удерживать в голове всё главное и не запоминать мелочей.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.27—27 об.

¹ О разделении слушателей Инструкторских курсов (на группы и колонны) см. в *Приложении I*.

² В конспекте лекции «Введение в декорационную живопись», прочитанной М.П.Зандиным 5 июля 1918 г., о второй картине оперы Мусоргского «Борис Годунов» сказано: «В коронации Бориса вместо кремлёвской площади достаточно одного портала Успенского собора» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.20 об.). В расписании занятий указано, что Мейерхольд присутствовал на этой лекции Зандина (там же, ед.хр.2874, л.15).

³ Исполнявшаяся в начале XX века редакция оперы Мусоргского «Борис Годунов» включала 9 картин (помимо ряда существенных купюр в ней отсутствовала сцена у собора Василия Блаженного). Канонический текст трагедии Пушкина «Борис Годунов» состоит из 23-х картин; говоря о 25-ти картинах, Мейерхольд имел в виду исключённые Пушкиным сцены «Ограда монастырская» и «Уборная Маринь». Ср. ниже, с.258—265.

⁴ Пьеса Пушкина написана в 1825 г.; опера Мусоргского закончена в 1869 г. (вторая редакция — в 1872 г.).

⁵ Можно предположить, что Мейерхольд ссылался здесь на мнение Л.И.Поливанова. В 1916—1918 гг. он неоднократно пользовался поливановским изданием «Сочинений» Пушкина; осенью 1919 г. он заново штудировал это издание, находясь в Новороссийской тюрьме, и в его тюремной тетради есть, в частности, следующее замечание: «У Поливанова (см. стр.10): “Своего *Бориса Годунова* он (Пушкин) назвал трагедией романтической, ра-

зумея под этим лишь свободу драматической формы от всяких уз ложноклассицизма”. Только ли это разумея? См. взгляды Пушкина на романтизм вообще и сопоставить со взглядами на трагедию вообще» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.807, л.2). Несколько ниже там же несогласие с Поливановым сформулировано ещё более определёнno: «Я не согласен с Поливановым (Соч. А.С.Пушкина, изд. Льва Поливанова, т.III, изд. 3, Москва, 1901), что Пушкин “почуял (см. стр.14) в хрониках (Шекспира) прежде всего изображение действительной жизни”».

⁶ Возможно, Мейерхольд вновь имеет в виду наблюдения Л.И.Поливанова, которые он дважды выписал на страницы «новороссийской тетради»: «Он (Пушкин) почувал в хрониках (Шекспира) прежде всего изображение действительной жизни; они привлекли его особенно своей широтой кругозора после узкой сферы действия в трагедии французской» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.807, л.4).

Далее в «новороссийской тетради» Мейерхольд пишет:

«Я хочу поставить себе задачей выяснить не то, как Пушкин стремился “положить конец драматический французской лжеклассической системе с её единствами места и времени, наперсниками, сложной интригой как неизменными условиями правильной трагедии” (Поливанов, с.6), а то, что нового предложил он будущему поколению в строительстве живого русского театра. Хотя Пушкин собственной теории драмы не оставил, но размышления его о трагедии вообще, разбросанные в письмах и замечаниях, служат достаточно богатым материалом, чтобы решить — какой театр мыслился Пушкину идеальным. <...> Но кто же из современников пытался проанализировать “Бориса Годунова” как драму романтическую именно в этом смысле, то есть как пьесу преимущественно театральную? Никто. <...> Даже сторонники Пушкина отмечали сцену в корчме с её якобы отрицательной стороны. Гротесковость, “неправдоподобие” сознательно ставилось этой сцене в минус. <...> Живость, лёгкость, игривость давались Пушкину в стихах; прозу, нам кажется, Пушкин на смену стиху брал в подражание Шекспиру; если бы Пушкин знал испанский театр, быть может, он и в гротескных сценах сохранил стих» (там же, л.2 об.—3, 5, 7 об., 11 об.).

⁷ О практических занятиях, предложенных Мейерхольдом слушателям, см. в следующей лекции.

ЛЕКЦИЯ № 6. РАБОТА НАД ЭКЗЕМПЛЯРАМИ ПЬЕС

15 июля 1918 г.

1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАПИСИ

[1]

Задача: составить монтажки.

«Борис Годунов». Пушкин — Мусоргский, Юон — Головин и иконографический материал¹.

«Гроза» — этнография? Нет.

«Джиоконда» (чтение ремарок).

XIX в., школы.

[2]

«Гроза», «Борис Годунов», «Джиоконда».

НВ. Морозов: «Не что, а как» (говоря об античном театре)².

НВ. Античный театр, условные элементы — в масках и котурнах.

НВ. Макет прежде и макет теперь (Татлин)³.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.721, л.82—83.

2. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

В прошлый раз, когда мы рассматривали «Бориса Годунова», то мы отметили — я и художник, — что при постановке такой вещи, сюжетом которой является история, вы должны изучить соответствующий исторический материал, а затем стараться создать свою собственную картину, пользуясь этим материалом. Но может случиться и так, что в вашем распоряжении имеется только литературный материал. Может быть, вам не удастся достать иконографического материала. В таком случае вы будете находиться в затруднительном положении, ибо вам придётся тогда всё сочинять от себя.

Когда же вы имеете в своём распоряжении иконографический материал, то он может быть у вас двух сортов:

1) Такой материал, который не считается вполне художественным даже с обывательской точки зрения. Например, некоторые виды лубка, не имеющие никакой художественной ценности. Или какой-нибудь чертёж, который даёт кое-какие указания, но который не оценивается как художественное произведение.

2) Такой материал, на котором лежит отпечаток некоторого более или менее крупного художника или художественной школы.

Сообразно этому имеются и два сорта постановок. Одна постановка носит на себе отпечаток какой-нибудь школы и какого-нибудь художника. Например, Гофман,

фантаст, написал целый ряд рассказов, о которых можно сказать, что все они построены в духе художника Калло.

Так же может случиться и с режиссёром. Может случиться, например, что какой-нибудь станковый живописец трактует определённым образом исторические сюжеты, и вы захотите подражать ему в театре при изобретении декораций. Какой-нибудь известный художник пробует трактовать сюжет так, как трактовался он в некоторых определённых школах. Например, Стеллецкому поручили постановку «Царя Фёдора Иоанновича». Перед тем он увлекался иконописью и пытается теперь трактовать с этой специальной точки зрения декорации. Мы должны констатировать здесь, что на сцене поступают так очень часто. И поступают так вполне законно, стремясь вполне утилизировать для сцены имеющийся художественный материал.

Но когда материал, имеющийся у режиссёра, не имеет художественной ценности, тогда ему приходится творить от себя. Он уже не может трактовать вещь в чужой манере. Он должен её сам создать, выступая с вполне самостоятельным творчеством. Так бывает, когда пьеса касается исторической темы.

Если же пьеса не трактует историческую тему, но действие происходит в определённом географическом месте, например, в России, на берегу Волги, то обыкновенно берут в расчёт эпоху, в которую жил автор пьесы. Очевидно, что, имея указание, что данное действие происходит в определённом месте, где-то на Волге, и приблизительно в то время, когда жил автор пьесы, мы можем трактовать её гораздо свободнее, чем какую-нибудь историческую пьесу, где эти указания места и времени даны более точно. Но мы не можем трактовать её совершенно свободно, ибо мы всё-таки связаны с этими определениями, особенно же с определением места.

И здесь могут быть у режиссёра и художника-декоратора известные затруднения. Представьте себе, что я никогда не был на Волге, а действие относится именно к этой местности. Тогда, чтобы не ехать на Волгу, я отправляюсь в картинную галерею, где имеются виды Волги. И здесь мы можем опять подпасть под влияние художника. У нас опять может получиться два случая: 1) некоторая зависимость и 2) полная самостоятельность трактовки. И это может относиться как к работе режиссёра, так и к работе художника-декоратора. Мы можем творить при изображении Волги вполне самостоятельно в том смысле, что можем представить её *фантастически* на основании личной выдумки, не опираясь ни на какую картину, соответствующую действительности. Конечно, нам приходится врать здесь, уподобляясь Хлестакову, который сам верил в действительность выдуманного им описания. Мы можем, таким образом, и не бывая на Волге и не видя её на картине или на фотографии, всё-таки сочинить постановку. Мы можем исходить здесь из тех впечатлений, которые создались у нас под влиянием чтения и т.д. И в таком случае мы будем трактовать тему реки, как будто мы жили в данной местности.

Придумывая пьесу, мы должны планировать её двойко. Мы должны иметь о ней представление как о некотором зрительном образе, а затем как о некотором слуховом образе. Мы должны её видеть и слышать.

Видеть мы должны пьесу прежде всего в условиях перспективы. И только тогда приступить к планировке. Нужно, чтобы у нас раньше было общее представление. Ибо только тогда мы можем перейти к установлению деталей.

В этом отношении очень важно, чтобы вы не сразу приступили к детальной работе и чтобы здесь у вас были перерывы.

Так как режиссёр является сочинителем и творцом, а не простым ремесленником, исполнителем предначертаний автора, то ему следует не очень много читать пьесу, чтобы [не] сделаться *зависимым* от автора, чтобы не терять своей свободы. Достаточно *один раз* прочесть пьесу и наметить последовательность событий, стараясь представить то, что следует *надсочинить* над пьесою. Вы должны не столько работать внешне при помощи карандаша, сколько внутренне, в уме, при помощи воображения. Следует воздерживаться от всякого поспешного записывания. Побольше думать, пока мысль не выработается достаточно. Мне, например, приходилось говорить с Чеховым и спросить его, сколько времени писал он «Вишнёвый сад». Он сказал: «Написал я его в неделю, но придумывал в год». И объяснил, что вопрос о том, во сколько времени вещь пишется, есть просто вопрос технического навыка. Обдумывание же и вынашивание вещи проходит в скрытом виде незаметно, особенно для посторонних. И я думаю, что есть закон, который является одинаково действительным для всех, занимающихся творчеством. Практически это сводится к правилу, что нужно держать вещь как можно дольше в голове, как можно дольше не приступать к осуществлению. Ибо только тогда она выйдет на свет в вполне зрелом и внутренне законченном виде.

И так как до прихода художника режиссёр должен знать структуру данного произведения, то он должен уяснить это себе мысленно, не прибегая вначале ни к какому записыванию, ни к каким изобразительным знакам.

Читая пьесу, вам нужно знать кроме соответствующих исторических и бытовых материалов ещё и то, *как проверил* эту пьесу зрительный зал в том случае, если она уже была когда-нибудь поставлена. Ибо это тоже может служить для того, чтобы вполне понять и постичь пьесу⁴. С «Грозой» Островского был, например, такой случай, что в первый раз, когда её поставили, очень большой успех имела первая часть пьесы, в конце же пьесы публика начала остывать и не проявила достаточного внимания до конца пьесы. Пугаться таким неуспехом первого представления не следует. Но к таким отрицательным случаям нужно присматриваться, ибо они дают ключ к пониманию того, как *должна* быть поставлена данная пьеса для того, чтобы она *имела* успех. Мы должны поэтому разузнать, в чём там было дело. Но как разузнать? Мы можем это сделать по рецензиям. Зная, что пьеса шла в таком-то году, мы просматриваем в Публичной библиотеке все выходившие в то время газеты. Мы прочитываем эти рецензии и выписываем их. Мы получаем таким образом ряд конкретных указаний. Мы узнаём, например, что, по мнению такого-то рецензента, исполнение было вульгарное. Что роль Кудряша была сыграна очень размашисто, что актёр здесь больше держался жанра, чем это допускает пьеса Островского, и т.д. Далее узнаём, что исполнителем Кудряша был Горбунов. Подход у Островского или романтический, или гротесковый. Зная Горбунова по его рассказам, нам может казаться, что и у него подход тоже гротесковый⁵.

Но оказывается, что не то. Рассматривая дело ближе, увидите здесь скорее элементы шаржа, чем гротеска. (Тему о различии между шаржем и гротеском мы попытаемся выяснить вам вместе с М.П.Зандиным. Я дам вам литературное толко-

вание этих двух терминов, а он объяснит вам это с точки зрения живописи.) Теперь же вы должны мне просто верить на слово. И вот. Раз Горбунов *так* смотрит, *так* подходит к теме в своих сочинениях, то он проявляет эту относительную поверхностность свою и в игре. Действительно, Аполлон Григорьев пишет целые статьи о том, как ужасно обращаются на сцене с Островским⁶. Он указывает, что Островский вовсе не жанрист, во что его превратили его современники на сцене. Он отмечает, что пьесы Островского играютя фальшиво. Что артисты здесь говорят не тем языком, на котором написаны пьесы.

Прочитав таким образом все рецензии и зная, кто что писал, я имею перед собой некоторый ребус, решение которого даст мне возможность разгадать причины неудачи с пьесой. В данном случае я убеждаюсь в том, что актёры того времени преподносили публике пьесу как жанровую, а не как гротесковую⁷. И вот я нахожу ключ. Я обращаю внимание на эту картину и стараюсь разгадать, если это модуляция, то от чего к чему служит она. И вижу, что высшее напряжение следует искать не в этой картине, а в следующей, к которой она служит *переходом*. И тогда уже я начинаю понимать, я постигаю, почему пьеса написана не в четырёх, а в пяти актах. Так как пьеса состоит из пяти актов, то я заключаю, что высшее напряжение игры не может быть в третьем акте, а должно быть в четвёртом акте. И я убеждаюсь в том, что там [при первой постановке «Грозы»] актёры, играя третий акт с высшим напряжением, этим самым переменили центр тяжести пьесы и опрокинули впечатление. При правильной игре они должны были бы сосредоточить все свои усилия на четвёртом акте.

Это я вам рассказал для того, чтобы вы понимали, чем должно руководствоваться, когда вам нужно разгадать замысел автора.

В обыкновенном нормальном случае пьеса, написанная применительно к театральной технике, состоит из четырёх актов: первый — завязка, второй — начало напряжения, третий — окончательное развитие напряжения, четвёртый — разряжение напряжения, развязка. При такой конструкции пьесы получается некоторая симметрия: в первом акте — завязка, в последнем — развязка, а посередине некоторое состояние равновесия, покоя.

Обстоятельство это даёт нам возможность изобразить конструкцию пьесы графически в виде схемы. Такое изображение очень полезно, так как обладает наглядностью и точностью, свойственной математическим способам представления. Как мы начертим подобную схему, это в данном случае безразлично.

Вот, например, схема пятиактной пьесы:



Напряжение игры можно при этом передать примерно так:



Говоря с актёрами, я показываю им подобную схему и *не даю* им играть в третьем акте с высшим подъёмом.

У Лермонтова техника драматического произведения слабее, чем у Пушкина. Например, пьеса «Маскарад» написана в десяти картинах, причём семь первых картин — это сплошное нарастание. Но дальше до конца идёт развязка. Таким образом, между седьмой и восьмой картинами образуется граница, и актёры должны здесь постепенно заглушать свою игру.



Применяя такие схемы, вы освободитесь прежде всего от литературщины. Вы получите возможность наглядного представления пьесы. Будете правильно мыслить её в условиях пространства и времени. И в результате вам будет легче оперировать с пьесой. Я должен ещё заметить, что в последнем случае предполагается, что пьеса будет играть как бы совсем без антракта. Но в идеальном случае это так и должно быть. Ибо антракт — это лишь неизбежное зло, дань вялости зрительного зала и только, сам по себе он для игры значения не имеет.

Сказанное о симметрии и асимметрии общей архитектуры пьесы относится также и к так называемой *mise en scène* — распланировке действующих лиц⁸. Здесь является вопрос о симметрии и асимметрии расположения фигур. На сцене может быть, например, одна, две, три или более фигур. И тогда возникает вопрос о том, как их расположить. С точки зрения математики вопрос этот будет разрешаться различно в зависимости от того, имеем ли мы чётное или нечётное число фигур. И здесь мы находимся в зависимости от данных самой пьесы. (Вообще режиссёр должен знать всё то, что относится к деятельности драматурга. Плохо или хорошо, но режиссёр должен уметь написать пьесу. Он должен сделать хотя бы некоторый опыт в этом направлении. Иначе он не поймёт как следует техники и конструкции произведения.)

Теперь, что такое *mise en scène*? Это распланировка. Она может получиться только после того, когда определена в общих чертах концепция пьесы, ибо здесь то же, что жест у актёра — нечто дополняющее и подчёркивающее. У актёра жест — это отблеск движения. Когда идёт пароход, то кроме волн, которые поднимает он, получают и небольшие удары о берег, и этот удар есть здесь не что иное, как отражение движения парохода. У актёра правильный жест есть такое же отражение верного помещения тела. И таким же правильным отражением действия, происходящего на сцене, должно быть и то, что мы называем *mise en scène*.

А потому, если действие на сцене не будет правильно построено, то будет неверным и запутанным и расположение фигур на сцене. Иначе *mise en scène* будет построено неправильно, и режиссёру придётся переделать всё расположение заново. Когда же всё будет сделано в согласии с основным замыслом драматурга, то можно быть покойным, что работа по определению *mise en scène* окажется самым простым делом.

Вы должны поэтому радоваться, когда, приступая к разработке *mise en scène*, увидите, что работа эта удаётся вам. Это будет свидетельствовать о том, что предыдущая работа была выполнена верно. И ваша удача при построении *mise en scène*

должна рассматриваться тогда как отдых после предварительной весьма трудной работы.

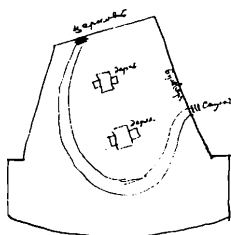
Изучая режиссёрскую работу, вам не мешает познакомиться и с такими вещами, как записки Дельсарта, который очень подробно говорит о положении человеческого тела в пространстве и во времени, объясняя, как всё это влияет на жесты. К сожалению, Дельсарта принято трактовать несколько односторонне и неверно. Взять хотя бы суждение по этому поводу Сергея Волконского⁹. Я его уважаю. Он несомненно любит предмет, но он вносит в него слишком много учёности. Трактую Дельсарта, он пускается в слишком большое мудрствование. Поэтому лучше читать записки самого Дельсарта, изучить первоисточник без помощи толкователей, которые легко могут запутать читателя.

Когда вы обдумываете *mise en scène*, то не спешите записывать его тотчас же. Это ввиду того, что актёры, с которыми вам придётся иметь дело, могут предложить свои варианты. Чтобы вы могли воспользоваться этими вариантами, не спешите с первого же момента зафиксировать то, что вам удалось создать. Иначе вам придётся переделывать эту вашу работу по записыванию *mise en scène* по многу раз.

Mise en scène — это определённое течение, вытекающее само собою из сущности того, что представляется. Как в живописи отдельные формы и краски связываются определённым образом, так и расположение фигур подчиняется здесь определённым законам и принципам. Словом, это получится здесь в конце концов само собою без особенной с вашей стороны заботы.

Но вы должны проверить, всё ли в таком порядке, [и убедиться], что может образоваться правильное расположение фигур, правильные *mise en scène*. С этой целью вы можете изобразить отдельные движения сцены в виде графических схем. Если вы таким образом получите довольно стройные графики для всех более или менее сложных моментов, то это будет свидетельствовать о том, что всё у вас в порядке. При этом вы должны добиться того, чтобы схемы эти были не просто правильно [начерчены], но чтобы они имели определённый графический стиль, наподобие того, какой вы видите на китайской рукописи, где даны не просто какие-то произвольные чёрточки, а где всё расположено своеобразно — сообразно некоторому внутреннему закону. Схемы ваши должны также иметь свой внутренний порядок, свою внутреннюю логику. Говоря фигурально, нужно, чтобы вы здесь «никому не наступали на ногу».

Я возьму «Грозу». Явление пятое, шестое и седьмое [пятого действия]. Кулигин бежит на сцену и за ним Кабанова и Кабанов¹⁰.



Вот как это планируется у художника Головина.



А.Я. Головин. Эскиз декорации I и V актов «Грозы».

Через какие-то пять строк есть новая ремарка: «С разных сторон собирается народ с фонарями». Далее: «Голос за сценой кричит: “Лодку!”» Затем [Кулигин (с берега)]. Кто кричит? Кто там?]. После этого действие развивается, так сказать, по принципу вестников: издали выкрикивается различными голосами то, что происходит за кулисами. Немного спустя приносят на сцену труп Катерины. Имея на сцене много действующих лиц, мы должны разместить их, не добиваясь красоты расположения — этого на сцене никогда не следует делать, — а так, чтобы можно было выразить настроение пьесы согласно схеме. И, следовательно, если я в первом действии ввожу определённую линию движения, делаю определённую группировку, обладающую некоторой ленивой тягучестью, то я должен соблюсти это и в дальнейшем расположении. Бессмысленно и бесцельно было бы руководствоваться здесь такими побочными соображениями, как вопросы о том, видно ли с такого [-то] места лицо актёра и слышен ли его голос.

Когда я выпускаю на сцену Кулигина, Кабанова и Кабанову, то я должен отдать себе правильный отчёт в главном, а именно в том, какое место служит мне резервуаром, подающим этот живой сценический материал, кипящий здесь на сцене вроде некоторой лавины. Ибо я должен знать, по какому направлению можно её [эту лавину] скорее, кратчайшим путём, вывести на сцену в том случае, когда это нужно. На сцене я эксплуатирую, таким образом, не только пространство, но и время. Затем приходят лица с фонарями и говорят: [«— Что, нашли? — То-то, что нет. Точно провалилась куда. — Эка притча! Вот оказия-то! И куда б ей деться?»]. А теперь от-

туда [из-за сцены] голос: «Эй, лодку!» и ещё голос: «Женщина в воду бросилась!» Здесь написано только три строки. Но так как публика обладает большой чуткостью по отношению к условиям времени и пространства, то для верного впечатления требуется здесь особенно точно рассчитать эти условия.

Для большей рельефности нужно также, чтобы кроме этих голосов, указанных у автора, были на сцене и другие голоса, служащие для них как бы фоном. Для меня тема Кулигина является, следовательно, только темой. На место того, что здесь указано более или менее схематически, я должен поставить нечто значительно более конкретное. Мне приходится сочинить здесь промежуточные фразы, которые не даны у автора, но которые необходимы для верной передачи публике того, что намечено автором после этого: «Женщина в воду бросилась!». Когда эти фразы долетают до зрителя, то Кулигин убегает и после того кричит: «Женщина в воду бросилась!»

Вообще сцены следует развивать не на словопроизношении и не на бессмысленной толкотне, а на стройном, рассчитанном движении всех фигур. И всё нужно сделать для того, чтобы выработать здесь систему движения, наиболее соответствующую замыслу автора.

Здесь нужно вносить поправки, которые укажут актёры, и т. д. Можно выработать не один, а несколько вариантов движения. Заключительные сцены нужно построить так, чтобы настроение получилось здесь наиболее сосредоточенное и тихое. Кулигин имеет уже фразу укоризны.

Говоря вам о подходах к пьесе, я сделал некоторые пробелы, которые теперь хочу восполнить. С момента, когда режиссёр договорился с художником, художник отправляется в мастерскую, а режиссёр отправляется к актёрам. Он устраивает беседу с актёрами, чтобы посвятить их в ту работу, которую они решили производить в союзе с художником. Он показывает им эскизы художника, рисунки грима. Рассказывает им, какая должна быть музыка, указывая моменты напряжения. Всё это он должен сказать в этой первой беседе. Он должен добиться того, чтобы структура произведения сделалась ясна актёрам с точки зрения их ролей. Он должен поспорить с ними и идти на сцену только тогда, когда с ним согласились актёры.

А затем костюмы. Их мало иметь в рисунке. Их надо сейчас же дать актёрам. Это предлагает Гордон Крэг.

Но это предложение ещё нигде не принято. Это произойдёт тогда, когда произойдёт настоящая революция театра, а её ещё нет. На первой репетиции должны быть розданы все костюмы. Вот правило, которое должно быть принято и проведено в жизнь. Чтобы костюмы не изнашивались уже во время репетиций, которые, может быть, придётся производить несколько десятков раз, можно устроить так, что некоторые репетиции будут производиться в костюмах, а некоторые в обыкновенной одежде. Но, спрашивается, для чего это? Это нужно не только актёрам, но и режиссёрам. Им нужно видеть не только отдельные костюмы порознь, как они нарисованы на картине. Им нужно взять всё это вместе. Нужно видеть, какую это даёт общую картину, какая здесь возникает гармония красок, их гамма. Пока этого нет, и мы живём в условиях варваризма.

Но я желаю вам как можно скорее сплотиться, чтобы добиться этого. Вы должны произвести революцию на сцене, должны опрокинуть это ужасное явление, когда костюмы приносят вам за три дня до спектакля.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.721, л.1а—81.

3. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Можно иметь случай, когда в постановке отразится какая-нибудь художественная школа или какой-нибудь индивидуальный художник. (Стеллецкий — иконопись. Можно поставить «Романтиков» Ростана в манере Грёза, Ватто.)

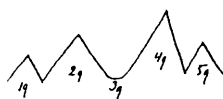
В постановке «Грозы» можно не воспроизвести Волгу, а выдумать её. Воспроизвести не то, что видел, а то, что чувствуешь. Таким образом, в данном случае может возникнуть задача — придумать Волгу, приволжский городок 50—60-х годов.

При придумывании *mise en scène* не надо сразу прибегать к размещению *на плане*. Надо сначала увидеть всё в перспективе. Кроме того, важно не очень много читать пьесу, чтобы быть, так сказать, не стеснённым мелочами. Вы должны держать содержание пьесы в голове и, имея достаточные перерывы для обдумывания, записывать и зарисовывать картину.

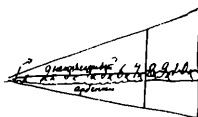
Перед постановкой какой-нибудь пьесы надо просматривать рецензии об её предыдущих спектаклях.

Островский вовсе не жанрист. Он не то, во что превратили его эпигоны Потехин, Григорович и другие¹¹. Островский подходит к разрешению своих пьес или романтически или гротескно.

Графическое изображение действия:



(в «Грозе»)

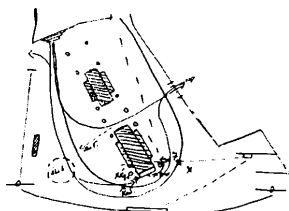


(в «Маскараде»)

Таким образом, сцена в овраге — модуляция, и никоим образом она не должна выдвигаться вперёд, как это было на первом представлении «Грозы» 2 декабря 1859 г.

Mise en scène пьесы должна строиться *после* того, когда всё здание воздвигнуто.

План декорации и *mise en scène* последних явлений «Грозы» (5-е действие, 5, 6, 7 явления):



Режиссёру необходимо хорошо знать все законы драматургии.

Каждый режиссёр должен уметь написать пьесу.

Жест — это маленькая прибрежная волна от большого идущего парохода — человеческого тела и его позы.

Актёру очень просто и легко сделать жест, если его тело помещено правильно.

Если актёр хорошо постиг ваше задание, то он всегда может предложить иную mise en scène — и может быть, лучшую, чем ваша¹².

Задано для домашней работы:

1) Выдумать способ постановки первых 4-х картин оперы Мусоргского «Борис Годунов» — так, чтобы антракты в общей сложности не превышали двух минут.

2) Выдумать планировку 25-ти картин пушкинского «Бориса Годунова»¹³.

Примечания и дополнения. Однажды я спросил у Чехова — во сколько времени написал он «Вишнёвый сад». «Я его написал в одну неделю, но обдумывал целый год», — ответил мне А.П.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.30—31 об.

¹ К.Ф.Юон в 1908 г. в парижской антрепризе Дягилева был одним из художников-исполнителей, писавших декорации к опере «Борис Годунов» по эскизам А.Я.Головина. В 1913 г. Юон самостоятельно оформлял новую постановку той же оперы в дягилевской антрепризе.

² В конспекте лекции, прочитанной П.О.Морозовым 5 июля 1918 г., сказано: «Трагедии Эллады представляют собой литературную обработку ходячих мифов. Эллины интересовало не *что* ему показывают, а *как, как* ходячий миф воплощён писателем и актёрами (сравни театр Гоцци)» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.21—22).

³ Мейерхольд имеет в виду контррельефы («живописные рельефы»), исполненные В.Е.Татлиным к опере М.И.Глинки «Жизнь за царя» и демонстрировавшиеся впервые на выставке «Мира искусства» в 1913 г.

⁴ Здесь и далее Мейерхольд рассказывает о своей подготовке к работе над «Грозой» в Александринском театре (преьера — 9 января 1916 г.). См. его статью «К возобновлению “Грозы” А.Н.Островского на сцене Александринского театра. Речь режиссёра к актёрам» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.285—293). Впервые: *Любовь к трём апельсинам*, 1916, № 2—3.

⁵ Актёр Александринского театра И.Ф.Горбунов славился как автор и исполнитель «Сцен из народного быта».

⁶ Мейерхольд ссылается на известную статью А.А.Григорьева «После “Грозы” Островского. Письмо к И.С.Тургеневу».

⁷ Примечание стенографиста: «Здесь не успел! Модуляция в музыке, картина в “Овраге” — на случай, если нужна вставка».

⁸ Примечание стенографиста: «Продолжение, читанное после перерыва».

⁹ Мейерхольд имеет в виду, в частности, отрывки из «Записной книжки» Ф.Дельсарта, приведённые С.М.Волконским в его книге «Выразительный человек» (СПб, 1913).

¹⁰ Далее стенографист прерывает запись, обращаясь к Мейерхольду:

«Вячеслав [!] Эмильевич! Здесь я даю только ряд фрагментов, по которым Вам придётся восстановить Ваше объяснение, потому что, по правде сказать, я Вас не понял и, не поняв, не

мог и записать, тем более что Вы говорили очень быстро и без определённой системы. Я оставляю [чистые] листы. Наиболее целесообразно будет, если Вы прочтёте сначала всё написанное, а потом, исходя из целого, восстановите пропуски. “Грозу” читал и видел давно и детали забыл. Перед лекцией не успел прочесть вновь. И, следовательно, это всецело моя вина».

¹¹ Прозаик Д.В. Григорович, представитель «натуральной школы» 1840-х гг., причислен здесь к драматургам-эпигонам Островского из-за явных неточностей в записи того, что имел в виду Мейерхольд. В его «Речи к актёрам» сказано: «Не кажется ли вам, господа, что нескончаемый спор о бытовом театре легко было бы сдвинуть с мёртвой точки, если бы кто-нибудь хоть раз лишь толково открыл перед спорящими ту разницу, которую достаточно убедительно выяснил Аполлон Григорьев, ставя Островского вне круга жанристов вроде Потехина и Григоровича» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.287—288).

¹² В подборке работ слушателей Инструкторских курсов сохранилась запись, озаглавленная «Конспект разговора о движениях в театре»:

«Движение как средство для создания художественного представления является сильнейшим. Оно сильно тем, что имеет отношение к тому, от чего зависит человек на земле, — движению планет.

За словом идёт движение как самое сильное средство (слово: “уходи”, движение: жест рукой, толчок).

В ряду движений пауза не отсутствие или прекращение движения, но как и в музыке — пауза заключает в себе элемент движения.

Театр из всех искусств один обладает этим сильнейшим из способов выражения. Отняв костюм, слово у театра, он всё же будет таковым, имея движение. Поэтому принимаем движение как самоценное.

В натуралистическом театре: жизнь на сцене. Движение не узаконено, а только выразительно, движение как в жизни.

Театр — искусство, и всё должно быть подчинено законам этого искусства (законы жизни и искусства разные; законы живописи, музыки). Открыть эти законы: вернуться к самому началу геометрии.

Открыть элементы. Запутанный клубок распутать, но распутать по системе.

Движения не могут быть такими же как в жизни.

Масштаб сцены, углы и стены должны влиять на движения.

Зависимость от костюма и живописного фона. Костюм театральный (отнюдь не произвольный) — часть картины, представляемой зрителю, и должны быть учтены форма и цвета в связи с декорациями.

Грим современный немислим. Грим должен дополнять картину, быть условным.

Маска — апофеоз грима.

Предметы в руках актёра не должны быть такими, какими их представляет реалистический театр, но сами по себе ценны, как и слово.

Отношение актёра к музыкальному фону. Отсутствие музыки и музыкальная сфера» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2879, л.4).

К лету 1918 г. относится следующая запись Мейерхольда:

«Движение в статике как звучание в музыкальной паузе. Рождение жеста в сфере экспрессии.

Эмоция и её законы. Ни жест, ни мимика не заживут, если тело человеческое, занявшее трибуну, не окрепнет на её площадке в верно найденной позе говорящего и если говорящий не обретёт навыка управлять эмоцией.

Приёмы упражнений в чередовании возгласов, являющихся как трамплин для скачка исходным явлением для каждого периода обращения к аудитории. Если и нет возгласа выявленным вовне, скрытое ощущение его обязательно. В этом случае возглас явится завершением периода. Место жеста в двух этих поворотах словесного построения. Так называемый «пушистый [?] конец» и роль жеста и мимики в сфере разрешений периодов.

Утомление слушателя и приёмы театрализации для призыва к вниманию.

Опасность актёрствования и разница между приёмами сценической игры и театрализацией на эстраде и трибуне. Жест или движение» (там же, ед.хр. 728, л.13—15).

¹³ В этот день (15 июля) слушателям впервые были предложены задания для практических работ по классам Мейерхольда и Зандина:

Практические работы

По классу сценоведения:

Задание 1-е (представить или заявить, что окончена работа к пятнице 19 июля): «Борис Годунов» по тексту Мусоргского. Сработать (каждый по своей специальности) пролог (2 картины), 1-й акт (2 картины) с тем, чтобы все смены картин прошли в чистой перемене (или антракты не превышали в общей сложности двух минут).

Задание 2-е (представить или заявить, что окончена работа к понедельнику 22 июля): «Борис Годунов» по тексту Пушкина. Опыт планировки 25 картин.

К сведению: слушатели представляют свои работы письменно (описание постановки, записи ремарок, чертежи планов, наброски) или устно (в последнем случае слушателю надо быть готовым к ответам на все вопросы преподавателей в классе).

По классу техники театральной живописи:

Задание 3-е (представить к среде 24 июля). Предлагается каждому слушателю сочинить и нарисовать какой-нибудь театральный мотив, самый простой, пользуясь перечисленными на лекциях чудесами сцены. Темы: 1) пустыня, восход солнца; 2) ночь, сад, статуя; наступает гроза, молния; 3) передний план — гора, задний план — море, идёт корабль.

Секретарь курсов А.Гришич

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2874, л.10.

См. *Приложения четвёртое и пятое.*

ЛЕКЦИЯ № 7. РАБОТА РЕЖИССЁРА

17 июля 1918 г.

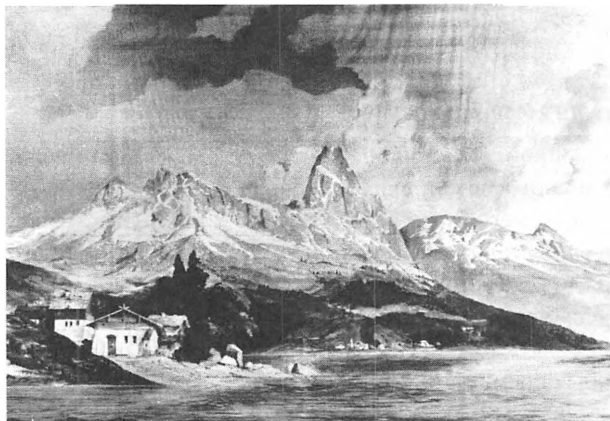
1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Имея дело с аудиторией современной, мы должны считаться с этим при нашей режиссёрской работе. Пишущий может иметь в виду не только современников, он может писать в том предположении, что его будут читать и через сто или двести лет. Но мы, творцы театра, я говорю о режиссёрах и актёрах, работаем для сегодняшнего дня. Творя для современников, мы должны приравниваться и к пониманию современников. И если мы сделаем здесь что-нибудь не вполне соответствующее этому правилу, то сделанное нами может быть интересно для будущего, [но] работа эта может оказаться неприемлемой для современной публики и может в этом отношении как бы повиснуть в воздухе.

Вот почему мне придётся указывать вам не только на то, что любопытно в жизни театра прошлого, но и на то, что относится к театру современному. Мне придётся рассказывать вам о том, что делалось, например, в Мейнингенском театре, что делалось в Московском Художественном театре и в театрах более позднего происхождения. Но, приступая к этому, мне всё-таки хотелось бы, чтобы вы проверили себя на старинных школах.

Мейнингенцы давали свои представления в 80-х и 90-х годах, причём — хотя у них и была определённая база, свой собственный театр — они выступали главным образом в качестве гастролёров, считая, что гастролировать удобно тем, [что] можно ставить одну и ту же [пьесу] подряд многое множество раз. С 1874 по 1890 год они посетили таким образом тридцать восемь городов. Они побывали в Австрии, в России, в Швеции, в Норвегии. При этом следует отметить то явление, что везде они имели очень большой успех. Их боялись критиковать. И только в Брюсселе критика обрушилась на них, высказывая более или менее резкие суждения. А именно было указано, что декорации их очень темны и что костюмы актёров мало театральны. И это был единственный город, где выступление мейнингенцев разрядилось некоторым скандалом. Впрочем, вслед за тем в России был поднят целый поход против мейнингенцев. Что же играли они? Преимущественно Шиллера, Шекспира, Мольера и Ибсена. Как они играли? Во-первых, они стремились к тому, чтобы как можно острее выделить характеры. Во-вторых, к тому, чтобы ансамбль был стройнее, то есть чтобы действующие лица игру свою сводили к некоторому единству, чтобы они держали курс к основной идее режиссёра. В-третьих, они стремились к картинности. В-четвёртых, гвоздём спектакля у них были массовые сцены. Выбирались не интимные пьесы, действующими лицами которых являются герои, а пьесы, в которых действие исходит из толпы.

Когда мы говорим, что в какой-нибудь пьесе у мейнингенцев очень остро акцентируются характеры, то это совсем не то, чего добились в этом отношении современные футуристы. Дело в том, что у мейнингенцев выявление характеров сводилось к требованию, чтобы на сцене было всё точно так, как бывает в жизни. Какой-



Мейнингенский театр.

Макеты декораций к «Вильгельму Теллю»

ническую обстановку и костюм, достаточно было идти в музей и там их точно скопировать, снять фотографии. Любой акт этого театра — это простая копия из музея культуры. Никакого творчества в *собственно театральном смысле* слова здесь не было.

Что касается массовых сцен, то здесь существовал такой принцип. Толпа понималась в смысле суммы единиц, например, 100 человек. Каждое лицо в толпе должно было изображать какую-нибудь единицу данной эпохи. Сама же толпа *как целое* их не интересовала вовсе. Они были уверены, что в театре будут рассматривать каждого человека из толпы отдельно. Поэтому они наряжали их так же тщательно, как наряжают первого артиста. И, ссылаясь на это, они говорили, что у них нет статистов.

Какой-нибудь купец или кучер должен был выглядеть на сцене совершенно так же, как в действительности. Применяя грим или костюм какой-нибудь определённой эпохи, они точно знали, где именно такие гримы и костюмы находятся. Они ходили туда с тем, чтобы точно их скопировать. Например, они посылали своих делегатов с этой целью в Венецию, Стокгольм, Париж и т. д. Там эти господа вместе с художниками их зарисовывали. И гордостью их было сказать, что «у нас действительно все костюмы представлены так, как они были в XVI веке». Если какой-нибудь актёр собирался выступить в роли Гамлета, то он старался разыскать все исторические данные.

Всё сводилось здесь к реставрированию данной эпохи. И в результате между театром и каким-нибудь музеем не было никакой разницы. Для того чтобы получить сце-

У них даже существовало такое правило, что сегодняшнего первого артиста могли завтра потребовать на выход в качестве простого элемента толпы. Вот как они относились к массовым сценам.

Самое течение на сцене массы понималось здесь как движение отдельных фигур. Общей живописной, ритмической и гармонической точки зрения на этот предмет не существовало. Ибо опять-таки каждый элемент толпы должен был делать своё, стремясь индивидуализировать каждую деталь. Например, на балконе кто-нибудь из действующих лиц машет рукой, а внизу в это время другое лицо спотыкается... И таким образом усердно занявшись с каждым отдельно, мейнингенцы рассматривали каждую даже самую второстепенную роль так же, как рассматривают роль Юлия Цезаря. Сцену они делили на клетки, как шахматную доску. Места занумеровывали. И артисты должны были бегать с одного определённого места на другое. Таков приблизительно был здесь принцип движения на сцене.

Очевидно, что эти принципы сцены являются совершенно ложными и не выдерживаемыми критики. Движение массы — это не такой грубый механизм, как здесь рассчитанный. Кроме того, представляется совершенно невероятным, чтобы кто-нибудь из зрителей стал рассматривать на сцене с одинаковой внимательностью каждое отдельное лицо. А если бы и стали рассматривать отдельные лица, то [не] это составило бы задачу театра. Ведь в театре важна только иллюзия движения. А иллюзию можно дать куда более простыми средствами.

Я принёс вам несколько рисунков Гордона Крэга, принципы которого прямо противоположны принципам мейнингенцев. Толпа на сцене — это у него элемент движения. Он показал, как эксплуатировать в целях изображения толпы пятнадцать статистов. Всмотреваясь в его рисунки, вы увидите, что вся эта экономия в средствах достигается здесь особенным расположением линий, особенной расстановкой фигур. Движение пятнадцати статистов производит благодаря этому впечатление движения целого войска.

Между *этой* школой и школой мейнингенцев существует здесь целая пропасть. Индивид в мейнингенской толпе движется независимо от соседа. Здесь же нет отдельных индивидов, и каждый из участников толпы должен *непрерывно* попадать в общий ритм, держаться в рамках общей картины, двигаясь по общей линии. При несоблюдении этого здесь нарушается всё. Словом, здесь приняты в расчёт совсем другие инстинкты театра.

В отношении костюмов мейнингенцы также действовали противоположно тому, чему учит нас Гордон Крэг. Вот здесь костюмы, сделанные герцогом Мейнингенским. А вот костюмы, сделанные Гордоном Крэгом. В первом случае вы чувствуете, что всё здесь калькировано, что всё это лишь копия с музейных костюмов — всё представлено чрезвычайно точно. Для Гордона Крэга это совершенно неважно — точно или неточно нарисован костюм в смысле исторических данных. Ему важно другое — ему важна *театральность костюмов*.

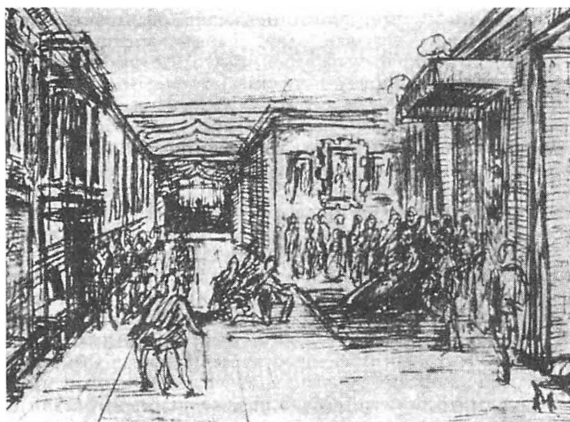
О декорациях можно сказать то же самое. Они рисовались самим герцогом и исполнялись у Брукнера в Кобурге. При этом отмечалось, что фигуры разработаны изумительно точно. На сцене обстановка была точно такая, какая бывает в натуре. Это были здесь различного рода комнаты — сельские и дворцовые. И если вы про-

смотрите тридцать таких спектаклей, то увидите картины из действительной жизни различных стран. (Когда на сцене был, скажем, сосновый лес, то для достижения полного натурализма душили в зрительном зале сосной. В случае панихиды они обязательно душили бы ладаном. Рассказывали по этому поводу такой анекдот, что перед отравлением ядовитым веществом кто-то из зрителей говорил другому: пойдём, брат, вон, а то и нас задушат!)

Из изобретений мейнингенской школы можно упомянуть об изогнутом пейзажном фоне. Это наш круглый горизонт. Мебель они иногда ставили спинкой к публике. Это, объясняли они, должно служить для изображения четвёртой стены, которая отсутствует на сцене... Полная иллюзия дождя, ветра, прибоя волн — всё это их изобретение. Они придумывали для этой цели особые машины. Московский Художественный театр в первых своих выступлениях старался проводить на сцене принципы Мейнингенского театра. В первые годы поставлено всё то, чем гордился этот последний. Станиславский не скрывал, что в то время он был под впечатлением мейнингенцев и учился у них. Впоследствии Станиславский пытается отделаться от этого влияния. Это в то время, когда к нему попадает экземпляр чеховской «Чайки». Но отделяется он от влияния мейнингенцев только слегка.

Оставляя теперь эту тему, я перейду в дальнейшем изложении к тому, что сделано Гордоном Крэггом.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.722, л.1—29.



*Der Kampf im Halls. Zubehörfabrik. Angriff des Schiff.
mit Stiefeln, um Ihre 2 von leicht fort*

Георг II Мейнингенский.
Эскизы к «Марии Стюарт»
и «Заговору Фиеско в Генуе»

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Труппа герцога Мейнингенского работала в 80-х и 90-х годах прошлого столетия. Они очень много гастролеровали и посетили в своих поездках Австрию, Россию,



Георг II Мейнингенский.
Эскизы костюмов
к «Разбойникам». 1878

Голландию, Бельгию, Швейцарию, Англию и Скандинавские страны. Большой успех они имели в России, особенно в Киеве и Одессе. Единственным критиковавшим их был город Брюссель, где в одной газете было замечено: «их [мейнингенцев] декорации темны, а костюмы мало театральны».

Репертуар мейнингенцев состоял из пьес Шиллера, Грильпарцера, Клейста, Шекспира, Мольера и Ибсена.

Они старались: 1) как можно сильнее акцентировать в спектакле характерность, вернее, точность передачи натуры; 2) спаять как можно более стройный ансамбль; 3) дать историческую реставрацию на сцене. Старались, чтобы всё на сцене было как в жизни.

Гвоздём их спектаклей были массовые сцены. Они рассматривали толпу на сцене не как какое-то аморфное существо, а как собрание индивидуумов — и поэтому каждый их артист, игравший в толпе, делал своё определённое дело. Один только и знал, что махал платком, другой бегал, третий падал и т. д. Каждого из толпы старательно гримировали и наряжали. Иногда было так, что актёр, вчера игравший главную роль, сегодня находился в толпе.

Сцена была разграфлена на квадраты с нумерацией, и каждый статист в толпе бегал по отведённым ему клеточкам.

Костюмы делались фабрикой Брукнера, которая «в совершенстве исполняла костюмы для Мейнингена и Байрейта». Такой театр очень удобен для путешествия. Просмотрев там тридцать спектаклей и затем попав в местности, которые вы видели изображёнными на

сцене, вы не заблудились бы и знали, где какая дверь отворится. Иногда в зрительном зале душили духами (например, когда изображали сосновый лес). Рассказывают такой анекдот: один крестьянин и крестьянка попали к мейнингенцам на спектакль. Представлялась пьеса, где всех находившихся на сцене душили какими-то ядовитыми парами. Этих ядовитых паров набралось столько в зрительном зале, что крестьянка сказала своему спутнику — «уйдём, а то и нас здесь задушат».

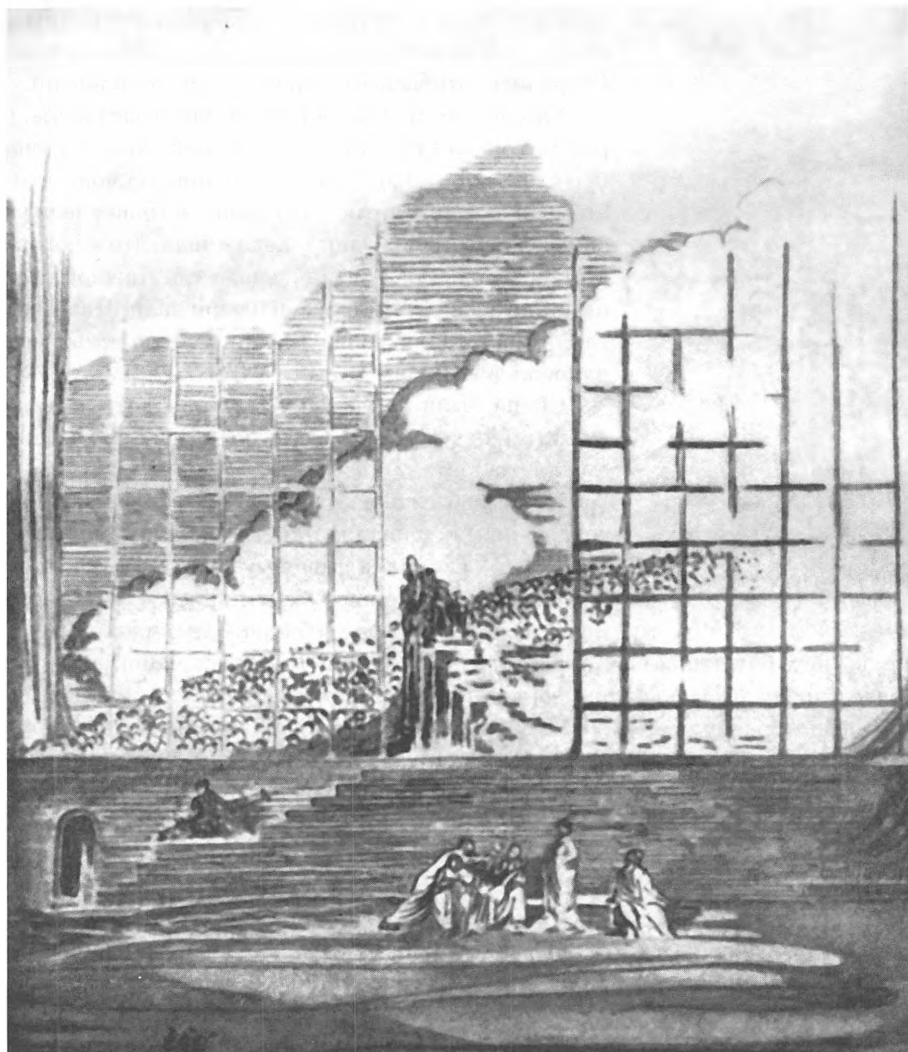
Мейнингенцы первые выдумали круглый горизонт; изобрели постановку мебели, напоминавшую зрителю о существовании четвёртой стены.

МХТ в первом периоде своей деятельности старался проводить принципы мейнингенцев. Станиславский сам не скрывал, что был под сильным впечатлением их спектаклей. Уже при постановке «Чайки» они слегка пытались отделаться от принципов Мейнингена. Хотя, например, обои в комнате были настоящие, а не нарисованные. Исполнитель роли Треплева во время самоубийства за кулисами падал сам.

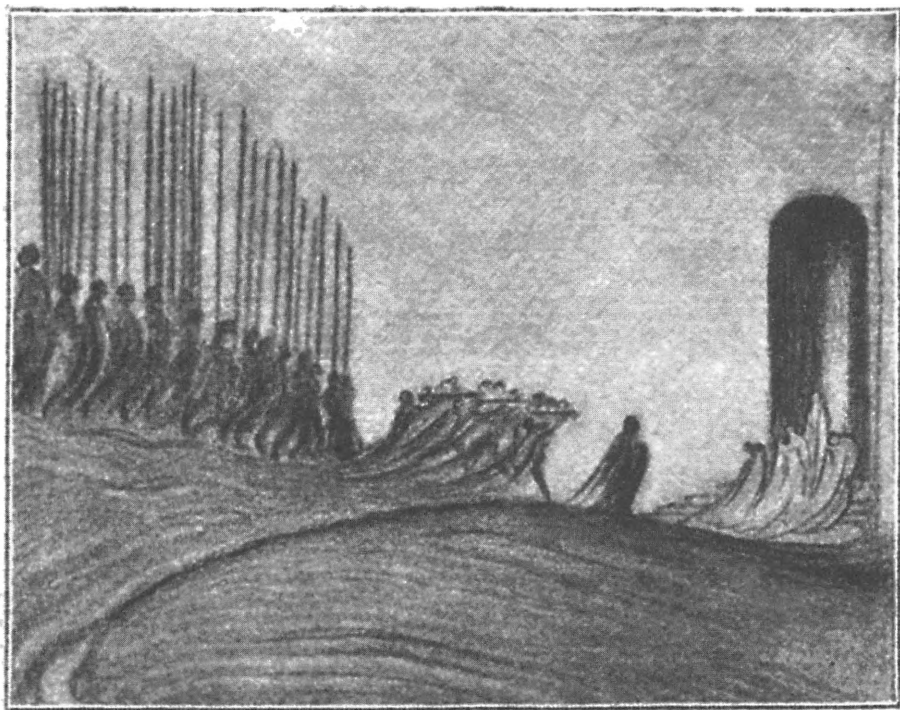
3. ЖИВАЯ ЗАПИСЬ

Если в натуралистическом спектакле остро акцентировали в тоне характерное, то теперь футуристы тоже остро акцентируют характерное. Но у мейнингенцев совсем другое. Дело в том, что мейнингенцы старались, чтобы всё было так, как в жизни. Если актёр играл купца, то [нрзб.], ища грим, костюм эпохи, они точно знали, какая эпоха, и искали по музеям. Гордостью постановки считалась полная схожесть с действительностью — исторической или настоящей.

Для «Гамлета» даже искали материал. Считали, что «Ромео и Джульетта» — действительный факт. Постановку считали картинной, если сцена представляла

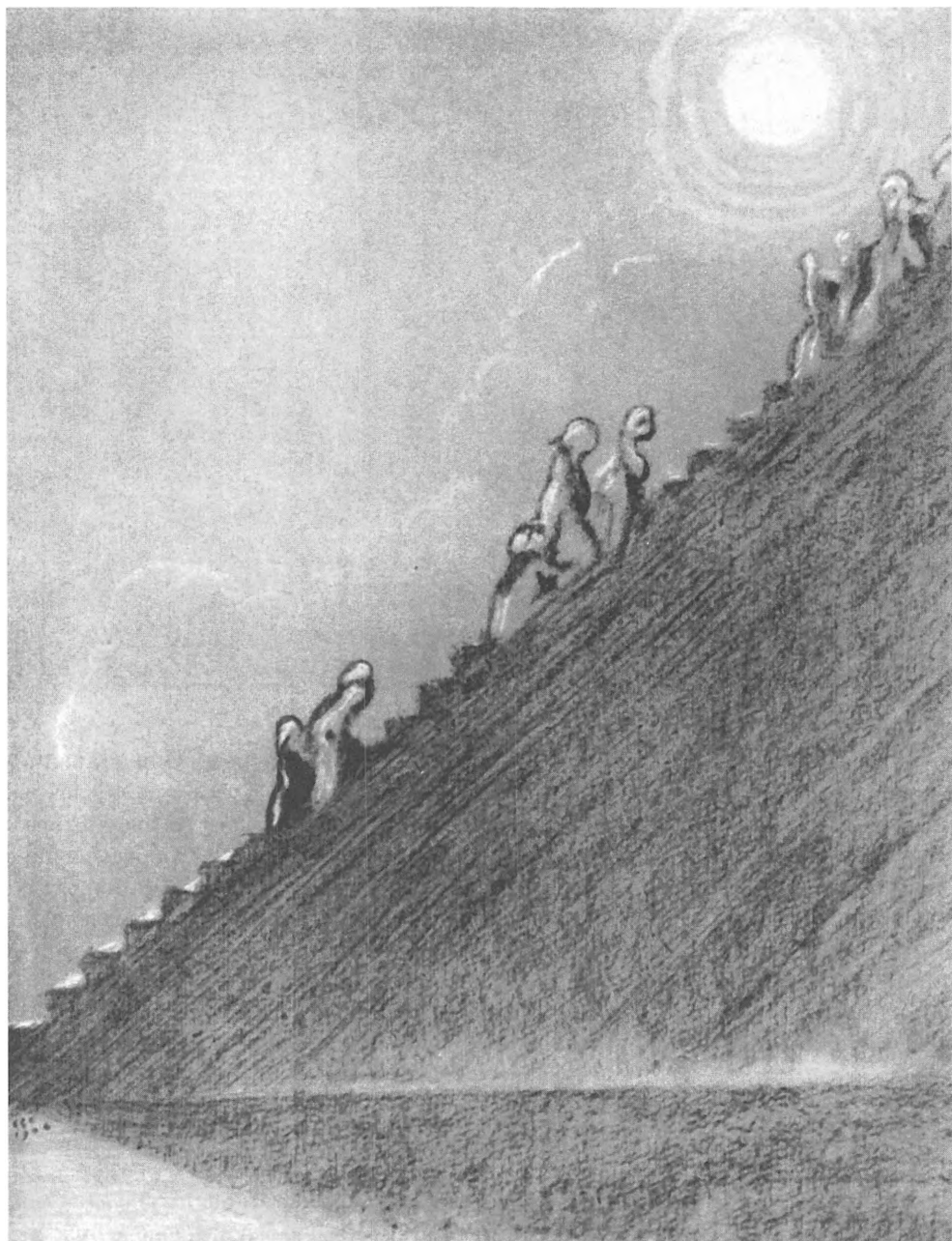


Г. Крэг. Эскиз к «Юлию Цезарю». 1905

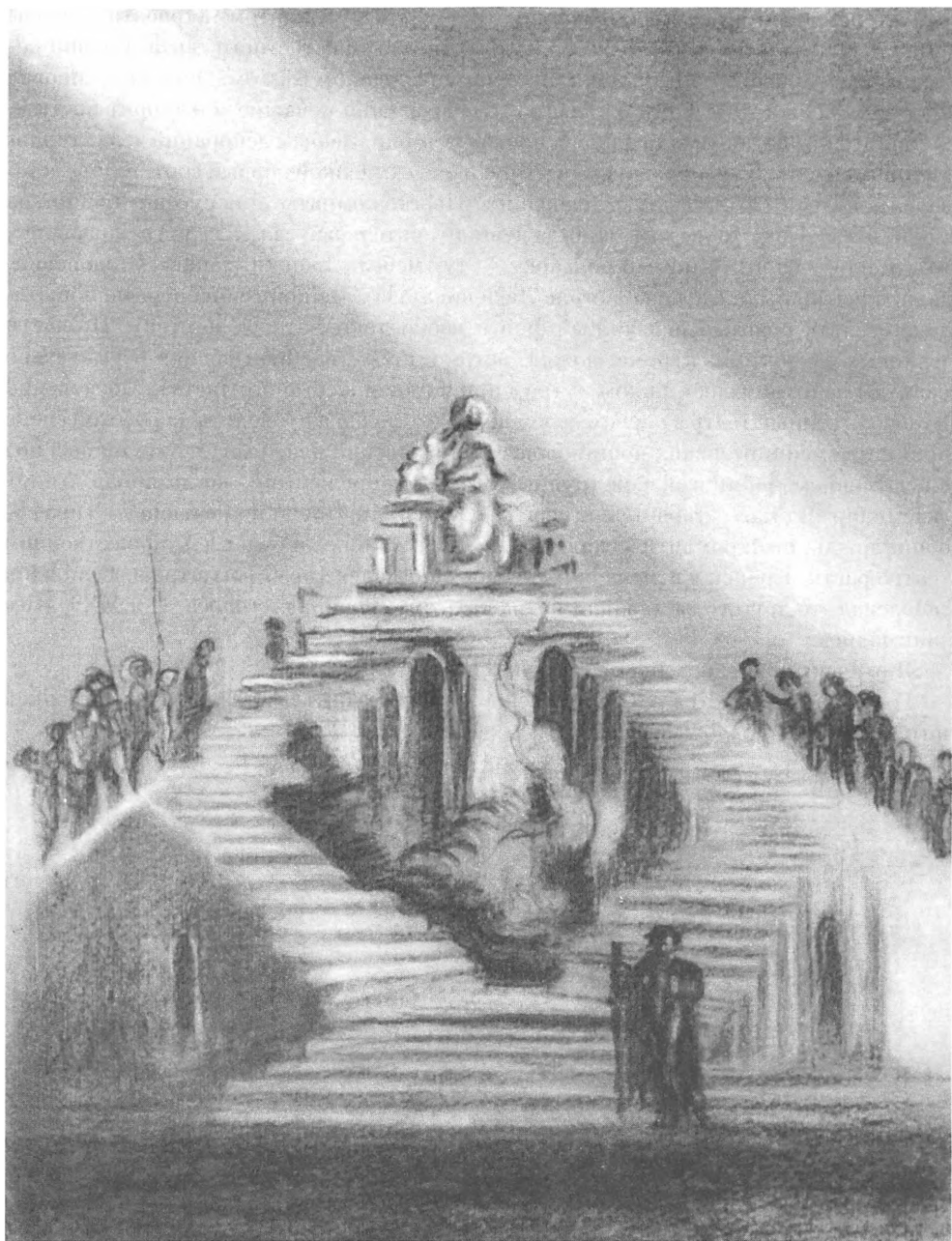


Г.Крэг. Эскиз сценического движения. 1905

«реставрацию» и терялась разница между музеем и театром. Они старались воспроизвести все детали. Любой акт мейнингенской труппы — угол музея культуры. Что касается массовых сцен, то был такой принцип: если на сцену выходят человек сто, то они точно знали, что такое толпа. Толпа — сумма единиц, и каждое лицо в толпе должно быть. Их не интересовала толпа как целое. Каждого гримировали, наряжали как первого актёра. У нас, де, нет статистов. И даже было у них условие: сегодня актёр играет Юлия Цезаря, но завтра играет просто выходную роль. Когда [ставились] массовые сцены [нрзб.], то также подробно и расставлялись фигуры, но не по степени зрительной гармонии или ритма, а старались индивидуализировать каждый образ в толпе. Например, на балконе человек машет, а внизу идёт кто-то и спотыкается, третий бежит. Занявшись каждым отдельно, как с исполнителем главной роли, для них не было вообще толпы и фигуры, но ряд лиц строго определённых по костюму, гриму. Чтобы не терять в толпе лицо (например, бегущего) они заставляли его бегать по определённым путям, поэтому им пришлось разграфить сцену как шахматную доску с нумерацией. В моей постановке «Грозы» были элементы формы и движения, а здесь лишь сухая нелепость предположения, что зритель будет рассматривать отдельное лицо. И для Шекспира толпа была фоном, фантомами. Гордон Крэг пользуется массами совсем иначе, чем мейнингенцы. Толпа — элемент движения. Ему не важно, что делает отдельный статист, а задание толпы осуществляется просто координацией.



Г. Круг. Эскиз сценического движения. 1906



Г.Брэг. Эскиз «Купидон и Психея». 1906

Актёр должен иметь тренированное тело, быть музыкантом, акробатом, чтобы попасть в ритм, если пику не будет держать прямо до известного такта. Сравни костюмы, сделанные герцогом Мейнингенским и Гордоном Крэгом. Один калькировал просто с увража. Для Гордона Крэга это совершенно неважно, он творит костюм. Мейнингенцы не допускали ошибок против истории. Эскизы декораций делал герцог Мейнингенский, а исполнялись они у Брукнера, с отделкой первый сорт, герцог оставался доволен. Что это была за декорация? Просто комнаты. Для путешественников такой театр очень [полезен]. Иногда душили зрительный зал — если сосновый лес, то душили сосной. «Мнимый больной» — тут мебель, звонки, занавесы, чашечки, даже клистир были сделаны в стиле Людовика XIV. Мейнингенцы первые попытались сделать круглый пейзажный фон и изобретают четвёртую стену. По части звуковых эффектов — грома, дождя, ветра и пр. — воспроизводили изумительно (в XVIII веке считалось шиком — гром при помощи жестяного листа). Московский Художественный театр в первом своём периоде старался проводить на русской сцене принципы мейнингенских постановок; Станиславский не скрывает, что он был под впечатлением мейнингенской труппы. Затем Станиславский, когда попал к нему экземпляр «Чайки», старается отделаться от мейнингенцев, но не очень — [нрзб.], обои, дождь; нота романтическая уже звучит в «Чайке» и будет в Художественном театре расти. Кронек в отношении актёров занимался [нрзб.] муштрою. Если один заболел, то другого заставляли подражать ему, начиная с голоса. И в МХТ этим занимались.

Я отвлеку ваше внимание в сторону Гордона Крэга.

Говоря о Гордоне Крэге, самое опасное, чтобы не сбиться на безвкусицу немецкой интерпретации Гордона Крэга.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.727, л.5—8.

ЛЕКЦИЯ № 8. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

19 июля 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Говоря в прошлый раз о мейнингенцах, я мог ввести вас в заблуждение. Вы могли подумать, что я этот приём до известной степени рекомендую. Я должен сказать сегодня, что, указывая на противоположное течение — работы Гордона Крэга, — я в достаточной мере подчеркнул ту мысль, что считаю подход мейнингенцев подходом неверным.

Конечно, у мейнингенцев есть целый ряд заслуг. Каких? Они, например, создали то, что можно назвать дисциплиной в театре. Это заслуга огромная. Далее, у них изумительно разработана система сигналов. Например, система сигналов, идущих от помощника режиссёра ко всем частям сцены, является вещью очень и очень полезной. Всё это чрезвычайно облегчает движение спектакля. Помощник режиссёра имеет здесь возможность не сходить с одного места. Он выбирает определённое место на сцене, устраивает там специальный аппарат, от которого идут нити по всем нужным местам театра. Этим же аппаратом пользуются для того, чтобы выпускать артистов на сцену. Прежде режиссёр сам метался по сцене, что было, конечно, весьма неудобно, особенно в случае сложной сценарии, например, в случаях, когда одновременно из десяти — пятнадцати мест выходят действующие лица. Теперь это делается по определённой системе.

Мейнингенцам принадлежит ещё одна заслуга — изобретение различных шумовых эффектов. Изобретение это было также определённым этапом в технике театра. Впоследствии появляются футуристы, которые применяют это приобретение не в духе натурализма. Словом, у мейнингенцев есть целый ряд таких заслуг, которых никто не отрицает. Но мейнингенцы были натуралисты. Они отвергали в театре всё условное, и это было их ошибкой.

Вопрос о несостоятельности в театре натурализма можно показать на одном простом примере. Часто приходится выводить на сцену зверей. Например, выводят лошадей. Существуют для этой цели дрессированные лошади. Их можно взять из цирка. Но дирекция обычно не выпускает из цирка хороших лошадей. Ибо лошади эти дороги и переводить их из одного помещения в другое всё-таки опасно. Поэтому для надобностей театра обыкновенно дадут клячу. Что с ней сделать? Актёр сядет на неё, чтобы выехать на определённое место в определённое время, но лошадь может закапризничать и не пойти на сцену. Бывали случаи, когда лошади опрокидывали актёров. Бывали катастрофы с актёрами. Когда мы выводим на сцену зверя, то мы уже подчиняемся этому зверю. Захочет он выйти на сцену — выйдет, а не захочет — не выйдет. В старом японском театре просто говорили, что зверю не полагается быть на сцене потому, что он не может быть актёром. Зверя нужно поэтому заменить,

его нужно представить иначе, представить условно. Если нужно, чтобы кто-нибудь выехал на лошади, то лошадь изображается двумя статистами. И такую лошадь можно нарядить и гримировать, как угодно. Натуралистическая школа не допустила бы этого. Например, у статистов ноги были бы видны из-под попоны. Это не удовлетворило бы натуралиста. Мейнингенцы бы были против этого. Японцы же считают это вполне возможным и допустимым в театре.

Желая подчеркнуть преимущество условного театра перед театром натуралистическим, я остановлюсь сегодня более подробно на Гордоне Крэге.

Московский Художественный театр существовал до 1905 г. приблизительно семь сезонов. В первом периоде своего существования он стремился подражать мейнингенцам. Тут был один случай, который несколько сбил их с толку. Это «Чайка» Чехова. Сбил их с толку сам Чехов. Когда он был на одной репетиции, то он высказал целый ряд возмущений по поводу того, что в театре стремятся [дать] всё настоящее. И многие при этом не понимали, о чём он, собственно, говорит¹.

Чехов считал, что в театре должна существовать условность. И вот отчасти под влиянием бесед с Чеховым, отчасти же под влиянием того, что происходило за границей, где в 1904 г. Гордон Крэг уже приступил [к] революционированию театра, Станиславский задумывает создать театр опытов в Студии. Таким образом, выясняются два пути: во-первых, по дороге, проложенной мейнингенцами и ведущей к натурализму, и, во-вторых, инсценировка пьес в приёмах какого-то нового театра — театра условного. Были сделаны попытки поставить Метерлинка не так, как он ставился на Западе. Художники подходили здесь к разрешению задачи иначе, чем мейнингенцы. Об этих попытках свидетельствуют имена Сапунова, Судейкина, Денисова и других — имена, которые много говорят театраль[ному человеку]².

М.П.Зандин, говоря о Мамонтовском театре, упомянул о художниках Врубеле, Коровине, которые там работали. И вы понимаете, конечно, что Врубель, когда он стал работать в театре, не мог подходить к задаче так, как подходили к ней мейнингенцы. Ибо ему не могло быть интереса к чему-нибудь музейному, и не стал бы он искать чего-либо в библиотеках. Он мог опереться только на свою фантазию, на то чувство формы, которым он обладал как художник. Поэтому то, что делал Врубель, определило собою лицо Мамонтовского театра.

Когда же пришли сюда Сапунов и Судейкин, то они также не могли относиться к задаче иначе. Они создали ту красочность, которой так любовались в театре Мамонтова. Это была эпоха, когда сцена засветилась ярким светом. Это был настоящий праздник красок.

Станиславский же в противоположность Мамонтову старался не пускать в театр художника. Он боялся красок. Вы помните суждение брюссельцев по поводу мейнингенского театра: декорации очень темны и костюмы мало театральны. Суждение это относится и к театру Станиславского. Там работал только один художник, это Симов. Художников же, работавших в Мамонтовском театре, в Московский Художественный театр не пускали. На них смотрели здесь просто как на чудаков. В конце концов Московский Художественный театр остался колеблющимся между двумя течениями: мейнингенского театра и того, что получило себе выражение в театре Мамонтова.

А в дальнейшем определяются у нас два типических течения — московское и петербургское. Дело в том, что Петербург вступил на путь решительного разрыва с традициями мейнингенского театра. Московский Художественный театр стал тогда леветь. Он стал получать декорации от художников, группировавшихся около «Мира искусства»: Кустодиева, Бенуа и других. Он пытался выступать и в Петербурге, но успеха не имел, потому что здесь проявилось уже совершенно другое течение.

Теперь я в самых общих чертах расскажу вам о Гордоне Крэге, который заставил Головина заботиться не только о красках, но и о композиции для сцены.

Гордон Крэг писал как теоретик, во-первых, что театру как искусству до сих пор вообще не хватает *формы*; во-вторых, что человек на сцене и его движения должны рассматриваться как движение *человеческих форм*; затем, в-третьих, что массы должны трактоваться именно *как массы* и, в-четвёртых, что актёр, который сегодня *олицетворяет и истолковывает*, должен завтра *представлять*. Ещё он заявлял, что на сцене не нужно ни автора, ни музыкантов, ни живописцев, а нужны артисты. Артист должен быть артистом и ничем другим. Актёры должны быть настоящими театральными дел мастерами, и только. Для того, чтобы создать пьесу, нужны не слова, не тоны, не краски, а именно представление.

Параллельно с этим на русской почве натурализм сменился импрессионизмом. А затем возникает неореализм в лице представителей «Мира искусства». И в это же время создаётся условный театр.

На Западе имелись работы Рейнгардта, Аппиа и Фукса. Здесь мы также видим влияние Гордона Крэга. Но настоящий подход к условному театру всё-таки принадлежит русским. Здесь стараются принять учение Крэга, проверив его на старинном театре. И здесь находят интересные поправки к этой теории. Возникновение в Петербурге Старинного театра было не случайностью, а необходимостью. Это было необходимо именно для проверки крэговской системы.

И [в] результате этого мы стоим здесь перед началом создания нового русского театра. Здесь, в области театра, должны прийти теперь новые люди, которые скажут новое слово. Сапунов наметил это новое слово. Это манера гротеск. Это новая отрава, отсутствующая во всех других театрах. Гротеск должен преодолеть этот элемент модернизма, который имеется в опытах Гордона Крэга. Здесь нет больше места импрессионизму, а должна выступить особая доктрина.

В начале моего курса я сказал вам, что театр есть особое искусство, куда входят как элементы все другие искусства. Театр есть синтез всех этих искусств не в смысле Вагнера, а в некотором совершенно особом смысле. Об этом я поговорю с вами в следующий раз.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.723, л.1—36.

2. Живая запись

Говоря о мейнингенцах, я как бы рекомендовал эти приёмы, но указывая на работы Гордона Крэга, мне кажется, я указал, что подход мейнингенцев неверен. За-

слуги мейнингенцев — в области дисциплины. Разработана система сигнализации: система сигнализации от помощника режиссёра ко всем частям сцены — вещь любопытная. В Александринском театре [Н.В.]Петров устроил аппарат, который надо изучить: помощник режиссёра имеет возможность не сходить с места, где установлен сигнальный аппарат, откуда и сообщается с разными местами сцены⁴. Прежде, бывало, помощник режиссёра метался по сцене как угорелый.

Мейнингенцы ещё изобрели много эффектов шумовых. Футуристы могут изобрести оркестр шумов.

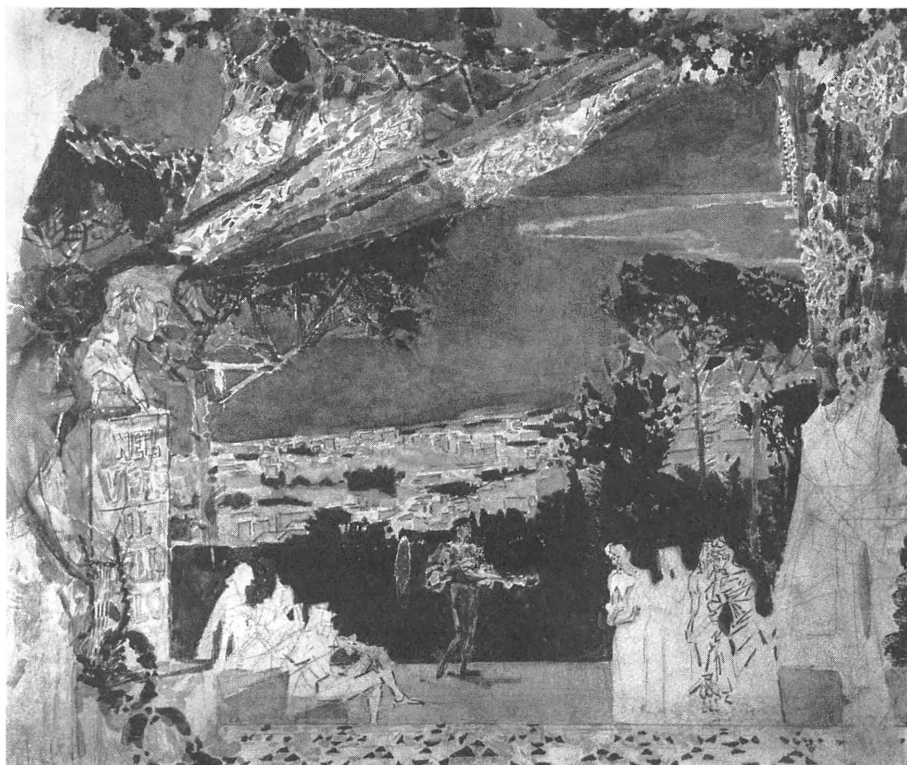
Относительно вопроса о натурализме. Часто на сцену приходится выводить зверей — например, верхом на лошади. Но хорошо, если в городе есть цирк, да и оттуда могут не дать [лошади]. Актёр должен выехать в определённый момент и по определённому месту — это неосуществимо и нелепо. Японцы старого театра решили этот вопрос просто: зверю не полагается быть на сцене, он не артист, их надо заменять чем-нибудь, статистами, и этого зверя можно загримировать, нарядить и т.д. Натуралистическая школа не могла бы допустить такого балагана. Итак, о натуралистическом театре я больше не скажу ничего.

Остановимся на Гордоне Крэге.

[Изменения] происходили в русском [театре] с 1905 года. Московский Художественный театр просуществовал уже семь сезонов; в первом своём периоде — мейнингенство; «Чайка» Чехова сбила их с толку — стиль, главным образом, сам Чехов. Он в разговоре с актёрами высказал ряд возмущений, что стремятся [решать спектакль] натуралистично. Это как-то запало в душу руководителей Художественного театра. «Если портрет нарисован, то ненормально вырвать нос и заставить выставить настоящий нос». Есть какая-то условность. Чехов часто делал замечания, он искал какой-то условной сценической простоты, но не принимал какого-то бытового элемента. В 1905 году, когда Станиславский [нрзб.]. В 1900 году Крэг уже сделал свои опыты. До 1905 года его имя ещё не упоминалось, но с Запада шли слухи. 1905 год. Станиславский хочет основать студию, театр опытов. Сперва хотел филиальное отделение, но потом, благодаря подбору лиц, театр этот [оказался] сделан [иначе]. МХТ идёт с этого времени по двум путям — мейнингенство и инсценирование как-то по-новому. В Театре-студии были попытки поставить не так, как в Художественном театре, и художники этого театра подходят как-то иначе (Сапунов, Судейкин, Денисов). Легче всего говорить о театре и упомянутых художниках. Мамонтовский театр — работы Врубеля и Коровина. Врубель не мог так работать, как мейнингенцы. Ему и в голову не пришло бы разыскивать снимки и рыться в увражах. Он опирался на фантазию и чувство формы.

Все эти работы Врубеля и определили лицо Мамонтовского театра. Сапунов и Судейкин также не подходили так, как мейнингенцы. Они были учениками Врубеля. Сапунов и Судейкин сделали в студии попытку дать красочность, которую облюбовал Мамонтов. Был момент праздника красок. Сцена засветилась. Такова мамонтовская эпоха. Московский Художественный театр не очень впускал к себе настоящих художников и был против Врубеля и Коровина, и боялся красок. «Костюмы малотеатральны, а декорации темны». Вспомните только знаменитый врубелевский занавес, размеры необычайны были его, Врубель решил заполнить снизу доверху без арле-

кинов и так расположил линии краски, что обыватель не мог всего охватывать, слишком непривычно. Размах театра сказался в этом занавесе.

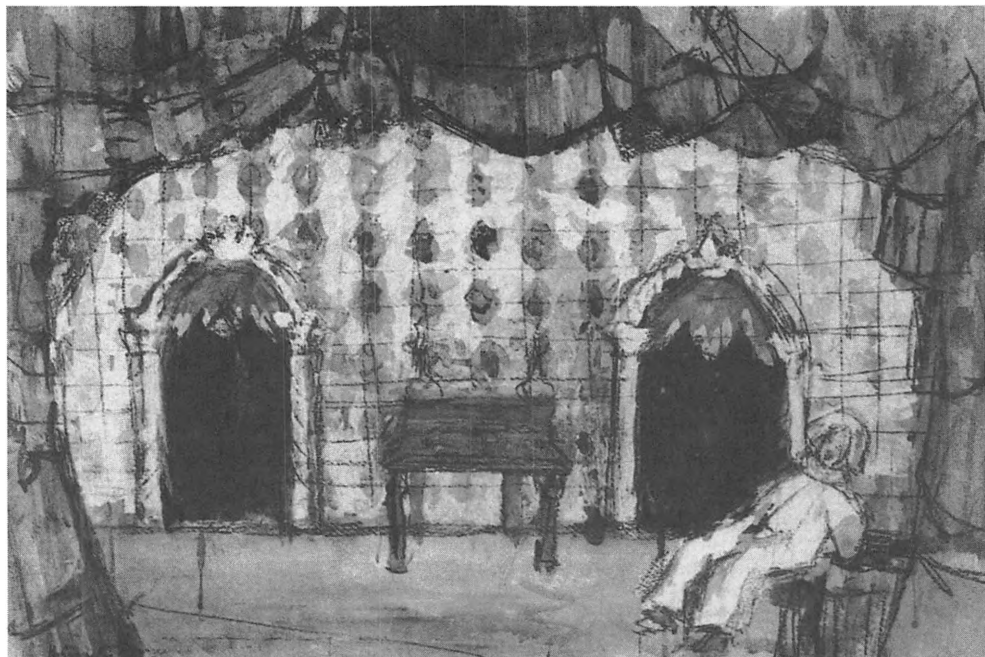


М.А.Врубель. Италия (Неаполитанская ночь).
Эскиз занавеса для Частной оперы С.И.Мамонтова. 1890

В МХТ работал Симов. Театр-студия выдвинул новых художников. Революция 1905 года не дала возможности оформиться этому театру, и он остался студией. МХТ остался между мейнингенцами и отравой Врубеля. Определились как бы два течения — московское и петербургское. Петербург, когда организовался театр Комиссаржевской, пошёл по пути резкого разрыва с мейнингенством. МХТ полевел, и левел он, обращаясь к представителям «Мира искусства», поручая [спектакли] Добужинскому, Кустодиеву и Бенуа. Художники «Мира искусства» появляются и здесь, в Петербурге. Петербургские левые течения. Комиссаржевская — Сапунов, Судейкин, Денисов. Государственные театры в Москве Коровин наводнил богатством красок. И Головин в Петербурге. Чем остаётся Коровин? Головин развил свою работу на фоне здешних театров, а Коровин остаётся самостоятельным и продолжает.

Начинают говорить о Гордоне Крэге. Что же явилось отравой? Москва успокоилась на красочной гамме, а Головина заставили заботиться о композиции на сцене, а не только красках. Гордон Крэг заставил [нрзб.].

Чего не хватает искусству театра — это *формы*.

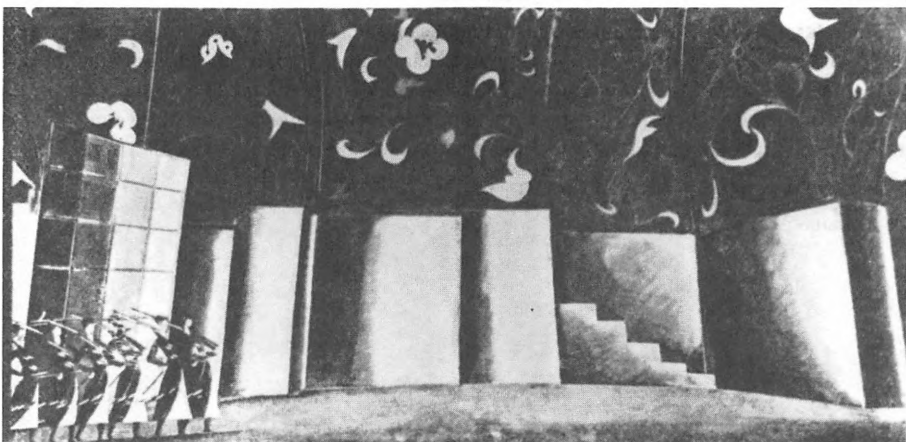
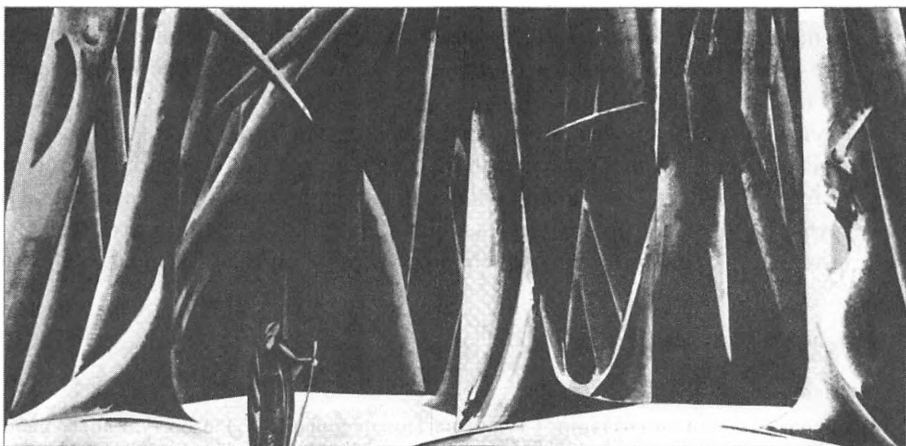


Н. Н. Сапунов. Эскиз к «Шарфу Колумбины». Дом интермедий. 1910



С. Ю. Судейкин. Эскизы костюмов к «Обращённому принцу». Дом интермедий. 1910

[Крэг утверждает, что] человек на сцене и движение — это движение человеческих форм; на сцене массы должны трактоваться как массы (вспомним мейнингенцев, с разбивкой толпы на единицы); теперь актёры *олицетворяют* и *истолковывают*, завтра они должны *представлять*; на сцене не нужен ни автор, ни музыкант, ни живописец, [но нужен артист]; будь у меня свой театр, я не зарисовывал бы постановок, а прямо ставил их на сцене.



В.Е.Татлин. Эскизы декораций («Лес», «Спасские ворота») к опере «Жизнь за царя». 1913

Таким образом на русской почве натурализм сменяется импрессионизмом, уступая ему место. Сапунов и Судейкин в противоположность Коровину — композицию и рисунок. Крымов, Арапов.

В это же время созируется и условный театр. На Западе в этом ряду Рейнгардт, художник Аппиа, Фукс и Крэг. Под влиянием Гордона Крэга. Настаиваю, что настоящий подход к условному театру только на русской почве. Крэговщина в Германии дала [нрзб.], в России её проверяют на старинных театрах. Вот поправки, которые внесли русские работники в крэговщину. Испания XVII века, тех[ника]

времен *commedia dell'arte*. Старинный театр в Петербурге не случайность, чтобы практически поверить особенности крэгговской системы.

С 1905 почва разрыхлялась и разрыхлена. Сапунов в «Доме интермедий» заставил задуматься над необходимой манерой — гротеск. Это отсутствует у Гордона Крэга, но он [гротеск] преодолевает элементы модернизма, которые чувствуются у Гордона Крэга.

Когда в Театре-студии стали делать макеты, Судейкин запротестовал, и я тогда писал, что надо с макетами порвать. Татлин выставляет рельефы, и ему на сцене не только надо макет, но и сделать всю бутафорию⁵. Заявление Гордона Крэга о форме на русской почве создаёт татлинизм.

И это тут не импрессионизм, а особая идея, которая будет развиваться.

Для русского театра Гордон Крэг уже отошёл в историю. Краски получили иное значение и будут [нрзб.]. Мы подошли и к новой классификации. Не искусства — живопись, скульптура, театр, а искусства (живопись, скульптура, архитектура) — и театр, где театр как синтез целого ряда искусств, не в смысле Вагнера, а в смысле особом.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.727, л.16—21.

¹ См.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.120.

² Мейерхольд говорит о создании Студии на Поварской (1905) и о студийных работах Н.Н.Сапунова, С.Ю.Судейкина, В.И.Денисова.

³ Конспекты лекции Зандина, на которую ссылается Мейерхольд, см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.727, л.3 («Мамонтов в Москве пригласил не декоратора, но живописца-художника»), и ед.хр.726, л.20 («Традиционные декораторы показались несовершенными, впервые от них отказался московский антрепренёр Мамонтов, пригласивший в свой театр Врубеля», «русская декоративная школа первая решилась на эту смелую вещь»).

⁴ См.: *Петров Н.В.* Пятьдесят и пятьсот. М., 1960, с.125—127.

⁵ См. выше, с.96.

Л Е К Ц И Я № 9. С Ц Е Н О В Е Д Е Н И Е

24 июля 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Я ещё много должен сказать вам. Но недостаток времени заставляет меня делать это разбросанно. Я надеюсь, однако, что вам легко удастся всё это собрать.

Сегодня я хочу сказать вам несколько слов о стилизации, уяснить вам сущность стиля.

Самое лёгкое, это найти манеру в творчестве. Второе, более трудное, — это обрести художественное лицо. Оно возникает тогда, когда творец недоволен исполнением и когда он стремится преодолеть манеру. В его процессе творчества скажется тогда необходимость слиться с жизнью. Но это обыкновенно не имеет здесь ничего общего с натурализмом.

Легче всего объяснить это на примере живописи. Если я говорю о художественном лице Сезанна, обретшего необычайное слияние с природой, то это не значит, что художник дал в своей картине раскрашенную фотографию. Сливаясь с природой, Сезанн постиг самую душу природы. Если он смотрит на дерево, то дерево это мыслится им как форма, разложенная на соответствующие части. И глядя на какую-нибудь картину его, вы чувствуете это насыщение формой.

Тот, кто от манеры не умеет отречься, будет обладать тем, что можно назвать маньеризмом. Искание художественного лица становится для иных натур необходимостью порвать с искусством. Увлечение найти своё лицо заставляет иногда удалиться от искусства. Таковым был, например, Врубель. Этот художник как бы порвал с искусством ради каких-то безоблачных далей, каких-то трансцендентных целей.

Искать лицо — занятие очень хорошее, но и очень опасное. Хорошо, если художник найдёт спасение в стиле. Стиль — это та объективная форма, которая противопоставляется субъективной форме — манере.

Чтобы найти лицо, надо пожертвовать манерой. Чтобы найти стиль, надо отказаться от лица. Тот же, кто, стремясь от манеры перейти к стилю, не создаст себе лица, придёт только к стилизации.

К стилю художник может прийти только путём самоотрицания. В стилизации же самоотрицания нет. Это всё тот же маньеризм. Не нашедший стиля застревает на стилизации — слабом и отдалённом подобии стиля.

Часто употребляется слово *большой стиль*. Этот большой стиль требует уже абсолютной жертвы личности. Тут нужно всецело отдаться началу объективности, началу вселенскому. Примером могут служить здесь, во-первых, Данте, во-вторых, Пушкин. Это образчики большого стиля. Здесь достигается величайшая объективизация. Индивидуальность преодолена совершенно.

Вячеслав Иванов сказал так: «Нельзя согласиться с правом субъективной лирики исказить данность до неузнаваемости или так поглощать её, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя принять изнасилования данности лирическим субъективизмом»¹.

Что это значит?

Здесь мы подходим к вопросу о натуре. Совершенно отрицать природу — значит создавать несвязный кошмар. Новые поколения говорят: долой натуру! Но вещества мы не отрицаем. Мы его преобразуем. Мы берём натуру, мы её организуем.

И тем прекраснее наше создание, чем больше видна рука организатора. Чем больше я замечаю, что вот эти слова организовал Пушкин, тем больше я ими наслаждаюсь. Творение тем выше, чем больше бросается в глаза организация и чем меньше заметна данность. Брать данность, не преобразовывая её, значит здесь брать сырой материал. У мейнингенцев и в Московском Художественном театре жизнь отражалась пассивно. Там брали данность и обезьянили её. Но художник не обезьяна. Суждение это определяет всё наше отношение к такого рода работе.

Игнорирование природы и нелюбовь к вещи — этого нам в театре не нужно. И также относимся мы отрицательно и к тому, когда относятся пассивно к данности. Миметизм — это не искусство.

Теперь я перейду к той подготовительной ступени, которую необходимо знать, чтобы завтра в практическом классе подойти к вам так, как подошёл бы к трупке.

Есть такой период, который называется *монтажкой*. Это писание манускрипта. Я вам покажу здесь монтажку пьесы «Борис Годунов» 1908 года². Вы её посмотрите в перерыве и увидите, как она пишется.

В настоящее время монтажка пишется несколько раз.

Монтажка № 1. Она должна быть написана тогда, когда ещё нет вашего сочинения. Эта монтажка содержит в себе всё. Материал здесь извлекается не только из ремарок. Например, при словах: «*Не хочешь ли покурить?*» — следует искать предметы и записать их — портсигар и папиросы. «*Сел*» — записать табурет. «*Убил человека*» — револьвер или шпагу. И т.д. Для каждого рода предметов заводится определённая графа. Здесь имеем, например, следующие: [пропуск в стенограмме]³. Новейшие режиссёры считают, что мебель должна писаться в отдельную графу. Это потому, что иногда мебель может определить собою всю структуру декораций. Например, большой круглый стол, за которым играют в карты, может служить опорой при определении всей остальной декорации. Реквизит также нужно написать отдельно. Это вещи текущие: графин, наполненный водой, которую пьют на сцене, или табак, который курят. Прежде все действующие лица писались в одной графе. Теперь актёры и актрисы пишутся отдельно. Это потому, что по фамилиям часто бывает трудно ориентироваться, требуется ли мужской или женский костюм.

Но что такое монтажка № 2? Она возникает после первой беседы с художником. Появляются новые предметы. Был, скажем, только стол, но теперь появился фонарь над столом и т.д.

Монтажка № 3. Эта монтажка возникает после того, когда художник напишет эскиз. Здесь обыкновенно появляются ещё новые предметы, специально в видах

художественной трактовки. Например, художник мог нарисовать кроме шпаги ещё маленький кинжал. Его нужно тоже записать. Таким образом, вы получите последнюю монтировку, в которую будет занесено всё.

Когда начнётся работа с актёрами, то тоже могут произойти изменения. Например, какая-нибудь площадка с тремя ступенями. Мы репетируем бег на три ступени. У актёра это не выходит. Ему нужен разбег в четыре ступени. Или ступени нужны несколько иные. Тогда приходится дополнительно снестись с художником. Он скажет, может он изменить это или нет. И тогда сообразно с этим или перепланируют сцену или оставляют её.

Режиссёр является здесь, таким образом, всё время связующим звеном. Ему приходится всё время быть в контакте с мастерами. Бутафор, например, может вместо лёгонького знамени для актрисы сделать знаменище, которое она не в состоянии держать. При начале репетиции режиссёр должен точно знать все расстояния сцены, разметить и учесть их. Иначе будут промахи. Весьма важно, чтобы при названии отдельных предметов употреблялись те же самые термины, которые употреблялись в истории и упомянуты в культурной истории. Приступая к работе, вы должны иметь макет. Макет удобен для актёров. Они иногда не умеют читать эскиз художника.

Что касается репетиций, то все они располагаются по периодам:

1) Беседа, проверка ролей и читка. Сговор с актёрами. Актёры смотрят на эскиз, макет. Изучают произведение.

2) Репетиции. Начало планировки.

3) «Акт залажен». Для режиссёра наступает отдых, а для актёра трудная работа.

Когда у актёров готово и кажется, что всё налажено, режиссёр говорит: теперь у меня первая репетиция! Он начинает наводить лоск, проверять игру актёров.

Теперь я привожу вам закон из опыта. Количество репетиций, нужных для последних актов, бывает втрое меньше, чем для первых актов. Последние акты обыкновенно довершаются очень легко.

Обстановочные репетиции:

1) Репетиция художника-декоратора и машинного механика; 2) специальная репетиция для режиссёра с актёрами, актёры не одеваются в специальные костюмы; 3) актёры в костюмах и гримах; 4) генеральная репетиция, их может быть сколько угодно, обыкновенно их бывает только две, но опасно на этом экономить.

Отношение режиссёра к актёрам. Это проблема о том, переживает ли актёр или не переживает то, что играет. Этот вопрос я отложу для следующей лекции — перед началом практических занятий (в четверг)⁴.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.725, л.41—74.

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

1) Самое лёгкое достижение — это найти манеру.

2) Труднее обрести художественное лицо.

Стиль — это та объективная сила, которая противоположна субъективной манере.

Тот, кто переходит от манеры прямо к стилю, создаёт стилизацию.

Пушкин и Данте дали произведения, в которых виден большой стиль.

Мы берём натуру и мы её организуем. Мейнингенцы и МХТ отражали жизнь пассивно.

Монтировка — это систематизированная запись всех вещей, нужных для данной постановки. Пишется несколько монтировок:

№ 1. Когда ещё нет вашего сочинения (т. е. туда вносится всё то, что предусмотрено в ремарках и в тексте автора). Для реквизита, бутафории и мебели надо делать отдельные графы. Необходимо ввести графу ковров. Список актёров и актрис делать отдельно.

№ 2. Возникает после беседы с художником, т. е. тогда, когда уже возникает режиссёрский замысел.

№ 3. После того, когда художник напишет эскизы костюмов и декораций. Хорошо иметь для каждой графы особые тетрадки.

Содержание монтировочного листа:

декорации, мебель, бутафория, реквизит, ковры, список актёров, список актрис, костюмы, обувь, [нрзб.], извлечения из костюмов.

Помощник режиссёра точно также должен иметь свой монтировочный экземпляр.

Первый период репетиций: беседа, проверка ролей, считка.

Второй — начало планировки.

Третий — акт залажен. (Количество репетиций, надобное для первых актов, — для последнего сокращается минимум вдвое. Это скачок от хорошего трамплина).

Четвёртый период репетиций — обстановочные репетиции: а) обстановочные репетиции без исполнителей, б) обстановочные репетиции с исполнителями.

Пятый — ряд генеральных репетиций.

Идеал — проводить все репетиции в костюмах.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.41—41 об.

¹ В этой лекции Мейерхольд опирается на статью Вяч.Иванова «Манера, лицо и стиль» («Борозды и межи». М., 1916, с.167—185). Приведём сделанный им конспект этой статьи:

«Вяч.Иванов. “Манера, лицо, стиль”.

1. Обретение манеры (субъективной формы) — легчайшее достижение.

2. Обретение художественного лица — второе достижение.

Из недовольства достигнутым возникает лицо. Художник жертвует манерой. Слияние с жизнью. *Маньеризм* у тех, кто от манеры не отрекается. Искания лица для иных — разрыв с искусством, уход в область трансцендентных искусств форм (Врубель). Сила, спасающая личность в её исканиях нового принципа творческой жизни, — *стиль* (объективная форма). Стиль достигается преодолением тождества между личностью и творцом.

Чтобы найти лицо, надо пожертвовать манерой. Чтобы найти стиль, надо уметь отказать от лица.

Попытка перейти от манеры прямо к стилю, не определив себя как лицо, создаёт не стиль, а стилизацию, потому что объективация достигается дорогой ценой самоограничения.

Стилизация относится к стилю, как маньеризм к манере.

Большой стиль. Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому (Данте, Пушкин).

Подражание большому стилю без предварительных ступеней, сначала [нрзб.] индивидуализма (манера), потом стильного творчества, может произвести только площадное и лубочное.

“Художник — не обезьяна”, — сказал один трагический поэт эсхиловой школы, который так обозвал знаменитого актёра своего времени, тянувшего Софокла к психологизму и натурализму» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.43—45).

Закljučая конспект, Мейерхольд намечил следующую оценку метода собственной работы в Драматическом театре В.Ф.Комиссаржевской (1906—1907), методов работы Художественного театра и общераспространённых методов неврастенической игры: «Плохо и произвольно и беспочвенно мечтать (т[еатр] Комис[саржевской]), и пассивно отражать жизнь (Моск. Худ. т[еатр]), неврастенически обезьянить данность» (там же, л.45).

В подготовительной записи Мейерхольда к одной из декабрьских бесед 1917 г. в Студии на Бородинской сказано:

«Не будем навязывать друг другу манеры. Довольно диспутов о театре. Пусть каждый творит, как он хочет. Я хочу научить вас работать» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.714, л.19).

² По-видимому, Мейерхольд демонстрировал слушателям свою монтировку оперы Мусоргского «Борис Годунов», относящуюся не к 1908 г., а к сезону 1910/11 г. (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.75).

³ В типовых бланках «Монтировок», использовавшихся в императорских театрах, были выделены разделы: декорации, мебель, бутафория, действующие лица и фамилии исполнителей, костюмная часть, парикмахерская часть, головные уборы, обувь.

⁴ В конце этой записи стенографист отметил: «№. В четверг я не был, и эта лекция осталась не записанной». Он имел в виду лекцию № 10, известную лишь по краткому конспекту слушателя. Запись лекции № 9 была расшифрована Линцбахом месяц спустя, о чём свидетельствует поставленная его печаткой дата: «24 авг. 1918» (это ввело в заблуждение архивистов, и в описи РГАЛИ лекция № 9 датирована 24 августа и ей дан порядковый № 12, хотя на л.42 правильно указана её дата).

ЛЕКЦИЯ № 10. О МАСТЕРСТВЕ АКТЁРА

25 июля 1918 г.

1. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

С актёрами надо обращаться как с большими детьми.

Первый тип актёров — тот, который закапывается с первого раза в психологию и всякий поступок героя мотивирует известными психологическими условиями.

Второй тип актёра — это тот, который прежде всего любит действовать. Для него театр — это здание, где собраны все прелести, о которых он знал, скакал в детском возрасте на палочке «как Наполеон» и надевал на голову колпак с перьями «как Пётр Великий» или «как Суворов».

У актёра на сцене должна быть исключительная ясность глаз; они должны быть наиболее спокойными.

Должен быть бодрый неустоленный рот.

Вы не имеете права поступать на сцену, если у вас не сильные руки и ноги.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.42.

Л Е К Ц И Я № 11. С Ц Е Н О В Е Д Е Н И Е

5 августа 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Мне остаётся теперь сказать вам в этот короткий период времени о гротеске. Но прежде мне хочется подробнее остановиться на пантомиме¹.

Я сделаю беглый обзор литературного течения XIX века. Я сразу обращаю ваше внимание на центральные моменты в этом веке². Это те моменты, когда особенно прогремели имена Лермонтова, Пушкина и Гоголя, которых сразу не считали драматургами. Из них Гоголь сразу заявил себя драматургом, но при жизни с ним не особенно церемонились, что объясняется как придирчивостью цензуры, так и непониманием со стороны актёров.

Затем Островский. Это фигура, определившая собою главное театральное течение всего века. До Пушкина, и до Лермонтова, и до Гоголя русский театр был главным образом под влиянием французского. Всё, что играли у нас в начале XIX века, было или переводы водевилей или комедий французских, или французские феерии, или французская мелодрама. И так как здесь всё сводится к изобретению сюжета, то и в игре актёров обращалось внимание главным образом на то, как двигаются эти сюжеты.

Если это движение развивалось остро, со смелыми углами, то и игра требовала смелой техники. Актёр должен был уметь тогда быстро двигаться. Он должен был уметь выйти на сцену и уметь выбежать со сцены. Актёры того времени умели прыгать на сцене, прятаться, вовремя залезть под стол, выпрыгнуть из окна и т.д. Всё это требовало ловкости, акробатичности.

Одновременно с этим наблюдается большое увлечение балетом. В Александринском театре исполняется не только драма, но и балет³. И благодаря этому актёры имеют возможность проверять себя на своих собратьях по искусству — на играющих в балете. Они заряжаются ловкостью этих последних.

Параллельно с этим обращалось большое внимание на костюмы.

Вообще, 30-е и 40-е годы можно назвать годами наиболее пышными. Учитывая всё это, мы получим возможность несколько иначе подойти к пьесам Пушкина, Лермонтова и Гоголя, чем это делается обыкновенно. Мы сумеем открыть в них то, что не сумели открыть предыдущие поколения.

С Белинским приходит стремление к раскрытию в пьесах психологического элемента и вместе с тем в театр вливается элемент гражданственности. Внешняя сторона начинает считаться чем-то второстепенным, способным засорять внутреннюю сторону пьесы, её содержание. Получается углубление, которого не было прежде.

Блестящий Гоголь, давший такую пьесу, как «Ревизор», потерпел фиаско потому, что актёры играли эту пьесу так, как привыкли играть водевиль. С нынешней точки зрения это не худо. Но от актёра того времени требовалось иное. Требовалось, чтобы театр был кафедрой.

30-е и 40-е годы принесли в театр ещё что-то такое, что не сразу было разгадано. Гоголь с ужасом замечает, что над пьесой его только смеются. Он хотел бы, чтобы там зазвучала ещё какая-то другая нота. Но этой-то ноты не было.

Тогда в большой моде был Кальдерон — «Кровавая рука»⁴. В этот же период появляются переводы из Гофмана, и князь Одоевский пишет целый ряд вещей в подражание Гофману.

Словом, эта середина века была как бы губкой, которая вбирала в себя все те прелести, о которых открыто заговорили только теперь. А в то время задачи эти были не по плечу актёрам. Актёры не в состоянии были справиться с задачами, которые ставили им авторы.

Островский был всецело под обаянием предшествующей эпохи — драмы 30-х годов. Островский поставил себе задачей создать драматическую поэзию в духе «Бориса Годунова». Но это подражание Пушкину было ошибкою. Подражание это ему не удаётся. Но работая в другом направлении — в направлении Гоголя, — ему удаётся очень многое.

Театр же Гоголя обрывается на том, что он даёт нам Сухово-Кобылина. Гоголь был недоволен тем, что публика только смеётся. Но то, что он дал, был гротеск, водевиль. Водевиль есть вещь, а всё остальное гиль, сказал кто-то⁵. Водевиль был тем любопытен, что представлял собою прекрасную в педагогическом отношении фикцию. Вообще же высшей точкой в комедии является то, что дано Сухово-Кобылиным. Далее начинается полоса Виктора Крылова, — наводнение театра его пьесами.

Вот обзор главных этапов XIX века. Мы имеем здесь в центре Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Островского и Сухово-Кобылина. А затем срыв, то есть наводнение театра комедией в стиле поверхностного водевиля.

Далее из этого хаоса вырастает вот что. Когда Островский дал изумительные образчики диалога, когда особенности его языка, воспетые Аполлоном Григорьевым, действовали заразительно как образчики подлинного русского языка, то многие стали увлекаться драматической формой. И вот Тургенев, который особенно любил русский язык, тоже берётся за пьесы. Но при всех достоинствах языка Тургенева пьесы его всё-таки нельзя назвать театральными. Они совершенно оторваны от тех театральных традиций, на которые опирались Пушкин, Лермонтов и Гоголь. В Тургеневе сказался беллетрист, который берётся за писание пьес только потому, что ему нравится диалогическая форма.

После Островского яркой фигурой выступает Л.Н.Толстой. Пьесы его можно назвать театральными. Ибо хотя и он интересуется диалогом, языком, но его интересует также и фабула, трагическая завязка и комическая буффонада, которая может быть исполнена как гротеск. Например, «Плоды просвещения» можно сыграть как чистый гротеск. Во «Власти тьмы» имеются все элементы мелодрамы. Недаром за эту пьесу берутся итальянцы, мастера мимики⁶. Это лучший показатель того, что

пьесу эту можно считать подлинной театральной пьесой. Но всё-таки я считаю и Толстого и Тургенева находящимися вне линии Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Сухово-Кобылина. На этой линии они всё-таки не укладываются. Между ними существует весьма существенная разница в смысле манеры.

Островский, когда он написал свою пьесу «Гроза», вынес громадные нападки. Защитником его явился Аполлон Григорьев. Но он главным образом защищал язык Островского, показывая, что язык его противников является квазинародным. Защиту же Островского как драматурга взял на себя Анненков⁷. Анненков стал кричать неистово, что русский театр начинает идти по наклонной плоскости вниз. Что нужно вернуть русский театр к его первоисточнику — балагану. Он стал утверждать, что именно в балагане заключается основа театра. Он говорил не о тех балаганах, где показывают дрессированных собак или каких-нибудь уродов. Он говорил о балагане-пантомиме с клоунами, зазывающими публику. Он указывал ещё, что сюжеты, которые трактуются в балагане, это подлинные театральные сюжеты. В Пушкине он отмечает «Каменного гостя» в качестве подлинного балаганного сюжета. А относительно Мольера и Шекспира он указывает, что их театры прямо выросли из балагана.

Это обстоятельство заставляет нас теперь осмотрительно относиться к пьесам, которые публика 60—70-х годов считала нетеатральными. И можно сказать, что теперь ни одно явление в театре не может быть проверено и оценено нами иначе как через балаган.

В XIX веке появились писатели, которые с одной стороны продолжали линию, идущую от Тургенева, а с другой — линию, идущую от Сухово-Кобылина. От Тургенева вырос чеховский театр. И потому было бы ошибочно считать Чехова родоначальником того театра, расцвет которого совпадает с расцветом Московского Художественного театра. Чехов дал только великолепное осуществление театра Тургенева. Затем, как в эпоху Островского за Островским плёлся хвост его подражателей, так за Чеховым появилась целая группа, которая его дискредитирует и обесценивает. Но это имело и свою хорошую сторону. Когда дискредитировали Островского, то появился Анненков для того, чтобы напомнить нам о связи театра с балаганом. Точно так же после Чехова начались знаменитые диспуты о сущности театра, диспуты, которые привели к утверждению того положения, что тургеневский и чеховский театр, собственно, не есть театр.

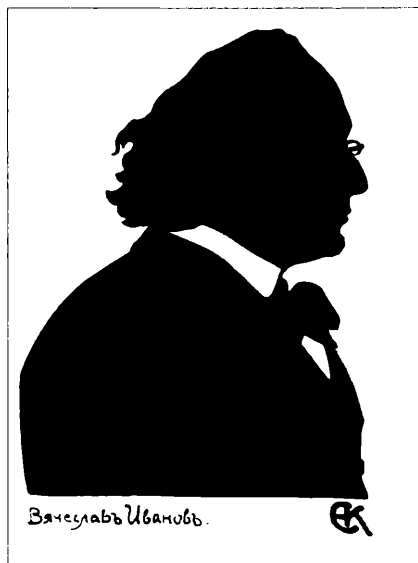
Рядом с чеховским театром стоит особая группа, которая для своего времени была достаточно футуристичной. Это группа, которая выросла из журнала «Весы» и из «Скорпиона»⁸. Это Бальмонт, Валерий Брюсов, Зинаида Гиппиус, Георгий Чулков. Эти авторы пытались писать для театра не в традициях Чехова — Тургенева, а вели свою работу в духе своеобразного театрального декаданса. И нужно было появление трудов этих авторов и Андрея Белого для того, чтобы [осознать, что] на таком спокойном течении театрального диалога оставаться очень опасно.

Появляется в Москве театр Вашкевича — первый театр, который можно считать пионером подлинного футуристического театра⁹. Это был театр, где зачем-то раздавали зрителям цветы, где действующие лица являлись закутанными в какие-то вуали. Это был театр какой-то сценической неразберихи. Но эта неразбериха отвлекала нас от сонного и неподвижного состояния чеховского театра.

После этого приходит некоторое отрезвление. Это когда около Вячеслава Иванова создалась группа, пришедшая к нему учиться. Он обратил их внимание на преимущества старинного театра, на значение античного театра. Тут появляется новая группа. Алексей Ремизов пишет пьесы, опираясь на русскую мифологию. Сологуб делает то же самое, опираясь на элементы испанского театра. А. Блок пишет «Ба- лаганчик», опираясь на немецкий театр. Всё

это знаменует собою возвращение к подлинно театральным традициям. И происходит всё это в момент реакции со стороны скорпионовцев.

Вот общая схема того, как тѣк театр, русский театр XIX века. Углубиться в это вам придётся самим. Вы должны, например, обязательно прочесть Аполлона Григорьева, который теперь переиздан. Что же касается Виктора Крылова, то с ним знакомиться вам вообще не нужно. Достаточно справиться о нём по альманаху Вольфа¹⁰. Но, конечно, вы перечитайте Тургенева, Чехова и Островского. Вы пересмотрите также и Пушкина, Лермонтова.



В. И. Иванов.

Силуэт работы Е. С. Кругликовой

Те, которые будут работать в театре, следующие поколения, особенно у нас в России, должны быть названы счастливыми. Ибо теперь мы как раз подошли к моменту расцвета театра. Сейчас, когда вся Россия перестраивается сверху донизу, конечно, трудно воспользоваться всеми представляющимися здесь возможностями, но всё-таки много можно сделать уже и теперь. Театр прошёл теперь ряд интересных этапов. В середине XIX века театр вобрал в себя как губка все подлинно театральные элементы. Но ввиду невыгодных внешних условий — гнѣт цензуры, неподготовленность актѣров и т. д. — он не мог реализовать эти элементы на сцене. Современный театр будет здесь в более выгодных условиях. И он должен справиться с поставленными ему задачами.

О чём же нужно заботиться здесь? Прежде всего нужно создать специальную школу. С этого мы уже начали. А более [всего] нам нужно создать новое поколение актѣров. Люди искусства должны позаботиться об этом. Когда вы сделаетесь инструкторами, то должны будете пропагандировать эту идею. Нужно создать особые актѣрские школы грамоты. В предстоящем учебном году мы обсудим этот вопрос. Здесь же как режиссѣр я считаю себя обязанным заявить о необходимости такой реформы театра. Если мы этим займѣмся, если мы сумеем поставить вопрос об искусстве театра на почву вопроса *о науке* театра, то новый период будет именно таким, каким он должен быть.

Я уже говорил, что современный театр должен вобрать в себя все специфически театральные элементы. Какие же это элементы? Это: во-первых, элемент панто-

мимы; во-вторых, элемент импровизации; в-третьих, техника владения просцениумом; в-четвёртых, техника владения маской в широком смысле слова (вам говорили уже о гриме как о маске). Современный театр должен вобрать в себя все эти элементы. Я перечислил здесь не все, а лишь самые главные из них. Я умышленно оставляю в стороне всё второстепенное.

Мне остаётся теперь сказать вам несколько слов о пантомиме¹¹.

В Риме жест был отделён от декламации. Два актёра совместно передавали игру: один выражал жестом то, что другой в то же время передавал речью¹². На этом примере мы видим, что всякая драма существует как бы в двух планах. Каждая сцена, если её анализировать, представляется сложенной из плана слова и из плана движения. Во время Шекспира странствующие трупы — так это было и в Испании — прежде, чем сыграть какой-нибудь сюжет, представляли его до игры в сжатом виде как пантомиму. Прежде чем играть пьесу, произносился текст, а в это время в пантомиме разыгрывался скелет данного драматического отрывка. Каждое драматическое произведение состоит, таким образом, из двух элементов: некоторого скелета, имеющего характер бессловесный, и наложенного на этот скелет слоя словесного текста. Мы должны это хорошо запомнить.

Если данная пьеса не является пьесой чисто литературной, то можно с уверенностью сказать, что она может быть проверена на пантомиме. Проверив пьесу на пантомиме, мы увидим, имеется ли в ней [на]лицо то, что можно было бы назвать скрытой театральной энергией¹³. Если имеется, то тогда мы можем с уверенностью сказать, что пьеса эта может быть сыграна не только без слов, но и со словами. В своё время я брал «Каменного гостя» Пушкина и пробовал играть эту пьесу без слов¹⁴. Оказалось, что в пантомиме она производит такое же впечатление, какое производит при игре со словами. И это будет наблюдаться в отношении всех подлинно театральных пьес.

Другое дело, если возьмём пьесы литературные. Будучи принаряжена словами, такая пьеса непременно окажется слабой. Ибо как бы ни был прекрасен словесный наряд, но он не в состоянии прикрыть немощный, вялый скелет драмы. Такие пьесы не выдерживают испытания на пантомиму. Окажется, что без слов их играть нельзя.

Греческий танцовщик Телест один, без помощи декламатора, исполнил «Семеро против Фив», не пропустив ни одной детали¹⁵. Таким образом, можно совершенно не пользоваться словесным нарядом, а *одним действием* представить всё. В переводе на русский язык пантомима значит *всё изобразить*¹⁶. И пантомима действительно изображает всё, не пользуясь никакими объяснениями, никакими либретто, никакими афишами. Она изображает всё *без слов*.

Я сделаю ещё одну историческую справку. Цицерон однажды предложил составлять своему другу, знаменитому актёру Росцию. Они должны были передавать один и тот же текст: Цицерон словами, а актёр Росций — жестами. И каждый раз, когда Цицерон менял риторическую фигуру, Росций должен был менять пластику выражения¹⁷. Что же здесь в этой справке интересного для нас? А то, что в пантомиму, как искусство всё изобразить [без слов], непременно должен войти элемент ритма. Можно было бы подумать, [что] изображать можно какими угодно средствами. Но

оказывается, что нет. Мы видим, что искусство всё изобразить не опирается только на голое передразнивание, а что здесь есть своеобразное *как*.

Мы знаем, что пантомиме предшествует ещё одно искусство — танец. Пантомима выросла из недр пляски. Я не буду здесь углубляться в историю пантомимы. Взамен этого я рекомендую вам прочесть всё, что написано о пантомиме.

О темпераменте, о таланте и вообще об эмоциях я никогда не хочу говорить. Ибо это всё вещи, без которых не может существовать художник. Говорить же об этом бесполезно, пока у нас нет элементарной техники. А без неё провалится всё. Темперамент не может проявиться иначе, как при условии существования специфичной техники. Эмоция и задор — это только созвучие содержания с формой. Чревовещатель поворачивает куклу с таким техническим совершенством, что заставляет вас сомневаться [в том], что кукла эта является мёртвой. Вам покажется, что эта мёртвая кукла живёт и действует. А это значит, что вам показывают здесь с помощью техники темперамент этой куклы. Я прошу вас посмотреть на работу такого чревовещателя и сравнить эту работу со спектаклем какого-нибудь [пропуск в стенограмме], где целый ряд забавных речей представляется со сцены с полной беспомощностью.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.724, л.1а—55.

2. КОНСПЕКТ СЛУШАТЕЛЯ

Современный театр должен вобрать в себя все специфические театральные приёмы: пантомимы, импровизации, пользования просцениумом, пользования маской.

Пьесу истинно театральную можно сыграть пантомимой. Греческий танцовщик Телест исполнял один «Семеро против Фив» Эсхила — и, по свидетельству, не пропустил ни одной строчки.

Задача пантомимы: изобразить всё, не пользуясь словами. Состязание Цицерона и [актёра Росция]. Когда Цицерон менял риторическую фигуру, Росций должен был изменить пластическое выражение.

Искусство пантомимы не опиралось на элементы случайные, но опиралось на своеобразное [нрзб.]. Пантомима выросла не из стремленья подражать, а из элементов пляски.

Назвать греческий театр театром первичной эмоции — неправильно.

Греческий театр был театром изысканного притворства. См. статью: [Ю.Л.] *Слово-ни-мская*. О пантомиме. *Аполлон*, 1914 г., [№ 9]¹⁸.

Слова Энгра: «Если бы я вас сделал музыкантами, вы бы выиграли как живописцы».

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.726, л.47—47 об.

¹ Гротеску посвящена лекция № 13, о пантомиме речь идёт во второй части лекции № 11 и в лекции № 12.

² Раздел данной лекции о русской драматургии XIX — начала XX века развивает основные положения статьи Мейерхольда «Русские драматурги. Опыт классификации, с приложением схемы развития русской драмы» (*Мейерхольд 1968*, ч.1, с.181—188).

³ Открывшийся в 1832 г. Александринский театр, по словам его историка, «сделался главной резиденцией русской драматической труппы», но «первые годы, впрочем, приютилась туда и русская опера с балетом» (Вольф А.И. Хроника петербургских театров. Ч.1, СПб., 1877, с.30).

⁴ «Кровавая рука» — переделка немецкого перевода драмы П.Кальдерона «Врач своей чести», выполненная выдающимся русским актёром В.А.Каратыгиным; шла в Петербурге в январе 1831 г.

⁵ Слова Репетилова из последнего акта «Горя от ума».

⁶ «Власть тьмы» Л.Н.Толстого входила, в частности, в репертуар итальянского трагика Э.Цаккони (в 1898 г. он играл её, гастролируя в России).

⁷ Мейерхольд имеет в виду неоднократно им упоминавшуюся статью П.В.Анненкова «О бурной рецензии на “Грозу” Островского, о народности, образованности и прочем. Ответ критику “Грозы” в журнале “Наше время”» (*Библиотека для чтения*, 1860, № 3). Большой фрагмент этой статьи был предпослан Мейерхольдом в качестве эпиграфа одной из книжек журнала «Любовь к трём апельсинам» (1915, № 4-5-6-7):

«Мы имеем смелость думать, что всякий серьёзный писатель обязан говорить чрезвычайно осторожно о “балагане”, принимая слово это в общем смысле. Балаган имеет такую длинную, почётную и благородную историю, какой может позавидовать любое театральное ведомство, как бы ни поражало оно роскошнейшими зданиями и невообразимо дорогой администрацией. Нет надобности напоминать при этом, что Мольер почерпнул в балагане не только свою язвительную весёлость, но и множество лиц, увековеченных им на сцене, так же как нет надобности говорить и о близком родстве, существующем между балаганом и Шекспиром. Горе вообще тому театру, который вышел не из балагана: он лишён лучшего диплома на почётное существование. Все истории нашей литературы единогласно утверждают, что и русский театр также родился в балагане по милости ярославского гражданина Волкова. <...>

Многим покажется диким заключение, какое мы смеем выводить из предыдущих соображений. Мы принимаем именно дерзость выразить мнение, что единственный способ помочь беде и вызвать русский театр к настоящей жизни состоит в том, чтоб возвратить его из приличного помещения опять к балагану, из которого он преждевременно был извлечён. Противникам этой мысли будет очень немудрено смешать наше представление о балагане с теми образчиками балаганов, которые строятся в городах о масленичную пору и заключают в себе столько же ума вообще и русского ума в особенности, сколько тюлени, учёные собаки и пляшущие немки на канатах, обыкновенно там показываемые. Мы думаем о том балагане, который приютит русское драматическое искусство, оторвав его от поплёкных кулис с жидкими видами озёр Италии, замков Германии, салонов Франции, где оно от скуки предавалось всевозможным оргиям и где совсем растерялось. <...>

Мы призываем от всей души появление самостоятельного русского балагана как лучшего способа поддержать и укрепить возникающую литературу нашу».

Статья Анненкова была несомненно самым ранним отражением в русской театральной критике важнейших положений заметок А.С.Пушкина «О народной драме и драме М.П.Погодина “Марфа Посадница”».

⁸ Журнал «Весы» выходил в московском издательстве «Скорпион» в 1904—1909 гг.

⁹ О театре Н.Н.Вашкевича см.: История русского драматического театра, т.7, с.317—318.

¹⁰ Мейерхольд имеет в виду последнюю часть «Хроники петербургских театров» А.И.Вольфа (СПб., 1884), посвящённую петербургским театрам 1860-х — 1880-х гг.

¹¹ В разделе о пантомиме Мейерхольд широко использует материалы двух статей Ю.Л.Слонимской («Пантомима». — *Аполлон*, 1914, № 6—7, с.55—65, и «Зарождение античной пантомимы». — *Там же*, № 9, с.25—60). Основная мысль этих статей Слонимской сводилась к тому, что «всякое подлинное произведение театра имеет эмоциональный остов, выраженный в пластическом движении», и что «пантомима является первоосновой театра, потому что в ней свободное чувство не заслоняется словами» (*Аполлон*, 1914, № 6—7, с.58). Мейерхольд, порой самостоятельно трактуя сообщаемые Слонимской сведения, по существу полемизирует с нею. Ср. его выписки из этих статей (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856), приводимые ниже в примечаниях.

¹² «В Риме, со времён Ливия Андроника, жест был отделён от декламации. Два актёра совместно передавали одну и ту же пьесу. Один выражал жестом то, что другой в это время передавал речью. *Присутствие отдельного исполнителя жестов проявляло скрытую эмоциональную энергию пьесы и было как бы проверкою её театральности.* Для того, чтобы был жест, нужна была тема для жеста...» (*Аполлон*, 1914, № 6—7, с.62).

¹³ Мейерхольд говорит о «скрытой театральной энергии» пьесы, тогда как у Слонимской сказано о проявлении через пантомимический жест «скрытой эмоциональной энергии пьесы», что и становилось, по её мысли, «проверкою театральности» драматургии (см.: *Аполлон*, 1914, № 6—7, с.62).

¹⁴ В Студии на Бородинской зимой 1915/16 г. в программу занятий класса В.Э.Мейерхольда входила «попытка от упражнений в технике сценических движений перейти к работе над отрывками из драм со словами», и в этом плане велась работа над второй картиной «Каменного гостя» А.С.Пушкина (Лаура — Н.С.Рашевская и К.А.Фетисова, Дон Карлос — В.М.Нечаев, Дон Жуан — Г.Ф.Нотман). Предполагались два периода в работе: «1) Слов нет; построение картины в форме пантомимы (подготовление к приятию слов), 2) движение и слова согласованы» (*Любовь к трём апельсинам*, 1915, № 4-5-6-7, с.211).

¹⁵ «Греческий танцовщик Телест один, без помощи декламатора, исполнил “Семеро у Фив” Эсхила, не пропустив, по свидетельству Афинейя, ни единой подробности. В шекспировскую эпоху пьесу исполняли сначала в её пантомимной основе, и когда пантомима как бы доказывала зрителю пригодность данной пьесы для театра, начиналось представление пьесы» (*Аполлон*, 1914, № 6—7, с.62; РГАЛИ, ф.998. оп.1, ед.хр.856, л.8).

¹⁶ «Всё сказать без слов о том, о чём нельзя сказать словами, о скрытой жизни человеческой души, о борьбе её стихий — вот задача пантомимы, самое название которой означает по-гречески: “всё изобразить”» (*Аполлон*, 1914, № 6—7, с.60).

¹⁷ В той же статье Слонимской сказано: «Значение жеста гениально выражено Цицероном. Он предложил состязание своему другу, знаменитому актёру Росцию. Одну и ту же тему они должны были передать — Цицерон словом, Росций жестом. Каждый раз, как Цицерон менял риторическую фигуру, Росций должен был менять пластическое выражение. Движение мысли должно было отразиться в движении чувства. Так Цицерон дал форму театра».

¹⁸ В статье «Зарождение античной пантомимы» (*Аполлон*, 1914, № 9, с.56) Слонимская пишет: «Греческий театр, возрождённый в XVIII веке как театр изысканного притворства и до сих пор считающийся театром благородной искусственности, был в действительности театром первичной стихийной эмоции. По мнению греков, только благородная душа может вместить божественные дары чувства, и этим объясняется общественное уважение греков к актёру». Эта выписка из статьи Слонимской сопровождается в конспекте Мейерхольда возражением: «В чём тут недоразумение? *Вс.М.*» (РГАЛИ, ф.998. оп.1, ед.хр.856, л.12).

12 августа 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Я буду теперь продолжать о том, что относится к пантомиме. А потом перейду к изучению гротеска.

Я остановлюсь на том, что считать элементами танца и что считать элементами пантомимы. Я беру работу одного балетмейстера, профессора 60-х годов¹. Он написал примитивную и безграмотную книжку. Но эта безграмотность здесь очень интересна. Здесь нет никакой философии, и рассуждения автора о предмете читаются не без усмешки. Но там имеется ряд очень дельных замечаний, касающихся танца и пантомимы. Балетмейстер этот считает элементами танца: позицию, па, позы и группы, а элементами пантомимы: «физиономии, жесты, тоже позы и картины». Он делает любопытные попытки проводить аналогии с другими искусствами. И этот подход к вещи здесь очень важно отметить. Он рассматривает танец и пантомиму не иначе, как в связи с другими искусствами: живописью, поэзией, музыкой и т.д.

Ключевский считает, что мы не можем говорить о человеческой жизни, о человеческой культуре, не говоря об окружающей [человека] природе. Он полагает, что всё это нужно рассматривать вместе, что оторвать человека от природы нельзя². Также и в театре. Здесь нельзя рассматривать живопись отдельно, декламацию отдельно и т.д. Всё, что есть в театре, нужно рассматривать как единое целое.

Балетмейстер, о котором я говорю, поступил в этом отношении правильно. Говоря о сцене, он всегда говорит и о пантомиме. Это здесь не какой-то отдельный предмет, отдельно стоящий от остальных. Это скелет театра — как идеал. И мы можем выделить его из театра только мысленно. Говоря о том, что входит в состав танца, балетмейстер этот упоминает, между прочим, и о *геометрии*³. И вы должны знать, что принцип *mise en scène* есть, действительно, не что иное, как принцип геометрии.

Когда вы приступите к какой-нибудь пьесе, то прежде всего *бойтесь слов!* Слова — это нечто такое, что может быть на время вынута из пьесы, и пьеса от этого не пострадает. Например, «Каменный гость» Пушкина может быть сыгран как пантомима. В этом отношении слова представляют собою очень удобный элемент в ваших руках. Вы не разрушите драматического произведения, если будете не очень нячиться с словами. Но если вы затронете скелет драмы, выраженный в *mise en scène*, то ваше произведение рухнет. Так в хирургии: вы можете удалить кусок мяса, но, удаляя кость, легко сделаете вашего пациента калекой. В отношении скелета пьесы

вы должны быть, следовательно, очень осторожны. Отнюдь, конечно, не следует, что вы можете нетребовательно относиться к словам. Слова требуют также внимания. Но они всё-таки не столь существенный элемент, как те представления, те движения, которые лежат в основе произведения.

Прежде всего вы должны стараться увидеть в драматическом произведении скелет и работать над этим скелетом, а не над словами. Вы должны сообразоваться не столько с прекрасными словами автора, сколько с макетом [скелетом] данной пьесы. В качестве режиссёра вас должно интересовать не строение слов, а строение самой пьесы, её скелета в смысле пантомимы. Вы должны стараться так построить картину, чтобы её можно было понять и без слов. Вы должны построить пьесу в пантомиме. На первой же репетиции вы выработайте всё, что касается *mise en scène*, — то, как актёры стоят друг около друга.

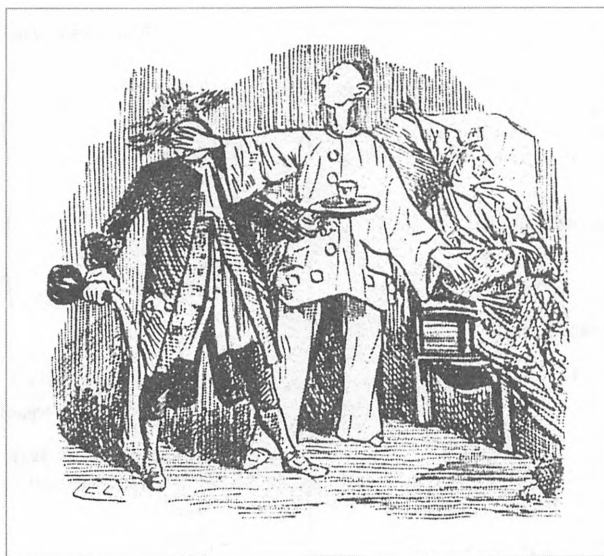
Но, может быть, вы подумаете, что это только я пришёл к признанию такого значения за пантомимой. Я позволю себе сделать поэтому ещё одну последнюю ссылку на историю. Ибо мы должны взять из прошедшего хорошее, отбрасывая всё дурное. В царствование Анны Иоанновны была труппа итальянских комедиантов. Труппа эта показывала пантомимы театра *commedia dell'arte*. Тредиаковскому было поручено перевести их на русский язык и раздать их в виде программы русской публике. Это были [нрзб.] настоящие мастера театра, мастера, забросившие яд в русский театр. При Анне Иоанновне был обер-гофмаршал граф Левенвольде, страстный любитель пантомимы. Он добился того, что заинтересовал пантомимой весь двор. Тогда Бирон, ведший борьбу с Левенвольде, пригласил немецкую труппу, чтобы отвлечь внимание от пантомимы⁴.

[Парижский] «Театр четырёх су» собирал в себе самую дешёвую, демократическую публику⁵. И в то же время были здесь налицо и представители других слоёв населения. Пантомима объединяла здесь всех и каждого. И этот театр представлял собою нечто такое, с чем считались как с серьёзным конкурентом. Гаспар Дебюро родился в Богемии в семье странствующего цыгана. Он странствовал по различным ярмаркам. Ему предлагали давать различные представления. Но он стремился к другому. Он ухитрился, например, попасть в гарем султана. Его интересовала всякая театральщина. Он, например, стремился увидеть Наполеона. Это типичный искатель приключений, представитель таланта, на котором основывается пантомима⁶.

Я нарочно рассказал вам всё это, чтобы установить эту связь между театром и балаганом, между искусством сцены и искусством акробатизма, — чтобы показать вам, что существенные нити театра ведут к *commedia dell'arte*.

Когда мы устроили наши курсы, то стали над нами иронизировать. Говорили, что мы хотим создать здесь каких-то всезнаек. История свидетельствует нам, что настоящий мастер сцены должен знать все специальности театра. Настоящие мастера сцены не только сами сочиняли пьесы и играли в качестве актёров, но и были парикмахерами и даже кассирами.

Возьмём хотя бы Волкова. Это сын купца. Он кончает свою жизнь тем, что ставит в Москве «Торжествующую Минерву», в которой участвуют тысячные толпы. Всё это в такой степени грандиозно, что он должен был действительно знать все мастерства. И он был здесь типическим всезнайкой.



Пантомимы с участием Гаспара Дебюро.
Из французских иллюстрированных изданий 1830-х гг.

Всё это вы должны намотать на ус. И если у некоторых из вас будет потребность пройти класс актёров, то это потребность очень и очень почтенная. Именно то, что здесь присутствуют все специалисты, но отсутствуют актёры, составляет недостаток наших курсов. Я считаю, что и актёру надо проходить этот же курс⁷.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.724.

¹ Мейерхольд имеет в виду книгу: *Карл Блазис (балетмейстер Императорского Московского театра, професс. танцевальных и мимических училищ, автор сочинений об изящных искусствах и литературе и проч., изданных на языке франц., итальянском и английском, член многих артистических и литературных обществ)*. Танцы вообще, балетные знаменитости, национальные танцы. М., 1864.

О К.Блазисе (1795—1878) см. в кн.: *Левинсон А.Я. Мастера балета*. М., 1915.

² См.: *Ключевский В.О.* Курс русской истории. Лекция четвёртая. — В кн.: *Ключевский В.О.* Сочинения, т.1, М., 1956, с.61—73.

³ В рабочих записях Мейерхольда сказано: «Когда Блазис перечисляет состав танцев, он говорит о темпе, pas, enchainements, позах, арабесках, группах, картинах и устанавливает аналогию не только с рисунком, гравюрой, живописью, но и с геометрией» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.18). В книге, на которую ссылается Мейерхольд, Блазис обосновывает «аналогию, долженствующую существовать между танцами, пантомимой, хореографией, балетами и другими подражательными искусствами: рисованием, живописью, скульптурой, гравированием, поэзией, красноречием, музыкой, декламацией, архитектурой и сценическим искусством» и составляет «синоптическую таблицу» этих сопоставлений. Таблицу Блазиса Мейерхольд полностью скопировал в своих выписках (*там же*, л.16—17). Воспроизводим эту таблицу факсимильно по изданию 1864 г.:

А Н А Л О Г И Я,		П	
<p>долженствующая существовать между танцами, пантомимой, хореографией, балетами и другими подражательными искусствами: рисованием, живописью, скульптурой, гравированием, поэзией, красноречием, музыкой, декламацией, архитектурой и сценическим искусством.</p>		<p>Пантомима, или Мимика.</p>	
<p>Синоптическая Таблица</p>		<p>Элементы.</p> <ul style="list-style-type: none"> Физиономия. Жесты. Позы. Картины. 	<p>съ</p> <ul style="list-style-type: none"> Декламацией Красноречием. Живописью, Скульптурой.
<p>Собственно Танцы.</p>		<p>Характеры</p> <ul style="list-style-type: none"> Характеры. Страсти. Состояния. Образцы и проч. 	<p>съ поэзій описательной, сентиментальной драматической. Съ музыкой сентиментальной, вокальной, декламационной.</p>
<p>I.</p>		<p>III</p>	
<p>Элементы</p> <ul style="list-style-type: none"> Позиціи Pas Позы Группы 	<p>Характеры</p> <ul style="list-style-type: none"> Гражданскій Религіозный. Военный. Театральный. Разнородный. 	<p>Хореографія</p> <p>Отсюда пѣчто въ родѣ стенографіи и геометрическихъ знаковъ.</p>	
<p>съ рисов.</p> <ul style="list-style-type: none"> Гравюры Живопись. Скульптура. 	<p>съ музык.</p> <ul style="list-style-type: none"> Инструментальн. Вокальный. Подражательный. 	<p>Элементы</p> <ul style="list-style-type: none"> Фигуры Формы Образы Планы Картины 	<p>съ</p> <ul style="list-style-type: none"> Рисункомъ Перспективой Подражательной музыкой

**IV
Балеты.**

Элементы	{	Пантомима	}	Декламацией
		Танцы		Красорѣчіемъ
		Хореографія		Рисованіемъ
		Драматическія правила		Гравированіемъ
		Составленіе		Живописью
		Декорации		Перспективой
		Костюмы		Сценографіей
		Аксессуары		Механикой
				Архитектурой
				Музыкой лирической трагедіи, комической оперы, кантаты, ораторіи, симфоніи и проч.

**V
Декорации.**

Элементы	{	Украшенія	}	Живописью
		Аксессуары		Перспективой
		Машины		Архитектурой
		Освѣщеніе		Скульптурой
				Искусствомъ моделированія, Пластикой, Диптикой, Оптикой,
				Композировкой.

**VI
К о с т ю м ы.**

Элементы	{	Платья	}	Живописью,
		Прическа		Скульптурой
		Обувь		и всѣми искусствами, происходящими отъ рисованія.

**VII
Составъ Танцевъ.**

Элементы	{	Темпъ	}	Серьезнымъ или благороднымъ
		Pas, Enchaînemens		Полусерьезнымъ или полухарактернымъ
		Позы		Наступескимъ
		Арабески		Рисункомъ
		Группы		Гравирой
		Картины		Живописью
		Разнообразныя и подражательныя движенія, Характерныя Pas и Позы, Хореографія, Геометрія		Скульптурой
				Перспективой
				Геометріей
				Подражательной музыкой

**VIII
Составъ Балетовъ или**

Приложеніе драматическаго искусства къ танцамъ.

Элементы	{	Пантомима	}	Съ <i>Позей</i> : трагической, комической, наступеской, лирико-драматической, съ
		Танцы		Рисованіемъ
		Хореографія		Декламацией
		Музыка		Живописью
		Драматическія правила.		Красорѣчіемъ
				Гравирой
				Перспективой, Оптикой, Архитектурой.
				Сценической живописью, или сценографіей.
				Акустикой.
				Музыкой, сентиментальной, декламационной, подражательной, живописной, драматической.

**IX
Р о д ы.**

Главнѣйшіе	{	Sentimental	}	Серьезный	}	Трагедіей
		ou Pathétique		Исторический		Комедіей
		Страстный или описательный		Трагический		Наступеской
		Подраздѣленія		Священный		Серьезной
				Поэтический		или большой оперой, комической
				Мифологическій		или оперой
				Подусерезн.		буфъ
				Наступеской		Ораторіей
				Романтическ. Комическій, разнородный,		Кантатой и проч. Поэмой.

Главнымъ основаніемъ этой теоріи и этой системы автора служить: Подражаніе, Аналогія, Рисовальное искусство, Геометрія, Физика, Правственныя науки, Идеалы прекраснаго, Литература, Философія и Эстетика искусства.

⁴ Ср.: «Характер профессиональных придворных спектаклей долгое время определялся настроением обер-гофмаршала Левенвольде, страстного поклонника итальянцев. Ему прямо противоположны были намерения Бирона, стремившегося утвердить при дворе театр немецкий» (*Шамбинаго С. К.* Театр времён Петра II и Анны Иоанновны. — В кн.: История русского театра. Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. Т. I, М., 1914, с. 98).

⁵ Среди подготовительных материалов к этой лекции хранятся выписки из книги Жюль Жанена «История Театра четырёх су» (о парижском театре «Канатных плясунов»), почерпнутые Мейерхольдом из статьи Е. С. Панна «Пантомима в театре» (*Ежегодник императорских театров*, 1915, вып. I, с. 198—229):

⁶ Из той же статьи Е. С. Панна сделаны Мейерхольдом обширные выписки о знаменитом французском миме Жане-Батисте-Гаспаре Дебюро (1796—1846):

«Дебюро. Родился в Богемии в семье странствующего цыгана. Семья акробатов (на ярмарках Франции, Германии, Испании, Турции и Италии). Гаспар — младший, плохой акробат (ходил по верёвке, взбирался на пирамиды из лестниц и людей). В Константинополе он узрел гарем султана. В Сен-Клу он встретил Наполеона и долго путешествовал с ним в карете. Уйдя из семьи, он определился в Париже в «театр дрессированных собак» на роли первого любовника. Но не хватало темперамента и страсти. Его манит к себе образ Пьеро.

Биографию его дал Грифот. В Пьеро Дебюро сквозил живой, глубокий ум.

Есть такие странные события, смысл которых не могли бы выяснить 20 написанных драм. Одним жестом, одним взглядом Дебюро освещает их, и внезапно публика [так] проникается ими, что на одном из представлений в театре «Канатных плясунов» зрители, охваченные вдруг конвульсивным смехом из-за одной улыбки Дебюро, спрашивали друг у друга, — что он сказал, забыв, что играют пантомиму. Дебюро совершил революцию в своём искусстве. В то время, когда, казалось, были исчерпаны все разновидности паяца, он создал совершенно новую и оригинальную фигуру. Буйность он заменил хладнокровием, энтузиазм — здравым смыслом. Это уже не паяц, который без толку снуёт и хлопочет, а стойк, что бестрепетно и безучастно идёт навстречу всем впечатлениям жизни, актёр без страсти, без слова и почти без лика; он всё скажет, всё выразит, над всем посмеётся, сыграет комедию Мольера, не проронив ни единого слова; неподражаемый гений, который ходит, смотрит, раскрывает рот, закрывает глаза, уходит, заставляет смеяться, трогает и ни на минуту не делается скучным. <...> Когда Дебюро нашёл своё хладнокровие и немой сарказм, он нашёл новую комедию» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 856, л. 19—21).

⁷ Приписка стенографиста: «NB. Окончание этой лекции было перенесено на другой день и мною не записано. Л.»

ЛЕКЦИЯ № 13. СЦЕНОВЕДЕНИЕ

23 августа 1918 г.

1. СТЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАПИСЬ

Во всяком энциклопедическом словаре вы найдёте объяснение того, что такое гротеск. Но везде, во всех словарях указывается только на самое зарождение гротеска. И это хорошо, что никто не заинтересовался там этим явлением подробнее: мы избавлены таким образом от целого ряда ненужных, дилегантских рассуждений, по поводу которых часто приходится выступать с опровержениями. В данном случае словари ограничиваются указанием на орнаментации на доисторических предметах в смысле стилизованных фигур различных животных, растений и орудий¹. Подобные же изображения встречаются на миниатюрах XIV и XV веков.



Миниатюры из французских иллюминированных рукописей XIV—XV вв.

Я снял здесь в увеличенном виде рисунки, которые воспроизводят рисунки миниатюр XIV и XV веков². Рассматривая их, вы поймёте, о чём именно идёт речь, когда в энциклопедических словарях говорится о сплетениях человеческих фигур с фигурами животных и растений. Это составляет, так сказать, зародыш гротеска. В пояснениях эти рисунки не нуждаются.

Теперь я верну вас на одну минуту к тому, что я говорил о пантомимах. Я сознательно не буду вести вас по пути развития гротеска в плане историческом. У меня нет для этого времени. И я не сделаю этого здесь потому, что собираюсь заняться этим вопросом в будущем.

Я постараюсь просто ответить на вопрос, что такое гротеск. Говоря о стиле, я объяснял вам, как сначала появляется манера, потом стилизация, а затем появляется стиль. Исходя из этого, легко понять и сущность гротеска.

Я прочту вам здесь одно место³ из [статьи Ю.Л. Слонимской]:

«Лафито в своём исследовании о нравах дикарей рассказывает о ирокезах, которые “пляскою передают подвиги” своего вождя “с такою живостью, как будто сами присутствовали при совершении их, передают без подготовки и не сговариваясь между собою”. Это после того, как они только что выслушали рассказы своего вождя о совершённом им походе, набегах и стычках».

Другое сообщение:

«На севере Камчатки, в южной Америке, у Ледовитого океана, всюду первичной формой театра является пантомима.

Томас Гог, путешественник, рассказывает: “Индейцы Новой Испании часто исполняют пляску, которая изображает охоту на животных. Под музыку своеобразного инструмента *тепанабаз*, сделанного из выдолбленного куска дерева, по которому ритмично ударяют двумя обтянутыми кожей палками, индейцы передают движением столкновения человека со зверем. В шкурах, раскрашенных наподобие львиных, тигровых и волчьих, или в головных уборах в виде звериных и птичьих голов, они изображают преследуемых животных и птиц.

Другие же с палками наподобие копий, дротиков и топоров изображают охотников. Иногда, напротив, звери преследуют человека, как бы застигнутого в пустыне и пытающегося спастись бегством.

Камчадалы изображают волков, передавая нежность волчицы к своим детёнышам и страх волков, застигнутых в своём логовище. С такою же яркостью жители Африки передают вкрадчивые движения боа, а негры *Pe-de-France*, надев оперения тропических птиц, подражают их поступи и движениям. У Ледовитого океана алеуты предаются пляскам, которые рисуют войну, охоту, плавное движение лодок. В таких же плясках раскрывается душа дикаря южной Америки...

Путешественник Хорис описывает пантомиму, виденную им у алеутов. Вооружённый луком, охотник видит красивую птицу [и после некоторого колебания решается убить её. Птица шатается и падает], а стрелок пляской выражает свою бурную радость. Но мало-помалу им овладевает раскаяние, и он горестно опла-



Н. Н. Сапунов. Эскиз костюма
Джиголо. «Шарф Колумбины».
Дом интермедий. 1910

кивает свою жертву. Слезы воскрешают птицу; она превращается в прекрасную женщину и отвечает на любовь охотника».

Вы видите здесь, что в моменты зарождения театра наблюдается стремление поставить человека рядом с животным и не делать различия между ними. Человеку хочется подражать прекрасным движениям животных и, преобразившись, пережить соответствующие эмоции. Ему хочется здесь быть непохожим на самого себя, как бы надеть на себя некоторую маску, сбросить с себя человеческое. Как видим, здесь имеется много сходства с тем, что изображено на этих трёх рисунках, которые я вам показал.

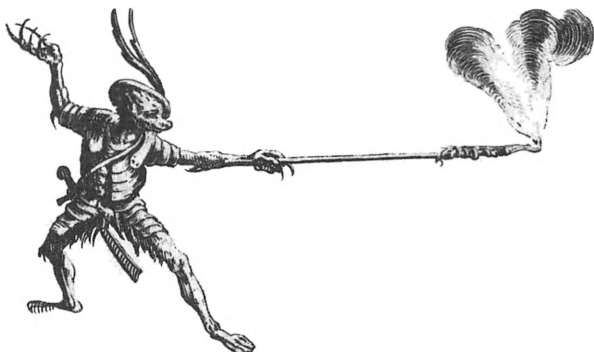
Рисунки Калло и других художников иллюстрируют ту же мысль. Вы можете проследить это более подробно в Публичной библиотеке. Опираясь на эти факты, легко уяснить себе, что такое *гротеск*.

Когда впервые в России появился интерес к пантомиме, то художники с стремлением в сторону гротеска стали придавать костюмам такой характер, что зритель тотчас же вспоминал какого-нибудь зверя или птицу. Сапунов, например, дал фигуру человека, который напоминал попугая. И добился он этого не тем, что нарядил артиста в птичий костюм, а тем, что слегка, но характерным образом изменил покрой фрака и так заставил двигаться артиста, что всё это вместе сделалось источником смеха: до того всё это напоминало зрителям попугая.

Невольно вспоминаю при этом случае Гофмана. Вот автор, о котором хочется поговорить особо для того, чтобы дать понять, что такое гротеск. Гофман в предисловии к «Фантастическим очеркам в манере Калло» пишет следующее:

«Ведь даже в рисунках, взятых из жизни, в его шест-
вях, войнах и т.д. есть совершенно своеобразная полная
жизни физиономия, придающая его фигурам и группам,
так сказать, нечто знакомо-чуждое. Даже обыденнейшие
вещи из повседневной жизни, как, например, танец кре-
стьян, где музыканты играют, сидя на деревьях как пти-
цы, — являются в свете особого оригинального романтиз-
ма, который удивительно много говорит душе, склонной
ко всему фантастическому.

Ирония, осмеивающая человека с его жалкими деяни-
ями, ставя его в конфликт с зверями, может быть свойст-
венна только глубокому уму. Так и смешные образы
Калло, созданные из людей и животных, открывают серьёзному и глубокому наблюдателю
все таинственные намёки, скрытые под покровом комизма. Как великолепен в этом
отношение чёрт, у которого во время искушения св. Антония вырастает на месте носа ружьё,
которым он беспрестанно целится в божьего человека. Весёлый чёрт, фейерверкер, клар-
нетист (который употребляет какой-то особый орган для того, чтобы хорошенько дуть в свой
инструмент) также восхитительны и помещены на том же листе. Разве поэт или прозаик, у



Упоминаемые Гофманом персонажи гравюры Калло «Искушение Святого Антония»



Ж. Калло. «Искушение Святого Антония». 1633.
Левая половина листа



*Ж. Калло. «Искушение Святого Антония».
Правая половина листа*

которого все образы обыденной жизни проходят через внутренний романтический мир духов так, что он рисует их только в том свете, в котором они являются там, как бы одевая их в какой-то чудный незнакомый наряд, — не найдёт себе оправдания, говоря, что он хотел работать в манере Калло»⁴.

Гофман подсказал Сапунову его манеру изображения. Вообще в 30-х и 40-х годах [XIX века] Гофман имел громадное влияние на целый ряд русских писателей. Несомненно, например, что влияние это сказалось на Гоголе и Достоевском, — в этом легко убедиться, просматривая старые журналы.

Калло влияет на Гофмана, Гофман на Гоголя, а Гоголь на Сапунова. Таким образом создалась здесь в области искусства цепь преемственной необходимости. А далее, ведя борьбу с элементами натурализма, эти элементы гротеска идут всё дальше и дальше. Окончательные победы этой тенденции находятся, однако, впереди.

Мы утверждаем здесь в области гротеска, что нужна условность. Ещё Пушкин заметил, что театр не должен стремиться к созданию иллюзии, что он должен идти к своей цели прямее, — он должен быть условным. И вот когда мы восторгаемся многими вещами из Пушкина, например, «Сценами из рыцарских времён», то мы должны знать, что мы не имели бы их, если бы Пушкин не был под влиянием Гофмана и Калло, которые интересовались гротеском. Между тем «Сцены из рыцарских времён» не ставятся на сцене потому, что до сих пор не было средства устроить на сцене выступление зверей. Я утверждаю, что «Сцены из рыцарских времён» могут быть только тогда поставлены, когда будет не только окончательно введён условный театр, будет введён гротеск как особый стиль. Вот текст [ремарки Пушкина]: «Лошади — падают». Где у нас средства изобразить это? Эти средства может дать, очевидно, только гротеск.

Когда мы утверждаем, что Пушкин должен считаться родоначальником русского театра вместе с Гоголем, Лермонтовым и Островским, то мы не ошибёмся, если скажем, что они начали театр, который до сих пор не получил ещё осуществления, окончательного претворения в жизнь. Вспоминая неудачу первого представления «Ревизора» Гоголя, мы утверждаем, что не нашлось ещё настоящих художников сцены, которые могли бы все эти вещи поставить.

На пантомимах вам придётся тренировать ваши таланты. И когда вы будете это делать, то заметите, что легко можно осуществить на сцене шарж. Но чтобы отношение зрителя к сцене осталось серьёзным и вдумчивым, как это требуется гротеском, требуется нечто большее.

Для того, чтобы почувствовать себя по-настоящему и заиграть в духе гротеска, нужно почувствовать стиль гротеска. Нужно, чтобы актёры не только внешним образом походили на зверя или птицу, а чтобы они задурили, чтобы зажили так, как соответствует этим нечеловеческим существам. Гофман пишет, что здесь есть какое-то родство между человеком и царством зверей.

Говоря о гротеске, обыкновенно подразумевают смешное, забывая о трагическом. Но существует и трагический гротеск. Чтобы понять это, достаточно взгляда на рисунки [Гойи] и литографии [Домье].

Когда я говорю вам о пантомиме и о необходимости тренироваться в ней, то я не подразумеваю, что здесь требуется непременно иметь сюжет. Сюжет у пантомимы

появился в позднейшее время. Вообще же удобства пантомимы заключаются в том, что, не имея сюжета, вы исключительно развиваете у себя чувство сценической формы. Так как у вас здесь отнято слово, то вам, чтобы выразить вашу мысль, придётся как бы отказаться от человеческого способа изложения и поступить как бы по-звериному, по первобытному способу.

[Бодлер] рассказывает нам об английских [эксцентриках]:

«Английский Пьеро — это не тот персонаж бледный как луна, мистический “как молчание”, гибкий и немой как змея, прямой и длинный как виселица, к которому нас приучил Дебюро. Английский Пьеро появляется как буря, падает как пакет, а когда смеётся, то весь зал содрогается. Его смех походит на какой-то радостный гром»⁵.

Вы видите, что рассказать — это значит провести аналогию с движениями животных и предметов. И вам станет ясным тот способ, применяя который придётся работать здесь, в области гротеска. Это не те приёмы, которые применяются в обыкновенном языке, а приёмы более непосредственные, относящиеся к более первобытному времени. Штаны в гротесковом изображении выйдут, может быть, в виде каких-то пьедесталов, цилиндр — вроде какого-то футляра от часов и т.д.

Когда вы будете по книгам изучать существо гротеска, то здесь вы легко можете быть введены в заблуждение. Просматривая книги, трактующие о гротеске, я убеждался в этом неоднократно. Возьмём для примера рисунки. Рисунки Буше порою гротесковые, порою нет. У Калло же всё гротесковое.

А Ропс (из [нрзб])? Можно ли причислить его к гротеску? У него видна аллегория. Сразу бросается в глаза идея. Например, он даёт изображение ужаса. Тенденция здесь выступает на первый план. Но кое-что у него действительно может быть отнесено к области гротеска.

Говоря о различных проявлениях гротеска, нужно вспомнить и современных эксцентриков. Их с уверенностью можно причислить к представителям гротескового искусства. Морда у эксцентрика раскрашена обыкновенно самым радикальным образом. Он готов принести здесь все жертвы. Нужно, например, отрезать ухо, он его отрежет!

Я буду просить вас посмотреть ещё у Брейгеля «Шествие слепых», элемент гротеска здесь налицо. Посмотрите ещё карикатуры Леонардо да Винчи, это также типический гротеск. Гольбейн Младший, «Танец смерти». У Калло особенно обратите внимание на серию танцев.

Подробнее обо всём этом мы поговорим в будущем⁶.

РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 725, л. 1а—40.

В лекции о гротеске Мейерхольд возвращается к одному из разделов своей программной статьи «Балаган» (книга «О театре», 1913), а также использует материалы, собранные им для не написанной статьи «Гротеск», — эту подборку заметок («К вопросу о гротеске») см. ниже, с. 144—156.

¹ Очевидная неточность записи, речь идёт о древнеримском орнаменте.

² В подборке «К вопросу о гротеске» сохранились копии трёх старофранцузских миниатюр — двух рисунков из часослова герцога Беррийского (XV в.) и рисунок из относящегося к середине XIV в. молитвенника «Bréviaire de Belleville»; эти копии воспроизведены на с. 137.

³ Стенографист опустил приведённые Мейерхольдом цитаты и не указал их источник, ограничившись пометами: «об индейцах» и (ниже) «о камчадалах». Цитаты введены в текст лекции по подготовительным записям Мейерхольда (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.2—3) — извлечения из статьи Ю.Л.Слонимской «Пантомима» (*Аполлон*, 1914, № 6—7, с.57—58).

⁴ Опушенная стенографистом цитата приводится по выписке Мейерхольда (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.15—15 об.); Мейерхольд пользовался кн.: *Гофман Э.-Т.-А.* Собрание сочинений, т.1 (Фантастические рассказы в манере Калло), М., 1896.

⁵ Имя Бодлера и его описание английских эксцентриков (заимствованное Мейерхольдом из статьи Е.С.Панна «Пантомима в театре» — *Ежегодник императорских театров*, 1915, вып.1, с.219) восстановлены по подготовительным записям Мейерхольда (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.856, л.9); на том же листе замечание: «От Пьеро Второй империи к эксцентрикам английским и от последних к манифесту Маринетти».

⁶ Круг имён и произведений, находившихся в поле зрения Мейерхольда во второй половине 1910-х гг. в связи с его размышлениями о гротеске, обозначен в публикуемой ниже черновой подборке заметок «К вопросу о гротеске» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.808, л.1—41).

Их основная часть — перечень имён и названий, намеченные сопоставления и первоначальные наброски текста — связана, очевидно, с выступлением Мейерхольда на публичной конференции редакции журнала «Любовь к трём апельсинам» 30 марта 1914 г. и с неосуществлённым замыслом его статьи «Гротеск», которую летом 1914 г. Мейерхольд предполагал написать для очередной книжки журнала. Некоторые заметки появились несколько ранее — в частности, обширный русско-немецкий конспект статьи немецкого искусствоведа и художественного критика Карла Шефлера, отдельные положения которой отразились в статье Мейерхольда «Балаган» (1912). Записи публикуются полностью с сохранением имеющихся в них повторов (переводы с немецкого выполнены З.С.Пышновой и Г.В.Макаровой).

К ВОПРОСУ О ГРОТЕСКЕ

Callot, Гойя, Пиранези, (Мюнгаузен) иллюстрации, Сапунов, Б.Григорьев, Буше. *Химеры Notre Dame de Paris*.

NB. Отсутствие правдоподобия.

NB. В противоположность гротеску — карикатуры, шарж: см. «*Fliegende Blätter*» [«Летучие листки»], «Будильник», «Сатирикон».

Гротеск. Шарж и преувеличенная пародия. Условное неправдоподобие. Закон контрастов. Приёмы гротеска у Гофмана, Эдгара По, Гойи, Калло, А.Блока, Евг.Зноско-Боровского («Обращённый принц»). Гротеск эксцентриков. Подмены и превращения.

Пантомимы современные (Сапунов) относятся к пляскам индейцев Новой Испании и камчадалов как гротесковые картины Гойи и Домье относятся к гротескам в миниатюрах XIV и XV вв.

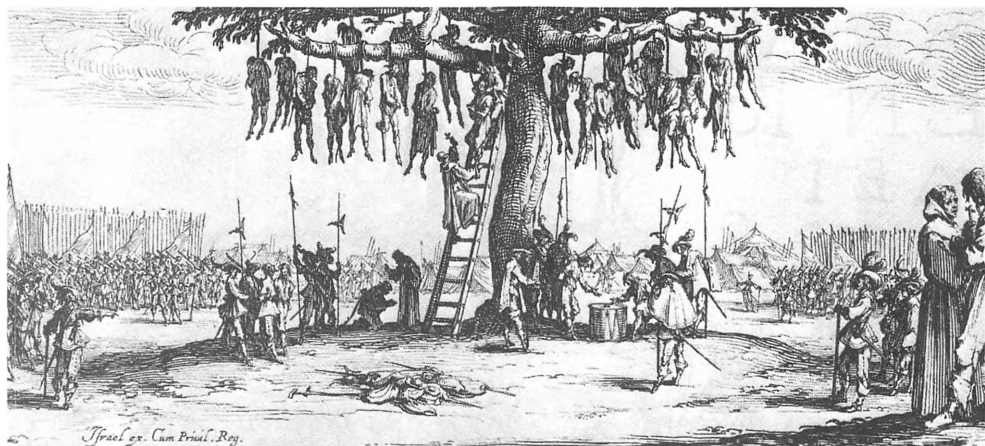
Расцвет искусства в России.

Тянет ветер с Востока.

Поёт ковыль наших степей.

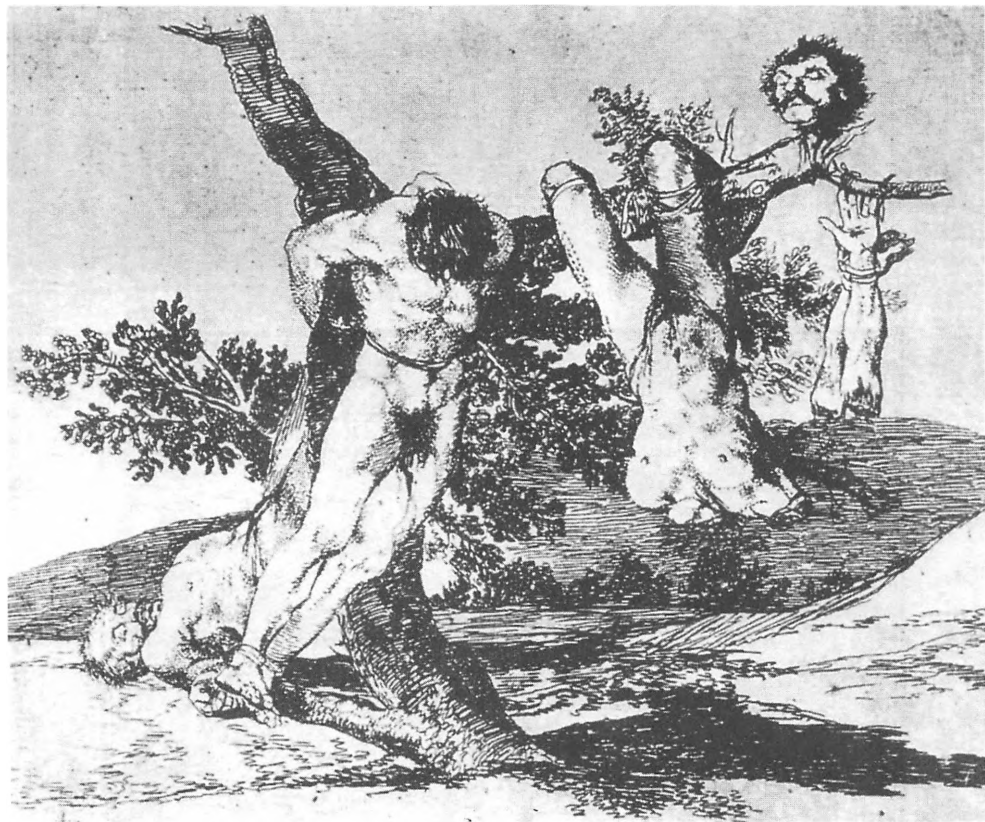
Азия родина ужаса.

Гаруда (буддийское божество) — каменная птица на грандиозной скале.



Israël ex. Camp Pruss. Reg.

**Ж.Калло. Дерево повешенных.
Из альбома «Бедствия войны». 1633**



**Ф.Гойя. «Какое геройство! Против мёртвых!».
Лист 39 из серии «Бедствия войны». 1810.**



А.Дюрер. Мemento mei.1505



Г.Гольбейн Младший. Пляски смерти. Около 1525 г.



Леонардо да Винчи. Гротескные головы. Около 1490 г.



П. Брейгель. Прутка о слепых. 1568



*Хokusai. Слепые.
Из альбомов «Манга». Выпуск VIII. 1818*

Идолы — символы человеческих мироощущений.

Дьявольское.

Gozzi часто жалуется, что дьявол мешает ему, постоянно подставляет ему ногу.

Художник хочет ужасаться.

Чем внутреннее нами постигается? Внешним!

Как сбить с прямого ответа на прямой вопрос? С помощью маски.

Гротеск именно теперь...

Актёр застрял на мире видимого.

Когда ему дают играть роль в «Ревизоре»...

Маска.

Смешное потом страшное.

Felix Vallottons «Убийство».

У Калло повешенные в элегантных позах. Можно принять как орнамент.

В противоположность у Фр.Гойи повешенные создают впечатление ужаса в натуралистическом плане.

Не случайно Россия в расцвете искусства.

Азия родина ужаса; во всех вещах там любят тёмное, и Пан был самым желанным. Небо всегда угрожает, каждая звезда — пламя ужаса. В Индии алтари и ниши храмов заполнены картинами ужаса. Ужасные маски.

1) Буддийский политеизм создал Mkha—Sgno—Ma.

2) Garuda — грандиозная птица на скале.

3) Götzenbild der Jäger aus Anam.

Японская дух[овная] скульптура XVII века (длинноногие держат колокол).

Искушения св. Антония (дьявольское).

Gozzi часто жалуется, что дьявол постоянно подставляет ему ногу.

Художники становятся друзьями ужаса, ибо ужас в мире.

Актёр застрял в мире видимого. Когда ему дают играть в «Ревизоре»...

Человек хочет не только видеть мир, но ещё казаться самому себе его творцом.

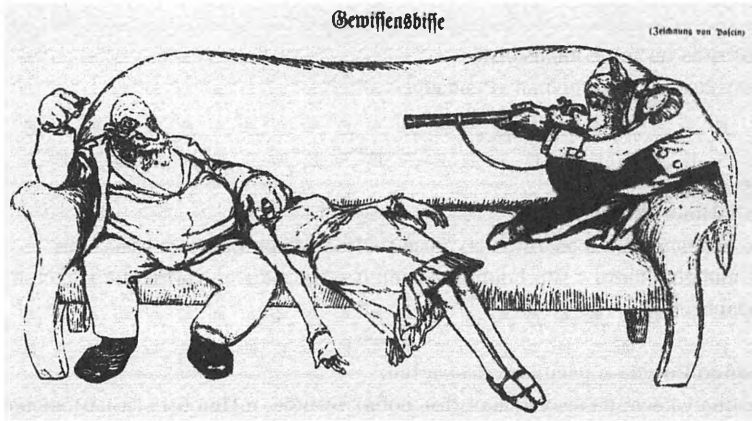
Идолы и все законы-обычаи — символы человеческих мироощущений.

Карикатуры Леонардо да Винчи. Ужасаться.

Чем внутреннее нами постигается. Внешним.

У Петра Брейгеля есть картина, изображающая мужские фигуры. Комически изображены. Идут по холму между рвами, наполненными водой. Попадут в топи. Они слепые.

У Pascin изображена софа, на одном краю сидит обезьяна (в военном фраке с погонями, в феске), на другой стороне буржуа с сигарой в правой руке, левой душит девушку, леж[ащую] как кукла.



Ж.Паскен. Вопрос совести.

Впервые опубли.: *Simplicissimus*, Мюнхен, 1906, № 43, с.511

Смешно — первое впечатление. Страшно — второе впечатление.
Литографии Daumier.

Почему гротеск становится столь необходимым именно теперь.

Albrecht Dürer, «Смерть верхом».

Hans Holbein Младший, «Танец смерти».

Маска. Свет.

«Убийство» Felix Vallottons.

Смешное первое впечатление. Страшное тотчас же.

Повешенные на дереве у Callot висят в элегантных позах. Орнамент. В противоположность ему у Фр. Гойи повешенный создаёт впечатление ужаса в натуралистическом плане (повешенный, перед ним солдат).

Конечно, правы те, кто скажут: искать в театре зрелища — значит обесценить искусство театра. Но не правы, ибо зрелище в гротеске иное, более страшное, чем то, что без зрелища обходится.

Балаганный масленичный «старик» стоит молча. Вдруг подмигнёт, и вся толпа разражается смехом.

Паяц с наклеенным носом.

Гротески, фигуры чудовищные и безобразные, вызывающие смех или отвращение именно своею непропорциональностью.

Художник — орнаменталист.

Дьявол и Смерть.

Калло, серия танцев.

Daumier, «Горожане на купании».

Буддийская богиня Mkha—Sgno—Ma.

Страшное через смешное, «Слепые» у Брейгеля и японцев.

Hokusai.

Изображение божества у ананитов.

Обезьяна стреляет, Pascin.

Иллюстрация из Петрарки, Hans Burgmair, Augsburg, 1532. Лестница.

Калло, «Дерево с повешенными». Гойя, «Расстрел». Карикатуры Леонардо да Винчи. Дюрер, «Смерть верхом», Н. Holbein Младший, «Танец смерти». F. Vallottons «Убийство».

З и ф. Да, но... маска не мешает. В нашем быту нос — всё (стр.113, А.Ремизов, т.8, изд. «Шиповник»).

[Мейерхольд цитирует реплику Зифа, приближённого Иуды, из первого действия «Трагедии о Иуде, принце Искаротском».]

К гротеску

[1]

K. Scheffler, Vom Wesen des Grotesken. *N[eue] Rundschau*, 1906, Juli.

Das Groteske, die Darstellung des Hässlichen, ist nicht... dem Schönen entgegengesetzt...

Um das Hässliche nur die Sphäre der Kunst zu erheben, muss es von einem Geist angeschaut werden, der desselben Gefühls voll ist, das nach der anderen Seite das Schöne hervorbringt.

[Перевод]

Карл Шефлер. О сущности гротеска. *Н[овое] обозрение*, 1906, июль.

Гротеск, изображение безобразного, прекрасному не противопоставляется...

Чтобы безобразное довести до уровня искусства, следует его рассматривать как проявление того же духа, который порождает в художнике и чувство прекрасного.

[2]

Художники, которые исключительно занимаются принаряживанием уродливого, этим художникам предопределено жить под мечом Судьбы или дано быть настроенными на фаталистический лад (ужас, скорбь, холодная ирония на их устах).

Художники — слуги идеального, и тех тянет к гротеску. Возникает фантастическое, демоническое, комическое.

Искусству, ищущему только идеально прекрасного, которое лишено черт гротеска, всегда недостаёт силы. Прекрасное должно всегда возникать в известном отношении к уродливому. Это укрепляет и обновляет, и расширяет значение прекрасного. Как блестящий цветок обязан своей красотой чёрной земле, так и прекрасное оттеняется пятнами уродливого.

Вечное в преходящем не будет постигнуто, если художники будут стремиться только к гротескному, то есть если они не посмотрят на гротеск как на манеру, как на известный налёт, украшение.

Красота даёт освобождение из пут уродливого. *Гротеск*, в свою очередь, служит необходимым коррективом к искусству идеального.

[3]

У греков трагедия и сатирическое представление рядом.

Готическое искусство. Устремлённые ввысь колокольни, а [на] выступы этих башен посажены ужасные, смешные фигуры, воплощение адовых существ*.

* Ср.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.226.

[4]

Die animalischen Gelüste, die ketzerischen Sinnlichkeiten und [Furchtanfälle], die unüberwindbaren Hässlichkeiten des Lebens: das alles musste als Kontrastschmuck, dem Idealgedanken dienen. Gerade in der Gotik ist ein bewunderungswürdiger Ausgleich von Bejahung und Verneinung, von Himmel und Hölle, von Schön und Hässlich.

[Перевод В.Э.Мейерхольда:]

Животная похоть, еретическое сладострастие и [приступы ужаса], непреодолимые уродства жизни: всё это должно было служить контрастовым украшением к идеалистическим порывам. В готике поразительное равновесие между утверждением и отрицанием, между небесным и адским, между прекрасным и уродливым*.

* Ср.: *Мейерхольд 1968*, ч.1, с.226.

[5]

Eines wird hier immer vom anderen bedingt, in seiner Geltung bestätigt und gesteigert. Wo das Grotteske überwiegt, wie in der von metaphysischer Spekulation und banger Mystik determinierten indischen Kunst oder wie in den vom tiefen Grauen diktierten ägyptischen Kolossalitäten, bleibt auch die nachhaltige befruchtende Wirkung dieser Kunst auf die folgenden Zeiten aus. Denn das Grotteske muss, als die Darstellungsform des nicht Überwindbaren, zeitlich stets beschränkter sein, als das Schöne, das den Stoff endgültig in einer höheren Erkenntnis überwindet.

Im Erhabenen ist die höchste Form des Grottesken enthalten. Die Idee des Grottesken ist gegeben, weil es vom Erhabenen her den Betrachter rätselhaft düster anlotzt, weil der Anblick ihn wanken macht, als habe sich eine unsichtbare Last auf ihn gelegt.

[Перевод]

Здесь всегда одно обусловлено другим и вырастает в цене. И искусства, в которых преобладает гротеск, сохраняют своё плодотворное влияние на долгие времена, как искусство Индии со свойственными ему метафорической умозрительностью и пугающей мистикой, либо как искусство Египта с его стремлением к колоссальному, что обусловлено глубоким страхом. И тогда гротеск, как форма выражения непреодолимого, должен быть так же ограничен временными рамками, как и красота (прекрасное), которой свойственно преодоление материала на более высоком уровне сознания.

В возвышенном высшая форма гротеска. Идея гротеска существенна, потому что, наблюдая гротеск и оставаясь на позициях возвышенного, остаётся лишь таращить глаза и заметно поколебаться в своих мнениях словно под тяжестью невидимого груза.

[6]

По пути к гротеску за das Erhabene [возвышенным] следует grausige — демоническое, кошмарное.

Материя выступает впереди формы.

Возникают символы ужасного.

Und so entsteht all das ornamentale Drachengewürm.

[Перевод]

И так возникает драконообразный орнамент.

[7]

Здесь эстетическое воздействие является, когда диссонансы подведены к гармонии, уродливое подчинено линиям красоты.

[8]

In dem Augenblick erst, wo das Grotteske ganz zum Werkzeug des Bewusstseins wird, fällt das Pathos fort und mit ihm die Tragik.

[Перевод]

Лишь в тот момент, когда гротеск окончательно становится инструментом сознания, пафос уходит, а вместе с ним и трагедийное.

[9]

Как только художник начинает любоваться уродливым как таковым, искусство исчезает.

[10]

Wo der überlegende Spott beginnt, löst sich die grosse Form auf und es bleibt nichts zurück als der verzerrte Stoff. Wird das Modell für subjektive Ziele willkürlich verändert, einer humoristischen Idee als ausführendes Organ preisgegeben, so entsteht die *Karikatur*.

[Перевод]

Там, где начинается самодовлеющая ирония, разрушается большая форма и не остаётся ничего иного, кроме деформированного материала. Если модель будет изменена произвольно в субъективных целях, будет поставлена на службу лишь юмористической идее, то тогда возникнет *карикатура*.

[11]

Man wird in der ganzen bildenden Kunst keine Werke finden, von jenem symbolischen, umfassenden, stachellosen Humor, wie die Poesi sie der Welt mit dem Don Quijot, dem reinicke Fuchs oder den Lustspielen Shakespeares geschenkt hat.

[Перевод]

Во всём изобразительном искусстве нельзя найти произведения, наполненного таким символическим, всеобъемлющим, свободным от язвительности юмора, каким мир одарила поэзия, — создав Дон Кихота, Рейнеке-лиса, комедии Шекспира.

[12]

Карикатура, служа низко-комическому, не служит высшим задачам юмора, так называемому философскому юмору.

[13]

Das Schöne wird nicht verwandelt, sondern vernichtet. Ohne Schönheit, in irgend einer Form, gibt *es jedoch keine Kunst*.

[Перевод]

Прекрасное будет не преобразовано, но уничтожено. Без красоты в той или иной форме *нет, однако, искусства*.

[14]

Как только карикатура остаётся в своей сфере, она начинает служить толпе, её мнениям, вкусу, её моральным тенденциям, вещам, ничего общего с искусством не имеющим.

[15]

Aber sie ist nicht leicht innerhalb ihrer Grenzen festzuhalten, denn sehr willig vermischt sie sich mit anderen Formen des Grotesken. Indem der Karikaturist nämlich die Gebrechen und Hässlichkeiten der Dinge sucht, um sie tendenziös zu zeigen, lockt es ihn unwillkürlich ins Gebiet des Charakteristischen und auf der niedersten Stufe der Kunst stellt sich das Schöne durch einen Akt der Selbsthilfe wieder her. Dieser Akt lässt sich kaum besser klarlegen, als durch eine Betrachtung unserer Zeit. Wir sehen heute neben der rein stofflichen politischen Karikatur, wie sie schon in der Reformationszeit als Kampfmittel verwandt wurde, eine Art der satirischen Graphik, worin sehr bedeutende künstlerische Qualitäten stecken. Was sich der am Stoff haftenden Karikatur verbinden muss, um sie künstlerisch zu machen, woher dieses Etwas kommt und wohin es zielt, was darin bewusst ist und was unbewusst: wer das erkennt, der tut einen tiefen Blick in die Entwicklungsarbeit der Zeit. Und zugleich kann es nicht fehlen, dass in solcher Betrachtung das Wesen des Grotesken nach mancher Richtung hin klarer wird.

[Перевод]

Но ей нелегко оставаться в пределах своих границ, так как очень охотно она проникает в другие формы гротеска. Когда карикатурист ищет именно преступное и безобразное, чтобы показать их с определённой тенденцией, он невольно вступает в область характерного и на низшую ступень искусства, стремясь помочь самому себе вновь возродить прекрасное. Этот акт вряд ли позволит трактовать себя лучше, чем при условии рассмотрения нашего времени.

Мы видим сегодня наряду с материалом политической карикатуры, использовавшейся как средство борьбы уже в эпоху Реформации, и иной тип сатирической графики, в которой содержатся значительные художественные достоинства. Что же должно связать последнюю со сходной с нею по материалу карикатурой, чтобы её художественно преобразовать, чтобы понять, откуда это исходит и куда оно нацелено, что при этом создаётся осознанно и что бессознательно: кто это осознаёт, тот глубоко заглядывает в само движение времени. И одновременно при этом нельзя впадать в ошибку, предполагая, что в подобном рассмотрении будет выясняться сущность гротеска во многих его направлениях.

[16]

Преклонение модернистов перед творениями Микеланджело кроется в моментах гротеска, каким полны его произведения.

Сила новейших не самостоятельна, она достойнее прежних культурных эпох.

[17]

In dem Moses ist das Groteske bis zum Erhabenen gesteigert; die Sibyllen und Propheten sind hoch umflossen von Pathos siegreich bekämpfter Leiden und in einzelnen Partien des Jüngsten Gerichts findet man das ins Monumentale gesteigerte Dämonische.

[Перевод]

В *Moissee* гротеск поднят до возвышенного; *Сивиллы и пророки* возвышенны благодаря пафосу победы, обрётённой в борьбе и страданиях, и в отдельных фрагментах «Страшного суда» обнаруживается демоническое, поднятое до монументального.

[18]

Вся композиция говорит о *Schicksalstrotz* (упорстве судьбы). Грандиозные члены, напоминающие о мировой скорби — *gigantisch aufgetriebene Muskelwülste* [гигантски раздутые опухоли мышц].

Мощь жизни. Силы природные.

Сила природы, которая находится постоянно под давлением силы судьбы, ею заглушённая, — также тема для современных художников и скульпторов.

[19]

Daumier и *Millet* могли бы быть рассмотрены в плане микеланджеловского искусства. Но слабость современного художника сравнительно с гениальностью ренессансного художника обнаруживается особенно в чертах романтизма, которые они привносят в поисках за *монументальным стилем*.

Романтизм в том смысле, что рвущийся к классическим формам дух *an der Übermacht des Stoffes bricht* [ломается под превосходством материала].

[20]

Daumiers Bilder zeigen das Pathos solcher Romantik und das sich daraus ergebende Grotteske. Millets Bauernbilder steigern mit verhaltener Schwärmerei die Hässlichkeit des Charakteristischen bis zur Erhabenheit des Umrisses.

[Перевод]

Картины Домье демонстрируют пафос подобной романтики и гротеск как следствие этого пафоса.

Картины Милле на темы деревенской жизни при помощи мягкой мечтательности возвышают уродливость изображаемого, и всё приобретает благородные черты.

[21]

Гротеск здесь *nicht als Kontrastwerk, sondern als Selbstzweck* [призван не как средство усиления контрастного, он здесь как самоцель. — *Перевод В.Э.Мейерхольда*].

[22]

Сатирический рисовальщик — *Daumier*. Ему дано было высмеивать *Tagesereignisse, Institutionen oder Personen* [события дня, учреждения или лица].

Какое это отношение имеет к искусству. Однако Домье довёл карикатуру до искусства.

В сатирическую графику вторгнулось *патетическое, монументально-гротескное*.

И вот новая черта: *Zum Spott gesellte das Gefühl des Ehrfurcht* [к насмешке присоединяется чувство благоговения].

Служа пошлой тенденции рисовать повседневное, ничем не прикрашенное, открывает рисовальщик в уродливых моделях черты *гротескной значительности*.

Обостряя в карикатуре самое забавное, на месте уродливого вырастает демоническое. И вот на самой нижней ступени искусства живописи вырастает *красота в характерном*.

До него (в средние века) сатирическая карикатура была средством борьбы в плане политическом и социальном.

Царивший скепсис хотел усилить осмеяние.

Дальнейшее развитие гротеска. Сущность гротеска яснее всего проступает в творчестве *Дега и Лотрека*.

У Daumier и Millet романтико-натуралистические черты (в защиту рабочих) определяли резко обозначенные линии и энергичные контрастные Комплеке.

Degas и Лотрек ограничиваются пафосом, заключённым в самой модели. Их воззрения были скорее пассивными, чем героически агрессивными.

Манера японцев. Так обставить всё пятнами, линиями, красками, чтобы прежде всего получилось обаяние декоративности. Первое впечатление. Потом только, вглядываясь внимательно, мы видим, что это Raupognant (орнамент плана) имел задачу сатирически подойти к уродливому.

У Дега так же: вы восторгаетесь прежде всего изысканностью общей обстановки, а потом начинаете сочувствовать этим девицам балета и Variétés.

Фигуры, которыми художник хочет вызвать к ним сострадание, только *часть целого*.

Импрессионизм гротеска даёт *правду*, но в игре величайшей художественности.

Lautrec. В театральных сценах, в сценах из публичных домов видит он зверя. Низменное. Ужасы. Дьявольские черты. Но всё это Lautrec берёт на таком расстоянии, окружает изображаемые сцены такими нежными тенями электрического света, видит пошлость одетой такой прелестью орнамента, что пошлое патетически делается связанным с небесным.

[23]

Die ganze Kunst des Grotesken nichts ist, als ein Kampf von Stoff und Form.

[Перевод]

Всё искусство гротеска есть не что иное, как борьба между Stoff und Form (материалом и формой).

[24]

Психологический элемент подчинён декоративной задаче.

Odilon Rëdon. Kubin (немец).

[25]

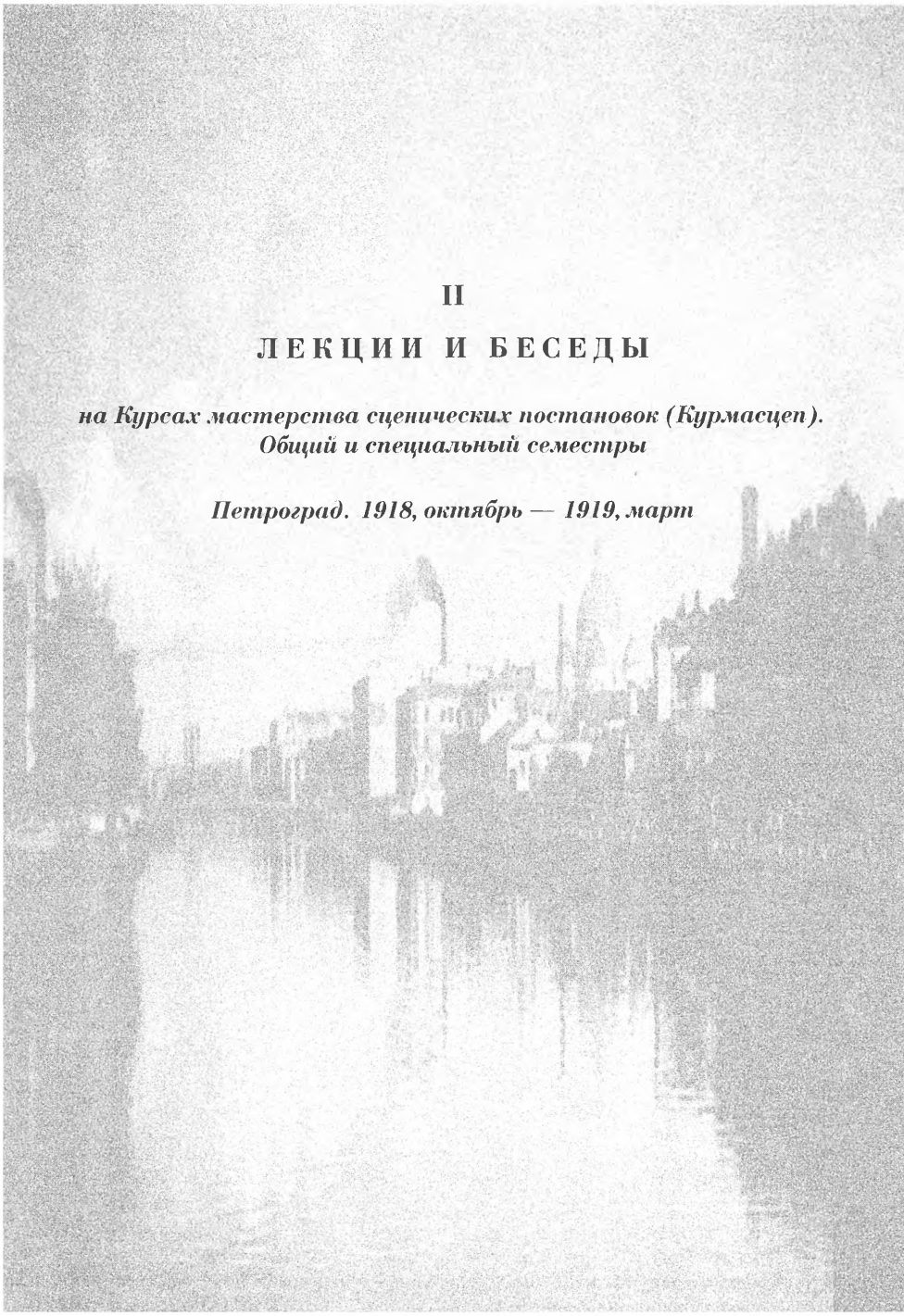
Jede Schönheit stammt aus dem Grotesken, das ist: *aus dem Drang des Geistes, das Hässliche zu überwinden*, indem dieses erhöht und in irgend einer Weise mit dem Ewigkeitsgedanken in Verbindung gebracht wird. Und wenn eine Schönheit zum starren Formalismus geworden ist, kann sie nur wieder geschmeidigt oder durch eine unmittelbar vom Leben geprägte Schönheit ersetzt werden, wenn der Weg von unten nach oben, von der Wurzel zur Blume, vom dämonisch, pathetisch oder erhabenen Grotesken zur reinen, abgeklärten, beruhigten Harmonie genommen wird.

[Перевод]

Любая красота рождается из гротеска, это значит: из стремления духа преодолеть безобразное, возвышая последнее и так или иначе устанавливая связь между ним и мыслью о вечности. И когда прекрасное становится затвердевшим формализмом, оно может снова обрести гибкость или при помощи красоты, взятой непосредственно из самой жизни. Или должен быть проделан путь снизу вверх, от корней к цветку, от демонического, патетического или возвышенного гротеска к чистой, просветлённой, умиротворённой гармонии.

[26]

Теперь: гротеск всё ещё романтический, потому что всё ещё sentimentalный в шиллеровском смысле. И слабо выражено, потому что всё ещё *не контрастами полное устремление к прекрасному*.



II
ЛЕКЦИИ И БЕСЕДЫ

*на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцен).
Общий и специальный семестры*

Петроград. 1918, октябрь — 1919, март

Во втором разделе собраны материалы, связанные с лекциями и беседами Мейерхольда на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп) в октябре 1918 — марте 1919 г.

1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАПИСИ К ЛЕКЦИЯМ ОБЩЕГО (ПЕРВОГО) СЕМЕСТРА

4 октября 1918 г.

Театр творят: режиссёр, художник, музыкант, драматург; техники: бутафор, осветитель, машинист, костюмер, гримёр.

Место театра в схеме искусств. Статические, динамические. Искусство слова, звука, пластики.

Пространство (живопись, скульптура, архитектура) — время (музыка).

Театр. Построение *формы*. Скульптура даёт форму мрамору, глине, бронзе; музыка отыскивает форму в сочетании [звуков]. Законы формы.

Мастерство (слесарь).

Коллективизм в театральном искусстве.

Специальность потом, сначала с птичьего полёта. Машинист-механик — общие указания, художник — тоже, я — тоже.

Единая воля — один мастер.

Гордон Крэг, А. Бенуа. Художник-режиссёр, режиссёр-художник.

Актёр-анатом-психолог. Сара Бернар учится у клоуна. Японские актёры — акробаты.

Какие искусства входят? Поэзия. Музыка. Скульптура? Архитектура (перестройка сценической площадки в связи с устройством здания). Сценическая площадка — декорация. «Дон Жуан» на сцене Александринского театра.

Вертящаяся сцена — поп-сепс, надо ломать сцену.

Пластика (режиссёр-балетмейстер). Режиссёр-музыкант. РИТМ. Стилль.

Стилль вообще. Стилль в творчестве художника, артиста. Стилль театральный. Натурализм, реализм, условность (стилизаторство). Необходимость изучения истории театра. Постоянное качание театра от реального к условному.

Экземпляр драматурга — сырой материал, надо его организовать для театра. Сочинительство мастера сценических постановок. И тут особое положение творчества актёра. Режиссёр должен знать суть актёрского дела (дирижёр-пианист, скрипач и т.п.). Режиссёр на страже интересов [сценического] времени.

7 октября 1918 г.

(Сюда: Цеха мастеров протокол 3-й.)

1) Организационная деятельность творцов. Что кто организует.

2) Цех мастеров сценических постановок.

3) Режиссёр (в плане работы). Предшествуют совместные работы с художником: а) подробные остановки, б) выработка плана, объединяющая всех без исключения деятелей сцены, создание условий полной координации деятельности всех творцов спектакля.

NB. Выбор художника: должен подходить к художественным особенностям режиссёра и [необходимо] совпадение с характером драматурга. *Изобретатель* (архитектурные изменения) и предложение *couleur locale* (*historique, ethnographique*).

NB. Но об этом в конце лекции, то есть после того, как будет рассказано о правах режиссёра и художника.

Следующий этап. О порядке творчества режиссёра: а) ремарки, б) экспозиция.

11 октября

Режиссёр и художник (см. из проспекта Студии).

Различие в силу свойства работы. Режиссёр-сочинитель, режиссёр-мастер, режиссёр-изобретатель. Подготовительный этап до разговора с художником после прочтения пьесы. Оставленная пьеса. Введение себя в сферу пьесы. *Couleur locale* — *historique, ethnographique*.

К развитию воображения и вкуса. Чтение романов, посещение музеев, перечисывание иллюстрированных книг, путешествия по городам и деревням, природа вообще — машина творчества. Толчок к творчеству или прямое использование («Смелые моряки» Киплинга).

Подлежит изучить: устройство примитивных сцен, литературные и театральные течения, направления (натурализм, реализм, импрессионизм, декадентство, условность), перевоплощение и игра, характер театральные организмов (Московский Художественный театр, мейнингенцы, государственные театры — Малый и Александринский), система аналогий, импровизация, иконографический материал.

1) Беседа режиссёра предварительно со всеми участвующими в спектакле.

2) Работа режиссёра и художника.

3) Сообщение режиссёра и художника всем участвующим в пьесе замысла постановки как результат предварительного обсуждения.

К развитию воображения:

1) Способ тренировки воображения. Чтение романов. Способ использования материала. Пример из «Смелых моряков» Киплинга. Прямое использование.

2) Машина творчества. Чтение книг. Вдруг перестаёт [читать и начинает] строить своё параллельно с процессом чтения, незаметно превращающимся в машинальное, когда перестаёт понимать. Как художник читает книгу? Толчок к творчеству. Посещение музеев. Экскурсии по городам.

21 октября

К лекции на общем семинаре. Вернон Ли. Гофман, «Разговор двух директоров». Пушкин, «О драме». Достоевский. Тургенев. Гоголь. Пушкин. О работе актёра. Ещё о тренировке воображения. Чтение романов, повестей. Гофман. Достоевский. Киплинг.

Творч[еский] иконографический материал.

25 октября

Литературные и театральные течения. Балаган. Направления (натурализм, импрессионизм, декадентство, стилизация, условность). Типы театров (мейнингенцы). Толпа. Её части. Дифференциация. Крэг — толпа, движение.

Мейнингенцы. Гордон Крэг. Марионетки. (Японские артисты считают идеалом игры игру марионетки.)

28 ноября

Живописцы в театре.

- a) В связи с репертуаром и в связи с типом театральные представлений.
- b) Балаган. Театр везде не ящик, а площадь.

30 октября

О простых сценах. Греческий [театр]. Глобус-театр. Японский театр. После 30-го [октября] пантомиму связать с гротеском.

13 ноября

Пренебрежение сюжетом. Музыка и музыка [?]. Не имея сюжета, разв[ивать] чувство формы. Красивость долой!

Практикабли и как сковать действующих лиц в определённые рамки. «Пустые места».

22 ноября

- a) Mise en scène'ы (чёт-нечет), солист и массы. «Пустые места».
- b) Практикабли и как сковать действующих лиц в определённые рамки. Макет. Приведение пьесы к схематизму («Вишнёвый сад» в МХТ). К работам: «Ревизор». Манера — лицо — стиль (пример: «Маскарад» Лермонтова). Mise en scène. Как думать, глядя на чертёж. Система мастерских (Волков). «Пустые места».

13 марта 1919 г.

На Курсах мастерства сценических постановок говорил о театре на открытом воздухе.

1. Театр «коробка».
2. Разрыв с таковым.
3. Театр — горизонт.
4. Украшение улиц, площадей, домов в Питере в дни революционных торжеств.

5. Украшения на торжествах у японцев и моряков. Характерные особенности таковых. От архитектуры исходн[ое] направление.

6. Походный театр.

7. Изменение природы. («На шхерах» Стриндберга).

14 марта

Не «кролики». Импровизация. Мейерхольд — руководит?

Костюм. Бутафория.

Тема: слуги просцениума = режиссёры.

Старый режиссёр — новый актёр. Старый актёр — новый режиссёр. Дети будущего нового театра.

1) Совместное обучение сценическому движению «под руководством В.Э.Мейерхольда».

2) «Под руководством» должно быть понято относительно.

3) Актёры и режиссёр — как дети будущего нового театра.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.728, л.29—30, 34—36, 41—47, 49, 58; ед.хр.804, л.15, 17.

2. КУРС ЛЕКЦИЙ «СЦЕНОВЕДЕНИЕ». КОНСПЕКТ А.Г.МОВШЕНСОНА

[4 октября 1918 г.]

Все искусства, втекая в театр, преобразуются в искусства театральные.

Театральным представлением должна руководить единая воля. Всё должно исходить от одного лица — от режиссёра-мастера.

Впечатление от театра — индивидуально.

Актёр теряет всё, если не руководствуется единой волей, то есть единой идеей.

Театр имеет свой собственный стиль.

Артист должен обладать здоровым гибким телом. В театральные училища Франции преподают гимнастику и фехтование. Надо ввести их у нас.

[7 октября 1918 г.]

В круг обязанностей мастера входит: 1) объединение всех творцов сцены, чтобы провести единую волю; 2) постройка сцены; 3) пластика; 4) согласование со сценической площадкой и залом; 5) планировка фигур; 6) выбор декоратора и музыканта (знать, подходят ли они к пьесе и режиссёру); 7) выбор актёров, распределение ролей.

Режиссёр намечает: мелодию, паузы и акцентировку речи актёра.

Запечатление пьесы: экспозиция, ремарки, чертежи, планировки, mise en scène.

Вторая группа — режиссёры-копиисты.

Режиссёр назначает для актёра рамки его игры.

Актёр может варьировать, не меняя формы.

Время спектакля отсчитано по секундам.

Право режиссёра и право художника: *le droit de mise en scène* и *le droit de maquette*.

[11 октября 1918 г.]

Фукс (Мюнхен) — режиссёр-новатор. Эдвард Гордон Крэг — тоже. Сопоставление режиссёра и художника: хотя режиссёр должен быть художником, он всё-таки книжник по существу.

Работа режиссёра на несколько дней предшествует работе художника.

Работа режиссёра: 1) прочесть пьесу; 2) переработка ремарок совместно с художником; 3) первая экспозиция — с художником, вторая — с актёром; 4) координировать сценическую площадку; 5) после прочтения пьесы на время забыть её.

Ремарки есть результаты сценических средств времени.

Пьеса = драматический текст; режиссёрская запись; запись во времени и пространстве игры актёров.

Пьесу прочесть только раз. Запомнить структуру. Не насиловать себя, вовлечься в сферу пьесы.

Три элемента воспитания режиссёра: 1) чтение романов для нахождения *mise en scène*; 2) перелистывание иллюстраций; 3) путешествия (для понимания масс).

В искусстве громадное значение имеет распределение масс.

Желательно собеседование со всеми участниками спектакля.

Образцы постановок: 1) натурализм; 2) свободное творчество; 3) сквозь призму художника; 4) о понимании различных эпох.

Чтобы попасть в сферу пьесы, нужен режим; знать, что писалось об авторе пьесы, его биография, рецензии первых представлений пьесы.

Составление карточной системы из характерных записей.

Работа должна идти для отдыха ума.

Составление предварительной монтировки.

Простое переписывание предметов даёт оценку пьесе.

Разговоры о пьесе с художником.

Приступить ко второй монтировке.

Третья монтировка для актёра.

Число монтировок неограниченно.

Период после разговора с художником: имея перед собой эскизы, работать над *mise en scène*.

Должны быть лица, делающие рефлексивную запись.

Знать план, фигуры, текст и т.д.

Собрать аудиторию и рассказать о пьесе актёрам.

Начинать с того акта, на который есть настроение.

После составления монтировку направить по мастерским. Приложить к ней листок с объяснениями. После составления монтировки приступить к репетициям.

Чем больше пустых периодов (отдыха), тем лучше для пьесы.

Мастер избегает амплуа.

Сигнализация световая.

Не придирайтесь к знанию роли. Начать с нелепой *mise en scène*.
Ясность глаз, неутомлённость рта нужны в день спектакля от актёра.

25 октября 1918 г.

«Типичные театры». Мейнингенцы. Подход натуралистический, всё совсем как в жизни, даже когда на сцене изображают смерть, в зале азотная кислота давала запах тления. Народные сцены — группы не как пятна, а как группа индивидуальных характеров. Толпа должна была таким образом производить впечатление жизни. В отношении голосоведения толпа у них была прекрасна, каждое лицо вело свою партию, и в результате появлялась полифония толпы с отдельными мелодическими и ритмическими партиями. Декорация в мейнингенском театре была ультрареальна. Впервые дана была жизнь. Только в Брюсселе сказали про мейнингенцев, что декорации темны, а костюмы нетеатральны.

Жизнь темна и бесцветна, живопись играет светом и цветом; только в море, в небе и в искусстве — игра светом и цветом.

Гордон Крэг обратил внимание на форму в театральном искусстве, на позу, жест и гримасу, которые так процветают в японском театре. Хорошие японские актёры играют выразительностью марионетки, и натурализм их есть тот художественный реализм, в который марионетки впадают. О современной актёрской игре Крэг говорит, что игры нет. В игре современных актёров нет забавы, слишком много литературного комментария.

Массу на сцене Крэг трактует не как толпу, состоящую из отдельных индивидов, а как массу, которая понимается им как масса скульптурная в отношении к архитектурной площадке, костюму и т.п. Для Крэга сценическая площадка есть место, где он должен как архитектор, или музыкант, или художник двигать и располагать массы, строить их как конструктивную величину как часть целой формы.

Явление сценическое есть явление танцевальное, движение на сцене есть зародыш танца. Мы должны забыть, *что и как* в жизни. По законам музыкальным мы должны двигать на данной сценической площадке актёра пантомимы, но планируя его в комбинации с предметами, раньше всего надо построить сцену без слов, чтобы ему было ясно, что такое происходит на сцене, и только после этого дать слова актёру. В японском театре и в пантомиме так нереалистично берут нож, чтоб воткнуть его в себя, и так течёт клюквенный сок, что забываешь о неэстетичности момента — так сильны элементы танца в игре. Актёр — акробат, и только умея владеть своим телом, он может, произнося слова, соблюдать форму и движение тела.

Машинопись из архива А.Г.Мовшенсона, предоставлена для публикации Е.М.Биневичем.

3. КЛАСС В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДА. ВОПРОСЫ ПО КУРСУ И ОТВЕТЫ

1. В каком периоде работы следует режиссёру составить список распределения ролей?

Возможна режиссёрская работа *ad hoc*, в вполне конкретных условиях данной труппы, и возможна разработка пьесы для себя, потом только вынесенная на театр.

В первом случае список распределения ролей составляется непосредственно после прочтения пьесы, первой экспозиции и первой монтировки. *Mise en scène* разрабатывается в зависимости от чёт-нечета (смотря по тому, взята ли в основу симметрия или ломка её), но уже в некоторой мере принимается в расчёт возможная индивидуальная тяжесть той или иной группы. Во втором случае распределение ролей при готовой экспозиции есть первая работа режиссёра, так как разработанные для себя *mise en scène*'ы могут оказаться совершенно непригодными.

2. Чем руководствуется режиссёр при распределении ролей между актёрами данной труппы?

При распределении ролей режиссёр руководствуется как внешними данными, так и способностью актёра проникнуться психологией данного действующего лица и выявить его, то есть степенью его технического совершенства. Здесь играет роль а) техника актёра; б) духовный облик; в) физическая внешность.

3. Раз режиссёр в течение спектакля не остаётся у пульта (в противоположность дирижёру), что сделать, чтобы установленный ритмический строй спектакля удерживался от одного спектакля к другому?

С любого места сцены должны быть видны часы и таблицы, указывающие, когда актёры должны кончать сцену, монолог, диалог и т. д. (в сценах нескольких лиц нельзя точно ограничивать каждое из них, но все вместе они должны вести всю сцену не больше определённого промежутка времени — необходимо это во избежание впадения актёра в излишнюю психологичность и в любование собой и привлечения на одного себя внимания, так как это мешает строю спектакля как целого). Возможна с той же целью сигнализация лампочками, звонками и т. д. Это *in concreto*, в идеале же каждый актёр должен так чувствовать строй и темп спектакля, что никакой сигнализации ему не надо.

4. Тело в пространстве, движение, жест, мимика (краткий набросок как материал к возможной схеме).

[Ответы на этот и ряд других вопросов отсутствуют.]

5. Mise en scène.

6. Что лежит в основе сценического движения?

7. Режиссёр и актёр: их взаимоотношения в период репетиций.

Режиссёр — координатор, творец представления как единого действия, сводящий и дающий единое лицо всем искусствам (актёр, драматург, художник, музыкант, осветитель, бутафор и т. д.), является тем слагаемым, из которого составляется театральное представление. В период репетиций режиссёр даёт рисунок движений, *mise en scène*, вводит в рамки отдельные актёрские дарования, даёт единый тон спектаклю так, чтобы актёрские индивидуальности звучали как тембры инструментов в полифонически разработанной музыкальной картине, но не диссонировали, чтобы в спектакле не было случайностей, а всё — едино.

8. Почему режиссёру необходимо быть музыкантом?

9. В какой из работ режиссёра в нём проявляются знания в области зодчества?

В планировке массовых сцен должна быть архитектурность, будь то симметрия или асимметрия, а кроме того свои знания в области зодчества режиссёр проявляет в проектировании сценической площадки и убранства её.

10. Театральное искусство и сценическое искусство в определении К. Эрберга («Цель творчества»). Какие ошибки допущены автором в отношении определения роли режиссёра в искусстве театра?

Выдвигая на первый план, как венец творения, импровизатора-актёра (не оговаривая при этом никаких вкомпановывающих его в общую картину схем), Эрберг не считается с тем, что спектакли будут всецело держаться на настроении актёра, и не будет в них единства замысла, что они будут нестройными и не...

11. Спектакль и публика зрительного зала.

12. Театр и цирк (в связи с ритмом).

13. Какая разница между акробатикой актёра и акробатикой циркового артиста?

Акробатика цирковая есть самоцель, она — an und für sich [сама по себе]; акробатические элементы в актёрском искусстве — одно из слагаемых, дающих в результате творческую индивидуальность актёра.

14. Две системы игры актёра.

Игра нутром, вдохновением (пример: Мочалов) — в течение четырёхчасового спектакля одна-две вспышки, один-два момента напряжения, остальное тоска, но иногда целый спектакль, проведённый с увлечением, захватывающий зрителей. Игра техническая там, где у актёра полное знание приёмов, но где приёмы эти по рисунку роли употребляются не так, что — «мне надо изобразить отчаяние — делаю два шага назад, откидываю голову и хватаюсь за неё обеими руками», а где самый приём механически воспроизводится, но где актёр может и сознательно сделать так, как он знает. При наличии техники актёр никогда плохо не играет. Техника и вдохновение дадут подъём и увлечение, о каком не снилось актёрам нутра (пример: Дузе, Росси, Варламов и т.д.).

15. Ансамбль.

Чёткость всех во всём, общий тон в выполнении режиссёрского плана.

16. О скелете драматического произведения.

В драматическом произведении всегда можно вычертить определённую кривую, найти моменты наивысшего напряжения действия и моменты ослабления, когда даётся роздых, медленное начало разбега перед прыжком. Вот эти-то темпы, эти провалы напряжения, нарастания и кульминация — и есть скелет драматического произведения.

17. Народный театр.

18. Репарка драматурга и репарка режиссёра.

Драматург связан условиями *современного* ему театра (режиссёр может тоже подойти к драматическому произведению через эти условия, но это уже частный случай), часто он знает слишком хорошо свой современный сценический аппарат, для нас устаревший и неприемлемый, и загромождает деталями то, что действует куда сильнее, будучи выражено минимальными средствами (Вагнер). Режиссёр, установив скелет драматического произведения, строй его и темпы, даёт единый лик всему спектаклю, сообразно тому, как он понимает данное драматическое произведение. Поэтому режиссёрская работа есть работа очень индивидуальная, и нет таких двух режиссёров даже одной школы, которые бы поставили одно и то же драматическое произведение совершенно одинаково. Автор, давая репарку, видит идеальный для себя театр, — режиссёр вскрывает...

19. Элементы сценического движения во времени и пространстве.

20. Манера, лицо, стиль.

21. Натурализм, стилизация, реминисценции старины, условное, нео-реализм.

22. Fiabesque [сказачность, фантастичность].

23. Жест и жестикауляция.

24. Роль пантомимы в мастерской режиссёра.

25. О мастерской (мастера сценических постановок).

26. Ампула.

Машинопись из архива А.Г.Мовшенсона, предоставлена для публикации Е.М.Биневичем.

4. Подготовительные записи к лекциям и беседам СПЕЦИАЛЬНОГО (ВТОРОГО) СЕМЕСТРА

2-й семестр Курсов мастерства сценических постановок. Режиссёр с актёрами. Режиссёр с художниками. Манера, лицо, стиль. Стилизация. Гротеск. Новое направление в театре (реализм в фантаст[ическом]).

2-й семестр, специальности.

Для художника:

Курсы теоретические, специальные. История живописи (Радлов). История костюма, грим (Бонди). История зодчества. История театральной живописи (Степанов).

Практические: эскизы — ; грим — Бонди; декорационная живопись — ; окраска тканей — Сальников; макет — Альмединген; кройка — Иващенко; бутафория — .

Движение, театральные приёмы, освещение, режиссура.

Дополнительные классы: рисунок (натура, костюм, предметы), перспектива.

Для режиссёра:

Теоретические: драматургия, история театральных представлений, костюм, грим, история зодчества, история *commedia dell'arte*.

Практические: режиссура, театральные приёмы, грим, макет, освещение, бутафория, техника сцены.

Дополнительный класс: работа актёра.

- 1) Работа над живым материалом (композиция).
- 2) Сценические движения (индивидуально: пантомимы, акробатика, фехтование; и в лаборатории).
- 3) Театральные приёмы (теоретически).
- 4) Сценоведение (теоретически).

Работа над живым материалом: теоретическая, практическая. «Театр чудес» — 1) со старшим курсом Вивьена, 2) Выборгский район, Чичканов, 3) театр учащихся. Лаборанта! Курсы должны оповестить районы, предложение услуг.

13 ноября

«Ревизор», «Гамлет».

Роль. Пантомима, водевиль. Доступ в библиотеку Государственных театров.

Актёрские группы, над которыми работает Студия: а) рабочие, б) ученики Вивьена, с) сами режиссёры играют¹.

18 ноября

Дал «Ревизора».

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.728, л.46, 54, 55, 59, 59 об.

¹ В данном случае *Студией* Мейерхольд называет Курмасцеп.

5. «Из лекций В.Э.Мейерхольда». КОНСПЕКТ К.Н.Державина

30 октября 1918 г.

1-й момент. В репетиционном периоде первый этап — работа с текстом. Занимается чисто музыкальной стороной. Это работа музыкального порядка. Зная ритмическую сторону — можно узнать и игру (особенно в стихах). Изменение ритмической стороны пьесы может изменить эмоциональные изменения. Установление ритмики — установление пауз и т.д. Если текстуальная сторона плохо установлена, то можно надеть массу ошибок. Драматургическая форма ко многому обязывает.

2-й период. Приступим к движению. Движения точно так же подчинены законам музыкальности. Рассматривать все движения в театре как движения танцевального порядка. Всякая *mise en scène* есть не что иное, как часть известного геометрического узора. Комбинации чёта и нечёта. Всё надо положить в систему.

3-й период. Уснащение спектакля акробатическими элементами. Образ действующего лица может прозвучать в мелочи. Вопросы, связанные с актёрской техникой.

Хорошо изучить записки актёров. Коклен: «Записки актёра». «Речи на сцене не говорят, а произносятся», Коклен.

В третьем периоде следует обратить внимание на предметы в руках актёра.

[6 ноября 1918 г.]

Существо театра таково, что волнуя зрителя трагедией, он зовёт его всё же к бодрости. Для того, чтобы поставить трагедию, нужно иметь хорошую технику постановок комедии.

Вы обязаны все патологические явления исключить из программы.

Недостаток всякого трагического спектакля состоит в том, что актёр хочет быть [нрзб.], меланхоличным [?], суровым.

«Играя злодея, знай и ищи, где он добродетелен» — Го (Франция).

Надо играть человека, а не злодея (и т.д.).

Играя трагедию, всегда надо играть комедию.

Искусство призвано вытравить пессимизм.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2877, л.1, 2 об., 3.

6. ТЕЗИСЫ КОЛЛЕКТИВНОГО ДОКЛАДА О МЕТОДАХ УПРОЩЁННЫХ ПОСТАНОВОК

В.В.Бакрылов:

- 1) Вопрос об упрощённых постановках перенесён из плоскости художественной в плоскость социальную, экономическую.
- 2) Индивидуальная форма, содержание соборное.
- 3) Наше искусство должно идти по пути творчества, а не штампа, должно способствовать созданию творческой личности, а не стадности.

А.А.Петровская:

- 4) Старые методы упрощённых постановок: система ширм Шемшурина (павильоны на ширмах)¹; система живописного задника с боковыми сукнами Скородумова — Поленова (сукна — те же кулисы)²; система полугоризонта Брянцева (упрощённый ящик: полугоризонт — декорационное небо, пристановки — павильоны-кулисы)³.

5) Заключение — «культурно-просветительный» подход к разрешению вопросов искусства».

А.Г.Мовшенсон:

- 6) Простые постановки (Шекспир, Мольер, Гощи, японский театр, русский народный театр).
- 7) Использование всех типов, но с иным подходом в плане театральности.

А.Л.Грипич:

- 8) Упрощённые постановки — условные постановки.
- 9) Театр-ящик (петух и линия).

10) Помощь из центра (чуждая культура, штамп).

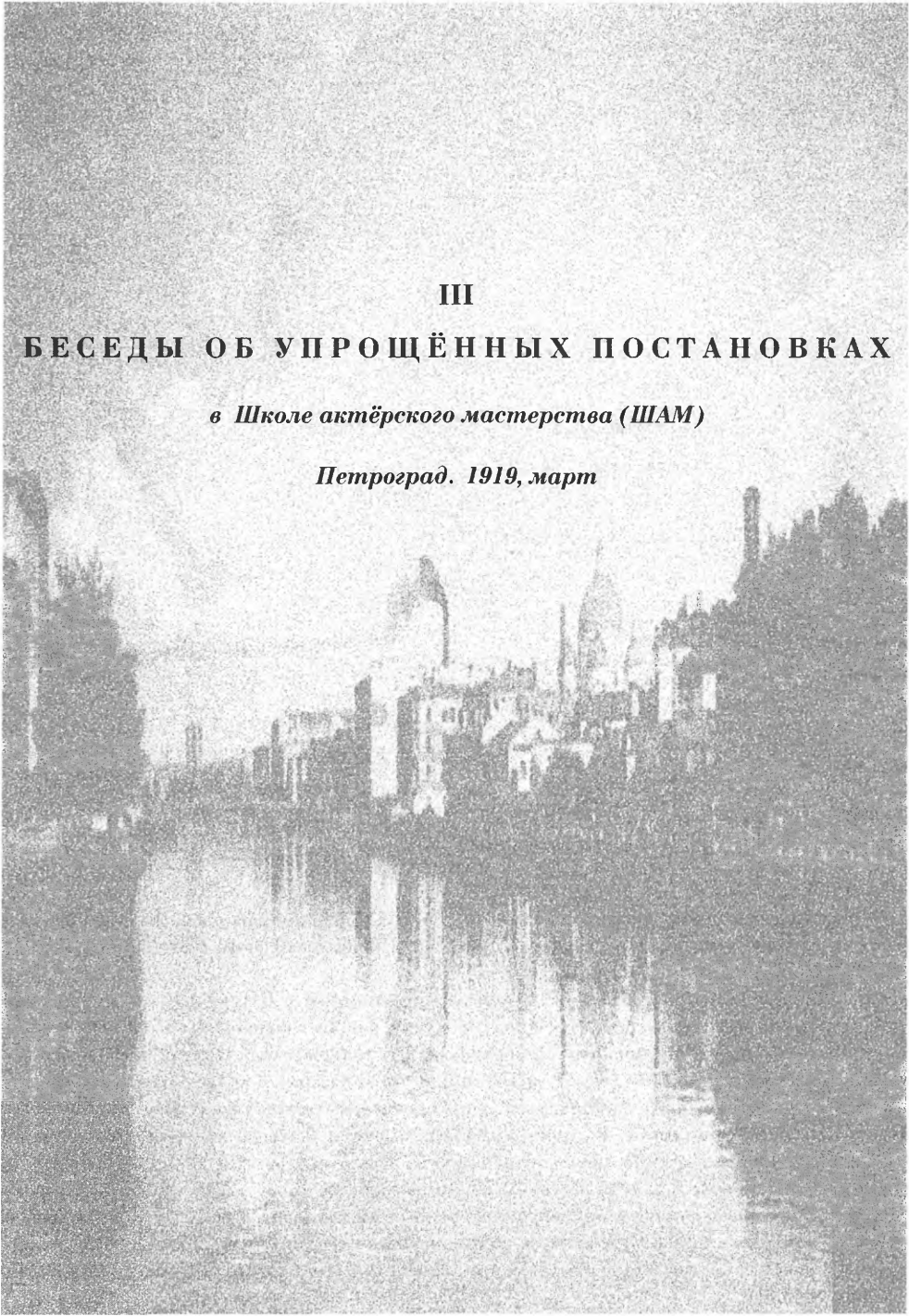
11) Осуществление наших положений. Первоначальные формы убранства сценической площадки (детские кубики). Декорации на местах (природа и т.д.).

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2874, л.11.

¹ См.: Толбузин Д.А. и Шемшурин Н.Ф. Народный театр. (Значение и преимущество походного театра. Устройство ширм. Устройство складного павильона.) М.,1918.

² См.: Скородумов Н.В. Новый метод упрощённых постановок. Устройство сцены и декораций. М.,1914 (приложены эскизы типовых декораций работы В.Д.Поленова).

³ См.: Брянцев А.А. Опрощение театральных декораций. Пг.,1917 (изд. 2-е, 1919).



III
БЕСЕДЫ ОБ УПРОЩЁННЫХ ПОСТАНОВКАХ

в Школе актёрского мастерства (ШАМ)

Петроград. 1919, март

Третий раздел книги составили невыправленные Мейерхольдом стенограммы трёх его бесед со слушателями общего (первого) семестра Школы актёрского мастерства (ШАМ), датируемые 6-м, 20-м и 27 марта 1919 г.

В описи архива Мейерхольда эти стенограммы отнесены к Курмасцепу — именно так они были атрибутированы ещё в середине 1930-х гг., когда их фрагменты были включены в материалы «Словаря терминологии Мейерхольда», составившегося Научно-исследовательской лабораторией ГосТИМа (см.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.674). Этой атрибуции противоречит то обстоятельство, что Мейерхольд общался в этих случаях с почти незнакомой ему аудиторией и что упомянутые в стенограммах фамилии слушателей отсутствуют в списках Курмасцева. При включении фрагментов одной из этих стенограмм в сборник «Творческое наследие В.Э.Мейерхольда» (М.,1978) А.Л.Грипич сообщил его составителям Л.Д.Вендровской и А.В.Февральскому, что публикуемая стенограмма относится к беседе, состоявшейся в ШАМ. Записная книжка Мейерхольда подтверждает, что в эти дни он встречался со слушателями общего семестра Школы актёрского мастерства (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.806, л.20 об., 26 об.).

ПЕРВАЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА

РЕЖИССУРА. ПОХОДНЫЙ ТЕАТР

6 марта 1919 г.

Насколько я знаю, некоторые из вас захотят быть режиссёрами, а некоторые готовятся к актёрской деятельности. Мне хотелось бы выяснить, кто из вас желает быть актёрами, прошу поднять руку. Большинство. А режиссёрами? По-видимому, меньшинство.

Хотя по повестке обозначено, что я буду говорить о режиссуре, тем не менее я хочу вас предупредить, чтобы вы не думали, что я буду читать о режиссуре, в своей беседе я хочу коснуться вопроса о походном театре. Эта тема нуждается в большей разработке, чем вопрос о режиссуре.

Дело в том, что за последнее время реформа театра шла именно в сторону освобождения театрального искусства из пут театральных условностей, какие были, так примерно, в те времена, когда театр перешёл в так называемую театральную коробку. Вы, быть может, замечали, что театр так устроен, что зрительный зал театра отделён от сцены рампой, и по ту сторону рампы находится такое помещение, которое очень напоминает коробку, если её взять со всех сторон заклеить и затем вырезать в ней маленькое окошечко, причём фигуры, которые мы там разместим, можно вырезать из картона или бумаги, и если мы будем смотреть в это окошечко, то такая коробочка создаст иллюзию сцены. Реформа театральная шла именно в том направлении, чтобы эту коробку заменить чем-то другим, когда стали вспоминать, что прежний театр не был таким. Действительно, древний греческий театр был так устроен, что он не производил впечатления коробки. Обыкновенно это была площадка, причём купол небесный образовывал покрывку, ту покрывку, которую у нас представляет верхняя часть коробки. Затем театр испанский устраивался таким образом, что просто ставили две-три бочки, на них набрасывали доски и на этих досках располагались актёры, или просто вывозили на площадь телегу, и на этой телеге шло действие.

Таким образом, разница большая между театрами, которые устраивались на открытом воздухе, и тем театром, который устраивается в этой коробке. И вот, мне думается, что то, что прежде давалось так туго, то есть реформа сцены, теперь будет даваться легко именно благодаря тому, что условия жизни таковы, что теперь как-то не тянет людей в закрытые помещения, даже несмотря на холод, даже в такой стране, как Россия, где, собственно говоря, климат не позволяет устраивать спектакли на открытом воздухе, всё-таки нас тянет в такие помещения, где бы нам не приходилось тратить время на то, чтобы снимать галоши, шапку, пальто, отдавать всё это под номер и идти в зрительный зал. Мы предпочитаем, чтобы театр был устро-

ен так, чтобы я мог войти туда, не снимая шубы и шапки, побыть час и уйти. Следовательно, как будто посетители зрительного зала сами требуют, чтобы было произведено какое-то изменение в условном посещении спектакля. Например, в цирк пойти проще, чем в театр, я беру билет и вхожу в самый цирк, для этого даже не приходится подниматься по каким-нибудь лестницам. Так вот, как видите, сама жизненная необходимость подсказывает устраивать театр так, чтобы он был ближе к тому театру, который устраивался на открытом воздухе.

Что касается способа ведения моих лекций, то я должен сказать, что мне желательно вести их не в форме сообщения, не в форме навязывания вам определённых сценических площадок, которые бы я мог вам рассказать, мне хотелось бы идти иным путём, потому что я думаю, что я меньше знаю, чем мы все вместе, поэтому я предложил бы такой способ: обратить наши лекции в такие собеседования, где бы мы обратились в самих строителей такого театра. Поэтому-то я и разделил вас своим вопросом на две части, на часть актёрскую и режиссёрскую, потому что мне хотелось бы, так сказать, чтобы мы построили такой театр. Как же мы его построим? Я думаю, что в этой строительной работе должны принять участие как актёры, так и режиссёры. В Китае, например, делают так: составляется определённая группа, комплектуется в такие артели, и эти артели артистические строят театр из того материала, который они легко могут в каждом месте найти, например, бамбук, в каждом месте могут найти верёвки, затем большие парусиновые холсты, и их связывая, они могут так их расположить, что они образуют нужную обстановку.

И обыкновенно даже бывает так, что когда в Китае какая-нибудь труппа попадает в какое-нибудь селение, то, в сущности, даже не актёры и не режиссёры принимают участие в постройке такой сцены, а в ней принимают участие все жители данной местности, потому что самая постройка такого театра столь примитивна, столь проста, что построить его может, собственно, не только режиссёр, но всякий житель данной местности.

Мы должны прежде всего разобрать не материал, из которого нам нужно строить театр, а нам нужно вот о чём договориться. Мы должны всегда точно знать, в какой местности должно протекать представление. Ошибку делают те, кто начинает строить театр, не сообразуясь с условиями данной местности. Дело-то в том, что всякий театр выстраивается не в зависимости от выдумки архитектора, а непременно в зависимости от той местности, где проектируют строить театр.

И когда мы спросим, почему древнегреческий театр именно имел такую форму, то на это получим ответ такого рода: очень просто, потому что нужно было так расположить зрителей, чтобы все они видели эту круглую площадку, которая находится внизу. Для того чтобы так было, нужно было искать непременно холм, нужно было найти холм и на этом холме расположить публику амфитеатром или расположить так, как мы видим в цирке, это, собственно говоря, есть повторение расположения природы: если на какой-нибудь холм посадить зрителя, то образуется такой амфитеатр, то есть мы посадим сначала нижний ряд, потом выше, потом ещё выше и так далее, и так как холм имеет покатость, то и образуется такого рода амфитеатр. Это очень показательно: именно, что это образовалось не выдумкой архитектора, а это подсказано самой природой.

Или возьмите испанский театр, который втискивался в тупик. На Загородном проспекте [в Петрограде] есть подобный тупик, там легко можно было бы построить такой театр, потому что всегда боковые стены и одна задняя стена не дают возможности зрителю влезать так, чтобы видели спину [актёров], и затем для того, чтобы публика, которая будет стоять внизу на улице, чтобы она видела, как будет течь действие, нужно площадку поднять. В Испании, в которой практиковалось втискивать представления в такие тупики, вытаскивались для этой цели бочки, на них клались доски, и зритель мог следить за представлением. Таким образом, вы видите, что и в данном случае устройство придумано не архитектором, не его выдумкой, а подсказано природой. Улица так расположена, что зрителя нельзя поднять, и здесь происходит как раз обратное тому, что было в греческом театре. Там зритель наверху, а тут зритель внизу, условия подсказаны расположением данной местности. В Англии дело обстоит так: был найден круглый сарай, и для того, чтобы в этом круглом сарае разместить публику, нужно было убрать крышу (потому что вентиляции ещё в то время не знали), знали, что нужно много воздуха, и вот в этом круглом помещении разместили сценическую площадку. Опять сценическая площадка явилась результатом круглого помещения, которое случайно было найдено. И вот в этом круглом помещении зрители располагались в определённых этажах, и нужно было выдвинуть площадку так, чтобы не занять лишнего места. Располагалась публика почти так же, как в цирке, во всех местах этого круглого здания, а для того, чтобы все видели, нужно сценическую площадку выдвинуть вперёд. Так как там сидели высоко, то не нужно было строить никакого потолка, а декорации нужно было ставить так, чтобы и верхний зритель мог видеть, чтобы они не мешали. Все декорации не подвешивали, а ставили и располагали надписи, пратикабли или сзади вешали ковёр, который закрывал какое-нибудь определённое действие. Мы видим, что здесь сценическая площадка явилась именно такою в зависимости от данной местности, от данных условий, ведь нужно было построить, применяясь к этому месту. Я ставлю это коренным вопросом для дальнейшего разговора. Вместе со мною я попрошу вас решить вопрос, о каком походном театре мы говорим? Я случайно узнал о том, что [В.Н.] Соловьёв вёл с вами беседу об устройстве театра, скажем, на фронте. Мы знаем, что фронт фронту рознь: фронт может быть в горах и может быть на плоскости, на какой-нибудь местности не холмистой, на ровной поверхности, и я думаю, если тут говорить о спектаклях на фронте, то нужно не просто определять фронт, а нужно говорить, в какой местности будут устраивать театр.

Что касается до самой сцены, то опять-таки нам не нужно думать, что для устройства сцены нужны доски, материал, мы должны просто поставить себе за правило: сцена должна быть устроена так, чтобы она могла возникнуть при всяких условиях. Попал, скажем, я в местность, где нет леса, или попал в местность, где не могу найти холста, я всё равно должен приспособиться. Нет такой местности, где бы не мог возникнуть театр, и система упрощённых постановок разрешается просто. Поставим так вопрос: могу ли я устроить театр в этом помещении? Вы можете снять свои шинели, а я их могу так связать, что они образуют живописную декорацию. Если мы ещё возьмём этот ковёр, то на фоне его можно поставить самую из трудных пьес. Если у нас есть, скажем, какие-нибудь оглобли, то это уже очень много, потому

что оглобли мы можем связывать верёвкой так, что они могут дать изумительнейшую комбинацию сценических пратикаблей, то есть таких частей, которые могут образовать то забор, то ворота, то окно и т.д. и т.д. На открытом воздухе представления непременно должны приспособляться к какому-нибудь живописному расположению данной местности, иначе: выбор места, где должно протекать представление, подсказывает ваш вкус.

Этот вкус в выборе местности есть просто умение воспринимать природу. И если из тех, кто готовится быть режиссёром, меня сейчас спросят: а как научиться выбору местности для представлений, я скажу, что техника эта очень простая. Я предлагаю вам всякий роман, всякий рассказ, всякую повесть, которые вы читаете, читать непременно с карандашом в руках, и тогда сделать следующее: когда какой-нибудь автор начинает описывать природу, то он старается описать её театрально, и только то, что описано со вкусом драматурга, то, что описано так, что автор как бы смакует данную местность и старается показать её читателю наиболее привлекательной, это есть, собственно говоря, то, что делает драматург. Теперь для того, чтобы такую природу полюбить, как любит её описывающий её писатель, для этого нужно себя на этом натренировать. Обыкновенно мы равнодушны к природе, и очень немногие из нас умеют природу воспринимать так, чтобы мог каждый момент об этой природе рассказать, её описать, так восстановить её, воспроизвести. И система такого описания, как я уже сказал, есть система драматурга, который готовит себе планировку, в которой потом разыгрывается какое-нибудь действие.

Не правда ли, когда вы читаете, вы чувствуете, что если бы этого описания не было, то не было бы места тем действующим лицам, так сказать, о которых повествователь хочет рассказать, он непременно сначала нас приводит в какую-нибудь изумительно красивую местность, он начинает описывать какой-нибудь овраг, какие-нибудь тропинки, ведущие в этот овраг, и затем, когда он уже достаточно уготовал эту декорацию, он выпускает тех своих героев, которые на этом фоне уже возникают как определённые сценические образы. Чем лучше беллетрист, тем он больше драматург. Например, Достоевский. Ему даже не нужно было писать драмы, потому что вся система, весь метод его письма таковы, что всё, о чём бы он ни писал, он описывает совсем так, как делалось в театре; он, так сказать, строит обстановку, и строит так увлекательно, что когда в этой обстановке начинают действовать фигуры, то мы представляем их живыми только потому, что в авторе сидит театральный драматург, что до такой степени написано по-театральному, а мы воспринимаем только театральное, потому что система игры — это та система, на которой мы воспитаны. «Вся жизнь — игра» — как говорят различные философы и беллетристы. Тогда нужно такое изображение природы, и это действительно так. Если мы посмотрим, из чего возникает актёрская игра, то мы с уверенностью можем сказать, что она зарождается в детской, в самом раннем детстве мы только и делаем, что мы переряживаемся, что мы валяем дурака, что мы составляли такие комбинации, в которых, собственно говоря, есть элемент театрального искусства. И вот этот самый драматург так искусно подготавливает декорацию и затем в этой декорации заставляет действовать своих действующих лиц. Мы воспринимаем это с большим волнением, образы возникают пред нами как живые, и воспринимаем так опять не потому только,

что драматург так талантлив, что он по-театральному поставил свой роман, повесть или рассказ, но ещё и потому, что в нас заложен этот инстинкт к театральному искусству, потому что с детства мы привыкли к игре, и там, где есть элемент переживания, есть элемент игры, когда одно действующее лицо устремляется к другому действующему лицу, как в повести или романе, они передвигаются, ходят, жестикулируют, обнимаются, любят и т.д., всё это есть не что иное, как повторение драматического искусства.

Так вот почему я сказал: берите карандаш и так читайте повесть, рассказ или роман. Делайте это для того, чтобы тот инстинкт, который в вас вложен и который спит, пробудить, а пробудить его легче всего в театральной такой обстановке. Отмечено, что мы не очень-то любим описания, когда мы читаем какой-нибудь роман или повесть. Вы можете сказать: «Вы противоречите себе, раз вы заметили, что мы не очень-то любим читать, вы заставляете брать карандаш». Очень-то интересно читать места, которые всегда казались скучными. Я сам лично знаю, я сам помню, когда я был в шестом классе гимназии, меня гораздо больше интересовало, что говорит действующее лицо, а вовсе не то, как описана природа. Надо сказать, что если мы этого описания природы, которая описывается каким-нибудь романистом, не читаем, то это значит, что он плохой драматург. Я с уверенностью скажу, что описания Тургенева самые скучные, какие мы только знаем. Недавно, в связи с той темой, которой я коснулся, взял целый ряд его романов и стал заниматься, чтобы проверить себя, эту форму, которую я вам предлагаю. Я стал сравнивать, как делают беллетристы и как мне хотелось строить походный театр, мне хотелось себя проверить. Я взял Тургенева и ничего не мог отметить, всё так безжизненно, несмотря на красоту описания. Безусловно, описания его необыкновенно красивы, необыкновенно литературны, но до такой степени это равнодушно описано, до такой степени автор недостаточно трепещет, когда описывает природу, что я понял, что здесь нам делать нечего.

Но есть целый ряд писателей, которые до такой степени волнующе описывают отдельные места, театральные постановки [обстановки?], что просто ничего не остаётся, как это воспроизвести. Таким я называю Достоевского. Например, таков его Раскольников, который после убийства приходит в свою комнату и начинает замывать окровавленные части своего костюма. Так описаны волнующие подробности, так сценически верно создано, так это схвачено, что я могу сказать, что как только я прочитал, я мог воспроизвести. Раз это читал актёр, он немедленно может воспроизвести, если читал режиссёр, то это описание так врезывается в память, что, например, лично я могу через десять лет, если мне нужно нечто подобное поставить на сцене, я поставлю так, как описано у Достоевского, я это могу с точностью воспроизвести помимо моей воли, воспроизведу так, как написано у Достоевского.

Таким образом, отмечая карандашом такое место, мы, так сказать, натаскиваем наш вкус, нашу способность, которая вложена в каждом человеке, на природу смотреть несколько иначе, чем смотрит обыкновенный смертный. Выхожу я, скажем, в деревне на какую-нибудь полянку. Я вижу — слева берёзовая роща, а справа долина, которая расплывается на горизонте. И вот если я хочу их проэксплуатировать, взять, так сказать, их в полон, я могу себя так настроить, что если я захочу разделить

какое-нибудь действие, то сразу увижу, что эту берёзовую рощу должен представить себе как фон, на котором можно построить действие. Я думаю, что лучше всего мы возьмем какую-нибудь трагедию, когда мы будем заниматься в дальнейшем, возьмем какую-нибудь трагедию или драму, ну хотя бы того же Кальдерона, и мы будем вместе с вами стараться эту пьесу планировать не на театральной коробке, которую мы должны отвергать, она противна нашему существу, а мы будем стараться эту пьесу распланировать где угодно, где попало, и вот я беру хотя бы такую берёзовую рощу, о которой я говорил, и беру текст этой драмы «Стойкий принц». Там действие происходит на берегу моря. Я вас спрошу: что, могу я на фоне берёзовой рощи играть это действие? Нет, не могу. Мне тогда нужно повернуть спину к берёзовой роще и смотреть на ту поляну, которая расплывается в горизонте, и я с уверенностью могу сказать, что фигуры, поставленные на фоне такого горизонта и поляны, которая в горизонт уходит, это будет нечто такое, в особенности если это действие происходит в Уфимской или Саратовской губернии¹, что может создать полную иллюзию моря. Так, скажем, когда колышется рожь, рожь, которой засеяно большое поле, то на фоне этой колосащейся ржи можно поставить фигуры так, что вы создадите полную иллюзию моря, и там как раз в этой пьесе нужно, чтобы фигуры изображались выходящими из моря. Вот вам, как видите, не нужно никаких декораций. Теперь, если нужно, чтобы действие шло в саду, — как раз в этой драме есть сцена, которая происходит в саду, — вы можете фигуры поставить на фоне берёзовой рощи.



*Выступление агитбригады ГосТИМа на совхозном полевом стане. Донбасс. 1931.
Фото А.А.Темерина*

Таким образом, то, что я сейчас даю, ваше внимание обращаю на природу, это есть то самое, что делают беллетристы, когда они пишут романы, повести или рассказы, они природу для себя приспособляют. И вот в этом искусстве — приспособлять для себя природу — можно дойти до своеобразного сумасшествия. Пример такого своеобразного сумасшествия мы находим в романе Стриндберга «В шхерах», в котором есть одно действующее лицо, которое, будучи влюблённым в одну особу, хочет создать для своей возлюбленной иллюзию античной природы на севере. И что же он делает? В один прекрасный день он отправляется на остров, на котором камни так расположены, что при определённом освещении, скажем, когда восходит луна, тени так бросаются, так располагаются отдельные части природы, что стоит только немножко этой природой заняться, чтобы создать иллюзию какого-нибудь острова в Эгейском море; и когда он стал себя проверять, когда стал приезжать в определённые часы, он увидел, что не хватает чего-то такого, что нужно ещё изменить. Тогда он берёт кирку, берёт молоток, словом, все те инструменты, которыми при такой работе пользуются, и начинает тесать камни, отрывать те из частей, которые ему мешают, то есть которые наиболее ему напоминают северную природу. Значит, в расположении камней севера есть что-то такое, что отличает их от расположения камней южных. И вот он этим упорно занимается. Но этого мало, он видит, что хотя луна и проливает хорошо свет на эти камни, они всё-таки напоминают север, потому что тени на севере не совсем такие, как тени на юге. Тогда он берёт краску и начинает эти камни в тех местах, где на них ложится тень, окрашивать, и когда он добивается полной иллюзии, он привозит свою возлюбленную в определённый час и показывает ей кусок античной природы. Вы понимаете меня? В сущности говоря, это то, что проделал этот молодой человек, он проделал всё то, что надлежит сделать нам, когда мы решили разыграть наше представление в природе.

Туда не надо натаскивать. Ведь я знаю, как строятся упрощённые постановки. Это строят люди кабинетные. Эти походные сцены строят люди, которые не понимают значения природы как таковой, они придумывают — вот можно так построить, можно так приладить. Это ни к чему, потому что это построенное где-то независимо от природы, ни в какой мере не может сочетаться с природой. Это можно сравнить с грузовым автомобилем. Да, его безусловно можно приспособить к сцене, но где? Представьте себе грузовой автомобиль на фоне великолепной природы. Всё, что можно с ним сделать, это въехать во двор, потому что действительно условия городского двора таковы, что это просто колодец, и в этом колодце такой грузовой автомобиль будет согласовываться с условиями этой площади. Но как раздражает, как волнует вид застрявшего автомобиля где-нибудь на поляне, засеянной рожью, часто на таких дорогах приходится видеть сломанный автомобиль, нам смешно его видеть в подобной обстановке, застрявшим в деревенской природе, или когда мы видим аэроплан, упавший на гряды с картофелем. Он кажется смешным, потому что вся культура деревенская с культурой городской не сочетается, потому что условия городской культуры совсем иные, чем условия культуры деревенской. Условия городской культуры таковы, что здесь железо и камень устроили соревнование. Как раз в деревне нет ни железа, ни камня, там совсем другой материал. И вот в силу этого обстоятельства я настаиваю, что построить походный спектакль, это значит прежде

всего изучить природу. В этой природе можно построить только такой театр, которого требует данная природа, естественные условия, естественные взаимоотношения, данные повороты какой-нибудь Уфимской, Саратовской или Выборгской губернии.

Все эти условия изучить — значит уже знать, как построить театр, потому что всякому актёру, всякому режиссеру, который говорит себе, что ему нужно построить походный спектакль, ему нужно быть лёгким, как каждый человек должен быть готов для похода, он должен знать, что у него должен быть минимум приспособлений, потому что все приспособления театральные уже даны. Достоевскому не нужно было строить какого-нибудь особого места, куда ему нужно действующие лица привести. Он знал, что ему стоит только с большим искусством описать петроградские улицы для того, чтобы заставить Раскольникова по этим местам ходить, и трагедия возникнет сама собою. Взаимоотношение фигуры Раскольникова и того, что он выбрал именно Петроград, петроградскую природу, петроградские архитектурные условия города, всю культуру данного города, его ночи, его туманы, всё это таково, что это и есть та самая обстановка, в которой Раскольников производит своё преступление и понесёт своё наказание. Вот, так сказать, условия, о которых я говорю и которые я особенно подчёркиваю: человек прежде всего должен говорить о себе, он должен говорить о воле *моей*, и потом вообще о свободной природе, которая со мною вместе будет сочетаться. Я буду её ломать и приспособлять для себя, и нет такого места, где не мог бы возникнуть театр с теми условиями, которые уже даны, и с теми элементами, которые уже за данной природой имеются.

Я моё введение сделал слишком длинным. Мне хотелось бы в следующий раз наши занятия обратить в беседы, и притом беседы такого свойства: я задам определённую тему. Тема простая — каждый из вас обязан описать ту природу, которую он наиболее близко знает. Например, уроженец Пензенской губернии (кстати, он будет моим земляком) расскажет мне ту природу, которую он хорошо знает, в которой он родился, и, рассказывая эту природу, он будет подчёркивать места, наиболее удобные для постановки данных спектаклей. Причём он должен сказать — почему они удобные и почему неудобные. Затем новый вопрос: какие элементы нужны для того, чтобы устроить декорации, то есть каковы эти элементы.

Я могу показать это вам на опыте. Мы пойдём в любой зал, в любое помещение, зайдём в какую-нибудь кладовую и вытащим те предметы из кладовой, которые нам нужны для спектакля, потому что нет такого места, нет такого угла, где бы не было элементов для того, чтобы спектакль состоялся. И вот таким образом беседуя, мы попробуем, так сказать, записать целый ряд декораций, которые, в сущности говоря, уже существуют, но которые только не существуют потому, что на них никто не обращал внимания. Разрешите на этом закончить сегодняшнюю лекцию.

Машинопись: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.729, л.1—11; ср.: там же, ед.хр.674, л.3—11.

Опубл. (с купюрами, под названием «Походный театр»): Творческое наследие В.Э.Мейерхольда. М., 1978, с.35—41.

¹ В Уфимской губернии Мейерхольд побывал летом 1900 г.; см. его описание уфимских степей: *Наследие*, т.1, с.377, 482; в Саратовской губернии находилось имение Лопатино, где с 1896 г. Мейерхольд неоднократно проводил лето.

ВТОРАЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА

ПОХОДНЫЙ ТЕАТР

20 марта 1919 г.

Мейерхольд. Товарищи, подумали ли вы относительно той темы, которую я вам предложил в прошлый раз?

Голос. У меня ничего не вышло: ничего не мог придумать.

Тов. Гребешер. Я, например, представил себе такую картину: солнечное утро на берегу реки Волги. С одной стороны раскинулся Нижний Новгород, освещённый лучами солнца. Отблеск воды и тихое движение пароходов. Просыпается народ, высыпает на улицу по делам. Другая сторона: берег реки Волги, лес, окутанный зеленью кругом. В некоторых местах реки, также тихо колыхаясь, по воде плывут рыбаки. Далее, я вижу, подходит пароход, тихо, плавно, к пристани. С парохода выходят постепенно пассажиры, которые спешат по своим делам, кто на вокзал и т.п.

Мейерхольд. Картина, которую нарисовал сейчас пред нами наш товарищ, сделается нам понятной с точки зрения нашего задания, если бы мы сейчас, например, имели возможность взять в руки «Грозу» Островского и открыть первый акт. Когда мы читаем ремарку автора, то там как раз нужно воспроизвести на сцене такое место реки Волги, которое бы служило интересным фоном для той драмы, которая на этом фоне будет разыгрываться. В сущности говоря, то, что рассказал нам товарищ, есть описание той самой декорации, которая нужна для первого акта «Грозы». В его рассказе только есть некоторые детали, которые относятся к современности, так, например, те пароходы, которые он себе представляет, есть современное явление, действие же в «Грозе» происходит приблизительно в 40—50-е годы XIX века. Хотя в «Грозе» упоминается определённый город, но для нас не обязательно именно воспроизводить его, потому что тут дело вовсе не в том городе, который указывается, а дело в тех нравах, которые царили в городе на берегу реки Волги. То место вашего рассказа, где вы смотрите на город, а также описание леса, находящегося по ту сторону реки, есть как раз то место бульвара, который нужен в «Грозе». Так что подход товарища к манере описания, по-моему, сделан совершенно правильно. Значит, остаётся только взять в руки карандаш и попробовать эту постановку заносить на бумагу в виде ли определённого эскиза, определённого рисунка или определённого чертежа, на котором будет уже селиться действие.

Нет ли ещё среди вас, товарищи, лиц, которые пожелали бы поделиться своими впечатлениями? Может быть, кто-нибудь из вас написал? (*Молчание.*) В чём же дело?

Голос. Нам было некогда, мы были заняты постановкой своей пьесы.

Мейерхольд. Ах да, верно. Я слышал, что спектакль ваш удался.

Г о л о с. Да, сравнительно хорошо прошёл.

М е й е р х о л ь д. Когда вы будете ставить этот спектакль Театральному отделу?

Г о л о с. Вероятно, в ближайшее воскресенье часов в семь вечера.

М е й е р х о л ь д. Ну, тогда я ещё немножко побеседую на эту тему.

В прошлый раз я говорил, что, в сущности, походный театр для меня не существует в том смысле, как это принято называть, то есть для меня нет этой обязательной тяжеловесной постройки, постройки, специально для театра приспособленной, для меня также не существует специальной телеги или тележек, нагромождённых большим запасом аксессуаров, большим запасом разных тяжеловесных предметов, разных частей, которые при помощи крюков собирают, и т.д. Я уже вам говорил, что я лично мыслю театр как природу, приспособленную для сценической площадки. Значит, любое место природы — будь то деревня, будь то берег моря, будь то северный фиорд, будь то озеро, будь то городская площадка, улица, бульвар и т.д., — все эти места, с моей точки зрения, могут быть приспособлены для спектакля.

В прошлый раз, ссылаясь на историю, я вам говорил, что лучшие театры возникли именно благодаря тому, что они опирались на определённые данные, которые природа подсказывала. И вот эти данные умели хорошо приспособлять для указанной цели, и возникали такие сценические площадки, такие места, которые были подсказаны особенностями природы. И не только умели пользоваться для этих целей природой, но и в городах, как я вам опять-таки уже говорил, умели пользоваться тупиками, в которых строили действие. Должен сказать (хотя об этом вам уже говорили в классе истории театра или в классе истории сценических представлений, а если не говорили, то будут говорить), что иногда спектакли устраивались даже на паперти церковной. Такое, на первый взгляд, неприспособленное здание, оно оказывается иногда весьма подходяще. Представьте себе, что в Петрограде нет более удобного места, как площадка впереди Казанского собора. Я думаю, на всём земном шаре не найти более лучшего места для такой цели, как именно площадка Казанского собора, которую можно изумительно использовать для представления. Во-первых, тут особо замкнутые колоннады, которые двумя крыльями оцепляют среднюю площадку. Затем, большая глубина между колоннами даёт возможность прятаться фигурам до выхода. Словом, если вы призадумаетесь над этим зданием, вы увидите, как изумительно это здание могло быть использовано для представления.

И вот такие места, следуя влажной английской природе, засевают коврами зелени, устраивают извилистые дорожки, напоминающие дорожки садов Версаля, безусловно, эстетически они весьма приятны, они составляют красивую обстановку, но, в сущности, когда городом будут пользоваться для целей более возвышенной культуры, тогда, я думаю, будут предпочитать оставлять гладкие поверхности для того, чтобы человеческие фигуры могли здесь развернуться в большем просторе, или если, например, будут устраиваться бега, своеобразное бросание мяча вверх или метание диска и т.п.

В этом отношении, пожалуй, Петроград остаётся самым интересным городом, подсказывающим нам, какие города будут впоследствии. Если мы посмотрим на так называемые пустые места, которые мы часто находим в античной культуре, на-

пример, в Афинах, которые нас так поражают и так особенно восхищают, то мы подобные пустые места найдём и в Петербурге, взять хотя бы то же Марсово поле. Сейчас оно будет изменено благодаря памятнику, который ставится посредине его, но всё же особенность Марсова поля была именно в том, что это была гладкая поверхность, другим не занятая. Это была гладкая поверхность, на которой отдыхал глаз, и действительно представляла собою площадку, которая могла быть использована для своеобразных олимпиад, для своеобразных народных увеселений, и правда, тут, мы знаем, периодически устраивались балаганы, которые, конечно, теперь уже на этом месте устроить не удастся в силу тех причин, о которых я вам говорил. Таким образом, я соскальзываю к другой теме, которую я непосредственно связываю с той темой, которой я коснулся в первой беседе с вами.

Вторая тема состоит в том, что когда я говорил относительно походного театра или вообще относительно театра, что его, в сущности говоря, нет в том смысле, как я вам говорил, то мне хочется особенно поддержать моё утверждение тем, что я обращаю особое внимание на тело человеческое и говорю, что театр есть взаимоотношение между природой, которая приспособляет человека для представления, и между его телом, которое он вкомпоновывает в удачно выбранное место. Когда товарищ описывал нам реку Волгу, то мы видели, что это место как бы ждёт прихода человека. Он описывал нам берег, освещённый лучами солнца, и лесок, который расположился по ту сторону реки Волги, говорил о блеске воды на солнце, о лодках рыбаков, и чем же он закончил своё описание? Своё описание он закончил тем, что пришёл пароход и с парохода стали выходить фигуры пассажиров, и там где-то он отмечает рыбацкие лодки и рыбаков, присутствие которых он чувствует на фоне этой природы. Я считаю, его сообщение значительно тем, что оно замечательно совпало с той темой, которой я хочу коснуться. Я именно утверждаю, что когда мы говорим о театре, о том, как его соорудить, то мы всё это делаем в ожидании, что всё это уготовливается для того, чтобы человек мог здесь проявить своё искусство, и основное наше внимание, когда мы говорим о театре, центр тяжести его не в декорациях, не в сценической площадке, не в этой области должно находиться, а в актёре или, правильнее сказать, в теле человеческом, которое в этом уготованном пространстве должно действовать. Поэтому если меня спросят, что такое театр намечаемый, то я скажу, что это человек, человек или целая группа людей, которые хотят показать нам своё искусство.

В чём это искусство? Разве в том это искусство, чтобы только нарядиться, разве это искусство только в том, чтобы устроить какие-то подвесы, какие-то декорации, поставить какую-то мебель и т.д.? Чтобы разряженная кукла в этой украшенной обстановке что-то говорила? Нет, мы прежде всего должны иметь такую обстановку, чтобы тело человеческое с его движениями, с его эмоциональными, как принято теперь говорить, движениями, действительно нас волновало как таковое, то есть чтобы мы чувствовали, что природа — не только эти прекрасные деревья, это превосходное солнце, эти скалы, это море, но что помимо этого она дала ещё и зверя и человека.

И вот сейчас я умышленно в свою беседу втиснул новую тему, тему о звере, сделал я это недаром, потому что зверь так оклеветан... Когда нам говорят, что «человек как зверь», это говорят для того, чтобы показать отрицательное в человеке, между

тем это неверно, потому что нет зверя злого, хищнического, нет такового. В сущности говоря, если мы взглянем в психологию любого животного, то увидим, что это животное абсолютно не хищническое и превосходно настроено. Такой опыт произвёл Павел Трубецкой, наш соотечественник, который большею частью жил в Париже и Италии, он скульптор. Он брал глину или мрамор и из этого материала создавал произведения искусства, он привык любить форму. И вот благодаря этой особенности — любить форму — он и животный мир воспринимал только с точки зрения любви к форме, и он утверждал, что волк, которого человек так боится, может быть человеком приручен совершенно так же, как собака, кошка, лошадь и т.п. И его слова были не только пустое фразёрство, он это показал на деле. Однажды в Стокгольме он приехал в зоологический сад во время кормления зверей, и когда к волку вошёл человек, который кормил этого волка, — он вошёл в клетку с какой-то железной рогаткой и осторожничал, приготавливая клетку, — то Трубецкой попросил его впустить, разрешить войти вместе с ним в клетку. Надсмотрщик был изумлён подобного рода просьбой и говорил, что Трубецкой весьма рискует, потому что волк очень злой и с ним должно быть очень осторожным. Кроме того, он указывал, что к нему волк до известной степени привык, и показал на железную палку, которой он укрощал зверя. Трубецкой сказал: «Однако же я попробую». И вот когда он вошёл в клетку, то волк моментально попятился в угол, для того чтобы произвести на него прыжок, оскалил зубы... Трубецкой пошёл ему навстречу, то есть он уловил ту секунду, когда зверь должен был на него броситься, и сам двинулся на него совершенно спокойно и затем, засучив рукав и сжав крепко кулак, он совершенно спокойно, не волнуясь, подставил свой кулак под его раскрытую пасть. Спокойствие Трубецкого в этот момент было поразительное. Волк бросился и отскочил, как от гуттаперчи, потому что его зубы встретились с твёрдым предметом, если бы встретилась мягкая часть и показалась кровь, конечно, картина получилась бы совершенно иная, здесь именно встретился крепко сжатый кулак, столкнулись две силы, которые друг друга уничтожили в какую-то секунду и — волк попятился назад, посмотрел на него с изумлением и дальнейшей борьбы с ним не повёл.

Мне самому пришлось встречаться с П. Трубецким и довелось видеть такое явление, которым я был сильно изумлён после того, как мне рассказали об этом, настолько глаз не привык к тому явлению, о котором я хочу теперь рассказать. Дело было в Петербурге, я встретил П. Трубецкого в одном кружке, который он посетил в один из своих приездов в этот город. Он вошёл в комнату, ведя на цепочке собаку, я был убеждён, что это собака, но потом мне сказали, что это не собака, а волк. Я стал рассматривать, действительно, оказывается — волк. Он просто-напросто водил на цепочке с собою волка, и не то чтобы всё время держал на цепочке, нет, пришедши, он его отвязал и пустил, и он тут же бегал. Но долгое время те, кто не знали, принимали его за собаку. Мало ли какие породы бывают собак, похожих на волка, взять хотя бы ту же самую овчарку, которая имеет вид волка.

Я рассказываю это вам для того, чтобы сказать, что я лично эти два мира не различаю, я их не разделяю на два какие-то различных полюса, для меня они равны, потому что я теперь, когда имею дело с актёрами, когда я режиссирую, мне удалось с ними договориться, и мне удаётся в тех пьесах, которые я ставлю, мне многое уда-

ётся потому, что эти два мира для меня нераздельны. Когда я говорю актёру: «Я вас прошу в роли Отелло, когда вы набрасываетесь на Яго, чтобы его задушить, я вас прошу — забудьте на секунду, что вы человек, и действуйте, как тигр». И, конечно, благодаря тому, что актёр на миг забывает, что он человек, он делает великолепный прыжок. При этом он вспоминает мир животных, вспоминает, что, в сущности говоря, наши повадки, несмотря на наши пиджаки, сапоги и шляпы, которые нас как бы отличают, все наши движения в сущности совершенно такие же, как у зверей, и не в дурном смысле я говорю, а именно в смысле прекрасном.

Если мы теперь вернулись опять к ритмической гимнастике, ибо таковая была в античной культуре, если мы заговорили о ритме, который стоит в центре всякого сценического действия, то мы заговорили именно потому, что в нас, в человеке, забыто это, в то время как в звере всегда присутствует. Если вы присмотритесь к зверям даже в зоологическом саду, где зверь, так сказать, скован клеткой, где зверь, так сказать, выдернут из тех условий, среди которых он должен находиться, где у него отнята свобода, даже если мы там будем наблюдать за ним, то увидим, что все их движения построены на законах ритма. Вас всегда поражает, например, лев, ходящий по клетке, и если поставить аппарат, который отмечает время, так называемый метроном, то можно видеть, что он своё хождение вмещает в какое-то определённое время и его лапа как будто ищет стать на то же самое место, на котором эта лапа была. И эта повторность не есть повторность тупости, не есть повторность организма, истощённого умом, нет, это постоянное тяготение к существованию во времени ритмически.

И вот когда я говорю о ритме, говорю это актёрам, то я настаиваю, чтобы вы себя осознали родственными с тем миром, который этот мир не перестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию своего тела, требованию, внушённое не потому, что это модно («ах, модно делать гимнастику» или, как говорят: «в здоровом теле — здоровый дух», тут как будто интересы физиологии диктуют, чтобы мы делали гимнастику и холодные обтирания), нет, это всё делается для того, чтобы закалить себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя и находятся в постоянном общении с природой звери.

Вот это-то обстоятельство и заставляет нас обращаться и к изучению музыки, и к изучению законов ритма, фехтования и гимнастики для того, чтобы раскрепостить себя, для того, чтобы не сидеть в клетке, потому что, в сущности говоря, мы гораздо консервативнее зверей. Зверь, он даже сидя в клетке проделывает всё то, что он проделывал, находясь на свободе, среди природы, возьмите льва, ходящего по клетке, или медведя, бросающегося в бассейн с водой, и т.д. Несмотря на то, что они скованы, они всё-таки заботятся о том, чтобы в них не заснуло то прекрасное, что они знали и любили, когда были на свободе. Человек же, стоит ему только попасть в клетку, то есть в каменные мешки-дома, как он сейчас же как будто отрывает себя от этого мира животных, как будто разрывает связь с природой и начинает походить на отвратительнейшее грязное и абсолютно антииндивидуальное существо, которое я тогда начинаю уважать меньше, чем кошку, которая смотрит, не открыта ли форточка для того, чтобы вылезти ей на крышу, или собаку, которая старается проскользнуть в щёлку открытой двери для того, чтобы связать себя с природой.

Актёра, о котором мы будем говорить, актёра, для которого мы хотим построить эту сценическую площадку, его мы будем называть «прекрасный зверь», который хочет показывать своё искусство звериное, показывать свои движения прекрасные, показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы или блестящий жест, или блестящий прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то движении. Вот, собственно говоря, задача и искусство актёра.

И вот для того, чтобы он эту ловкость, эту свою улыбку, эти прекрасные сверкающие или плачущие глаза мог показать тогда, когда все эти пыльные кулисы, сценическая площадка, рампа, которая стеклянные лампочки выставила, как гвозди какие-то на заборе, когда всё это будет уничтожено, ибо ему нужна такая громадная площадка, такой высоты, такой окружности, которая действительно бы не мешала ему показать и свою улыбку, и свой взгляд, и свою ловкость, и прекрасный жест, всё что угодно, каким угодно термином назовите, я говорю, что новый театр, который я лично мыслю и осуществление которого я жду из вашей среды и среды пролеткультовцев, с которыми я не раз говорил через руководителей на эту тему, я утверждаю, что тот театр, о котором мы говорим, которого мы ждём и который нам нужен и который единственно может возникнуть в нашей культуре, которая пришла вместе с необычайной смелостью, вместе с тем «звериным», о котором так кричат буржуа, когда говорят, что «они действуют, как звери», именно в этой культуре и произойдёт это звериное, прекрасное, потому что ему единственному дан ход и ему единственному есть оправдание.

Потому что теперь такова культура, что обязательно должен погибнуть всякий слабый и останется только сильный, и нас радует, когда определённые лица с определённым именем говорят: «Пусть погибнут 75%, но зато те 25%, которые останутся, создадут такую культуру, которая заставит нас забыть о погибших 75%, потому что тут восхождение вперёд не на одну ступень, а сразу на двадцать ступеней вверх». И вот возвращаясь опять к моей теме, я говорю: новый театр, в чаянии которого мы живём, есть взаимоотношение природы и тела человеческого, то есть слияние человека с миром животных. Вот таким показательным местом, где слилась эта культура с миром животных, и служит показательная встреча человека-скульптора с волком.

Машинопись: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.730, л.1—9; ср.: там же, ед.хр.674, л.12—16.

ТРЕТЬЯ БЕСЕДА В ШКОЛЕ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА

УПРОЩЁННЫЕ ПОСТАНОВКИ

27 марта 1919 г.

Та упрощённость, о которой мы так немножко поговорили в первые два часа, она вызвана не только современными условиями, но насколько я наблюдал историческое течение театра современности, к этой упрощённости подошли не только классы, которые теперь овладевают театром, но и те классы, в руках которых этот театр был прежде.

Надо заметить, что к упрощённости пришли те теоретики театра, которые проводили в нём свои теоретические лозунги, которые пытались свои лозунги проводить в жизнь.

Целый ряд режиссёров стал работать над вопросом о простоте в театре, и я бы сказал, подошли к этому естественным путём.

Нужно вам сказать, что упрощённость, за которую стал бороться целый ряд режиссёров, явилась результатом определённого течения, которое обозначилось работами очень известной в Германии труппы, труппы мейнингенцев. Вам о ней, вероятно, уже сообщали на других лекциях, но мне хотелось бы на ней остановиться в виду того, что мы как раз наметили определённые контуры возможности сочетания человека с природой, и здесь, в этом месте, мы можем подойти к разрешению той задачи об упрощённом театре, которую мы себе наметили.

Мейнингенская труппа начала свои работы в Германии в 70-е годы прошлого столетия, и основной задачей этой труппы было желание во что бы то ни стало воспроизвести на сцене жизнь как она есть, то есть постараться спектакль ставить таким образом, чтобы зритель, приходящий в зал, получал от сцены такое впечатление, как её человек может получить, скажем, от посещения этнографического музея.

Мы знаем, что существуют музеи, устройство которых таково, что каждая комната носит определённое отражение определённой эпохи, определённой культуры со всеми её особенностями. Так, в одной из комнат может быть собрана обстановка английского быта XVI века, в другой комнате — средних веков Германии, в третьей комнате представлена Голландия и т.д. Так, скажемте, вы можете поехать в Петергоф, войти во дворец Монплеизир и там вы входите в определённую комнату, о которой гид вам скажет: «Вот кухня Петра Великого». И вы действительно там видите определённую обстановку, свойственную жилищу голландцев, эта кухня есть действительно уголок этнографического музея. И вот если бы в какой-нибудь пьесе вам понадобилось на сцене воспроизвести кухню Петра Великого, то вы для того, чтобы она была воспроизведена возможно ближе к действительности, отправитесь в этот дворец с фотографическим аппаратом и снимите с определённых точек эту кухню,

а потом, придя в театр, закажете в мастерской воспроизвести из папье-маше или из какого-нибудь другого материала точь-в-точь эту кухню, со всеми её деталями, и потом уже по этому образцу будете ставить на сцене, и мы увидим, что на сцене воспроизведена будет кухня из Монплезира. Я потому упомянул об этнографическом музее, что каждое подобное воспроизведение будет уголок этнографического музея, потому что в этнографическом музее, как в Монплезире, находится настоящая кухня Петра Великого, так и там собраны предметы, которые изображают, повторяю, ту или другую эпоху быта той или другой народности.

Но естественно, если у нас в Петрограде будет в этнографическом музее представлена эпоха германского средневековья, то не могут же для этой цели перевезти из Германии все нужные для этого предметы, а потому нужно сделать снимки с тех предметов, которые находятся на местах, и потом их скопировать из папье-маше или из другого ему подобного материала, и таким образом получится уголок этнографического музея, изображающий средневековую эпоху в Германии. Подобно этому и мейнингенцы при постановке таких пьес, как «Юлий Цезарь», или «Шейлок», или «Уриэль Акоста», они прежде всего старались задать себе вопрос: в какую эпоху, в каком месте, при какой культуре данное действие развёртывается? И вот когда они себе это выясняли, они отправлялись в этнографический музей, находили определённые увражи (объёмистые книги), в которых всё это воспроизведено, имелись, может быть, снимки, описания культуры, сделанные учёными-археологами, людьми, которые занимаются изучением определённой эпохи, определённой страны в определённом веке, и изучив таким образом эту эпоху, они старались воспроизвести её на сцене. И вот хотя здесь и отсутствует фотографический аппарат, но, в сущности говоря, здесь происходит то же, что делает фотографический аппарат. Та культура, которую можем найти в книгах, наконец, в мелких предметах, разбросанных по музею, ну, например, если ставим античную пьесу, то пряжку, которой скальвался какой-нибудь плащ, подобная пряжка находится в этнографическом музее, я её зарисовываю и так поступаю и в отношении других предметов, которые нужны по ходу пьесы. Все добытые материалы передаются режиссёрам, они садятся за стол и начинают по мелочам восстанавливать ту картину, которая, по их мнению, нужна для постановки «Юлия Цезаря». Благодаря музейным предметам мы имеем возможность воспроизвести на сцене именно так, как это было во времена Юлия Цезаря. Мейнингенцы занимались подобной работой, и действительно, когда открывался занавес, то зрителей поражало точное воспроизведение жизни на сцене, постановка захватывала зрительный зал, и труппа очень долгое время имела большой успех.

Зададим теперь себе такого рода вопрос: в чём же кроется этот успех, который они стяжали, и есть ли этот успех театрального порядка или какого-либо иного? И вот на этот вопрос теперь только с уверенностью можно сказать, что этот успех ничего общего с успехом театрального порядка не имеет. Потому что действительно, если, предположим, мы ухитримся так сделать, что на сцене появится настоящий аэроплан, который сможет вращаться в этом маленьком пространстве, вертеться, подниматься и снова опускаться, допустим, что кто-то воспроизведёт такой аппарат для сцены, то, безусловно, мы все тотчас же заплодируем, потому что для нас будет изумительно, как такой аэроплан появился в театре и по-настоящему в него кто-то

сел и поднялся, это же успех, поразительный успех, так и тут нас поражает воспроизведение какой-нибудь улицы, о которой мы читали в исторической книге, нас поражает вовсе не театр, а то, что как это вдруг то, что читали в книге, сделалось возможным на сцене.

Будет непонятным, почему это с нашей точки зрения это считается отрицательным? Очень просто. Провалы их обозначились в том месте, когда пришлось пьесы, предназначавшиеся специально для сцены, купировать, то есть вычёркивать из них целые сцены для того, чтобы дать возможность воспроизвести остальное. Например, у Шекспира есть такие сцены, которые идут, скажем, минут семь—девять, но для того, чтобы поставить такое место, скажем, поставить на сцене улицу, нужен антракт в двадцать—двадцать пять минут. А при таких условиях ставить «Гамлета» Шекспира, который имеет около двадцати картин, или пьесу Кальдерона, имеющую около шестнадцати картин, невозможно, потому что пришлось бы держать зрителя часов семь—восемь, а между тем как нормально спектакль должен протекать не более как три—два с половиной часа. Им потребовалось все пьесы изменять, а мы видим, что драматурги, которые писали пьесы для театра, очень часто совмещали в своём лице и режиссёра, и актёра, и драматурга, таков был Шекспир, Мольер, Еврипид и т.п., и, таким образом, пьесы писались мастерами сцены, которые понимали, что такое театр, они писали недаром и недаром ставили на вид количество картин и обозначали время каждой картины. И вдруг благодаря такой постановке приходилось эти пьесы переделывать, потому что в конце концов это были пьесы не Шекспира, а сочинение труппы мейнингенцев и им подобных, и они так эти пьесы изменили, что, наверное, Шекспир в гробу перевернулся.

Первый, кто поднял бунт против подобных постановок, был некий Гордон Крэг, английский режиссёр. Он написал против них целую книгу, в которой он (так как он был англичанин, то заступился за [пьесы] Шекспира) говорит, что так обращаться с Шекспиром нельзя, что они требуют другого исполнения.

И действительно, пьесы Шекспира исполнялись на особой сцене, где декоративная сторона представляет только фон, а основное внимание направлено на актёра, на его движения на сценической площадке, на его наряд. Эта сценическая площадка была устроена так, что нужно было иметь какой-нибудь занавес или часть декораций, а иногда бывал момент, когда просто выносили какую-нибудь палку с надписью: «лес», «поле», «комната». Со временем представилась возможность использовать сценическую площадку — благодаря устройству английского театра — таким образом, что когда вешали на сцену ковёр, можно было устраивать особую комнату над ковром, над которым были особые балкончики, так что, например, для того чтобы поместить Юлию на балконе, достаточно было, чтобы она вышла на этот балкончик. Затем, когда действие кончалось, был момент, когда раскрывается занавес, была устроена ниша, в которой можно было устроить склеп, где Ромео находил похороненной Юлию, и т.д. Такова была упрощённая постановка в английском театре в XVI веке.

Гордон Крэг обратил внимание на эту упрощённость, сознавая, что только такая упрощённая постановка даёт возможность представлять Шекспира, не купировав его пьес и ставя их так, как мечтал об этом драматург.

Итак, я пред вами обозначил два совершенно противоположных течения. Если вы мне зададите вопрос: «Неужели в том секрет, что мы должны были встать на защиту драматурга?» Я отвечу: нет, тут более важный вопрос, который с вашей стороны ко мне поступит и на который я дам определённый ответ. Я скажу: не в том дело, конечно, что нужно было защищать драматурга, потому что его кромсали, нет, важен тут самый подход.

Если я говорю, что сцена — сама жизнь, то я вас спрошу, почему мы употребляем термин «играть на сцене»? Потом я вас спрошу, почему театр требует сценического наряда? Почему, когда мы говорим «играть на сцене», нас тянет прежде всего преобразиться? Разве когда мы стремимся преобразиться и когда мы стремимся играть, разве у нас в голове может хотя на одну минуту явиться вопрос — так же точно воспроизвести, как в жизни?

Если я готовлюсь к какому-нибудь маскараду и хочу представить какого-нибудь шута горохового или какого-нибудь пшюта, фата, вообще какое-нибудь человеческое явление, представителя какого-нибудь класса или моего знакомого, разве я буду прежде всего подсматривать, какой он носит пиджак, какой жилет, какая на нём шляпа? Нет, я прежде всего в игре высмею, я захочу его представить не только как он есть, но подчеркнуть в нём то отрицательное или положительное, что я в нём подмечаю.

Поэтому, когда мы хотим подобное изобразить, мы отдаёмся интуиции, то есть мы как бы бултыхаемся в воду вниз головой, мы говорим — «всё равно», я выворачиваю наизнанку шубу, нахлобучиваю шапку, и у меня получается медведеобразная фигура, потом я схватываю первый попавшийся цилиндр и напяливаю его, всё равно, или вставляю в глаз монокль, будет ли он настоящий монокль или я возьму у жены шпильку, сделаю из неё кружок, привяжу нитку или бечёвочку, если жилет не даёт нужного цвета, я его выверну наизнанку.

Иначе говоря, между маскарадом и театром есть что-то общее. И на маскараде, если я изображаю Маргариту или Мефистофеля, или служанку, или повара, я их изображаю по памяти. Для того чтобы изобразить повара, мне не нужно бежать в кухню, мне не нужно стараться непременно достичь сходства с ним, достаточно, если я возьму самое характерное, скажем, у него страшные брови, я беру уголь и черчу себе страшные брови, я подчёркиваю этим самое характерное, что есть в его физиономии. Вообще здесь действует не фотографический аппарат, а та система игры, которую мы наблюдаем в детской, когда ребёнок, желая что-либо изобразить, не останавливается перед вопросом, из чего это сделать, ему всё равно. Если по ходу действия ему нужно изобразить слона, то просто две фигуры становятся друг за другом, один из них кладёт руки на спину другого, третий же берёт простыню, не смотря на то, что слоны имеют другой цвет, просовывают палку, и одна из фигур, стоящих впереди, будет шевелить этой палкой как хоботом, получается иллюзия слона: торчат из-под груди белого четыре ноги и хобот, вот вам и слон.

Значит, не обязательно надо придать ту же самую форму, а нужно дать основное, контуры, дать характерное, ну, что, скажем, характерно для слона? Четыре тумбы-ноги, что-то торчит длинное спереди и что-то коротенькое торчит сзади. Следовательно, маскарадность и система игры в детской, вот, собственно, те элементы, кото-

рые отличают театр от того театра, который называется театром, но который с нашей точки зрения не есть театр.

Агитация Гордона Крэга имела успех, и с этого момента в истории театра обозначился резкий поворот в сторону упрощённости, проповедником которой, собственно, Гордон Крэг и являлся.

Может, в силу того, что он напоминал об устройстве английской сцены, мы увидели, что если бороться с воспроизведением жизни на сцене, то нужно обратиться к таким театрам, где была эта упрощённость, которая давала бы возможность это осуществить. И мы увидели, что главный недостаток театра мейнингенцев состоял именно в той коробке, о которой я вам уже говорил, и потом в рампе, которая усиливала впечатление этой коробки, это было самое большое зло, и для того чтобы с ним бороться, нужно выкинуть сценическую площадку вперёд, то есть сделать сцену подобной той, какая была в Англии и в античном театре. И не только выкинуть эту площадку, но нужно было выкинуть ещё и ступени, и вот когда мы провели ступени в партер, мы сроднили себя с японским и китайским театрами, где актёры считают возможным выходить не только из-за кулис, с самой сцены, на эту выкинутую вперёд сценическую площадку, но и выходить ещё со середины театра, и в этом отношении Россия смело пошла вперёд, и постановки Гордона Крэга имели особый успех именно в России.

Целый ряд режиссёров стали пытаться проводить эту систему в жизнь, но как вообще всё новое встречает на пути своём массу препятствий, так и эта идея встретила протест со стороны тех лиц, которые хотели из театра сделать уголок этнографического музея.

Мы сначала испугались, думали: да, действительно, мы ещё не победили, что нужно ещё какую-то эпоху пережить, чтобы это было осуществлено, но в настоящую пору можно спокойно думать, что это случится само собой, раз за театр принялись вы и ваши соседи пролеткультовцы¹, можно надеяться, что это будет та самая группа, которая сможет эту упрощённую постановку осуществить уже в силу чисто внешних обстоятельств. Вы не можете делать той постановки, какую делали мейнингенцы, потому что материал так дорог, что для того, чтобы осуществить нечто подобное, нужно затратить громадные средства, нам просто с этим не совладать. Всё равно, какую бы пьесу вы ни задумали поставить, вы сломаёте голову, например, вам нужны двери — для этого придётся снять с петель настоящие двери, что навряд ли вам разрешат. Вы встретите на своём пути массу препятствий, если задумаете осуществлять в духе мейнингенцев, и вы силою вещей придёте к упрощённой постановке.

Таким образом, я вам наметил только контуры той постановки, которая связывает человека с природой. Должен заметить, что подходы могут быть разные, смотря по тому, в каком помещении вы находитесь, нужно уметь использовать условия данного помещения. Входите вы, например, в это помещение: потолок его сводообразный, и поэтому требуется особый подход. Если вы входите в какое-нибудь помещение, которое построено как колодец, там опять-таки другой подход и т.д. Но то, о чём я говорю, можно понять только опытным путём, если вы постараетесь целый ряд постановок осуществить в самых разнообразных помещениях.

Однако я думаю, что некоторые пути к тому, как устроить такой спектакль, мы можем найти в тех сведениях, которые имеем.

Например, в японском театре часто декорации не только свешиваются откуда-то сверху, но и прямо приносятся. Это делается так: берут две бамбуковые палки и на них подвязывают занавес. Когда надобность проходит, этот занавес на палках свёртывается и получается переносной занавес. Чтобы держать подобный занавес, достаточно двух фигур, и, конечно, я нисколько не устану держать этот занавес в течение каких-нибудь семи минут, тем более что статисту иногда приходится по ходу действия быть на сцене час—полтора. Такие занавесы могут служить не только фоном, но и занавесом, закрывающим какое-нибудь действие. Положим, вам нужно, чтобы какое-нибудь лицо, убитое на сцене и умершее, покинуло сцену, то ведь было бы неудобно, если бы это лицо на глазах у публики встало и ушло. Для этого вы можете опустить подобный занавес пред зрителем на секунду и дать возможность актёру уйти со сцены, и потом занавес можете уносить. Таким образом, есть способ, который при отсутствии декораций даёт возможность маскировать действие так, что иллюзия не будет разбиваться. Впрочем, китайцы не останавливаются ни перед чем. Например, так: когда действующее лицо убито или должна начаться следующая картина, то просто-напросто прибегают два служителя, которые обслуживают сцену, как в цирке, набрасывают на этого актёра вроде скатерти или покрывала, фигура приподымается и уходит. У зрителя создаётся впечатление, что разыгрывается какая-то интермедия, что это что-то другое, у него остаётся иллюзия от предыдущей сцены. Затем японцы и китайцы делают так: нужно, например, представить, что я уезжаю со сцены на лодке, между тем лодки на сцене нет. Я подхожу к определённом месту на сцене, перешагиваю через что-то (то есть делаю вид, что перешагиваю), заносу одну ногу, потом другую, беру весло, которого не вижу, но делаю такое движение, что сразу создаётся иллюзия человека, берущего в руки весло, затем делаю движение, которое свойственно человеку, отталкивающемуся от берега. Есть особенности в наших движениях, по которым видно, что человек что-то делает, так и тут, я делаю такие характерные движения, благодаря которым получается иллюзия, что я уезжаю в лодке со сцены. Для китайца, для японца этого достаточно, он видит: какой-то человек сел в лодку и уехал со сцены.

Но это, конечно, крайности, в них нет необходимости. Но я говорю об этом приёме, потому что он открывает возможности с самыми примитивными предметами, которые находятся в вашем распоряжении, устроить сцену. Так, если по ходу пьесы вам нужно создать холм, вы нагромоздите стол на стол, и у вас получится нужное впечатление. Или нужно изобразить стену, с которой человек должен спрыгнуть, для этого берёте ширму и ставите с одной стороны её стремянку. Человек вскарабкивается по этой стремянке и затем спрыгивает вниз (с двухаршинной высоты сделать это не так трудно), создаётся полная иллюзия прыжка со стены. Что касается испанского театра, то в тексте мы находим такую ремарку: входит на сцену человек, будто бы перешагнувший через забор. Значит, забора на сцене нет, он только предполагается, есть указание — «будто бы перешагнул через забор». Опять он делает такое движение, которое свойственно человеку, перешагнувшему через забор. Эти движения мы немножко знаем, и весь вопрос только в том, чтобы натаскивать свою наблюдательность так, чтобы подмечать самое характерное в этих движениях. И затем, имея запас таких движений, мы можем на сцене проделать всё это, имея минимум аксес-

суаров. Например, скажемте, нам нужно подбросить мяч. Достаточно взять в руки шар, сделать такое движение (*показывает*), встать, раскатать и подбросить вверх и снова поймать, и получится полная иллюзия, что вверх был подброшен мяч. Всё это я говорю не для того, чтобы возобновить беспредметность на сцене, но я говорю, что можно без предметов сделать спектакль удовлетворительным. Можно сделать такой опыт: у меня нет ничего, кроме двух стульев, а мне нужно изобразить кофейню на сцене, нужно, чтобы пришли в эту кофейню два человека, сели на эти два стула, а стола нет. Но я могу, сев на этот стул, облокотиться на отсутствующий стол. Затем третий актёр приносит якобы поднос, которого на самом деле нет, ставит с подноса одну чашку, потом другую. Я принимаю чашку, мешаю ложкой, делаю вид, что пью кофе, — и мы видим, что это даёт полную иллюзию того, что даже при отсутствии предметности мы можем заставить жить как нужно. Следовательно, мы не должны стараться, чтобы были непременно предметы данной эпохи. Если есть у нас чашка, а нам нужен какой-нибудь кубок 16 века, мы эту чашку закрываем своеобразным куском картона, как бы загримировываем её в кубок. Весь вопрос в тех своеобразных движениях, с какими мы к тому подходим.

Перерыв

Товарищи, кто из вас предпринимает какие-нибудь работы на местах? Или вы только те лица, которые пришли сюда, чтобы, так сказать, подготовиться и потом уже работать на местах?

Г о л о с а. Большинство.

М е й е р х о л ь д. Значит, большинство в таком положении. Может быть, те, которые работают сейчас на местах, расскажут нам, как обстоит дело у них на местах? В смысле устройства самой сцены, какие они имеют достоинства и какие недостатки, с которыми им приходится бороться? Прошу, товарищи, высказаться.

Т о в. К е н и г. У нас есть клуб, построена сцена, которую мы почти сами строили.

М е й е р х о л ь д. А какого она образца?

Т о в. К е н и г. Образца почти театрального. О походном театре в то время мы понятия не имели, не мечтали и не думали, сейчас мы видим, что это гораздо лучше, лучше, чем тот, где есть несколько декораций, которые приходится применять для различных спектаклей.

М е й е р х о л ь д. Скажем, там есть лесная декорация, потом павильон, и вам их придётся довольно часто применять, приходится ли играть Шекспира или действие происходит где-нибудь на Волге, декорации одни и те же?

К е н и г. Да, и если придётся ставить зимнее действие, то приходится иметь дело всё с теми же летними декорациями.

М е й е р х о л ь д. Затем рампа, потом падуги, софиты. Ваше личное мнение каково, это не очень удобно?

Т о в. К е н и г. Безусловно, после того, что я теперь услышал, было бы лучше ставить без этих приспособлений. Я думаю, что если по окончании курсов пошлют меня обратно, то придётся устроить сцену так, это будет и удобнее и скорее. Сколько у нас, например, ломки при каждом спектакле.

Мейерхольд. А вы лично считаете, что такое устройство сцены, как у вас, не очень подвижно, даёт слишком ограниченный круг возможностей?

Тов. Кениг. Например, у нас перестановка действия занимает чуть ли не полчаса времени.

Мейерхольд. Недопустимая вещь.

Тов. Кениг. И надо заметить, что есть специальные люди, два декоратора, которые постоянно работают.

Мейерхольд. Это недопустимая вещь на сцене. Так, если действие идёт двадцать минут, то антракт должен занимать не более двух—трёх минут, если какая-нибудь картина идёт семь минут, то антракт должен быть полминуты, такая пропорция должна существовать. Естественно, что я, зритель, я смотрю на сцену, меня захватило действие первой картины, я смотрю на сцену. И вдруг после первой картины антракт в двадцать минут. Я просто могу забыть, что там было. Важно сохранить в зрителе то напряжение, с каким я смотрю, скажем, первое действие. Самую пьесу мне сразу трудно усвоить, я только знакомлюсь, какие фигуры на сцене, и вот вдруг перерыв.

Ведь всякая пьеса строится таким образом, что самая суть дела бывает в третьем акте, значит, мне нужно с экспозицией скорее разделаться, потому что я пришёл не ради введения на сцене, а скорее давайте тот катастрофический момент, когда действие достигает величайшего напряжения. Так что даже у лиц, которые отстаивают упрощённые постановки, выработалось правило, что нужно как можно скорее играть первую треть спектакля, то есть именно его введение, нужно дать возможность человеку освоиться с самим началом действия и потом можно немножко замедлить самую игру, вы у меня в руках, я вас, так сказать, из своих лап не выпущу. Вначале приходится как можно более напрягаться; если, например, действие пьесы разделено на 10 картин, то постарайтесь сыграть большую часть картин вначале, учитывая то обстоятельство, что внимание зрителя вначале гораздо более сосредоточено, более напряжено, а потом его внимание постепенно утомляется, так что нужно воспользоваться его восприятием и наиграть возможно больше картин, а затем, когда внимание утомлено, давать больше передышек. Например, если пьеса в двенадцать картин, то сразу сыграть пять—шесть картин, а потом можно сделать первый антракт после восьмой картины. Значит, здесь большинство лиц, которым ещё только предстоит дело с упрощёнными постановками, а нет ли среди вас таких, которые уже имели дело с подобной сценой?

Голос. Мне приходилось работать во время войны, и у нас бывал почти такого типа театр. Так, занавес приходилось делать из палаток, декорацию устраивали из ёлок, из щитов и т.п.

Мейерхольд. Самое идеальное — иметь дело просто с каким-нибудь возвышением (*рисует*). Вот как здесь. Желательно, чтобы был такой выступ, если же его нет, то всё же хорошо было бы иметь ступени вниз. Кроме того, желательно иметь такие своеобразные покатости и с боков, по которым бы человек мог подниматься вверх. Затем хорошо иметь такие ширмы (*рисует*). Причём желательно, чтобы они имели так называемые оборотные петли, с помощью которых они могут вращаться в ту и другую сторону. Имея такие ширмы, вы можете ставить их в различных

направлениях. Их можно иметь не только в три створки, но и больше. Если у вас есть запас этих ширм, вы можете их поставить таким образом (*рисует*). Так они могут служить воротами, уже поставить — будут служить в качестве двери и т.д. Затем можно ещё иметь и детали, которые легко найти, так, если вам неприятна эта форма (*показывает*), вы можете её изменить, вставив в неё такую деталь (*рисует*). Сцена не терпит гвоздей. Стук гвоздей производит страшно неприятное впечатление на зрителя. Лучше всего иметь для этой цели штопор (*рисует*), и в любом месте такой штопор может пронзить ковёр. Ведь сценический ковёр не обязательно жалеть, если штопор и сделает в нём дыру, не жалко. Это я сказал относительно более твёрдого материала, и главное удобство его в том, что он может служить как для комнаты, так и для стены, когда снаружи действие происходит.

Что касается занавеса, то если мы имеем сценическую площадку, просто-напросто два актёра выносят две палки, предпочтительнее, конечно, бамбуковые, которые легки и крепки, но теперь бамбук достать трудно, а потому нужно сделать деревянные, как делаются для парусных лодок, и затем здесь прикрепляется (*рисует*) крашенный холст и получается таким образом вот что (*рисует*), т.е. специальные слуги держат этот занавес, и вы за этим занавесом можете произвести какую угодно вам перемену. Относительно ширм могу ещё сказать, что вы для удобства можете сделать их из каркаса, а потом натягивать на них холст, что займёт немного времени перед спектаклем. Чтобы концы холста не задирались, можно их обшить, как это делают портные, и прикреплять этот холст своеобразными кнопками. Я говорю, эту тяжело-весность можно сделать ещё более упрощённой. Так как теперь трудно достать оборотные петли, то можно покамест обойтись ширмами в две створки, я даже видел такие ширмы, я не знаю, как это делается (*рисует*), так что и это очень удобная система. Тогда можете иметь отдельные створки, створку к створке просто-напросто накинуть, я не знаю, сможет ли она поворачиваться в обе стороны, это для меня вопрос. (Г о л о с: Сможет.)

Что касается остальных деталей, которые вы должны иметь в запасе, то тут система подвесная, ну хотя бы деревьев, нужно иметь целую систему верёвок, заставить кого-то где-то эти декорации передвигать и т.д., здесь же, наоборот, строится не сверху, а снизу вверх, всё прикрепляется к полу. Вот, например, здесь можно иметь дерево (*рисует*). Такие запасы очень легко сохраняются. Самое важное, чтобы поделка была лёгкая. Японцы и китайцы это учитывают, а мы, русские, с этим считаемся мало, мы всё делаем страшно прочно и не жалеем дерева. Отчасти это объясняется тем, что у нас обилие леса, если мы соорудим дерево, то такое, что его три плотника должны нести. А японцы и китайцы делают из очень лёгкого материала, они говорят: прочный материал не обязательно тяжёлый. Поэтому их поделки страшно легки, так что ребёнок легко может перенести с места на место. Это нужно иметь в виду и подбирать материал очень прочный и очень лёгкий. Вот приблизительно те возможности, которые открываются через эту упрощённую постановку, и сделать этот ассортимент — значит сделать всё для сцены. В следующий раз я принесу снимки с постановок Гордона Крэга, и вы по ним увидите, что эта система открывает массу возможностей. Эти постановки одинаково удобны как для исполнения русских пьес, так и античных, одинаково удобны.

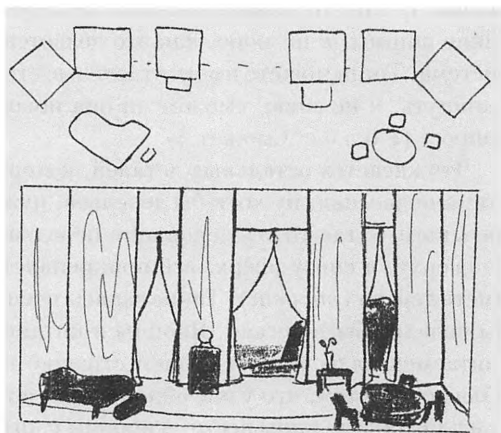
Г о л о с. Нам показывали постановку в кубах — «Романтики».

М е й е р х о л ь д. «На полпути». Это, так сказать, по системе Гордона Крэга. Изобретателем в этой области считается Гордон Крэг, я только осуществил эту идею в применении к современной пьесе².

Г о л о с. Очень интересно.

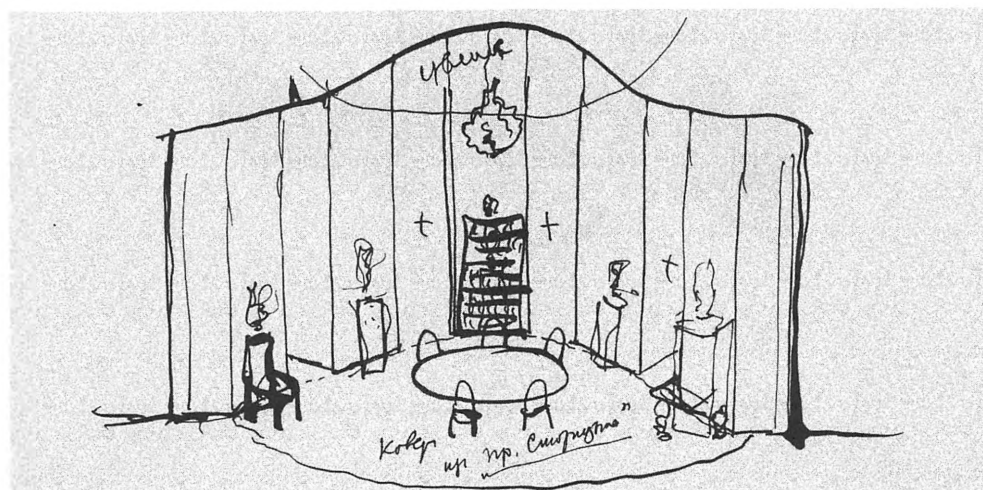
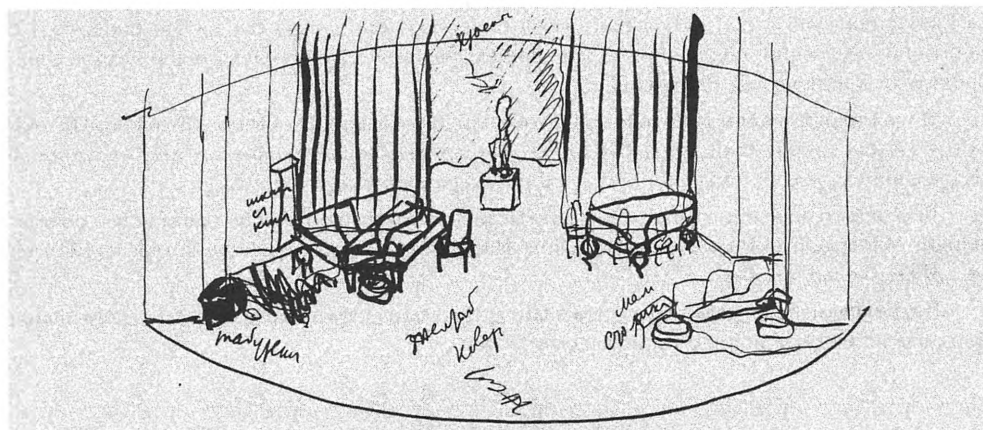
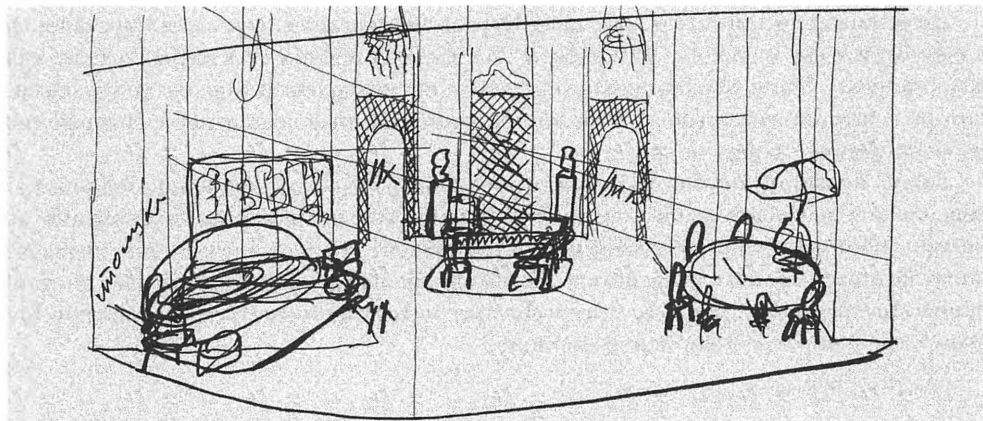
М е й е р х о л ь д. Так как имелось в виду, что эти декорации постоянно останутся в Александринском театре, был сделан деревянный каркас и на него натягивался чехлом миткаль, причём было устроено так, что одна сторона его белая, а другая жёлтая, [в] пролёты вешался гладкий фон и на этом фоне ставилась мебель. Надо сказать, что в кубах очень легко поставить современную комнату — поставьте любой венский стул, и у вас впечатление комнаты, поставьте тумбу с какой-нибудь вазой — это даст вам впечатление античной обстановки и т.д. Вам нужно дать сцену, когда Отелло приходит душиТЬ Дездемону, когда он приходит в спальню, где спит Дездемона, для этого вы можете открыть такой полог, который будет свешиваться, и у вас получится такой вид (*рисует*). У вас получится впечатление ниши, в которой разыгрывается действие. Пред нами открываются бесконечные возможности, и, конечно, заслуга Гордона Крэга в этой области велика. Я принесу рисунки, которые показывают, какие возможности дала такая постановка германским театрам.

У себя в Студии я делал такую постановку: на двух бамбуковых палках я подвешивал тюль, на котором нашивал блёстками звёздочки, и получалось впечатление звёздного неба³. На этом фоне выносился горбатый мост, и на этот горбатый мост выходили действующие лица. Впечатление было такое, что действие происходит на Тучковом мосту. При желании вы можете звёзды заменить чем угодно, ну хотя бы стали нашивать контуры мачт кораблей, это создаст фон настоящих кораблей — очень просто, потому что тюль даёт впечатление глубины, особенно если за этим тюлем иметь белые стены. Вообще для сцены я считаю нужно брать материалы более подвижные, так, я считаю, холст тяжеловесен, и его гораздо удобнее заменить миткалем, который удобен для декораций, на него хорошо накладывать краски, и он хорошо их держит. Если этот миткаль при перевозке сомнётся, он хорошо разглаживается и принимает необыкновенно свежий вид. Вообще в качестве материала для сценических постановок я бы рекомендовал миткаль и тюль, который производит чарующее впечатление.



С этими «кубами» ставились пьесы:
 Гамберга На полпути.
 О. Уайльда Искупительный муч.
 Аннушко Антокольца

Из конспекта лекции М. П. Зандина
 от 15 июля 1918 г.



В.Э.Мейерхольд. Планировки I—III актов «На полути». Александринский театр. 1914

Быть может, вы посетите выставку Курсов мастерства сценических постановок и посмотрите выставленные там работы⁴. Там между прочим есть работа, сделанная к постановке «Царя Максимилиана», и затем висит тюлевый занавес со звёздами, который даёт замечательное впечатление, прямо звёздное ночное небо, совершенно необыкновенное впечатление.

Затем, кроме этих кубов, вы можете иметь запас подрамников, при помощи которых можете создавать разные вещи. Например, если нужно сделать какой-нибудь наклон, поставить таким образом целый ряд вещей, что даст впечатление подвала, внизу которого происходит действие, затем можно нагородить так, что даст впечатление крыши, и т. д., словом, этими вещами можно пользоваться бесконечно. На этом я заканчиваю сегодняшнюю лекцию.

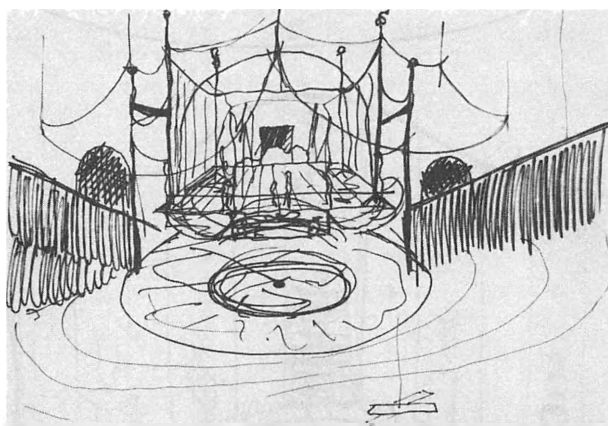
РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.731, л.1—14.

¹ Очевидно, Мейерхольд имел в виду петроградские Курсы Пролеткульта (работавшие на Екатерининской ул., 2); Школа актёрского мастерства располагалась на Троицкой ул., 13; занятия сценическим движением, общие для слушателей ШАМ и слушателей Курмасцепа, проходили в помещении Курмасцепа.

² О пространственном решении, найденном Мейерхольдом для пьесы А.Пинеро «На полпути» (Александринский театр, 1914) и затем вновь использованном при постановке «Идеального мужа» О.Уайльда (1915), см.: *Мейерхольд и другие*, с.123.

³ Речь идёт о решении второй картины «Незнакомки» в «Блоковском спектакле», поставленном Мейерхольдом в амфитеатральном зале Тенишевского училища в апреле 1914 г.; см.: *Мейерхольд и другие*, с.319, 347.

⁴ Выставка учебных работ слушателей Инструкторских курсов была открыта в помещении Курмасцепа на Миллионной улице осенью 1918 г.



Ю. М. Бонди.

Набросок оформления второго видения «Незнакомки». 1914

П Р И Л О Ж Е Н И Я



В Приложениях собраны документы и материалы, относящиеся к работе Мейерхольда на Инструкторских курсах (лето 1918 г.) и в Курмасцепе и ШАМ (1918/19), а также некоторые работы слушателей Курсов.

П Р И Л О Ж Е Н И Е П Е Р В О Е

1. ПРОЕКТ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА

1918, весна

В в е д е н и е

Внимательное рассмотрение состояния современного сценического искусства убеждает нас в неизбежности существования следующих негативных явлений. Прежде всего ярко бросается в глаза отсутствие подлинных театральных традиций и частичная замена их беспочвенным дилетантизмом, очень часто носящим характер самого откровенного и беспросветного модернизма, строящего всё своё благополучие на первенствующей роли психологической мотивации в театре. Затем преступная обособленность театра и ограниченность художественного кругозора большинства российских актёров смогут привести наше отечественное сценическое искусство в тупик, где будет владычество сценического штампа и где станет невозможным развитие многих отдельных артистических индивидуальностей. И наконец ремесленный навык наших *sabotin'ов* и отсутствие у них подлинного сценического вкуса разлагающе действует и на театральную публику и на тех представителей других искусств (драматурги, художники, музыканты), которые по роду своих занятий имеют намерение принять участие в работах современного театра.

Казалось бы, большую помощь в предстоящей реформе театра и в коренной ломке основ сценического искусства могли бы оказать существующие драматические школы. Но на практике ни одна из них как по учебному плану своих занятий, так и по индивидуальному составу их преподавателей не отвечает своему назначению.

Все существующие у нас драматические школы можно разделить на два типа: на школы вообще и на так называемые «студии», нарождающиеся при определённых театрах или вовсе оторванные от них. В учебных планах занятий тех и других существенной разницы нет. Верховное руководство в деле преподавания сценического искусства в наших драматических школах принадлежит актёру с именем, который в силу своей занятости в текущем репертуаре данного театра не несёт никакой художественной ответственности за свою работу с учениками. Помимо вопроса о допустимости подобного совместительства подлежит сомнению ещё следующее положение: может ли актёр, личные интересы которого противоречат интересам театра вообще, может ли он быть руководителем юного поколения сценических деятелей, будущих участников художественно целого театрального представления. Самое же зло актёров-преподавателей заключается в том, что они не обладают никакими методами и заменяют последние в своих работах с учениками ремесленным навыком и отрывочными сведениями из практики сценического искусства, сведениями, очень часто друг другу противоречащими. При современном положении вещей драматические школы не обучают своих учеников методу работы, а пытаются осуществить невыполнимую задачу: создать, ничему не обучая, из учеников вполне законченных quasi-мастеров. Результаты от подобного преподавания получаются вполне определённые. Вместо мастерства сценической техники у большинства учеников, оканчивающих драматические школы, мы видим несколько натасканных преподавателем сценических образов, тот знаменитый «репертуарчик», который

обязательно должен потакать вкусам театральной провинциальной публики. Выходящие из этих школ не могут собою пополнять кадры театров: постигшие премудрость средней школы ещё не мастера, далеко не мастера.

И мера насаждения художественно-театральной культуры в России, на наш взгляд, должна быть осуществлена помимо этих школ созданием извне высшего театрально-учёного заведения «Экспериментального театрального института» с лабораториями и мастерскими, где опыт и научный метод будут противопоставлены праздному славословию наших театральных теоретиков и ремесленному навыку наших актёров-преподавателей. Цель учреждения подобного института заключается в создании кадра всесторонне образованных мастеров сценических постановок и их ближайших сотрудников, а также в разработке новых методов сценического истолкования, подборе и организации артистических сил, необходимых для осуществления идей нового театра.

В этом смысле Театрально-экспериментальный институт должен напоминать собой тот резервуар, где скапливаются водяные массы, необходимые для орошения нив в видах предстоящего урожая.

Предпосылки
к предполагаемому плану
Театрального экспериментального института

1. Деление учебного периода на годовые курсы считается вредным и недопустимым.
2. Взамен разделения учебного периода на годовые курсы (I, II, III или I, II, III, IV) вводятся: *a*) предметная система; *b*) система мастерских; *c*) система прохождения ряда дисциплин в других специальных институтах согласно указания программы и руководителей Театрального института; *d*) деление учебного плана на этапы, границы которых определяются не заранее установленными промежутками времени прохождения курса, а напряжением самого проходящего класса, получающего возможность двигаться по особо расположенным семам, ведущим к достижению мастерства не по годам, а по скале этих схем; *e*) специальные классы основываются на принципе постоянных перебоев (чередования) в теории и практике.
3. Всякий, являющийся в институт рассматривается как уже артист, имеющий быть обращаемым в мастера. Отсюда вся ответственность этого ученика-артиста перед самим собой и институтом, отсюда и его особое напряжение во всех его работах.
4. Всякий ученик-артист бережно направляется в сохранении его индивидуальных особенностей, так как ему предлагается лишь ряд определённых методов, из которых им свободно выбирается единственный ему свойственный.
5. Руководители являются не столько профессорами или преподавателями, сколько своеобразными изобретателями, которые одновременно направляют свои работы по двум руслам: и экспериментально ищут новые методы сценических истолкований, подводя к ним основы подлинно театральных традиций, и, всегда помня о присутствии в лабораториях ещё не выявившихся мастеров, направляют работы последних в таком изучении этих традиций, которое бы научило их верно тренироваться в подходах к постижению преподавателями новых, ещё никем не изведанных форм.
6. Руководители делятся на: *a*) сочинителей (изобретателей), *b*) репетиторов (учителей сцены), *c*) теоретиков, *d*) историков, *e*) инструкторов.
7. Институт должен рассматриваться как сплетение признаков средне-учебного заведения с высшим.

Программа

Группа А*Класс фактуры (материала)*

Предметы общие: 1) введение в театральную энциклопедию (Вс.Мейерхольд); 2) обзор театральных эпох (Вл.Соловьёв); просеминарий: искусство рядиться и изменять лицо (Вс.Мейерхольд и А.Я.Головин); 3) музыка (Н.А.Малько); 4) рисование (А.Я.Головин и М.Зандин).

Предметы специальные: 1) гимнастика, 2) фехтование, 3) танцы — [все] применительно к технике сценических движений; 4) упражнение дыхания и постановка голоса; 5) лечение разговорной речи; 6) пение.

Класс сценических движений с предметами в руках актёров (тренировка) — Вс.Э.Мейерхольд.

Вспомогательные предметы: 1) история театральных зданий; 2) история музыки; 3) история живописи; 4) анатомия.

P.S. Colloquium'ы по предметам не читаемым, но изученным по рекомендованным пособиям: 1) *commedia dell'arte*; 2) театры на Востоке; 3) античный театр; 4) испанский театр XVII в.; 5) театр Шекспира и его предшественников; 6) французская комедия XVII и XVIII вв.; 7) водевиль и русская комедия XVIII и начала XIX вв.; 8) Goldoni — Gozzi; 9) средневековый комический театр; 10) балаганы.

Класс формы (творчество)

Предметы общие: 1) введение в изучение ритмики стиха (применительно к театру); практические занятия: разучивание одного из хоров античной трагедии — Еврипид и Эсхил; отрывка из Тирсо де Молина (Вл. Пяст); 2) теория сценической композиции (курс элементарный), понятие о сценическом рисунке, темпе, чёте и нечете; напряжённость сценического действия, знаки отказа и т.д. (Вл.Соловьёв).

Специальный курс: 1) игра и «переживание» — история современных театральных теорий и анализ приёмов игры (Вс.Мейерхольд); 2) импровизация в области речи, 3) импровизация в области движений — к задачам сценической находчивости (Вс.Мейерхольд и В.Соловьёв).

Предметы вспомогательные: 1) история стихосложения; 2) теория музыки (класс элементарный); 3) история архитектуры.

Группа В

Общие предметы: 1) история театральных поэтик (изучение драматургической архитектоники); 2) теория сценической композиции, курс специальный (В.Соловьёв) — а) структура пьес для театра, б) история *mise en scène*, в) зависимость сценического рисунка от расположения сценической площадки и от чередования чёта и нечета театральных персонажей; 3) введение в изучение сценических стилей (по эпохам и странам; по авторам); практические занятия: постановка пьесы в сценической манере эпохи или в манере живописца; 4) миметизм, его низшая ступень — подражание без творческой идеализации, его высшая идея — маска, его изгибы — гротеск: комический, трагический, трагикомический (Вс.Мейерхольд).

Специальные предметы: практика сценического искусства (Вс.Мейерхольд, помощник В.Н.Соловьёв). Основные мастерские: актёрские, находящиеся в ведении специальных руководителей. Мастерские имеют целью подготовку мастеров в искусстве театра. Перед вступлением в мастерскую испытание: совершенное владение материалом. Каждый проходит не менее двух мастерских.

Вспомогательные предметы: основные принципы сценической техники старого театра (Соловьёв); история балагана (Вс.Мейерхольд и Степанов?); история античного театра (С.Радлов?); история испанского театра; история театров Востока; история итальянско-французских театральных отношений XVII—XVIII вв.; рассмотрение программ театральных школ — Островского, С.Юрьева, Воронова и др. (Вс.Мейерхольд); музыка (контрапункт); теория музыкального чтения в драме; история декоративной живописи (А.Я.Головин); обрядовый театр; итальянский театр в России при Анне Иоанновне, Елизавете и Екатерине; балаган; любительский театр в России; театральный канон XIX в. — Пушкин, Гоголь, Лермонтов; новый подход к Островскому; эпигоны конца XIX в.; актёры, анализ их игры и разрешение спорных вопросов о методах творчества и о терминах: игра реалистическая и театральная — Щепкин и Пров Садовский, Живокини, Мартынов, Асенкова, Каратыгин, Мочалов, Станиславский; судьба национального театра в России; балет.

Группа С

Театр-Студия.

Опытные спектакли театральных мастерских для выступления актёра-музыканта и актёра-мима.

Мастерские для работ следующих категорий (практики): 1) актёр, 2) режиссёр — Вс.Мейерхольд, помощник Вл.Соловьёв; 3) репетитор (учитель сцены); 4) дирижёр — Малько; 5) аккомпаниатор; 6) художник — А.Головин; 7) помощник режиссёра; 8) сценарист; 9) суфлёр драмы — Мейерхольд, оперы; 10) костюмер — А.Ивашенко; 11) бутафор — Евсеев; 12) осветитель; 13) красильщик — Сальников; 14) фигуранты; 15) машинист-механик — Графф.

Опытные спектакли всех видов театральных представлений: пастораль, комедия, трагедия, трагикомедия, фарс, водевиль, комическая опера, оперетта, аллегория, миракль, моралите, интермедия, пролог, дивертисмент, мистерия, драматические сказки, драмы, пьесы, шутки, опера, балет, комедия-балет, театр марионеток, драма на музыке, мелодрама, пантомима¹.

Класс движений для артистов оперы

Первая часть (теоретическая). Метрика и ритмика сценических движений в опере. Сценический рисунок роли в связи с музыкой, с композицией сценической площадки и с костюмировкой. Аналогия: музыка — живопись. Стили оперных произведений и подробный анализ архитектурных частей таковых. История оперного искусства. История живописи. История декоративной живописи. Искусство ридиться и изменять лицо. Фехтование. Танец. Гимнастика.

Вторая часть (практическая). Пантомимы. Оперы.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2880, л.1—15.

Появление «Проекта» связано с обсуждением вопросов театрального образования весной 1918 г. в педагогической секции ТЕО. Введение к «Проекту» написано В.Н.Соловьёвым, «Предпосылки...» — Мейерхольдом, пункты программы написаны Соловьёвым и пополнены Мейерхольдом. Им же сделаны две приписки. В одной он наметил организацию «детского класса», вести который предполагали Н.Н.Бахтин и В.Н.Соловьёв, в другой перечислил возможный состав будущих сотрудников института («Мейерхольд, Соловьёв, Головин, Луначарский, Малько, Дранишников, Владимиров, Графф, Эскузович, Каменева, Зандин, Альмединген, Грипич, Левинсон, Миранов, Миклашевский, Чичагов, Боткин, В.Жирмунский, Вогак, Блох, Ивашенко, Евсеев, Сальников, Павлов»).

¹ Далее зачёркнуто: «Класс монтировки. Режиссёрские криптограммы и режиссёрские манускрипты. Организационные системы. Составление монтировок».

ОТДѢЛЪ ТЕАТРОВЪ И ЗРѢЛИЩЪ ПЕТРОГРАДСКОЙ ТРУДОВОЙ КОММУНЫ

ОТКРЫВАЕТЪ

ИНСТРУКТОРСКІЕ КУРСЫ ПО ОБУЧЕНІЮ МАСТЕРСТВУ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ПОСТАНОВОКЪ.

Цѣль курсовъ подготовить спеціалистовъ-мастеровъ
сценическихъ постановокъ:

РЕЖИССЕРОВЪ,
ХУДОЖНИКОВЪ-ДЕКОРАТОРОВЪ,
БУТАФОРОВЪ,
МАШИНИСТОВЪ-МЕХАНИКОВЪ,
ЭЛЕКТРО-ТЕХНИКОВЪ,

которые могли бы полно приложить свои знанія какъ въ театрахъ Коммуны, такъ и въ
другихъ театральныхъ и культурно-просвѣтительныхъ организаціяхъ.

СЛУШАТЕЛЯМИ МОГУТЪ БЫТЬ ВСѢ,

какъ уже работающіе на театрахъ, такъ и впервые приступающіе къ этой работѣ. Своєю
задачею курсы ставятъ вовлеченіе въ театральное мастерство новыхъ силъ изъ широкихъ
демократическихъ массъ.

ЛѢТНІЙ КУРСЪ ДВА МѢСЯЦА, съ 21-го Іюня по 21-ое Августа.

Занятія три раза въ недѣлю: по понедѣльникамъ, средамъ, и пятницамъ, по три часа (всего
9 часовъ: 6 часовъ лекцій, 3 практическихъ). Кромѣ часовъ занятій, въ другіе дни и часомъ
предпринимаются экскурсіи въ оборудованные театры, мастерскія (живописныя, бутафорскія,
электро-техническія), посѣщеніе репетицій и театральныхъ представленій. Часы занятій
будутъ опредѣлены по опросѣ всѣхъ записавшихся.

Постоянный составъ преподавателей курсовъ: Режиссеръ Государственныхъ и Коммунальныхъ
театровъ **Вс. Э. Мейерхольдъ**, художникъ-декораторъ Государственныхъ театровъ **И. П.
Зандигъ**, завѣдыв. технической частью Госуд. театровъ **Ф. П. Граффъ**, завѣдыв. бута-
форскими мастерскими Госуд. театр. **С. А. Евсѣевъ**, завѣд. электро-техн. частью Госуд.
театр. **Ф. Н. Пашукъ**.

ПОСѢЩЕНІЕ КУРСОВЪ ВЕЗПЛАТНО.

ЗАПИСЬ ВЪ ЧИСЛО СЛУШАТЕЛЕЙ

и подробныя свѣдѣнія даются въ Отдѣлѣ театровъ и зрѣлищъ П. Т. К. (Александринская площ. 6),
ежедневно съ 11 до 4 час. вечера. Занятія будутъ проходить въ помѣщеніи Отдѣла, въ
театрахъ и спеціальныхъ мастерскихъ.

**Начало занятій въ Пятницу, 21-го Іюня с. г., въ 4 часа,
въ отдѣлѣ Т. и Зр. Александринская пл., 6.**

2. ОБЪЯВЛЕНИЕ ОБ ОТКРЫТИИ ИНСТРУКТОРСКИХ КУРСОВ

1918, июнь

Отдел театров и зрелищ
петроградской трудовой Коммуны
открывает

инструкторские курсы
по обучению мастерству
сценических постановок.

Цель курсов подготовить специалистов-мастеров
сценических постановок:

режиссёров,
художников-декораторов,
бутафоров,
машинистов-техников,

которые могли бы полно приложить свои знания как в театрах Коммуны, так и в других театральных и культурно-просветительских организациях.

Слушателями могут быть все,

как уже работающие на театрах, так и впервые приступающие к этой работе.

Своею задачею курсы ставят вовлечение в театральное мастерство новых сил из широких демократических масс.

Летний курс два месяца, с 21 июня по 21 августа.

Занятия три раза в неделю: по понедельникам, средам и пятницам по три часа (всего 9 часов: 6 часов лекций, 3 практических). Кроме часов занятий, в другие дни и часы предпринимаются экскурсии в оборудованные театры, мастерские (живописные, бутафорские, электротехнические), посещение репетиций и театральных представлений. Часы занятий будут определены по опросе всех записавшихся.

Постоянный состав преподавателей курсов: режиссёр государственных и коммунальных театров В.Э.Мейерхольд, художник-декоратор государственных театров М.П.Зандин, заведующий технической частью государственных театров Ф.П.Графф, заведующий бутафорскими мастерскими государственных театров С.А.Евсеев, заведующий электротехнической частью государственных театров Ф.Н.Пащук.

Посещение курсов бесплатно.

Запись в число слушателей

и подробные сведения даются в Отделе театров и зрелищ П.Т.К. (Александринская площадь, 6), ежедневно с 11 по 4 час. вечера. Занятия будут происходить в помещении Отдела, в театрах и специальных мастерских.

Начало занятий в пятницу 21 июня с.г. в 4 часа,
в Отделе театров и зрелищ. Александринская пл., 6.

3. ПОЛОЖЕНИЕ ОБ ИНСТРУКТОРСКИХ КУРСАХ ПО ОБУЧЕНИЮ МАСТЕРСТВУ СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК

1918, 4 июля

1. Курсы управляются согласно этому «Положению».
2. Во главе Курсов стоит комиссар Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению.
3. Учебною жизнью Курсов, а именно: выполнение Курсами «Положения», лёгшего в основание Курсов, общее направление учебного плана, ведение лекций, практических работ,

экскурсий, распределение занятий, утверждение распорядка работ и т.п. — ведаёт совет преподавателей Курсов.

4. Все постановления совета преподавателей Курсов представляются на утверждение комиссару, после чего вступают в силу.

5. Совет преподавателей Курсов состоит из коллегии преподавателей, кои приглашаемы комиссаром и коим доверено вести определённые классы. В дальнейшем Совет преподавателей Курсов намечает кандидатов на вновь открываемые классы, которые приглашаются после согласия на это комиссара.

6. Каждый преподаватель ответствен перед Советом преподавателей Курсов за ведение своего класса. Совет преподавателей ответствен пред комиссаром за общее выполнение курсовой работы.

7. В целях выяснения точки зрения комиссара на те или иные вопросы, относящиеся к ведению Курсов, при отсутствии комиссара последним уполномочивается лицо, которое присутствует на Совете преподавателей Курсов с правом решающего голоса.

8. Совет преподавателей Курсов избирает из своей среды председателя, который делает еженедельный доклад комиссару о работе Курсов.

9. Администраторскою частью Курсов: поддержание на Курсах учебной дисциплины, приём записи, установление очереди групп, объявление всех постановлений, секретарство на собраниях преподавателей Курсов и т.п. — ведаёт секретарь Курсов.

10. Все бумаги, исходящие от Курсов, подписываются двумя лицами: председателем Совета преподавателей Курсов и секретарём Курсов, а бумаги, носящие принципиальный характер, и комиссаром.

11. Все преподаватели получают определённый оклад содержания за лекции, практические работы и объяснения на экскурсиях, что оговорено в особой инструкции.

12. Хозяйственная часть Курсов находится в ведении хозяйственной части Театрального отдела.

Машинопись: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2875, л.1—1 об.

«Положение» было оформлено почти две недели спустя после начала работы Курсов.

4. Из протокола СОВЕТА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ

1918, 27 июля

В то время, когда до сих пор в театр приходили мастера разных специальностей применять своё искусство (в коем они усовершенствовались вне театра), в то время, когда мастера, работающие для театра, изучали своё искусство независимо от другого рода мастерства и проводили на театре задачи литературы (режиссёры), живописи (художники), механики (техники сцены) и т. д., идея, возникшая у организаторов Курсов и проведённая на Курсах, идея, вытекающая из существа театра, заключается в подчинении всего, что делается в театре, театральным законам, театральным требованиям и задачам: в театре нет места искусству, возникшему вне театра, стремящемуся ответить на другие задачи, нежели на задачи театра, нет места подчинения театра.

Театр берёт все искусства под своим углом зрения. Театр не может быть местом, где собираются показывать свои мастерства техники, литераторы, живописцы и т. д. Теперь театр должен сам создать своих театральных мастеров. Работающий для театра обязан знать театр, его существо. Нет учения вне театра, и потому первая ступень в учении — учёба на театре. Требование совместной работы мастеров разных специальностей потребовало создания

Курсов мастеров сценических постановок, но не отдельных курсов режиссёров, художников и т. п.

Таким образом, молодая организация — Инструкторские Курсы — явилась совершенно отличным от всех современных курсов и школ поставщиком учеников. Если на Курсах и существует общий курс (летний семестр), то не для того, чтобы знания, полученные на нём, ломались (а это неизбежно) в других школах. Этот курс нужен, но нужен исключительно для самих же Курсов или для начала самостоятельной работы слушателей. Из этого видно, что Инструкторские Курсы должны существовать вполне самостоятельно. Если есть мастерские, школьные аппараты в распоряжении Театрального отдела, они должны быть приданы Курсам, если этого нет, надо нам создать новые. Само собой разумеется, что придать Курсы кому-либо [из] учреждений, работающих на других основаниях, невозможно. Поэтому при решении вопроса об осеннем семестре, о дальнейших планах Курсов необходимо принять:

Курсы должны существовать самостоятельно, расширение их должно вестись в плане и в идее, положенными в основание; если Театральный отдел располагает школьными аппаратами, просить придать таковые Инструкторским Курсам.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.804, л.6—7.

Опубл.: Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921. Л., 1968, с.346.

Выписка (автограф Мейерхольда) даёт концентрированное изложение программы Курсов и обосновывает необходимость их дальнейшего расширения. Подлинник протокола в архиве Мейерхольда отсутствует.

5. Отчёт о двухмесячном летнем семестре Инструкторских курсов по обучению мастерству сценических постановок

1918, 21 июня — 23 августа

21 июня 1918 г. при Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению были открыты Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок¹.

Цель курсов — обучить мастерству сценических постановок и тем создать специалистов-руководителей театральными организациями — отвечала на многочисленные запросы с мест. Попутно своими задачами Курсы ставили насаждение специальных знаний и вовлечение в театральное мастерство новых сил из широких демократических масс. Поступление не ограничивалось никаким цензом и обучение было бесплатное. Всего на летний семестр записалось 130 слушателей, 25 из них вскоре перестали посещать занятия, шесть были согласно заявлениям переписаны на осенний семестр.

Всего приступило к работе 99 слушателей².

Данные анкеты, произведённой в начале занятий, показали: средний возраст слушателя 25,3 года (самый старший 53, младший 14). Наибольшее количество слушателей (53,1 %) приходится на возраст 20—30 лет. По роду занятий слушатели распределялись: занимаются искусством — 28,1, учащихся — 16,6, занимаются интеллектуальным трудом — 23,9 %, физическим трудом — 8,3 %, технической деятельностью — 7,3 %, умственным трудом — 5,2 % (остальные — безработные или не ответили). Высшее образование получили 9,3 %, среднее 42,7 %, городское училище окончили 16,6 %, начальное училище 6,2 %, домашнее образование 6,2 %, продолжают учиться 8,3 % (остальные не ответили). Работавших в театре до поступления на Курсы было 50 слушателей (профессиональная сценическая деятельность — 11, любителей — 23, работавших в труппах — 6, художников-декораторов — 10). Большинство пришло из-за желания научиться мастерству, принять участие в строительстве нового театра (56), получить сведения о театре (8), часть пришла из-за любви и влечению

к сцене (15), остальные объяснили своё вступление разными причинами: любознательностью, соображением отца, ввиду безработного состояния и т.п.

Занятия начались 26 июня в помещении декорационной мастерской Государственных театров на Большой Подъяческой ул. Занятия были 3—4 раза в неделю по понедельникам, средам, четвергам и пятницам и согласно желанию большинства слушателей от 6—9 часов вечера.

Предметы читались следующие: сценоведение и режиссура (читал В.Э.Мейерхольд), история театра (П.О.Морозов), стиль (И.А.Рязановский), декорационная живопись (М.П.Зандин), техника сцены (В.А.Петров), грим (Ю.М.Бонди), театральное освещение (О.В.Щёголев), бутафория (С.А.Евсеев)³.

Кроме этого по классам режиссуры, декорационной живописи, грима, бутафории велись практические занятия (показательные). По классу режиссуры и декорационной живописи было предложено ряд заданий (всего пять), которые и служили мерилom для оценки знаний, усвоенных слушателями. Работы были следующие.

Класс режиссуры: 1) планировка первых четырёх картин оперы «Борис Годунов» (текст Мусоргского). 2) Опыт планировки 25-ти картин «Бориса Годунова» Пушкина. 3) Тема для письменной работы: «Указание режиссёра пьесы О.Уайльда “Идеальный муж” актёру, играющему роль лорда Горинга, технических приёмов игры, опирающихся на отношение к дендизму Барбэ Д’Орвилли в книге “Дендизм” (для художника рисунок костюма и грима для исполнителя роли лорда Горинга в пьесе О.Уайльда “Идеальный муж”». 4) Работа над пьесой по самостоятельному выбору.

По классу декорационной живописи было предложено исполнить задание на тему «Театральный мотив».

В классе режиссуры велась всем курсом работа над пьесой Э.Верхарна «Зори»⁴.

Состоялся ряд экскурсий в Мариинский, Александринский театры, на сцены Коммунальных театров во время представлений, в Театральный музей Л.И.Жевержева.

Посещаемость курсов в среднем выразилась 46,4 % (46 человек). Причём нормальная посещаемость падала под влиянием современных событий (призыв в армию, эвакуация учреждений и заводов и т.п.).

Окончили следующие слушатели (всего 44 человека): Борисов, Великанов, Виноградов, Григорьева, Грицевич, Гошкевич, Державин, Дмитриев, Жупахин, Замысловская, Кобышев, Козлов, Я.Линцбах, П.Линцбах, Литовский, Маркичев, Пятницкая, Розова, Свирчевский, Терентьев, Чичканов, Эрбштейн, Коршун, Лейферт, Макарьева, Нецелуев, Нецелуева, Присёлков, Александров, Винниченко, Гремилова, Иванов, Кузнецов, Коккин, Николаев, Нестеров, Петров, А.Петров, Б.Реммель, Репнин, Степат, Страдынь, Смирнов, Чичкан.

Часть слушателей поступила на места по указанию Совета Курсов.

В анкете, произведённой по окончании занятий, слушатели указывают на кратковременность семестра и, как на результат кратковременности, сжатость курсов. Некоторые слушатели высказывают соображение о введении новых предметов, о большем количестве практических занятий. Большинство слушателей вполне оценивают работу, пройденную на Курсах, постановкой дела удовлетворены и высказывают желание продолжать работу.

В дальнейшем Курсы перестраиваются на более продолжительный срок, расширяют свою программу и деятельность.

Опубл.: *Временник ТЕО*, № 1, 1918, с. 22—23.

¹ В докладе О.Д.Каменевой Всероссийскому съезду Комиссариата просвещения было сказано, что внутри Педагогической секции ТЕО образована особая Группа театральных школ, целью которой является разработка «проектов организации различного рода театральных школ», и что первой инициативой



*В.Э.Мейерхольд и О.Д.Каменева среди преподавателей
и слушателей Инструкторских курсов. 1918*

этой Группы было создание Инструкторских курсов. Отличие этих курсов от существующих театральных учебных заведений выдилось в том, что курсы «неносредственно подготавливают работников для народных театров в широком смысле слова» (*Временник ТЕО*, № 1, с.7). Тогда же Педагогической секцией ТЕО была создана Вольфила (*там же*, с.12).

К самому раннему этапу переговоров Мейерхольда с Каменевой об организации Курсов следует отнести листок с его беглыми и неразвёрнутыми пометами (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.804, л.22):

«При разговоре с О.Д.Каменевой.

Инструкторские курсы: Мейерхольд, Пацук, Зандин, Графф ?, Евсеев, Морозов, Рязановский.

Курсы при Комиссариате просвещения. Классы. Мастерская. «Близлежащ.» (Мариинский театр). «Сюрприз» (никаких данных). Бюро: экскурсии на спектакли, чтение пьес».

Уже в этих записях намечены основные проблемы организации Курсов — круг преподавателей, положение Курсов при Комиссариате просвещения, сочетание «классов» и «мастерских», противопоставление «близлежащего» — тому, что следует отыскать.

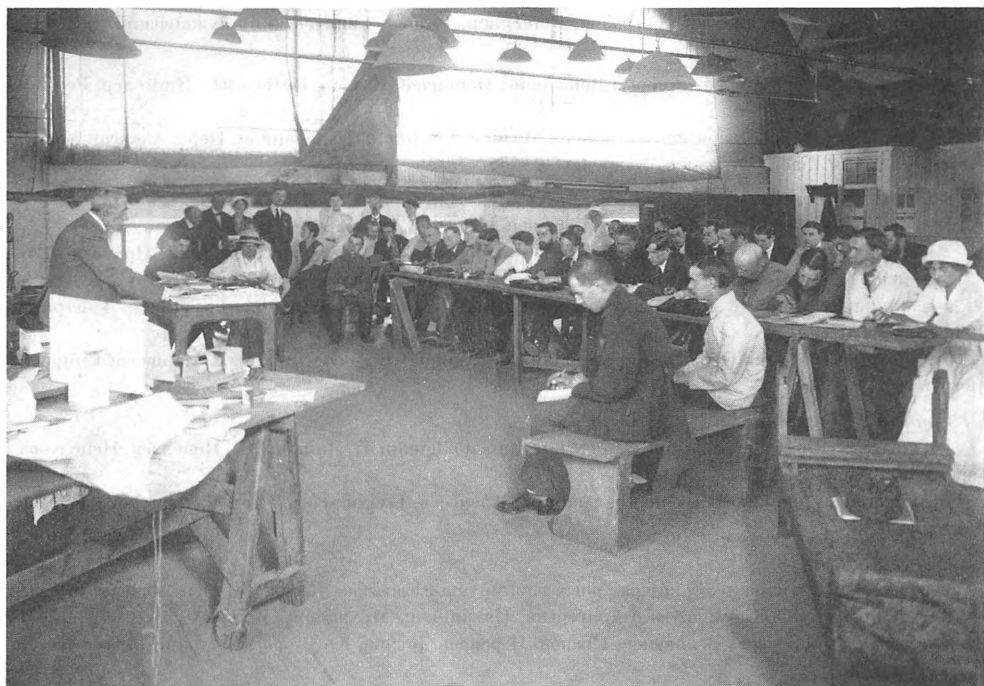
² А.Л.Гринич вспоминал об инструкторском семестре: «Все слушатели были распределены на группы и колонны. В группах объединялись слушатели по родству их профессий, в колоннах делились по специальностям. Группы имели названия: «Маска» (колонны — режиссёры и артисты, ученики драматических школ, сотрудники), «Лира» (любители-режиссёры, любители-актёры), «Кисть» (художники-станковисты, декораторы, чертёжники, ученики Высшего художественного училища и Общества поощрения художеств), самая многочисленная группа — 24 человека, тогда как театральных профессионалов было 15, а любителей 17. Все эти слушатели были связаны с искусством, а в большинстве с театром. Затем шли группы: «Книга» (литературные работники, учителя), «Шестерня» (инженеры, техники), «Молот» (служащие, рабочие). Эти впервые соприкасались с искусством» (*Встречи с Мейерхольдом*, с.140—141).

Сохранилось составленное Гриничем «Распределение слушателей Курсов на группы и колонны»:

«Группа «Маска»:

1-я колонна (артисты, режиссёры) Банковский, Вишняченко, Грицевич, Львова, Петров;

2-я колонна (ученики драматических школ) Гремиллова, Коккин, Изотов, Коршун;



Лекция П.О.Морозова на Инструкторских курсах (в мастерской на Б.Подъяческой ул.)

3-я колонна (сотрудники) Виноградов, Кашенцер, Розова, Свиричевский, Лужковский.

Группа “Лира”:

1-я колонна (любители-режиссёры) Державин, Маркичев, Козлов, Петров Ю., Цингелер, Репнин, Константинов;

2-я колонна (актёры-любители) Реммель, Мелков, Свечников, Хлебников, Церс, Александров С., Невольский, Николаев, Кузнецов, Кудреватых.

Группа “Кисть”:

1-я колонна (художники) Жупахин, Кобышев, Преде, Страдынь, Чукалов;

2-я колонна (художники-декораторы) Аллегри, Григорьев, Гошкевич, Лопухина, Присёлков;

3-я колонна (художники-чертёжники) Зорков, Кумминг, Рудзит, Терлецкий, Шагамогас;

4-я колонна (ученики высших художественных учреждений) Бурлей, Голикова, Дмитриев, Лейферт, Эрбштейн;

5-я колонна (ученики Общества поощрения художников) Борисов, Линцбах, Маршева, Смирнов, Чичканов.

Группа “Шестерня”:

1-я колонна (инженеры-техники) Абрютин, Дрилль, Зандин А., Линцбах Я., Нецелуев, Нецелуева, Терентьев, Терлецкий;

2-я колонна (ученики особых специальностей) Алексеев, Егоров, Гога, Петров, Нестеров, Лебедев, Шагалов.

Группа “Книга”:

1-я колонна ([представители] литературных занятий) Замысловская, Кедрин В., Мец, Макарьева, Сад;

2-я колонна (учащиеся и другие) Григорьев, Пятницкая, Михайлова, Кенде;

3-я колонна (учащиеся) Великанов, Иванов, Израилев, Кедрин Ю., Корш, Костромитинов, Стессор.

Группа “Молот”:

1-я колонна (служащие интеллектуального труда) Бернер, Бессарабов, Гасюк, Литовский, Санжи;

2-я колонна (служащие интеллектуального труда) Вайчук, Дивеев, Петров, Матачинский, Чичкан;

3-я колонна ([работники] физического труда) Разгильдяев, Степат, Хохлов.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2874, л.9.

³ Грипич вспоминал: «Предметов было немного, программы их сжаты, но насыщены. <...> Занятия проходили с большим подъёмом. Почти на всех занятиях бывал Мейерхольд. Слушатели сидели на скамьях за длинными импровизированными столами. За отдельным столом сидели преподаватели, интересовавшиеся занятиями друг друга. Сбоку помещались подставки для макетов. Ощущение неподатности сопровождало все занятия. <...> Мейерхольд сумел привлечь, заинтересовать, объединить учёных специалистов и мастеров театральной техники. Все они с увлечением вели занятия, проводили экскурсии в музеи, в мастерские театра, на сцены театров, в том числе и во время спектаклей» (*Встречи с Мейерхольдом*. с.140—141).

⁴ См.: *Приложение третье*.

6. Выпускники Инструкторских курсов — В.Э.Мейерхольду

1918, август

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич,

заканчивая наши занятия, мы, слушатели первого семестра Инструкторских курсов, хотели бы выразить Вам глубокую признательность за те истинно художественные радости, которые Вы дали нам пережить на Ваших лекциях и практических классах.

Вы не только преподали нам в сжатой сконцентрированной форме очень ценные сведения по вопросам сцены и режиссёрского мастерства, Вы своим горением сумели зажечь и в слушателях веру в осуществление идеи Нового Театра.

Позвольте через Вас передать нашу благодарность всем остальным лекторам и всем Вашим сотрудникам в этой, особенно ценной как первый опыт, работе по устройству Инструкторских курсов.

П. Борисов, Виктор [?], Винниченко, Гошкевич, Т. Григорьев, Гинтылло-Грыцевич, К. Державин, В. Дмитриев, Ек. Замысловская, Кобышев, И. Козлов, Коккин, А. Коршун, Е. Лейферт, П. Линцбах, Линцбах, Макарьева, Маркичев, Я. Нецелуев, А. Нецелуева, А. Петров, С. Присёлков, Пятницкая, Свирчевский, А. Чичкан, П. Чичканов, Б.М. Эрбштейн.

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2695, л.1. Две подписи неразборчивы.

7. А.Л.Грипич. КУРСЫ МАСТЕРСТВА СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК

Из плана-конспекта «Воспоминаний»

Петроград этих дней. Встречи с Мейерхольдом. Бурлящий котёл Театрального отдела. О.Д.Каменева. Кипучая деятельность Мейерхольда.

Мои совместительства: я инструктор Петрогубполитпросвета, организатор театральной секции по подотделу внешкольного образования Отдела народного образования Губсовдепа, уполномоченный по коммунальным театрам, декоратор в мастерской А.Я.Головина при Мариинском театре.

Мейерхольд задумывает организацию Курсов мастерства сценических постановок. Он назначается директором, я — секретарём. Вместе разрабатываем планы и программы.

Курсы мастерства сценических постановок. Задачи, значение Курсов, принцип совместного обучения режиссёров и театральных художников.

Три периода существования Курсов: Инструкторские курсы; К.М.С.П. до отъезда Мейерхольда; К.М.С.П. после его отъезда.

Будучи секретарём, я стал вольнослушателем, а потом и преподавателем макета и сценического движения.

Выставки и издания Курсов. Участие Курсов в организации съезда рабоче-крестьянского театра. (Я еду в Горький и Орёл.)

Условия жизни в Питере. Селёдочные головки — основное питание. Потрясающие события. В один и тот же день 30 августа 1918 года покушение на В.И.Ленина в Москве, убит М.С.Урицкий в Петрограде. А.В.Луначарский выдаёт мне удостоверение в том, что он ручается в моей непричастности к организациям, враждебным советской власти.

Поголовный арест бывших офицеров и меня в том числе. Три дня в подвале. Слушатель К.М.С.П. — В.И.Маркичев — в роли следователя ГПУ освобождает меня. Холера в городе. Угроза наступления Юденича. Голодные вечера мечтателей.

Работа Мейерхольда с Л.С.Вивьеном над планом и программами Школы актёрского мастерства.

Появление на Курсах Вл.Бакрылова. Трещина в наших отношениях с Мейерхольдом.

Мейерхольд в быту. Мейерхольд в роли квартирохозяина. Письмо о подушке.

Начинаю занятия сценическим движением в Институте ритма совершенного движения С.В.Ауэр и в студии Театра Народного Дома.

А.Р.Кугель приглашает меня ставить массовые сцены в спектакле Драматического театра Народного Дома («Юлиан Отступник» Мережковского, режиссёр К.К.Тверской).

Возникновение новых театров. Театр в Луна-парке под руководством Вс.Эм.Мейерхольда, «Нора» Ибсена в его постановке. Я делаю эскизы к постановке К.К.Тверского «Зелёный попугай» Шницлера. [...]

Театр экспериментальных постановок под руководством Сергея Радлова. Большинство актёров — ученики Студии Вс.Мейерхольда.

Эрмитажный театр. Режиссёры Вс.Эм.Мейерхольд, В.Н.Соловьёв, В.Р.Раппопорт.

Этнографический театр под руководством В.Н.Всеволодского-Гернгросса. «Русская свадьба».

Болезнь Мейерхольда и отъезд его на юг к семье. Маскарад на проводах Мейерхольда в Курмасцепе.

К.М.С.П. без Мейерхольда. Во главе Курсов Сергей Радлов. Приглашение В.Н.Соловьёва. Моё участие в работе Курсов. Новое пополнение слушателей.

Призыв меня в Армию.

Мейерхольд в деникинской тюрьме.

Завещание Мейерхольда.

Освобождение и приезд Мейерхольда в Москву.

Машинопись: ЦНБ СТД.

Некоторые обстоятельства и оценки, приведённые в этом «Плане-конспекте», отсутствуют в опубликованных фрагментах обширных мемуаров А.Л.Грипича.

П Р И Л О Ж Е Н И Е В Т О Р О Е

1. ПОЛОЖЕНИЕ О КУРСАХ МАСТЕРСТВА СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК

Часть I (общая)

1. Основой учебной жизни и деятельности курсов является идея, полагающая Театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинения всего, что существует в Театре, единым театральным законам. Искусство и техника, вовлекаемые в Театр, принимаются под углом зрения Театра.

2. Цель курсов обучить мастерству сценических постановок и тем создать специалистов-мастеров сценических постановок: режиссёров и художников.

Примечание. Мастером сценических постановок является сочинитель театральных постановок: режиссёр и художник (сочинители плана постановок, мизансцены, декораций, костюмов, грима, бутафории, освещения, технических приспособлений и т.п.).

3. Задачами своими курсы ставят: 1) насаждение специальных знаний о театре, 2) создание кадра инструкторов-руководителей театральных организаций и 3) вовлечение в творческое мастерство новых сил из широких демократических масс.

4. Обучение мастерству сценических постановок (режиссированию, написанию декораций и т.п.) должно вестись для всех отраслей мастерства в единой школе, путём изучения театра, его законов, путём перекрёстных лекций мастеров разных специальностей (как неперемное следствие совместной творческой работы мастеров разных специальностей на сцене) и специализирования под углом зрения театра.

Часть II (программа)

Глава первая (распределение работ)

1. Работа на курсах распадается на пять трёхмесячных семестров.

2. Между занятиями каждого семестра один месяц перерыва в целях суммирования знаний, полученных за семестр, подготовки, выполнения практических работ, отдыха (повышение интенсивности работ в семестрах).

3. Общая продолжительность занятий в семестрах пятнадцать месяцев, а общая продолжительность пребывания на курсах (считая от начала занятий до окончания их, с перерывами) девятнадцать месяцев.

4. Семестры устанавливаются: первый — общий; второй и третий — специальные; четвёртый и пятый — дополнительные.

Примечание. Общий семестр имеет целью ввести слушателей в сферу театрального, дать общие сведения о театре, его законах, истории, работе, подготовить к изучению мастерства сценических постановок в специальных семестрах. Занятия на общем семестре ведутся для всех слушателей одновременно.

Специальные семестры имеют целью дать слушателям специальные знания в области мастерства сценических постановок, подготовить к самостоятельной работе в театре. Занятия ведутся по предметам, общим для обеих специальностей (режиссёра и художника) совместно,

по специальным — раздельно. Дополнительные семестры имеют целью расширить познания слушателей, полученные в специальных семестрах, и дать возможность усовершенствоваться в ряде практических работ над сценическими постановками под руководством мастеров и самостоятельно.

Глава вторая (предметы)

Общий семестр (первый):

Сценоведение. Режиссура. Театральная живопись. Театральный наряд (костюм, грим) и предметы (бутафория). Музыка в театре. История театра. Стилль. Техника режиссирования, декорационной живописи, сцены, театрального освещения, изготовления костюмов, грима, бутафории.

Специальные семестры (второй, третий):

Специальность режиссёра:

История театральных представлений. Драматургия. История костюма и грима. Зодчество. Музыка. Режиссура (методика, техника). Театральные приёмы. Макет. Устройство сцены. Освещение. Бутафория. Изготовление костюма. Работа актёра (слово на сцене: дикция, дыхание, сценическая речь; движение (гимнастика, фехтование, сценическое движение)).

Специальность художника:

История живописи. История театральной живописи. История костюма и грима. Зодчество. Режиссура (элементарный курс). Театральные приёмы. Театральная живопись (эскиз, макет, декорационная живопись). Устройство сцены. Освещение. Бутафория. Грим. Изготовление костюма. Окраска тканей. Сценическое движение. Рисунок (натура, костюм, предметы). Сценическая перспектива.

Примечание. Предметы одного наименования, помеченные в разных графах, читаются для обеих специальностей одновременно.

Дополнительные семестры (четвёртый, пятый):

Для обеих специальностей усовершенствование в мастерстве сценических постановок на опытной сцене, в мастерских, под руководством мастеров курсов и самостоятельные работы над постановками.

Часть III (управление)

1. Курсы управляются согласно этому положению.

2. Во главе курсов стоит заведующий Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению.

3. Общим направлением учебного плана, наблюдением за выполнением основ учебной жизни и деятельности, лёгшим в основание курсов, всеми вопросами теоретического характера, выбором кандидатов на свободные кафедры и т.п. ведаёт Совет мастеров курсов.

Примечание 1. Мастером курсов считается преподаватель, ведущий самостоятельно один из основных предметов курсов.

Примечание 2. В Совет мастеров курсов входят: выборный представитель от группы театральных школ педагогической секции Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению (с решающим голосом) и секретарь курсов.

4. Учебною жизнью курсов, а именно: распорядком занятий курсов, приёмом, увольнением, переводом и выпуском слушателей, освобождением от платы и т.п. ведаёт Совет курсов. Совет курсов состоит из всех мастеров, преподавателей, их помощников, представителя заведующего Театральным отделом, если последний лично не присутствует, представителей от слушателей каждого курса и секретаря курсов.

Примечание. Каждый курс на общем собрании избирает своего представителя в Совет курсов. Слушатели одного курса, но разных специальностей избирают совместно одного представителя. При избрании представителя курса необходимо присутствие двух третей всех слушателей. Избранным считается получивший большинство голосов.

5. Все постановления Совета, выходящие из пределов, предусмотренных настоящим Положением, представляются на утверждение заведующего Театральным отделом, все же другие постановления, касающиеся учебной жизни и деятельности курсов, приводятся в исполнение постановлениями Совета.

6. Преподавательская коллегия курсов состоит из мастеров курсов, ведущих самостоятельно основные предметы, преподавателей, читающих теоретические (не основные) предметы, преподавателей, ведущих практические занятия, и их помощников. Замещение свободных кафедр происходит по утверждению заведующим Театральным отделом кандидатов, избранных Советом мастеров курсов.

7. Каждый преподаватель ответственен перед Советом курсов за ведение своего класса.

8. Совет мастеров курсов ответственен перед заведующим Театральным отделом за общее направление курсовой работы.

9. Совет курсов следует указаниям Совета мастеров курсов в части, касающейся общего направления курсовой работы, и ответственен перед заведующим Театральным отделом за выполнение её.

10. Совет курсов избирает одного из мастеров курсов заведующим курсами, который председательствует в Советах, делает периодические доклады заведующему Театральным отделом о работе курсов и т.д.

11. Учебно-административной частью курсов, поддержанием на курсах учебной дисциплины, секретарством на Советах, проведением в жизнь постановлений Советов, всей административной частью курсов ведаёт секретарь курсов, ответственный перед Советом курсов и непосредственно следующий указаниям заведующего курсами. По всем возникающим вопросам (административного, канцелярского и денежного характера) секретарь курсов сносится с заведующим канцелярией Театрального отдела.

12. Канцелярскую часть курсов ведаёт делопроизводитель курсов, непосредственно следующий указаниям секретаря курсов.

Примечание. При расширении деятельности курсов увеличение штата утверждается особым дополнением к Положению.

13. Все бумаги, исходящие от курсов, подписываются заведующим курсами и скрепляются секретарём; бумаги, выходящие за пределы Положения, подписываются также и заведующим Театральным отделом.

14. Канцелярия курсов имеет установленные часы работы, приёма и т.п.

15. Курсы имеют свою печать, по кругу которой идёт надпись: «Театральный отдел Народного Комиссариата по Просвещению» и в середине: «Курсы Мастерства Сценических Постановок».

Часть IV (распорядок)

Глава первая (приём)

1. Приём производится только на первый семестр.

Примечание. На специальные семестры могут быть зачислены слушатели, прослушавшие общий семестр, на дополнительные — прослушавшие специальные семестры.

2. Слушателями могут быть все, проверившие себя в готовности нести работу на курсах. Никаких ограничений при приёме не существует.

3. Каждый поступающий заполняет анкетный лист, служащий вместе с тем и заявлением о зачислении на курсы.
4. Каждый поступающий на курсы вносит плату за семестр при записи.
5. Каждый поступивший на курсы тем самым принимает на себя обязательство выполнять все правила курсов.
6. Поступивший на курсы считается слушателем курсов.
7. Слушателям курсов выдаётся билет за подлежащими подписями и печатью.

Глава вторая (прохождение курса)

1. Для работающих на курсах устанавливаются Советом курсов правила, распорядок работ (теоретических, практических), обязательные для исполнения всеми слушателями.
2. Старшинство на курсах идёт по семестрам (первый, второй, третий, четвёртый и пятый), нумерация приёмов и выпусков по курсам (1-й курс — приём 20 июня 1918 года; 2-й курс — 1 октября 1918 года и т.д.).
3. Переводы с одного семестра на другой производятся по постановлению Совета курсов, который устанавливает принципы оценки знаний слушателей.
4. Устранение от занятий может последовать по постановлению Совета курсов.
5. На занятиях и практических работах слушатели подчиняются всем указаниям преподавателей.
6. Для пользования слушателями курсы имеют свою библиотеку учебных книг и пособий, составление коей лежит на Совете мастеров.
7. Окончившим курсы считается слушатель, прошедший все пять семестров.
8. Окончившему курсы выдаётся свидетельство об окончании. После первого (общего) и третьего (специального) семестров слушателям, не желающим продолжать дальнейшее обучение, может быть выдано удостоверение в прохождении соответствующего числа семестров, причём после окончания третьего семестра (специального) слушатель по постановлению Совета курсов может быть аттестован как инструктор.
9. Для окончивших курсы устанавливаются поездки с целью пополнения образования за границу. По решению Совета курсов поездки могут быть для всего курса (экскурсии), групповые.

Часть V (денежная)

Глава первая (содержание курсов)

1. Курсы содержатся по особой смете из средств Театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению.
2. За каждую часовую лекцию (или за час практических работ), установленную расписанием, утверждённым Советом курсов, мастера курсов и преподаватели получают 25 рублей.
3. За час обязательного присутствия на лекциях, установленных расписанием, утверждённым Советом курсов, преподаватель получает плату, равную половине часовой платы за лекцию (12 р. 50 к.).
4. Экскурсии оплачиваются за час объяснения на месте (как и за лекционный час, то есть 25 руб.).
5. Заведующий курсами за исполнение обязанности по должности получает 300 рублей (кроме платы за чтение лекций).
6. Секретарь курсов и делопроизводитель получают по ставкам, утверждённым для служащих в Народном Комиссариате по просвещению.

7. Жалование преподавательскому составу выдаётся 1-го числа каждого месяца, слушающему — 15-го и 1-го числа.

8. К каждому сроку выдачи жалования подсчёт часов лекций, практических работ, заверенный Советом курсов, подаётся секретарём курсов заведующему канцелярией Театрального отдела.

9. В перерывах между семестрами канцелярия курсов продолжает свои работы по завершению одного и подготовке другого семестра и все служащие (заведующий курсами, секретарь, делопроизводитель) сохраняют своё содержание.

10. Все расходы по курсам (библиотека, объявления, канцелярия и пр.) производятся из особых сумм по смете, утверждённой заведующим Театральным отделом.

Глава вторая (плата за обучение)

1. Каждый слушатель за право учения на курсах вносит в начале каждого семестра плату в размере 20 рублей.

2. Освобождением от платы ведаёт Совет курсов.

3. Освобождение от платы не ограничивается никакими нормами.

4. Освободиться от платы может нуждающийся слушатель при условии известных успехов.

5. Доказательством нуждаемости может служить удостоверение профессиональных, партийных, общественных организаций или правительственных учреждений. В других случаях назначается проверка данных представителем от слушателей.

6. Деньги, внесённые за право учения, идут в фонд, предназначенный для расширения деятельности курсов.

Опубл.: *Временник ТЕО*, 1918, № 1, с пометой: «Утверждено О.Д.Камeneвой 27 августа 1918 г.».

2. ПРОЕКТ ПОЛОЖЕНИЯ О «ШКОЛЕ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА»

(составлен Л.С.Вивьеном и Вс.Э.Мейерхольдом)

Часть первая (общая)

Основой учебной жизни и деятельности Школы является идея, полагающая Театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинения всего, что существует в театре, единым театральным законам. Искусство и техника, вовлекаемые в театр, принимаются под углом зрения театра.

Цель школы — подготовить специалистов актёров путём обработки их сценического материала, сообщения им методов работы по специальности и усовершенствования в сторону укрепления индивидуальных особенностей каждого ученика.

Задачи школы: 1) создание кадра хорошо подготовленных актёров, гибких в работе театра различных типов; 2) поднятие уровня актёрских сил в стране; 3) насаждение специальных знаний по вопросам техники актёрской игры.

Время работы в школе: четыре общих семестра (по четыре месяца каждый) и неограниченное время пребывания в вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства.

Часть вторая (программа)

Работа в Школе распадается на три периода: 1) подготавливающий, 2) индивидуализирующий, 3) совершенствующий.

Период I — Подготавливающий. [Семестр первый]:

Цель — всесторонне разработать сценический материал вновь вступившего ученика и направить его в сторону постижения основных методов работы.

Время — один семестр.

Работа — так как орудием актёра на сцене являются *движение и слово*, то и предметы первого семестра делятся на две большие рубрики:

А. Слова на сцене: 1) Развитие и укрепление дыхания. 2) Постановка голоса. 3) Лечение недостатков речи. 4) Словопроизношение. 5) Стихотворная ритмика (упражнения в простых и сложных стихотворных формах).

В. Движение на сцене:

1. Гимнастика (направленная не в сторону одностороннего развития физической силы, но к развитию и укреплению гибкости и ловкости): *a) упражнения с палками и бутылками; b) машины: кобыла, параллельные брусья, трапеция, лестница, вертикальные брусья; c) прыжки — вверх, с высоты, в длину; d) партерная гимнастика. Рекомендуемые виды спорта: a) бег, b) метание диска, c) верховая езда, d) вольтижировка, e) лаун-теннис, f) парусный, g) лыжный.*

2. Фехтование (рапиры, эспадроны).

3. Жонглёрство. Тренировка рук в обращении с предметами. Укрепление торса. Тренировка внимания.

4. Танцы. Классический экзерсис.

5. Сценические движения. Класс сценических движений оформляет в условиях специально сценических заданий Театра Драмы тренированный в ряде других классов материал ученика; испытывает и развивает эмоциональность ученика. Работа: *a) законы движения, b) схематизация движения, c) постижение ритма движений, d) развитие чувства времени, e) установление связи между эмоциями и движениями, f) импровизация движений (без темы, на тему).*

Вспомогательные предметы:

1. Музыка — *a) элементарный курс; b) игра на каком-нибудь инструменте; c) ритмическая гимнастика.*

2. Пение: сольфеджио, хоры, solo, дуэт.

3. Рисование. Умение зарисовать воображаемое: положение, позу, лицо, костюм, план и т.д.

Научно-теоретические предметы:

1. Анатомия и физиология (основные начала).

2. Театроведение и сценоведение.

3. Установление аналогии между различными видами искусств. Место театра как синтеза искусств среди других искусств.

4. Пантомима, танец (общие сведения).

5. Стихосложение.

6. Психология чувствований (основные начала).

Период II — Индивидуализирующий.

Цель: *1) связать слово с движением, 2) развить творческое воображение ученика.*

Время — два семестра (второй и третий).

Семестр второй:

1. Слово с движением. Слово — как результат движения. Движение — как импульс к слову. Зарождение слова из возгласа. Подбор упражнений из драматургов, мастерски согласовавших ясно отмеченную эмоцию с чёткой формой.

II. Тренировка творческого воображения. 1) *Образы* (фиксирование впечатлений отдельных острых и наиболее сценических моментов в прочитанных романах и повестях). 2) *Маски* (изучение традиционных итальянских масок как зарождения амплуа).

Вспомогательные предметы: 1) Танцы. 2) Пение. 3) Грим. 4) Фехтование.

Научно-теоретические предметы: 1) Сценические стили. 2) Приёмы сценической игры: а) по эпохам и странам, б) по авторам. 3) Костюм. 4) Эстетика (основные начала).

Семестр третий:

Практические упражнения в пределах первого и второго семестров: 1) Пантомима. 2) Интермедия. 3) Водевиль. 4) Импровизация в области речи и движения.

Вспомогательные предметы: те же, что и во втором семестре.

Научно-теоретические предметы: 1) Теория сценической композиции. 2) «Игра» и «переживание» (две системы). 3) Мимизм. Низшая ступень — подражание без творческой идеализации, высшая идея — маски, гротеск. 4) Актёры и анализ их игры. 5) Методы игры (творчества): театральность, натуралистичность. 6) Виды театральных представлений. 7) Игра в сценической манере: эпохи, живописца. 8) *Mise en scène* и её задачи.

Семестр четвёртый:

Подготовив материал ученика в течение трёх семестров, прежде чем допустить его работы в вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства, необходимо ознакомить его (практически) со стилями театральных представлений и особенностями театра в зависимости от особенностей драматургии, для чего четвёртый семестр посвящается практическому и теоретическому изучению театров наиболее характерных типов: 1) Греческий театр. 2) Римский театр. 3) Итальянский театр эпохи Возрождения. 4) Итальянский театр XVIII в. (Гоцци, Гольдони). 5) Испанский театр эпохи расцвета. 6) Французский классический театр. 7) Немецкий театр. 8) Английский театр до Шекспира и шекспировского периода. 9) Русский театр (Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Островский...). 10) Экзотический театр (индусский, японский, китайский). 11) Современный театр.

Вспомогательные предметы: 1) Танцы. 2) Грим. 3) Фехтование.

Научно-теоретические предметы: 1) Стилль. 2) Устройство театров. 3) Драматургия. 4) История театра. 5) История костюма. 6) История грима.

Период III — Совершенствующий.

Ряд вольных мастерских, руководимых мастерами сценического искусства:

- Свободный выбор мастера.
- Программа мастерской — индивидуальна.
- Время пребывания — не ограничено.

Примечание. В отношении управления, распорядка и финансовой стороны «Школа актёрского мастерства» руководится правилами, утверждёнными для «Курсов мастерства сценических постановок» (см. гл. III, IV, V, стр. 19, 20, 21 «Временника» за исключением пунктов: в *части III* (управление) пункт 4, примечание, фраза: «Слушатели одного курса, но разных специальностей избирают совместно одного представителя» — опускается; в *части IV* (распорядок) глава I (приём), пункт 3 читается так: «Слушателями могут быть лица, достигшие 16-летнего возраста»; — глава II (прохождение курса), пункт 7 читается так: «Окончившим школу считается слушатель, прошедший четыре общих семестра и одну из трёх мастерских по выбору»; — пункт 9 весь опускается.

Опубл.: *Временник ТЕО*, 1918, № 1, с.24—27.

Проект ШАМ утверждён О.Д.Каменевой 3 ноября 1918 г. (см. там же, с.29). Тогда же напечатана листовка «К проекту “Школы актёрского мастерства”» (см. ниже, с.223—224).

Карандашные пометы Мейерхольда на воспроизведённом экземпляре листовки указывают, что он предполагал привлечь А.Белого вести в ШАМ курс «Стихотворная ритмика (упражнения)» и пригласить К.Эрберга и А.Левинсона читать научно-теоретические курсы «Искусство театра и другие виды искусств (аналогия)» и «Пантомима. Танцы (общие сведения)». В качестве преподавателей гимнастики и спорта он наметил три кандидатуры, из них две фамилии обозначены сокращённо и неразборчиво, третья — «Петров» (о нём см. ниже, с.233). Ср.: *Временник ТЕО*, 1918, № 1, с.28—29.

3. Из хроники «ВРЕМЕННОКА ТЕО»

О начале деятельности Курмасцена в хронике «Временника ТЕО» (1918, № 1, вышел в свет в ноябре 1918 г.) сказано:

«За первый месяц (октябрь) осеннего семестра работа на Курсах мастерства сценических постановок заключалась в следующем:

На общем семестре¹ был прочитан ряд лекций по сценоведению и режиссуре, истории театра, стилю, музыке в театре, театральной живописи и театр[альным] нарядам и предметам; вместе с этим начались лекции по техническим предметам (техника сцены и т. п.). В ближайшем времени начнутся практические занятия и экскурсии.

На специальном семестре² кроме лекций происходят работы в мастерских. Открыта мастерская по рисунку, которой руководит К.С.Петров-Водкин. Подготавливается открытие декорационной, макетной мастерских.

Открылась выставка работ слушателей летнего семестра.

На общем семестре — 72, на специальном — 23 слушателя. Приём новых слушателей прекращён. Заведующий Курсами принимает по четвергам от 4 до 5 часов».

¹ В этом сообщении *общим семестром* назван осенний набор 1918 г. (повички).

² *Специальный семестр* — это второй курс, прежние слушатели Инструкторских курсов. В том же «Временнике» (№ 1, с.46) сообщалось: «Слушателями Курсов мастерства сценических постановок ведётся коллективная работа по составлению (к репертуарной схеме для деревенских театров) сборника, содержащего проекты постановок, монтажки, индексы, библиографию и другие необходимые сведения для деревенских кружков и их руководителей».

О деятельности Курмасцена в октябре-декабре 1918 г. сообщалось в хронике «Временника ТЕО» № 2 (вышел в свет в феврале 1919 г.):

«1 января закончился второй семестр Курсов (1 октября 1918 — 1 января 1919).

Работа истекшего семестра протекала в планах:

— практическом (с руководителями и самостоятельно)

— и в совместной разработке (мастеров Курсов со слушателями) ряда теоретических вопросов.

Ряд достижений и выдвинутых при работах в течение семестра положений требует расширения программы, изменения порядка её прохождения и переустройства Курсов по плану высшего учебного заведения.

В завершённом семестре велась следующая работа:

Слушателями 1-го приёма — сценическая постановка водевилей (“Театр чудес” — К.Державиным¹, “Ревнивый старик” — Е.Лейферт и другие); намечен к разработке “Гамлет”².

Период I-ый подготавливающий

СЕМ. I-ый

С Л О В О	Д В И Ж Е Н И Е	М У З Ы К А	Научно-теоретич. предметы
+ Дыхание	<i>Гимнастика и Спорт</i>	Элементарный курс	✓ Анатомия и физиология.
+ Постановка голоса	Фехтование	Игра на музык. INSTR. Ритмическая гимнастика	+ Театроведение и сценоведение.
+ Лечение недост. речи	Жонглерство	+ Пение	Искусство Театра и другие виды искусств (аналогия)
+ Словопроизнош.	Танцы	Сольфеджио хоры, solo и дуэты	Пантомима Танцы (общия сведения).
Стихотворная ритмика (Упражнения)	Сценические движения	Рисование	Стихосложение. Психология чувствований (основныя начала).

Период II-ой индивидуализирующий

СЕМ. II-ой

Слово с движ.	Развитие воображ.	ТАНЦЫ	Науч.-теоритич. предм.
Эмоции (Подбор упражнений из драматургов, мастерски согласовавших ясно отмеченную эмоцию с четкой формой)	Образы: Романы и повести (Фиксиров. впечатлений отдельных острых и наиболее сценич. моментов). Маски: (традиционные, итальянск. маски)		Сценические стили.
		Пение	Приемы сценич. игры: а) по эпохам и странам, б) по авторам.
		Грим	Костюм.
		Фехтование	История театра.

СЕМ. III-ий

Практич. упражн. в предел. I и II сем.	ТАНЦЫ	Научно-теоретич. предметы
Пантомима Интермедия Водевиль Импровизация в области речи и движения		Теория сценич. композиции Игра и переживание (две системы)
	Пение	Мимизм (низшая ступень—подражание без творч. идеализации, высшая идея — маски, гротеск)
	Грим	Актеры и анализ их игры: Методы игры (тв-ва): театральность, натуралистичность
	Фехтование	Виды театр. представл. (моралитэ, мистерия и пр.) Игра в сценической манере: эпохи;—живописца. Mise en scéne и ея задачи

СЕМ. IV-ый

Стили театральн. представл. и особенности театров в зависим. от особ. драматургии.	ТАНЦЫ	
Греческий театр Римский театр Итальянский т. эпохи Возрождения " " XVIII в. (Гоцци, Гольдони) Испанский т. эпохи расцвета Французский классический т. Немецкий т. Английский т. до Шекспира и врем. Шекспира Русский т. (Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Островский...), Экзотический т. (Индусский, Японский, Китайский) Современный т.		Стиль.
	Грим	Устройство театров.
		Основн. начала Эстетики.
	Фехтование	Драматургия.
		История костюма. История грима.

Период III-ий совершенствующий

Вольные мастерския, руководимыя мастерами сценического искусства

К ПРОЭКТУ „ШКОЛЫ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА“

Составленному Л. С. Вивьеном и Вс. Э. Мейерхольдом,

Практические работы в области пантомимы и постановки водевилей велись совместно с учениками Школы актёрского мастерства³.

Слушателями 2-го семестра велась работа по подготовке издания и режиссёрских примечаний к “Царю Максимилиану”⁴. Велась также работа на литературные и историко-театральные темы по “Ревизору”⁵.

По классу сценоведения (В.Э.Мейерхольд) были достигнуты большие результаты при работах над схемами, изображающими элементы театра в различные периоды творчества режиссёра⁶.

По классу рисунка (К.С.Петров-Водкин) были предложены темы: “Праздник” и “Вечер в комнате”⁷.

Работали две комиссии:

1) по монтажке и режиссёрским примечаниям к “Борису Годунову” Пушкина (работы слушателей появятся в издании ТЕО⁸);

2) по выработке сценического текста “Ревизора” Гоголя, созданная по предложению П.П.Гнедича, в составе В.Мейерхольда, П.Гнедича, Н.Котляревского, П.Морозова, С.Венгерова, А.Фомина, В.Бакрылова и слушателей Курсов.

Январь месяц был посвящён завершению работ и лекций, не оконченных в семестре, и подготовке к новому семестру.

Всего в настоящее время работает (первый и второй приёмы объединены) сорок слушателей.

Следующий приём будет объявлен только для провинциалов и начнётся в апреле⁹.

По предложению ТЕО Курсы принимают участие в организации и работах по подготовке Всероссийского съезда по вопросам рабоче-крестьянского театра. 19 курсантов едут на места, а оставшиеся будут готовить доклад и выставку Курсов для съезда.

Разработке вопросов, связанных с переустройством и расширением Курсов, посвящён был ряд совещаний; в этой же области работает избранная комиссия. В новую программу войдёт цикл предметов по драматургии (проект С.Радлова¹⁰) и о музыке. Комиссия также готовит проект устройства Курсов как высшего учёно-учебного заведения¹¹.

¹ Составленный К.Н.Державиным режиссёрский экземпляр интермедии Сервантеса «Театр чудес» (с рисунком Мейерхольда, объясняющим размещение действующих лиц) хранится в ОР РНБ (ф.1028, ед.хр.113).

² С намечавшейся работой над «Гамлетом» связано следующее распределение заданий между слушателями старшего (специального) курса:

«Разработка планов постановок трагедии Шекспира “Гамлет”: 1) на открытом воздухе — Чичканов; 2) в манеже — ; 3) в цирке — Присёлков; 4) в театре греческого образца — Свирчевский; 5) в театре с просцениумом, типа итальянского Возрождения — Е.Лейферт; 6) театре японского типа — Державин; 7) на тройной сцене, по образцу Мюнхенского шекспировского общества — ; 8) в обыкновенном современном театре — Коккин; 9) в театре по системе этажей, мистериальном — ; 10) разработка для странствующей труппы, играющей в закрытом помещении без эстрады — Макарьева; 11) на маленькой сцене театра типа кабаре — ; 12) по типу зрительного зала три типа постановки в зависимости от различия в психологии восприятия зрителем: а) лица интеллектуального труда — ; б) рабочие — ; в) крестьяне — Григорьева» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2879, л.1; ср. там же, л.5).

³ Первый учебный год Школы актёрского мастерства начался в декабре 1918 г. (см.: Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921, Л., 1968, с.357). Совместные занятия учащихся ШАМ и Курмасцепа сценическим движением под руководством Мейерхольда в марте—апреле 1919 г. отмечены в «Расписании занятий», составленном А.Л.Грипичем (см. ниже, с.233).

Тогда же были организованы «пятёрки» учеников Школы, работавшие под руководством слушателей Курмасцепа. Во второй половине апреля появилась следующая резолюция собрания слушателей Курмасцепа (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2882):

«Коллектив слушателей Курсов мастерства сценических постановок, обсудив на собрании 25 апреля 1919 года резолюцию общего собрания слушателей Школы актёрского мастерства от 17 апреля 1919 года и разъяснения к ней, сделанные учеником Школы т.Фёдоровым, постановил:

I. Выразить ученикам Школы, подписавшим вышеозначенную резолюцию, своё глубокое негодование по поводу ничем не мотивированного срыва только что налажившейся совместной работы («пятёрки»), подчеркнув нетоварищеский приём сепаратистского решения вопросов, общих для Курсов и Школы.

II. Показать, что срыв работы, ведущейся по плану руководителя класса В.Э.Мейерхольда и входящей в общий план работы в Школе, — 1) прерывает работу по строительству Нового Театра, 2) нарушает совместную учебную работу, а тем самым и учебный план Школы и Курсов, 3) изменяет задания, поставленные ТЕО при создании Школы и Курсов, а равно и при согласовании их деятельности, 4) выражает недоверие планам и указаниям руководителя класса В.Э.Мейерхольда, 5) разрывает нормальные товарищеские отношения между работниками будущего Нового Театра (постановщиками и актёрами).

III. Полагая, что последствием вышеуказанного может явиться то, что Школа актёрского мастерства, этот базис создания актёра Нового Театра, превратится в рутинную старого типа школу, поставляющую актёров для рынка, и что таким образом будет нарушена цельность общей схемы театрального образования, а Курсы мастерства сценических постановок лишатся необходимых сотрудников в своей работе, и не видя со стороны администрации Школы актёрского мастерства проявления деятельности для создания нормальных условий работы — 1) окончательно порвать всякие сношения с группой учеников Школы, срывающих работу с «пятёрками», 2) товарищей-учеников Школы актёрского мастерства, желающих продолжать совместную с постановщиками работу в плане Нового Театра, [пригласить] таковую продолжать, для чего создать инициативную группу, которая бы приняла меры к направлению учебной жизни Школы в нормальное русло, отвечающее задачам Нового Театра, 3) считать, что работа с «пятёрками» не прерывается и 4) вести усиленную пропаганду идей Нового Театра среди учеников Школы актёрского мастерства».

⁴ См ниже, с.252. С работой над режиссёрскими примечаниями к народной драме «Царь Максимилиан» связано появление книги «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе. Свод В.Бакрылова» (М.,1921).

⁵ Работу по «Ревизору» предполагалось вести по детально разработанному исследовательскому плану, охватывавшему все вопросы историко-литературной и сценической судьбы комедии Гоголя. Очевидно, предполагалось также издание результатов этой работы. «Временник ТЕО» (№ 2, с.59) сообщал:

«Учащимся первого [общего] семестра второго приёма Курсов мастерства сценических постановок для работы над “Ревизором” были предложены следующие темы:

- 1) “Ревизор” Гоголя и “Приезжий из столицы” Квитко-Основащенко (сопоставить “Ревизора” с его прототипом “Приезжий из столицы”).
- 2) Влияние Гофмана на Гоголя.
- 3) Отношение автора “Ревизора” к своей пьесе до и после первого спектакля (Гоголь—актёр, беседы с Пушкиным, “Театральный разезд”).
- 4) Гоголь о театре вообще и о “Ревизоре” в частности (переписка, статьи).
- 5) Первый спектакль “Ревизора” на сцене Александринского театра (отзывы печати, воспоминания, статьи и проч.).
- 6) Указатель всех печатных изданий “Ревизора”, их достоинства и недостатки. Установление единого верного текста. Анализ вариантов.
- 7) Иллюстрации к “Ревизору” (имена художников, собственные рисунки Гоголя).
- 8) Иконографические материалы, в которых можно отыскать бытовые элементы к “Ревизору”.
- 9) Декорации, костюмы, бутафория и гримы к “Ревизору” (историческая разработка темы).
- 10) Первая монтировка (до привлечения к постановке художника).
- 11) “Ревизор” в Петербурге и в Москве (все программы представлений “Ревизора” первых спектаклей, возобновлений; сборы — показатели посещаемости).
- 12) “Ревизор” на сцене Московского Художественного театра.
- 13) “Ревизор” в провинции, деревне, на фабриках.
- 14) Сводка мнений театральной критики о постановке “Ревизора”.

15) Библиография (исчерпывающая). Указание страниц литературных трудов, где есть отзывы о драматических произведениях Гоголя, в частности, о «Ревизоре».

Избрана редакционная комиссия: В.Бакрылов и А.Мовшенсон.

⁶ См.: «Схемы к изучению спектакля. Работы слушателей Курсов мастерства сценических постановок». П., 1919; перепечатку основных текстов брошюры (без воспроизведения графических схем) см. в сб.: Сценическая педагогика. Л., 1973.

⁷ Об этих занятиях А.Л.Грипич рассказывал Н.Н.Чушкину: «Петров-Водкин <...> преследовал лишь цель самого общего ознакомления будущих режиссёров с живой натурой, пластикой человеческого тела» (*Театр*, 1979, № 9, с.100). В.В.Дмитриев рассказывал Чушкину, что занятия Петрова-Водкина напоминали «ликвидацию неграмотности у будущих режиссёров» (там же).

⁸ См. Приложение пятое.

⁹ См. ниже док. 4 и 5.

¹⁰ Курс «Драматургия» С.Э.Радлов начал вести в 1918/19 учебном году. Его проект воспитания драматургов в Курмасцепе см.: *Временник ТЕО*, № 2, с.47—48; участвовать в работе с будущими драматургами соглашались А.М.Ремизов (практические занятия по «драматургической обработке материала сказаний»), А.А.Блок («беседы о поэтических опытах учащихся»), Н.С.Гумилёв («техника стихотворчества»), предполагалось привлечь также Ф.К.Сологуба и М.А.Кузмина.

¹¹ В хронике того же номера «Временника» (№ 2, с.59) сообщалось: «С 3 по 9 февраля с.г. на Курсах мастерства сценических постановок происходили собрания комиссии по пересмотру положения и курсовой программы (Бонди С., Бонди Ю., Грипич А., Державин К., Мейерхольд В., Петровская, Пименов, Радлов С.). Вынесены решения об устройстве учёной части Курсов, о первом (вводном) семе-стре и т.д. Установлено обязательное слушание всех предметов без разделения на специальности как необходимое условие для подготовки к мастерству сценических постановок. Слушателями Курсов выбран совет старост, куда вошли: Головкин, Державин, Золотаревская, Макарьева, Пименов». См. док. 6 и 7.

4. ЗАВЕДУЮЩИЙ КУРМАСЦЕПА — ЗАВЕДУЮЩЕМУ ТЕО НАРКОМПРОСА

4 марта 1919 г., Петроград

Курсы мастерства сценических постановок, имея доказательство чрезвычайного стремления к театральному творчеству пролетарских и крестьянских масс, нуждающемуся в технической помощи со стороны театральных инструкторов (усиленный приток требований с мест, доклады инструкторов театрального отдела), принимают на себя задачу создать кадр инструкторов — руководителей театральных организаций (ч.1, пункт 3 Положения) и организуют летний четырёхмесячный инструкторский семестр (15 апреля — 15 августа). Полагая, что инструктор, обладающий достаточными знаниями, но впервые прибывший на место работы, не знающий местных условий и чуждый интересам населения данной местности, менее будет полезен, нежели инструктор, вышедший из среды местного населения, Курсы мастерства сценических постановок решили сделать приём на инструкторский семестр путём командирования слушателей из провинции с возвращением обученных инструкторов в места командировки.

Следует добавить, что работа по созданию инструкторского семестра и затем по созданию кадра инструкторов не должна влиять на ход работы Курсов мастерства сценических постановок, которые помимо продолжения занятий со 2-м семестром намечают новый приём в августе 1919 года.

Инструкторский семестр входит в Курсы мастерства сценических постановок как 3-й приём, имея отличие лишь во времени прохождения курса. Основы, методы, система управ-

ления и прочее — согласно положению о Курсах мастерства сценических постановок, кои испрашивают средства в Театральном отделе.

Для командирования слушателей организуется при Курсах общежитие.

Информация об инструкторском семестре провинции будет сделана на Всероссийском съезде по вопросу рабоче-крестьянского театра.

Приступив к работам по организации семестра, просим Вас разрешить следующие вопросы:

1. По сколько слушателей должна командировать каждая губерния (предположено: по три слушателя, всего около семидесяти человек).

2. Кто должен командировать слушателей из провинции (предположение: театральные подотделы губернских отделов народного образования).

3. Должно ли общежитие (помещение с мебелью, отоплением, освещением) быть бесплатным (предположение: должно быть бесплатным).

4. На чей счёт должно быть отнесено содержание и проезд слушателей (предположение: должно быть установлено по соглашению губотделов народного образования с командирруемыми).

Ответ просим прислать в спешном порядке.

Заведующий Курсами *Вс. Мейерхольд*
Секретарь *Ал. Гриниц*

ГАРФ, ф. А-2306, оп. 24, д. 105, л. 5—5 об.

Письмо об организации летнего инструкторского семестра 1919 г. направлено Мейерхольдом в ТЕО 4 марта 1919 г.; ср. *док. 5*.

5. ПРОЕКТ ОБЪЯВЛЕНИЯ О ЛЕТНЕМ (1919) ИНСТРУКТОРСКОМ СЕМЕСТРЕ КУРМАСЦЕПА 1919, до 15 мая

Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению Курсы мастерства сценических постановок (в Петербурге)

— отмечая неотложную потребность в театральных инструкторах на местах —
открывают
инструкторский семестр
продолжительностью в 4 месяца
(1 июня — 1 октября).

Задача семестра — создание кадра инструкторов-руководителей театральных организаций на местах.

Основой учебного плана является идея, полагающая театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинения всего, что существует в театре, единым театральным законам. Искусства и техника, вовлекаемые в театр, принимаются под углом зрения театра.

Предметы Инструкторского семестра: Театроведение. Сценоведение. История театра. Основы эстетики. Стиль. Сценическая постановка. Сценические движения. Убранство сценической площадки. Декорация. Бутафория. Устройство и оборудование сцены. Эскиз. Макет. Наряд актёра. Костюм. Грим. Драматургия. Музыка на сцене. Слово на сцене.

Занятия теоретические (лекции) и практические (в мастерских, на сцене), экскурсии в оборудованные театры, музеи, мастерские, посещение репетиций и театральных представлений.

Занятия будут происходить от трёх до пяти дней в неделю в часы, установленные по соглашению со слушателями (предполагаются вечерние).

Занятия на курсах ведут: Ю.П.Анненков, С.В.Ауэр, С.М.Бонди, Ю.М.Бонди, В.Н.Всеволодский-Гернгросс, А.Л.Грипич (секретарь курсов), М.П.Зандин, В.Э.Мейерхольд (заведующий курсами), П.О.Морозов, А.Н.Петров, К.С.Петров-Водкин, С.Э.Радлов, А.М.Ремизов, И.А.Рязановский, В.Н.Соловьёв.

Приём устанавливается путём командирования от каждой губернии по три слушателя, через театральные подотделы, секции губотделов народного образования и от культурно-просветительных организаций Петербурга и Москвы.

Каждый командированный на Курсы принимает на себя обязательство выполнять все правила Курсов.

Желательно, чтобы командировали товарищей, местных работников в области рабоче-крестьянского театра, имеющих общее образование не ниже школы первой ступени.

Командированным из провинции слушателям будет по возможности обеспечено помещение.

Обучение бесплатное.

Заявления о командировании слушателей принимаются по адресу Курсов: Петербург, Дворцовая наб. 30, кв. 6. Курсы мастерства сценических постановок.

Канцелярия Курсов открыта ежедневно с 1—7 час. вечера, а по субботам с 10-ти до 4-х дня.

В заявлении о командировании слушателей следует указывать губернию, кто командировует, число командированных, имя, отчество, фамилия, лета, профессия, а также работа командированного в области рабоче-крестьянского театра.

Запись открывается 15 мая.

Начало занятий 1 июня¹.

ГАРФ, ф.А-2306, оп.24, д.105, л.6—7.

Прект объявления об открытии летнего (1919) инструкторского семестра зарегистрирован в ТЕО в Москве 20 мая 1919 г. и 21 мая направлен в секцию театрального образованию М.Д.Эйхенгольцу.

¹ Первоначально предполагалось, что занятия начнутся 20 мая и продолжатся до 20 сентября.

6. ЗАВЕДУЮЩИЙ КУРСАСЦЕПА — ЗАВЕДУЮЩЕМУ ТЕО НАРКОМПРОСА

1919, 14 марта

Деятельность Курсов за период с 1 октября 1918 г. по 1 марта 1919 г. показала: 1) на необходимость изменения программы курсов в сторону расширения её и более стройного построения, 2) изменения положения Курсов и перестройки их как учёно-учебного заведения. Тип Курсов (научно-технический институт) был утверждён Вами в Москве.

Результатом указанных соображений явилась работа Комиссии в составе: Ю.М.Бонди, С.М.Бонди, А.Л.Грипича, В.Э.Мейерхольда, В.В.Пименова, А.А.Петровской и С.Э.Радлова. Комиссия написала новое положение и пересмотрела программу. И то и другое было принято Советом Курсов 6 марта с.г.

Новое положение, включающее программу, при сём прилагается, копия его послана в отдел учёных учреждений и высших учебных заведений Наркомпроса для регистрации.

Заведующий Курсами *Вс.Мейерхольд*
Секретарь *Ал.Грипич*

ГАРФ, ф.А-2306, оп.24, д.105, л.2—2 об.

Письмо зарегистрировано в канцелярии ТЕО 17 марта 1919 г. (№ 1282). В тот же день и под тем же номером зарегистрировано публикуемое ниже новое «Положение» (см. док. 7).

7. ПОЛОЖЕНИЕ О КУРСАХ МАСТЕРСТВА СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК

1919, начало марта

И. Общая часть

1. Курсы мастерства сценических постановок есть высшее театральное учёное и учебное заведение типа высшего научно-технического института.

2. Курсы мастерства сценических постановок состоят в ведении Народного комиссариата по просвещению по театральному отделу, куда и представляют отчёты о своей деятельности по истечении каждого семестра.

3. Основой учёно-учебной жизни и деятельности Курсов является идея, полагающая театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинения всего, что существует в театре, единым театральным законам. Искусства и техники, вовлекаемые в театр, принимаются под углом зрения театра.

4. Цель Курсов: а) теоретическая и практическая разработка вопросов в области мастерства сценических постановок; б) обучение мастерству сценических постановок.

5. Задачами своими Курсы ставят: а) насаждение специальных знаний о театре; б) создание кадра инструкторов — руководителей театральных организаций; в) вовлечение в творческое мастерство новых сил из широких демократических масс.

6. Курсы мастерства сценических постановок в осуществление постановленных себе целей распадаются на учёную и учебную часть.

II. Учёная часть

1. Цель учёной части Курсов — теоретическая и практическая разработка вопросов в области мастерства сценических постановок и вопросов, связанных с наукой о театре.

2. Учёная часть Курсов: а) содействует объединению всех творческих и научных сил в области мастерства сценических постановок; б) организует конференции, съезды, конкурсы, анкеты, собеседования по вопросам мастерства сценических постановок; в) организует специальные библиотеки по всем соприкасающимся с его целями вопросам; г) издаёт и переводит книги, сборники, журналы и пр., посвящённые вопросам мастерства сценических постановок; д) объявляет конкурсы на научно-художественные работы, обсуждает их и назначает премии; е) рассматривает существующие учебники и составляет новые; ж) устанавливает связь с родственными [по] задачам учреждениями; з) организует научные командировки, экскурсии и т.п.

III. Учебная часть

Первая глава (основы)

1. Цель учебной части Курсов — обучить мастерству сценических постановок и тем создать специалистов — мастеров сценических постановок.

Примечание: мастером сценических постановок является сочинитель театральных постановок (сочинитель сценария, текста, плана постановки, мизансцены, убранства сценической площадки, наряда актёра и т.д.).

2. Курсы мастерства сценических постановок в отличие от стремления подготовить режиссеров, художников, драматургов и музыкантов стремятся воссоединить доселе разъединённые элементы мастерства сценических постановок в одном лице — мастера сценических постановок.

3. Обучение мастерству сценических постановок должно вестись по всем отраслям мастерства в единой школе путём изучения театра, его законов, путём перекрёстных лекций мастеров разных специальностей и специализирования под углом зрения театра.

Вторая глава (распределение работ)

1. Работа на Курсах распадается на ряд четырёхмесячных семестров. Семестры устанавливаются: первый — вводный, второй и третий — специальные, число дополнительных семестров определяется для каждого курса или слушателя отдельно.

Примечание: вводный семестр имеет целью ввести слушателей в сферу театрального, дать основные сведения о театре, его законах, истории, работе, подготовить к изучению мастерства сценических постановок в специальных семестрах.

Специальные семестры имеют целью дать слушателям специальные знания в области мастерства сценических постановок, подготовить к самостоятельной работе в театре.

Дополнительные семестры (вольные мастерские) имеют целью расширить познания слушателей, полученные в специальных семестрах, и дать возможность усовершенствоваться в ряде практических работ над сценическими постановками под руководством мастеров и самостоятельно.

2. Между занятиями каждого семестра один месяц перерыва: в целях суммирования знаний, полученных в семестре, подготовки, выполнения практических работ, отдыха (повышение интенсивности работ в семестрах).

3. Общая продолжительность пребывания на Курсах не должна превышать восьми семестров (39 месяцев).

Третья глава (программа)

Театроведение. Сценоведение. Стилль. Зодчество. История театра. История театральных представлений. Сценическая постановка. Театральные приёмы. Чтение сценария. Теория сценической композиции. Сценическое движение (биомеханика¹, фехтование, танцы, пантомима). Теория записи движений.

История театрального искусства. Убранство сценической площадки. Декорация. Бутафория. Устройство и техника сцены. Театральное освещение. Эскиз. Макет. Сценическая перспектива.

Рисунок (натура, костюм, предметы). Театральный наряд. Костюм. Грим. Окраска тканей.

История драматургии. Драматургия. Техника стихотворной речи. Техника прозаической речи.

Звуки на сцене. Слово на сцене (дикция, дыхание, сценическая речь).

Музыка в театре. Музыка.

IV часть (управление)

1. Во главе Курсов стоит совет, ведающий при посредстве подчинённых ему органов всеми делами Курсов.

2. Общий совет Курсов состоит из советов: учёного, учебного и административно-хозяйственного.

3. Учёный совет состоит из мастеров и преподавателей Курсов и лиц, известных своей научно-педагогической и художественной деятельностью в области мастерства сценических постановок, избираемых самим советом в постоянные члены и члены-корреспонденты.

4. Учёный совет ведаёт учёной деятельностью Курсов, как то: теоретической и практической разработкой вопросов в области мастерства сценических постановок; установлением учебного плана Курсов; рассмотрением программы преподаваемых предметов; избранием сроком на три года председателя (заведующего Курсами) и учёного секретаря; приглашением преподавательского персонала; изданием трудов Курсов и проч.

5. Учебный совет состоит из преподавательского персонала Курсов, учёного секретаря, представителей от слушателей, по одному от каждого семестра, и председателя совета старост.

6. Учебный совет ведаёт учебной деятельностью Курсов; распределением работ по местам; установлением часов преподаваемых предметов; составлением распорядка занятий; приёмом, увольнением, переводом и выпуском слушателей; установлением принципов оценки знаний слушателей и проч.

7. В учёный и учебный советы имеют право входа председатель секций театрального образования Театрального отдела с решающим голосом.

8. Административно-хозяйственный совет состоит из заведующего Курсами, секретаря Курсов и лица, заведующего хозяйственной частью, бухгалтера, председателя и секретаря совета старост.

9. Административно-хозяйственный совет ведаёт административно-хозяйственной частью Курсов, как то: составлением смет, хранением имущества, расходами по учреждённой смете, составлением денежных и материальных отчётов и проч.

10. Общий совет ведаёт при посредстве подчинённых ему органов всей деятельностью Курсов и высшим представительством от его лица; утверждает выборы председателя (заведующего Курсами), учёного секретаря и преподавательского состава; избирает делегатов в различные учреждения, съезды и т.п.; избирает трёх членов ревизионной комиссии сроком на один год; утверждает отчёты за семестр о научной и практической деятельности Курсов; утверждает общую смету Курсов и проч.

11. Общий совет созывается президиумом его (заведующий Курсами и учёный секретарь) по мере необходимости, но не менее одного раза в семестр.

12. Во время между собраниями советов президиуму в случае необходимости предоставляется право разрешать текущие дела с обязательным докладом на ближайшем собрании совета.

13. Дела в советах решаются простым большинством голосов. Дела личного характера решаются закрытой баллотировкой.

14. Собрания советов считаются состоявшимися при наличии не менее $\frac{1}{4}$ членов, находящихся в данное время в Петрограде.

15. Преподавательская коллегия Курсов состоит из мастеров, ведущих один из основных предметов Курсов, преподавателей и ассистентов, лаборантов и помощников, приглашаемых мастерами с согласия учёного совета для вспомогательных занятий на Курсах.

16. Учёный секретарь, как ближайший помощник заведующего Курсами, ведаёт учебно-административной частью Курсов, поддержанием на Курсах учебной дисциплины, следит за проведением в жизнь постановлений совета, составляет отчёт и проч.

17. Для делопроизводства, ведения письменной и денежной частью Курсы имеют свою канцелярию.

18. Курсы пользуются всеми правами юридического лица и имеют свою печать, по кругу которой идёт надпись: «Театральный Отдел Народного Комиссариата по Просвещению», а в середине: «Курсы Мастерства Сценических Постановок».

19. Средства Курсов состоят из сумм, ассигнованных Театральным отделом Народного комиссариата по просвещению, куда Курсы представляют сметы.

V часть (распорядок)

1. Приём производится только на первый семестр.

2. Слушателями могут быть все проверившие себя в готовности нести работу на Курсах. Никаких ограничений при приёме не существует.

3. Каждый поступивший на Курсы тем самым принимает на себя обязательства выполнять все правила Курсов.

4. Поступивший на Курсы считается слушателем Курсов и получает билет за подлежащими подписями и печатью.
5. Обучение бесплатное.
6. Для работающих на Курсах устанавливаются учебным советом правила — распорядок работ, обязательный для исполнения всеми слушателями. На занятиях и практических работах слушатели подчиняются всем указаниям преподавателей.
7. Окончившим Курсы (по определению учебного совета) выдаётся свидетельство об окончании.
8. Курсы имеют библиотеку учебных книг и пособий для пользования слушателей.
9. Для окончивших Курсы устраиваются поездки за границу с целью пополнения образования. По решению учебного совета поездки могут быть для всего курса (экскурсии) и групповые.
10. Совет старост ведаёт интересами слушателей (в плане учебном, экономическом и т. п.). Совету старост предоставляется право от имени слушателей Курсов выдвигать кандидатов на свободные кафедры. Каждый курс на общем собрании избирает трёх представителей в совет старост (один из них представляет в учебном совете). При избрании представителей необходимо присутствие половины всех слушателей. Избранным считается получивший большинство голосов. Совет старост из своей среды избирает председателя и секретаря.

Заведующий Курсами *Вс. Мейерхольд*
Секретарь *Ал. Грипич*

ГАРФ, ф. А-2306, оп. 24, д. 105, л. 3а—4 об.

Ср. недатированную копию в архиве Мейерхольда: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2875, л. 2—4.

Документ зарегистрирован в канцелярии ТЕО в Москве 17 марта 1919 г.; этот вариант «Положения» был разработан комиссией Курмасцепа в феврале — начале марта 1919 г. (см. *примеч. II к док. 3*).

¹ В предыдущем варианте «Положения», утверждённом 27 августа 1918 г. и опубликованном во «Временнике ТЕО» (см. *док. 1*), упоминание о биомеханике отсутствует. В архиве Мейерхольда уцелели разрозненные листки с расписанием занятий Курмасцепа за самый конец 1918 г. и январь, март и апрель 1919 г. (автографы Грипича и машинопись). Они относятся к тому периоду, когда оба набора (общий и специальный) занимались вместе. В расписании регулярно фигурирует «Биомеханика», которую вёл «доктор В. К. Петров» (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2874, л. 6, 8, 7, 14, 1):

Расписание

Понедельник, 31 [декабря 1918 г.], 5—7 ч., *Драматургия, Радлов*; 7—9 ч., *Сценоведение, Мейерхольд (Белый зал)*.

Вторник, 1 [января 1919 г.], 5—7 ч., *Ответы и вопросы, Мейерхольд*; 7—9 ч., *Биомеханика, Петров*.

Среда, 2 [января], 6—9 ч., *Сценическое движение (с ШАМ), Мейерхольд (Белый зал)*.

Четверг, 3 [января], 5—6 ч., *Вопросы и ответы*; 6—8 ч., *Рисунок, Петров-Водкин*.

Пятница, 4 [января], 6—7 ч., *История драматургии, Морозов*; 7½ — 10½ ч., *Сценическое движение (с ШАМ), Мейерхольд (Белый зал)*.

Понедельник, 17 марта [1919 г.], 5—7 ч., *Драматургия, Радлов*.

Вторник, 18 марта, 5—6 ч., *Сценоведение, В. Э. Мейерхольд*; 6—8 ч., *Биомеханика, д-р Петров (2 ч. — посещение Курсов Школой актёрского мастерства)*.

Среда, 19 марта, 7½ — 10½ ч., *Пантомима, Мейерхольд (Белый зал, Дворцовая наб., 26)*.

Четверг, 20 марта, 6—8 ч., *Рисунок, К. С. Петров-Водкин*; (6 ч. — жюри; 7 ч. — собрание учебной части).

Пятница, 21 марта, 6—7 ч., *Сценоведение, Мейерхольд*; 7½ — 10½ ч., *Пантомима, Мейерхольд (Белый зал)*.

Понедельник, 24 марта, 5—7 ч., *Драматургия*, С.Э.Радлов; 7 ч., *Рецензии*.
 Вторник, 25 марта, 5—7 ч., *Сценоведение*, В.Э.Мейерхольд; 7—9 ч., *Биомеханика*, д-р Петров.
 Среда, 26 марта, 6—9 ч., *Пантомима*, Мейерхольд (Белый зал).
 Четверг, 27 марта, 5—6 ч., *Ответы на вопросы*, Мейерхольд; 6—8 ч., *Рисунок*, К.С.Петров-Водкин.
 Пятница, 28 марта, 5—7 ч., *Театроведение*, В.Н.Соловьёв; 7½ — 10½ ч., *Пантомима*, В.Э.Мейерхольд (Белый зал).

Вторник, 8 апреля [1919 г.], 5—7 ч., *Драматургия*, Радлов; 7—9 ч., *Биомеханика*, Петров.
 Среда, 9 апреля, 5—7 ч., *Сценоведение*, Мейерхольд; 7½ — 10½ ч., *Сценическое движение*, Мейерхольд (Белый зал).
 Четверг, 10 апреля, 6—8 ч., *Рисунок*, Петров-Водкин (2 ч. — Совет курсов: 1) *Звук на сцене*, 2) *Класс декорации*).
 Пятница, 11 апреля, 5—7 ч., *Театроведение*, Соловьёв; 7½ — 10½ ч., *Работа с “пятёрками”*.

Понедельник, 14 [апреля 1919 г.], 5—7 ч., *Драматургия* — С.Э.Радлов (7 ч. — собрание Курсов).
 Вторник, 15 [апреля], *Вопросы и ответы*, В.Э.Мейерхольд; 7—9 ч., *Биомеханика*, В.К.Петров.
 Среда, 16 [апреля], 6—8 ч., *Работа с “пятёрками”* (в 5 ч. — собр. [црзб.] “пятёрки”).
 Четверг, 17 [апреля], 6—8 ч., *Рисунок*, К.С.Петров-Водкин.

(Перерыв на Пасху.)

8. СЛУШАТЕЛИ КУРМАСЦЕПА — В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДУ

1920, май

Москва. Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.
 Дорогой учитель, радуемся и ждём Вас. Вы вдохновляли нас на поиски новых путей.
 Вступая в жизнь, жаждем Вашего напутствия.
 Первый приём Курмасцепа.
Бессонова, Золотаревская, Пименов, Петровская, Якунина, Лисенко, Раугул, Мовшенсон, Эмлер, Григорьева, Пятницкая, Державин, Присёлков

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2695, л.2.

Письмо вызвано, возможно, заметкой «Вестника театра» (1920, 27 апреля, № 62, с.15) о предстоящем приезде Мейерхольда из Новороссийска: «По полученным из Новороссийска сведениям, режиссёр В.Э.Мейерхольд находится там. <...> В скором времени В.Э.Мейерхольд приезжает в Москву и будет работать в одном из московских театров в качестве главного режиссёра». Ср. письмо К.Н.Державина Мейерхольду от 18 мая 1920 г., направленное одновременно с этим приветствием (*Мейерхольд и другие*, с.576; публикация О.Н.Купцовой).

9. СЛУШАТЕЛИ КУРМАСЦЕПА — В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДУ

1920, конец сентября

Москва, Неглинная улица, № 9, Театральный отдел, Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.
 Дорогой Всеволод Эмильевич, с радостью узнав о приезде Вашем в Москву, мы приветствуем Вас, своего учителя-мастера, и с нетерпением ждём увидеть Вас в Петербурге.
Курсы мастерства сценических постановок

Там же, л.3.

Телеграмма вызвана приездом Мейерхольда в Москву и назначением его на должность заведующего ТЕО, о чём «Вестник театра» (№ 68) сообщил 21 сентября 1920 г.

10. СЛУШАТЕЛИ КУРМАСЦЕПА — В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДУ

1923, 23 апреля

1898—1923

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду
от окончивших Курсы мастерства сценических постановок
23 апреля 1923 г., Петербург

Всеволод Эмильевич.

Группа Ваших учеников, окончивших Курсы мастерства сценических постановок, приветствует Вас сегодня, в день, когда Петербург празднует Ваш юбилей.



Курмасцен. Май 1919 г. (?)

В начале 60-х гг. А.Л.Грипич, передавая эту фотографию в Ленинградский театральный музей, составил по памяти список изображённых (тех, кого сумел вспомнить):

«Сидят на полу: 2) Присёлков С.В., художник, 3) Лисенко Лев, драматург, 4) Мовшенсон А.Г., театровед, 6) Эрмлер, 7) Мунцис, художник, 8) Головки, актёр, 9) Рагул Р.Д., художник по гриму.

Сидят: 1) Петрова-Водкина М.Ф., 2) Мангуби Л.С., художник, 3) Петров-Водкин К.С., художник, 4) Грипич А.Л., режиссёр, 5) Радлов С.Э., режиссёр, 6) Ауэр С.В., преподаватель ритмо-пластики, 7) Петровская, режиссёр самодеятельного театра, 8) Бессонова, режиссёр самодеятельного театра, 10) Соловьёв В.Н., режиссёр, 12) Жевержеев Л.И., театральный деятель.

Стоят в первом ряду: 1) Коккин, киноработник, 3) Пименов, режиссёр, 4) Якунина Е.П., художник, 5) Бакрылов В., режиссёр, 6) Правосудович Т.М., художник, 7) Туберовский, драматург, 9) Анна Радлова, поэт, 11) Пакулин, художник, 12) Годзь, режиссёр, 15) Смирнов, пианист.

Стоят во втором ряду: 4) Эрбштейн Б., художник, 5) Пятницкая, режиссёр детского театра, 6) Дмитриев В.В., художник, 8) Лейферт-Тырса Е.А., художник».

Вы учили и учите нас Вашим примером, как идти вперёд, как оставлять достижения вчерашнего дня ради всё новых и новых устремлений и целей, Вы учите ощущать напряжение и пафос современности, учите, что театр не оторван от жизни, а с ней вместе идёт вперёд, и Ваши заветы живы в нас.

Ваш пример пролагателя новых путей, вечно ищущего, вечно отказывающегося от вчера ради сегодня, вечно ловящего звучание каждого нового дня и указующего новые пути, всегда делал Вас застрельщиком нового, смелого, молодого.

Приветствуем Вас, художник, учитель, человек, гражданин.

Рагул, Е. Якунина, В. Пименов, А. Мовшенсон, Пятницкая, Лев Лисенко, Н. Эмлер, А. Петровская, Конст. Державин

Там же, л. 4—5—5 об.

Рукописный поздравительный адрес от выпускников Курмасцепа был передан Мейерхольду в тот день, когда в Петрограде праздновалось 25-летие его творческой деятельности.



Марка Курмасцепа. 1920 [?]

11. Из «Дела о доме Театрального отдела по Миллионной ул., 27»

В ЦГА СПб хранится «Дело о доме Театрального отдела по Миллионной ул., 27», в котором содержатся документы, относящиеся к административной стороне руководства Курмасцепом, располагавшемся в национализированном дворце великого князя Владимира Александровича (1847—1909).

Дворец имел два адреса: парадный, со стороны Дворцовой набережной, дом 26, и служебный по улице Халтурина (Миллионной), дом 27, где находились помещения конторы Двора великого князя, служебные корпуса и квартиры служащих. После смерти Владимира Александровича дворец перешёл во владение его супруги, великой княгини Марии Павловны (1854—1920, урождённой герцогини Мекленбург-Шверинской). 19 февраля 1917 г. она уезжает из Петрограда на Кавказ, а позже за границу. В письме от 3 июня 1917 г. она передаёт управление дворцом своему сыну, великому князю Кириллу Владимировичу, но он в том же месяце уезжает с семьей в Финляндию. Возможно, была какая-то договорённость между членами великокняжеской семьи и Германским консульством об охране дворца как принадлежащего лицам, связанным с Германским Императорским Домом. Однако факт охраны дворца германским консульством подтверждается пока только одним документом: какие-то помещения дома по Дворцовой набережной были заняты правлением Союза международных торговых товариществ, имевшим охранное свидетельство германского Генерального консула от 2 октября 1918 г.

Дворец был закреплён за ТЕО 28 октября 1918 г., и в тот же день в адрес германского консула Театральным отделом было отправлено письмо, в котором извещалось о передаче части помещений в доме по Дворцовой набережной Театральному отделу Наркомпроса (ЦГА СПб, ф. 2551, оп. 1, д. 2536, л. 3). 3 ноября 1918 г. заведующая Театральным отделом О. Д. Каменева подписывает два штатных

расписания персонала комплекса дворцовых зданий — служащих хозяйственной части и обслуживающего персонала (там же, л.13, 14).

В «Деле о доме Театрального отдела...» имеется двенадцать документов за подписью В.Э.Мейерхольда. Его письма-обращения в разные организации посвящены вопросам, касающимся содержания дворца и выплат жалованья служащим, освобождения помещений, занятых другими организациями, возвращения реквизированного имущества, ремонта мостовой перед домом, оплаты помещений, а также электрического освещения и отопления. Первый документ, подписанный Мейерхольдом, датируется 20 ноября 1918 г., последний — 28 апреля 1919 г. Все эти документы хозяйственного характера составлялись заведующим канцелярией и заведующим хозяйством, но в том, что Мейерхольд был в курсе дел, сомневаться не приходится. Его подлинная подпись имеется только на одном документе, на остальных одиннадцати копиях в грифе утверждения («Заместитель заведующего Театральным Отделом») рукой заведующего канцелярией написано «Мейерхольд».

Документы «Дела...» не содержат списка учреждений, помещавшихся во дворце в 1918–1919 гг. Однако упоминается, что во дворце работали: Бюро связи с культурно-просветительскими организациями на местах; Детский клуб; Курсы по руководству детскими праздниками и представлениями; Курсы Мастерства Сценического Искусства (так в *дож.8*), Инструкторские курсы; Школа Актёрского Мастерства; Общежитие курсов; Экспедиционное бюро. По сведениям периодической печати и другим источникам, во дворце также размещались: Историческая группа школьного театра, Институт оперного хора, репертуарная секция и Комиссия по организации государственного театрального музея.

[1] Охранное свидетельство

28 октября 1918 г.

Р.С.Ф.С.Р.

Народный Комиссариат по Просвещению
Театральный Отдел. Петербург. № 1792

Сим удостоверяется, что дом № 27 по Миллионной улице (он же № 26 по Дворцовой набережной), со всем находящимся в нём имуществом, состоит в ведении Народного Комиссариата по Просвещению и предоставлен в пользование Театральному Отделу названного Комиссариата.

Народный Комиссариат по Просвещению *А.Луначарский*
Заместитель заведующего Театральным Отделом *А. Голубев*
Заведующий Канцелярией Отдела *А. Курляндский*

ЦГА СПб., ф.2551, оп.1, д.2536, л.5.

[2] В комиссариат Городского Хозяйства, Техническое отделение, Управление мостовыми

20 ноября 1918 г.

На отношение Ваше от 13 с.м. 1918 г. о произведении ремонта против дома № 27 по ул.Халтурина [«Миллионной ул.» *зачёркнуто*. — *М.В.*] за счёт Комиссариата по Просвещению, Театральный Отдел считает необходимым обратить внимание, что дом № 27 по ул.Халтурина поступил в ведение Комиссариата по Просвещению лишь с 28 октября 1918 г., как это видно из представленного в копии охранного свидетельства Нар. Комиссара по Просвещению (распубликованного в «Северной Коммуне» от 15 ноября с.г.). Неисправность мостовой образовалась за время до поступления дома в ведение Комиссариата по Просвещению, почему Театральный Отдел просит пересмотреть постановление об отнесении расходов на Комиссариат по Просвещению, тем более, что Театральный отдел не имеет особых кредитов по этому предмету.

Заместитель Заведывающего Театральным Отделом *Мейерхольд*
Делопроизводитель *Лидин*

Там же, л.20.

[3] В Народный Комиссариат юстиции

20 ноября 1918 г.

Наркомпрос. Театральный отдел
Халтурина (Миллионная), 27

Декретом Народного Комиссара по Просвещению от 28 октября с.г. (*Сев.Ком.* от 15 ноября с.г.) дом № 27 по Миллионной—Халтурина ул. со всем в нём имуществом передан в пользование Театрального Отдела Комиссариата по Просвещению.

Крайне нуждаясь в перевозочных средствах для снабжения дома топливом и другими предметами обихода, Отдел покорнейше просит возвратить для дома реквизируемый грузовик фирмы «Фиат», состоящий в ведении Комиссариата юстиции.

Заместитель Заведывающего Отделом *В. Мейерхольд*¹

Там же, л.21.

¹ Подлинная подпись на документе.**[4] В Отдел о военнопленных Всероссийского союза городов**

22 ноября 1918 г.

На отношение от 13 ноября с.г. Театральный Отдел уведомляет, что оставление Отдела о военнопленных в доме № 27 по улице Халтурина (Миллионной), если бы таковое было санкционировано, поставило Театральный Отдел в крайне затруднительное положение. Театральному Отделу был предоставлен этот дом для того, чтобы он сконцентрировал все свои отделения в одном месте. Даже и тех помещений, которые заняты теперь Отделом и которые по настоянию Театрального Отдела освобождаются в непродолжительном времени, далеко не достаточно для надобностей Отдела. Отсрочка освобождения Отделом о военнопленных помещения вызвала бы необходимость нарушить план концентрации всех учреждений.

Театральный Отдел просит пойти навстречу просьбе Театрального Отдела и освободить занимаемое помещение Отделом военнопленных возможно скорее¹.

Заместитель Заведывающего Отделом *Мейерхольд*
Заведывающий Хозяйственной частью *Лидин*

Там же, л.22.

¹ На документе помета: «По распоряжению В.Э.Мейерхольда не послана».**[5] В Отдел заготовок Комиссариата имущества**

22 марта 1919 г.

Вследствие израсходования запаса дров в доме № 27 по улице Халтурина Театральный Отдел просит не отказать в доставке по возможности в непродолжительном времени дров для отопления канцелярий Театрального Отдела и связанных с ним организаций Наркомпроса, помещающихся в означенном доме, как то: Детский клуб и другие научные и учебные секции Отдела. Расход дров при отоплении выше-названных помещений определяется, ежедневно, около трёх пог.саж. швырку.

Заместитель Заведывающего Отделом *Мейерхольд*

Там же, л.43—43об.

[6] В Комиссариат по делам о военнопленных, Вознесенский, д. 1

26 марта 1919 г.

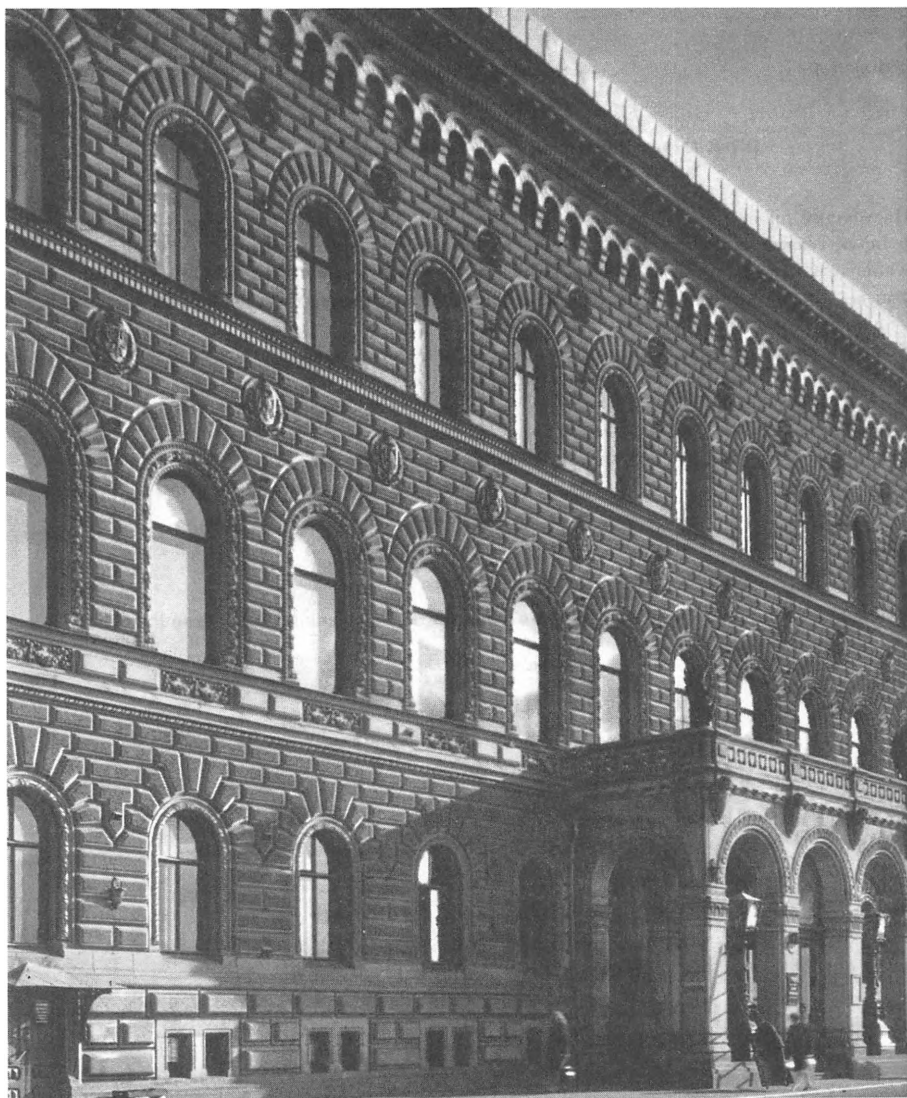
Театральный Отдел Наркомпроса, в ведении которого, согласно декрету Наркомпроса от 28 окт. № 1792, поступил дом № 27 по ул.Халтурина (б.Миллионная), просит Комиссариат по делам о

военнопленных освободить в кратчайший срок все гаражи и другие помещения, занимаемые до сего времени Комиссариатом, т.к. для ТЕО и его других учреждений (Инструкторские курсы, Бюро связи с культурно-просветительными организациями на местах и т.д.), расширяющих свою деятельность по обслуживанию рабоче-крестьянских, красноармейских и других организаций на местах (устройство декорационных, костюмных и др. мастерских, книжных складов и т.п.), означенные помещения крайне необходимы.

Заместитель Заведывающего Театральным Отделом
Секретарь

Мейерхольд
Самойлов

Там же, л. 44—44 об.



Дворцовая набережная, 26

[7] В Жилищную Коллегию 2-го городского района*3 апреля 1919 г.*

Р.С.Ф.С.Р

Народный Комиссариат по Просвещению
 Петербургское отделение Театрального отдела
 Петербург, ул.Халтурина, д. № 27 (б.Миллионная)

Вследствие опубликования предписания представить сведения об имеющихся свободных и подлежащих на общих основаниях уплотнению квартирах, Театральный отдел Народного Комиссариата по Просвещению сообщает, что в доме № 27 по ул.Халтурина, как находящегося в ведении и занятого Театральным Отделом, таковых не имеется.

Зам. Зав. Отделом
 Делопроизводитель

Мейерхольд
Пыпина

Там же, л.47.

[8] В Отдел Заготовок Народного Комиссариата Имуществов*14 апреля 1919 г.*

Настоящим просим безотлагательно доставить ТРИДЦАТЬ саж. швырковых дров для отопления канцелярий Театрального отдела Наркомпроса и связанных с ним учреждений: Детского клуба, Курсов по руководительству детскими праздниками и представлениями, Курсов Мастерства Сценического Искусства, Школы Актёрского Мастерства, общежитий означенных курсов и проч. учебных и учёных учреждений.

Вышеупомянутые помещения находятся без отопления в течение трёх недель, и потому низкая температура в них ниже 5 тепла мешает правильному ведению занятий.

Отмечаю, что молодёжь, являющаяся на занятия в школы, подвергается риску смертельной простуды¹.

Дрова просят не отказать доставить в д. № 27 по улице Халтурина.

Заместитель Заведующего Отделом
 Делопроизводитель

Мейерхольд

Там же, л.50.

¹ Фраза вписана в машинописный текст от руки.

Публикацию документов ЦГА СПб подготовили М.Н.Величенко и А.Я. Тучинская.

П Р И Л О Ж Е Н И Е Т Р Е Т Ь Е

А.Л.Грипич вспоминал: «На инструкторском семестре всеми слушателями проводилась по заданию Мейерхольда работа над «Зорями» Э.Верхарна. В задание включался план постановки (для режиссёров), оформление сценической площадки (для художников). Планы и оформление обсуждались всем курсом» (*Встречи с Мейерхольдом*, с.141).

Сохранился лист с пометами, сделанными Мейерхольдом 8 июля 1918 г. на обсуждении режиссёрской экспликации «Зорь», составленной Б.М.Эрбштейном, и доклада о монтировках, сделанном на том же занятии К.Н.Державиным (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.728, л.6.):

«Режиссёрская экспликация Эрбштейна.

Монументальность (стиль). Нервная атмосфера. Трагический трепет. Упрощённо-ясная игра. Актёр как часть машины. Терминология.

Державин, доклад о монтировках.

Олицетворяет. Пророк (ходит походкой красных воронов [?]). Народ. Эренъен волевой напряжённый монумент. Армия».

Тогда же — в качестве учебной работы — экспозиция «Зорь» была написана В.В.Дмитриевым. Она сохранилась в архиве Мейерхольда:

1. «Зори».

Экспозиция В.В.Дмитриева

По строению драму Верхарна можно уподобить сложному и безошибочно рассчитанному механизму, отдельные части которого строителем испытаны с неумолимой точностью и результат указан с логикой математической. Посему лица — звенья, составляющие структуру этого механизма, — лишены всех наносных свойств, препятствующих проявлению основных качеств, фигура обобщается в своей коренной сущности, освобождается от влияний бытовых условий, ибо и в машине лишь очищение отдельных частей от грязи и копоти обуславливает правильную работу.

Взаимоотношение частей драмы просто, сложно лишь их развитие, вся *интрига* сводится к противоположному действию двух сил — движения освободительного и силы старого порядка; сочетание их, столкновение и борьба суть двигатели представления. Завершается пьеса тогда, когда исчерпаны случаи сближения, ход событий доказал необходимость и единственную возможность результата. И ясно, что точность доказательства лишь тогда убедительна, когда известны величины, когда величины несменяемы, иначе — когда фигуры будут обобщены в существеннейших своих чертах и затвердеют в неделимых формах, когда события будут изолированы от частных влияний и связаны лишь единым общим законом (как математическое исследование подчинено закону чисел).

Действительно, Верхарн поднимает из общего комка явлений свой материал, уводит его в сторону, строит действие вне места и времени — место и время у него обобщены, будто вне мира взяты, но упираясь на человеческие представления. Сведя воедино исторические данные различных эпох, он через ряд ассоциаций создаёт свой образ. Город из чугуна и свинца, через отождествление с образом древнего Рима (когда географически точное — Палантинский холм) каменеет в образ города вообще, огромного *urbs*'а как современности, так и древности. Среди подобного пространства и лица утверждаются в некие фигуры, запечатляя в себе свои особенности, — солдат твердеет в воина, олицетворение действующей силы; народ уплотняется в единую массу — вершительницу судеб; представитель старого строя выгранивается в древнем облики консула.

Режиссёрская экспозиция есть театральное толкование автора, перевод его на материальный сценический язык, потому вышесказанное (затрагивая лишь кратко и случайно литературу драмы) главной задачей ставило расчистить место для режиссёрской работы, открыть те карты, которые предлагает автор режиссёру, наметить основы дальнейшей, уже более близкой к сцене разработки. Пока же перед режиссёром предстаёт задача — отыскать те законы, на основании которых утвердился ход доказательства на сцене, наметить станки, в прочных оковах которых заходит машина действия. Замечаем эту задачу, но временно её не разрешаем, ибо впереди ещё надо выяснить систему механизма, устройство двигателя, его действие и работу его составных частей, иначе — надо разобрать архитектуру действия, его нарастание и отдельные сценические положения. Найти скелет действия — значит взять в руки ключ к постановке, схема действия — основа сценического здания пьесы.

Первое действие представляется прологом, вводящим зрителя в атмосферу действия; в общих чертах рисуются массы действующих лиц; ещё медлит заплестись движение.

Вторая картина раздражается уже определённым столкновением борющихся начал (сцена с солдатами и толпой) и выдвигает кроме того вперёд героя Эрньена (условимся называть главных персонажей героями), указывая на его первенствующую роль.

Если во 2-й картине действие разрешалось лишь пассивным сближением и расхождением масс, то 3-я картина сталкивает ядра этих масс, её корифеев, ставя вопрос резче и неуклоннее. (Так под действием пара задвигались основные колёса машины, заплетая сложную сеть.) Кончается первая [так в рукописи] картина тоже ещё расхождением, но уже с результатом более ощутимым, чувствуется непреклонность главного рычага — Эрньена.

4-я картина вносит новую интригу, затор в правильном течении, — эта интрига побочная, подобная притоку большой реки основного действия. Это выступление Эно против Эрньена, стремящееся развиться в большое препятствие, ибо раздвигает основную силу. 4-я картина, заканчиваясь лишь анализом этого внезапного затора, подходит к вопросу вплотную, и в следующей картине делается необходимая немедленная очная ставка.

Действительно, картина начинается в раскалённой добела атмосфере, сразу же враждующие массы сталкиваются друг с другом, и удачный исход решает действие —

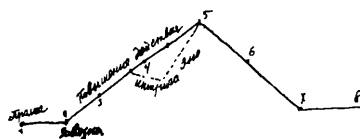
враждебный поток делается благодетельным притоком, окончательно утвердившим основную силу в её величии. После этого события делается ясным исход драмы, намеченное в 3-й картине торжество делается очевидным, здесь верховный пункт действия, точка величайшего напряжения — утверждение победы. И действие далее течёт лишь по инерции, уже предreshённое событиями, — смена героев не имеет значения — Эренъен уже не нужен, ибо он совершил свою роль, установил правильное действие, значение его, и то лишь поверхностное, переходит к Ордэну.

Быстро проходят 6-я и 7-я картины, это два заранее рассчитанных хода в предстоящем мате, мат мысленно совершён ещё в 5-й картине, эти два хода — лишь осуществление его; важен мат, а не целость фигуры, хотя и королевы, потеря королевы-Эренъена — не ущербна, ибо влечёт мат — победу.

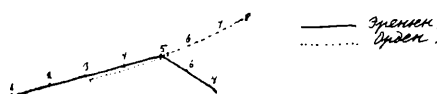
Для завершения вопроса о строении драмы необходимо рассмотреть взаимоотношения лиц. Действуют и влияют друг на друга две основные единицы — корифеи и толпа. Нам корифеи представляются побудительными рычагами, на плечах которых покоится всё движение, они стоят в центре движения, но значение их лишь возбудительное, их влияние после 5-й картины заменяется движением инерции, переходящим в заключение в полное слияние с массой толпы.

Теперь полезным и необходимым для режиссёра является запечатлеть данные действия и отдельных фигур в краткие схемы, указывающие в кривых [линиях] взаимоотношения их.

Схема действия:



Взаимоотношения героев:



После 5-й картины значение Эренъена целиком переходит к Ордэну. Эренъен совершил своё дело и его влияние убывает, отдав все силы Ордэну.

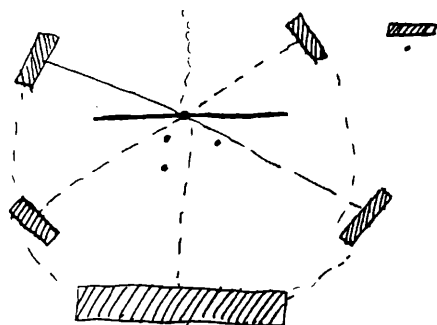
Таковы намечаются перед режиссёром основные массы, указанные автором, угадываются значения отдельных фигур и величины событий.

Режиссёр закончил свою работу над книгой, у него в руках остались лишь театральные документы её, теперь не может книга навязывать ему свои пышные, но невесомые украшения, режиссёр не назовёт малого великим, ибо он проник в сердце действия и постиг его пульсацию. Книга, отдав монтировщику свои материальные требования, стужёывается в глубину, и режиссёр остаётся один перед широким пространством сцены.

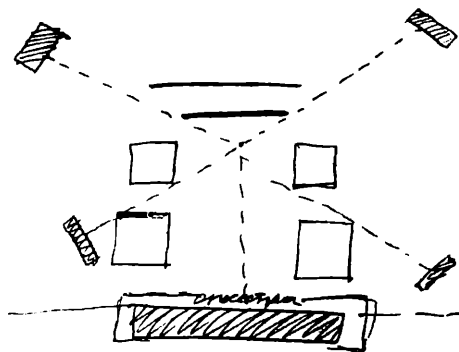
Первое, что можно сказать о сцене — это то, что она пространственна, то есть имеет глубину. Сцена имеет места более удалённые, менее далёкие, иногда высокие, иногда

уходящие под пол. Это замечание важно, ибо оно знакомит с тем, что представляется режиссёру при его попытке представить пьесу на сцене. И началом практического осуществления действия явится сооружение здания действия в этом пространстве, укрепление действия в видимых образах, начертание зрительного скелета действия.

Режиссёр мыслит следующим образом: принимая за основание действия бóльшую или меньшую ширину пространства, необходимо заполнять её чем-нибудь и постепенно открывать это пространство; представление героев как рычагов действия требует установления их в центре; толпа, движимая ими, располагается на периферии. Строится следующий чертёж общего расположения:



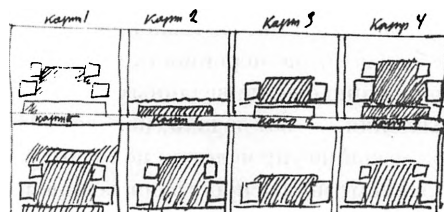
Место, обозначенное чёрной чертой, — фон, на котором рисуются главные фигуры. Он, являясь главным рычагом, требует особого к себе внимания, на нём сосредоточивается наблюдательность зрителя, поэтому художник делает его красным, цветом наиболее интенсивным, обладающим способностью выскакивать вперёд. Заполнив пространство декорацией, как это видно на прилагаемых эскизах¹, мы получим следующий чертёж:



Между кубами у нас образуется пространство для героев, за кубами и фоном и впереди в специально устроенной оркестре собирается и действует толпа, располагаясь по осям от центра.

Открывая пространство широко или вынося действие лишь в одну оркестру, режиссёр двигает действие, поэтому художник моменты более значительные

знаменует широкой перспективой, предварительно ведя предыдущую картину в пространстве менее открытом. Графически это выглядит так:



Штрихами указано пространство, захваченное действием. Действию более напряжённому соответствует большая широта пространства.

Так намечались уже вызванные самой структурой пьесы расположения масс и героев, выяснился план их мест и передвижений.

Помимо основной пространственной задачи выдвигается задача цветовая, действие цвета не менее значительно. В этой области значительна задняя красная завеса — основная ось, на которой зыблются остальные различные цветовые отношения, возникающие из спора двух цветов; влияют на действие — пролог разногласием красного и синего напрягает зрителя и, действуя раздражительно, вводит в раскалённую атмосферу действия; значение 5-й картины подчёркивается цветами знамён, и спокойное течение последней картины вызывается притушиванием действия красного фона.

В передвижениях масс нам видится следующая закономерность: вначале толпа и герои суть две разобщённые величины, поэтому невозможно мирное завершение действия, в последней же картине головокружительный круговорот закончился, массы, отнесённые вращением к периферии, ныне стремятся вновь соединиться, здесь они вливаются в центр и образуют новое нерасторжимое вещество — действие в силу этого закона не может двигаться далее.

Теперь остаётся сказать несколько слов о рисунке движений. В основу их кладётся то же правило экономии материала. Если актёр поднял руку на высоту бедра, то зритель должен сознавать, что он может поднять её и выше, но пока — это не нужно; то же чувство вызывается у зрителя, если актёр поднимает руку на высоту плеча, только это чувство более страшное, ибо затрагивает больше материала (к нему присоединяется у зрителя и обратное внушение — актёр может и опустить руку); рука согнутая говорит о возможности согнутья дальнейшего. Равномерное [?] и расчётливое использование этого запаса (а запас будет огромный) и будет двигать события.

Толпа — как «единое многоликое существо» — подчинена тем же требованиям, разумеется, при несколько ином материале. Если в отдельном лице ценны его все части, то в толпе значение имеет масса и плотность.

Итак, умение ограничивать себя — первое требование игры.

Умение носить костюм, чтение костюма — вторая обязанность актёра. Костюм, допуская одни движения, запрещает другие. Надлежит вспомнить актёров *commedia dell'arte*, которым переменить костюм значило лишиться рук и ног.

О взаимодействии движений и музыки говорить преждевременно за отсутствием последней, но вопрос этот чрезвычайной важности. Недопустимы никакие проявления «балетности», ложной «пластичности» и т.п. В основу шумов кладётся то же правило. Равномерное упадание, но подготовленное напряжением [?] заранее и обещающее всегда ещё большее; размеренность в следовании шумов различных величин; непрерывное ожидание ещё не веданных по грохоту шумов, достигаемое через методичность повышения, — вот задачи, необходимые для разрешения.

Вопрос освещения чрезвычайно упрощается, ибо смотрение не световое, а цветное, освещение должно равномерно распространяться на всё, не уничтожая цветов и поверхностей, не вызывая теней, полутонов и пр.

Таковы общие задачи режиссёрской работы, подготовляющие видимое осуществление пьесы.

Публикуется по автографу В.В.Дмитриева (РГАЛН, ф.998, оп.1, ед.хр.2878, л.1—4 об.). Впервые напечатано в кн.: *Берёжкин В.И.* В.В.Дмитриев. М., 1981.

¹ Упоминаемые эскизы неизвестны.

Совместная работа Мейерхольда с Дмитриевым над «Зорями» началась, как известно, ещё до организации Инструкторских курсов: предполагалось, что Дмитриев будет оформлять постановку «Зорь», которую Мейерхольд намечал осуществить весной—осенью 1918 г. в петроградском коммунальном театре — Театре дома рабочих Второго городского (Коломенского) района (в помещении бывшего Луна-парка на Офицерской, где когда-то работал театр В.Ф.Комиссаржевской).

С подготовкой этого неосуществлённого спектакля связана известная запись А.Блока, датированная 29 апреля 1918 г.: «Вечером вдруг пришли к Любе Мейерхольд, художник Дмитриев и Афанасьев. Дмитриев показывал макеты “Зорь” Верхарна (хорошо красное с зелёным и кладбище» (*Записные книжки*, с.403). Хроникальные заметки о продолжении работы над этим спектаклем появлялись летом 1918 г. «В театре при рабочем доме на Офицерской улице (б.Луна-парк), находящемся в ведении петроградской трудовой коммуны, готовятся к постановке пьесы “Зори” Верхарна, “Зелёный попугай” Шницлера», — писал московский журнал «Рампа и жизнь» 10/23 июня 1918 г. (№ 25, с.14).

Мейерхольд сохранил относящуюся к 1918 г. «Монтировку» спектакля «Зори»; она написана той же рукой, что и публикуемые выше «Конспекты слушателя», и дополнена Мейерхольдом; роли распределены среди слушателей Инструкторских курсов.

2. Монтировка неосуществлённого спектакля «Зори»

ПЬЕСА В 8-МИ КАРТИНАХ, СОЧ. Э.ВЕРХАРНА.

[СПЕКТАКЛЬ,] НАЗНАЧЕННЫЙ К ПРЕДСТАВЛЕНИЮ В КОММУНАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ

1-я картина. «Широкий перекрёсток». Орchestra, по бокам сцены большие кубы (2), за ними меньшие (2). Средний план сцены занят холмами с деревьями. Задний план: три экрана (один за другим) — красный, белый, чёрный.

Носилки. На них Пьер Эренъен. Набат. Гром картечи и взрыв.

2-я картина. «У ворот Оппидомани». Идёт перед занавесом.

Солдатам: шесть копий и латы для каждого.

3-я картина. «Квартира Эренъена». Задний план сцены — экраны; средний — ширмочная декорация, изображающая стену.

Мебель в форме простых геометрических фигур, изображающая стол и два стула, удобная для того, чтобы на неё можно было вскакивать.

На столе: одежда. Детские игрушки. Связка банковых билетов. Квитанция (Клара). Бумага (Консулу). Взрыв гранаты, приветственные крики. Крики: «Биржа горит» и т.д. Враждебный ропот и звонок.

4-я картина. «На Авентинском кладбище». Декорации 1-й картины, деревья заменены холмами с крестами.

Несколько козел из ружей. Бумага (Ле-Брэ).

5-я картина. «Квартира Эренъена». Декорации 3-й картины.

Рабочий стол завален бумагами. Пачка писем (Эренъену).

Крики толпы: «Долой!» Крики на улице. Взрыв свистков. Новый взрыв свистков. Глухие удары о дверь, звон стёкол. Крики: «Да здравствует!» Аплодисменты. Настороженные крики. Радостные крики.

6-я картина. «Ночью на аванпостах». Экраны и кубы, которые во всех картинах.

На сцене небольшая плита.

Ордэну: щит, меч, кольчуга из картона, окрашенные в свинцовый цвет.

7-я картина. «Квартира Эренъена». Декорация 3-й и 5-й картин.

Мебель 3-й и 5-й картин. Кукла для ребёнка.

Ружейный выстрел. Залп. Залп снова. Топот лошадей. Смятение, крики. Голос: «Эренъена убили!»

8-я картина. «Площадь народов». Экраны и кубы. Перед экранами идёт серебряная полоса с украшениями. Плита, чёрная, на которую кладут тело Эренъена. За ней статуя правительства: красный столб.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ФАМИЛИИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (костюмная часть):

Жак Эренъен — г. Реммель (плотно облегающий тело тёмный, но не чёрный костюм).

Пьер Эренъен.

Жорж — г. Линцбах (младший).

Эно — т. Чичканов.

Ле-Брэ — [г. Гошкевич — *зачёркнуто*] т. Козлов (костюм вроде костюма Ж. Эренъена, разница между ними в цветах плащей).

Ордэн — г. Державин (латы, шлем).

Разведчик — г. Коршун.

Консул (голубая тога).

Пророк — г. Присёлков (просторный костюм вроде халата, в полоску — оранжевое с жёлтым).

Гислен (крестьянский костюм).

Священник — Гошкевич.

Нищий 1-й (Бенуа), Нищий 2-й, Нищий 3-й (костюмы вроде костюма Пророка).

Пастух.

Рабочий 1-й, Рабочий 3-й (тёмные костюмы из плохо покрашенного холста).

Молодой поселенин (крестьянский костюм).

Генерал.

Офицер 1-й.

Солдат 1-й (разведчик).

Офицер 2-й.

Цыган.

Без речей (на сцене):

Молодые поселяне 2-й, 3-й, 4-й (яркие крестьянские костюмы).

Солдаты 2-й, 3-й, 4-й (костюмы римских воинов).

Неприятельские солдаты 1-й, 2-й, 3-й (костюмы римских воинов, отличаются от предыдущих цветом туник).

Рушители 1-й, 2-й, 3-й.

С резами (в оркестре; на месте в течение всего спектакля):

Некто.

2-й Неизвестный.

1-й Несогласный, 2-й Несогласный.

Юноша.

Мужской голос 1-й, 2-й, 3-й.

Клара — г-жа Лейферт (простой тёмно-лиловый костюм).

Без речей на сцене:

Скотницы 1-я, 2-я, 3-я (крестьянские костюмы).

В оркестре:

Женские голоса 1-й, 2-й, 3-й (на месте в течение всего спектакля).

Примечание к костюмной части: все костюмы делаются из одноцветного холста и затем раскрашиваются по эскизам. Обувь соответственно эскизам¹.

В пьесе «Зори» Э.Верхарна занято пятьдесят человек. Сорок три актёра и семь актрис.

РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.7.

¹ Упоминаемые эскизы неизвестны.

Эта монтировка была передана Мейерхольдом в Музей ГосТИМа и хранится вместе с многочисленными документами, связанными с постановкой «Зорь» в Москве в 1920 г. и возобновлением отдельных сцен этого спектакля к пятилетию ТИМа (1926).

Возникшая в пору увлечения Мейерхольда концепцией упрощённого «походного театра», монтировка «Зорь» использует тем не менее ту формулу монументального условного театра, которая была создана Мейерхольдом и Головиным. Её же предполагалось применить в постановке «Короля Лира» в московском Показательном театре в 1919 г.; см. *Teamp*, 1994, № 1, с.151—152). В каждом из этих случаев по-разному портал и система припортальных сооружений-переходов, связывавших сцену и зал, должны были уничтожить ту невидимую черту, которая отделяет зрителя от сцены, и заставляли его помнить, что он находится в том же помещении, где разворачивается действие. Панно, используемые в качестве задников, отсекали глубину сцены, принцип ширм позволял уменьшать её пространство слева и справа. Просцениум, становясь местом едва ли не обязательного пребывания актёров в кульминациях сюжета, исключал для них всякую возможность замкнуться в «четырёх стенах» декорации, просцениум утверждался Мейерхольдом как декларативная альтернатива «четвёртой стене» мейнингенцев и Станиславского.

Учебные работы слушателей

Эскизы, публикуемые в этом разделе, входят в коллекцию работ слушателей Инструкторских курсов и Курмасцепа, хранящуюся в Санкт-Петербургском Музее театрального и музыкального искусства и ждущую внимания исследователей.

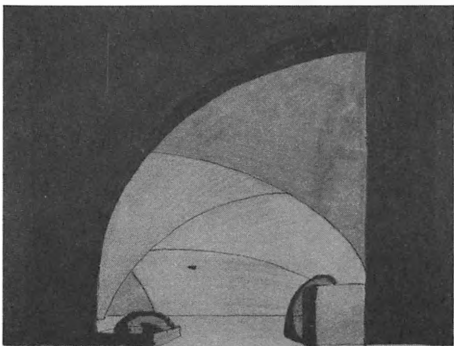
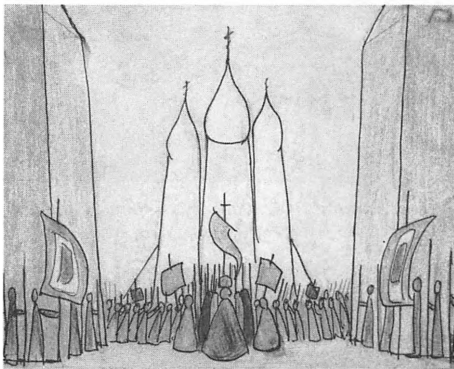
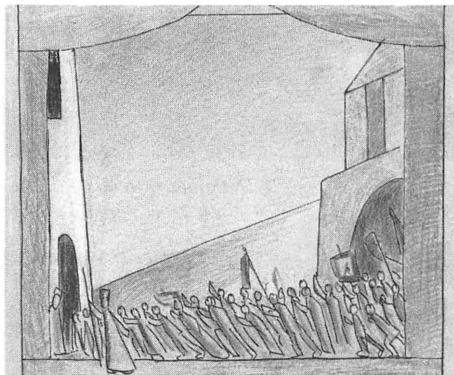
Над эскизами к трагедии Пушкина «Борис Годунов» и к первым картинам одноимённой оперы Мусоргского летом 1918 г. работали слушатели Инструкторских курсов (с.249—250). Помещённые на с.249 эскизы Б.М.Эрбштейна дают планировку и мизансцены первой и второй картин пролога оперы Мусоргского («У Новодевичьего монастыря» и «Кремлёвская площадь») и сцены в келье (ср. его эскизы к трагедии Пушкина в *Приложении 5*).

Разработка костюма и грима лорда Горинга («Идеальный муж» О.Уайльда) была одним из заданий по классу режиссуры для тех слушателей Инструкторских курсов, кто предполагал стать театральным художником (с.251). В числе заданий «инструкторского семестра» присутствовала «работа над пьесой по собственному выбору» — для самостоятельной работы Б.М.Эрбштейн выбрал шекспировского «Макбета», а П.С.Чичканов — «Скупого рыцаря» Пушкина (с.251).

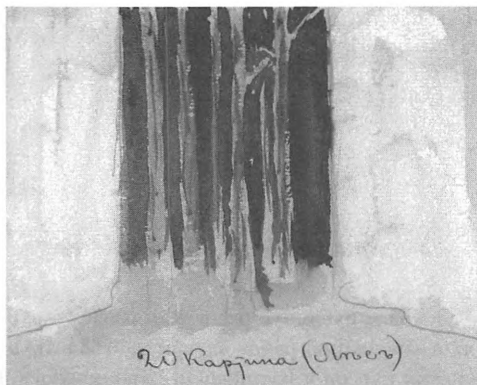
Эскизы к народной драме «Царь Максимилиан» («Царь Максёмян») делали в конце 1918 г. слушатели общего семестра (с.252).

Помещённые на с.253 эскизы к не установленным пьесам следует отнести, очевидно, к 1919—1920 гг.; часть их можно связать с работой над развёрткой «сцены ночи», традиционной для сценариев *commedia dell'arte*.

Публикацию эскизов подготовили Е.И.Грушвицкая и Е.И.Струтинская.



Б.М.Эрбштейн. Эскизы к опере М.П.Мусоргского «Борис Годунов»

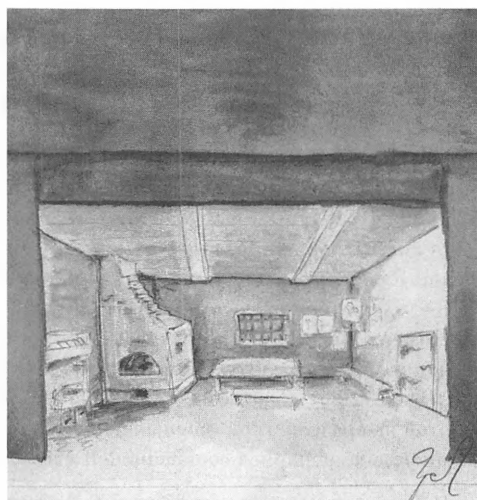
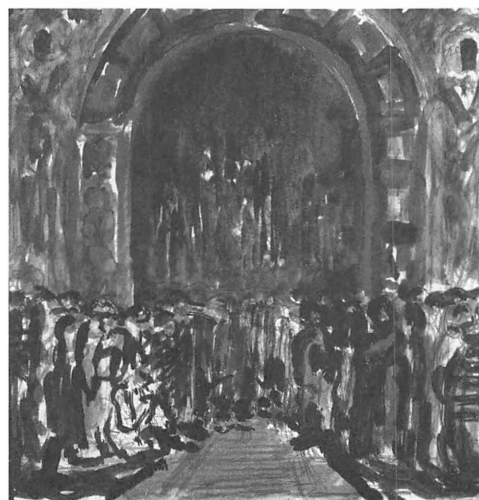


*П. П. Реннин. Эскизы к 2-й картине оперы М. П. Мусоргского
и к 20-й картине («Лес») трагедии А. С. Пушкина.*



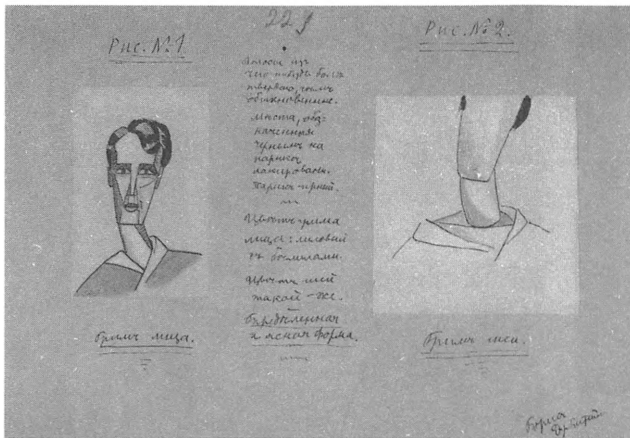
*П. Я. Лицибах. Эскиз к 2-й картине оперы
М. П. Мусоргского.*

*С. Г. Жулахин. Эскиз «Келья»
(к опере М. П. Мусоргского)*

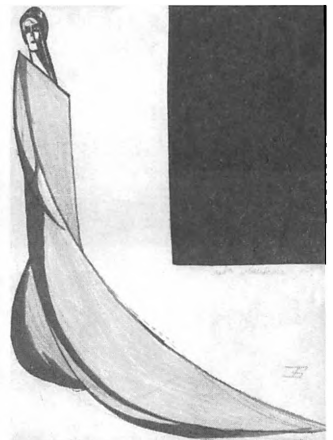
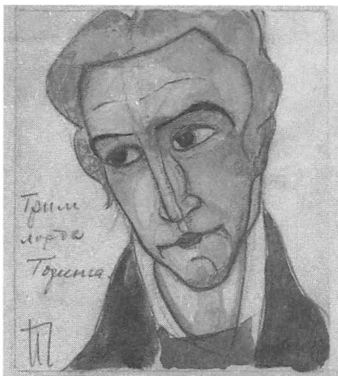


Гошкевич. Эскиз к «Борису Годуну»

Гр. Литовский. Эскиз «Корчма»



Б.М. Эрбштейн. Эскизы грима и костюма лорда Горинга («Идеальный муж» О.Уайльда)



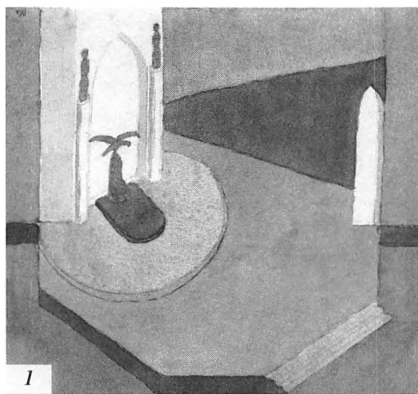
П.С. Чичканов. Эскизы грима и костюма лорда Горинга



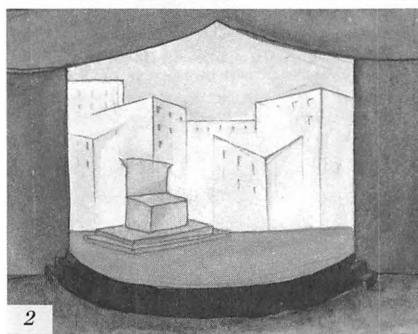
П.С. Чичканов. Эскизы занавеса и костюма Ивана («Скупой рыцарь» А.С. Пушкина)



Б.М. Эрбштейн. Костюмы леди Макбет и Макбета



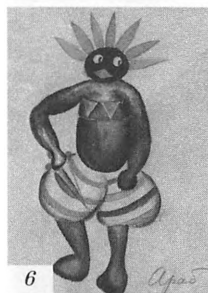
1



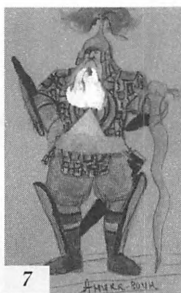
2



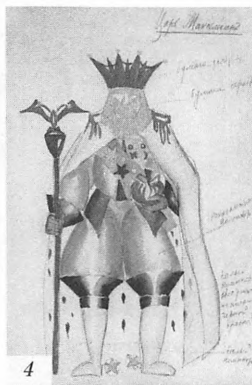
3



6



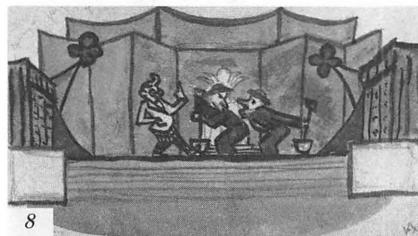
7



4



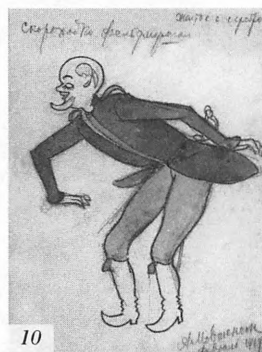
5



8



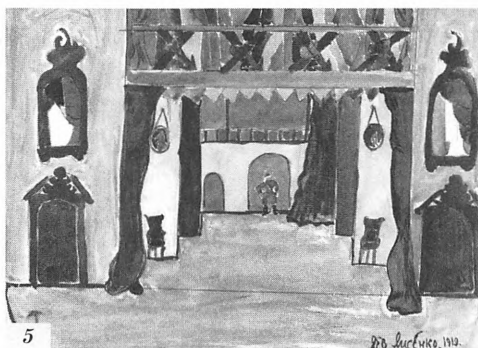
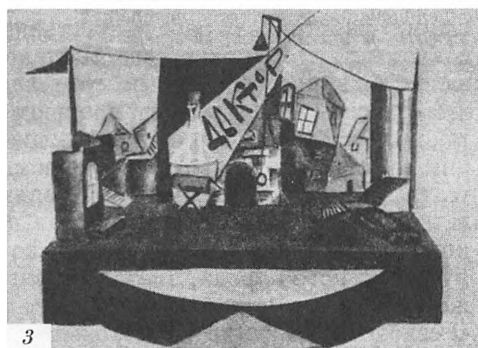
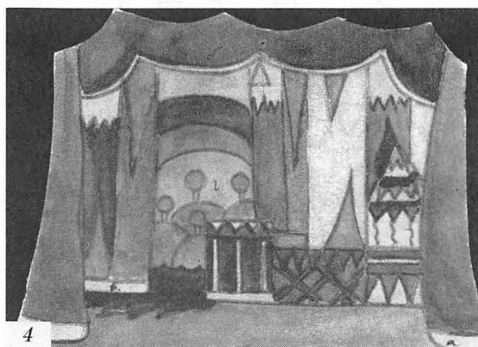
9



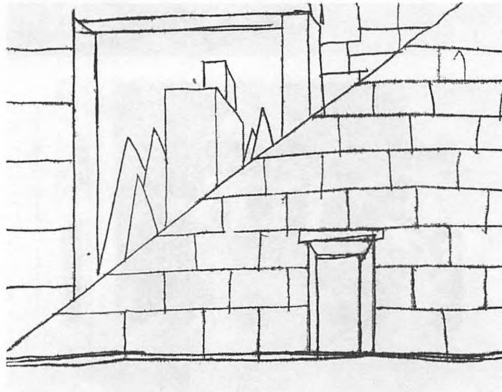
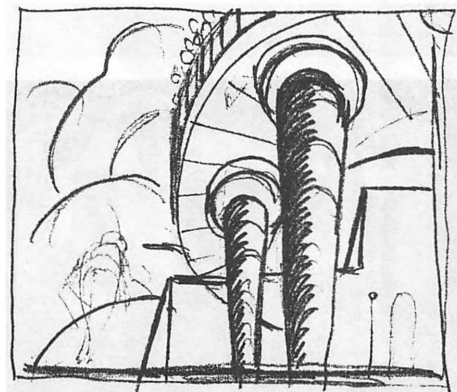
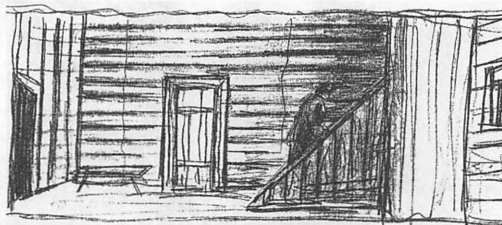
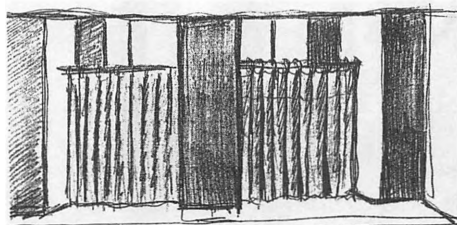
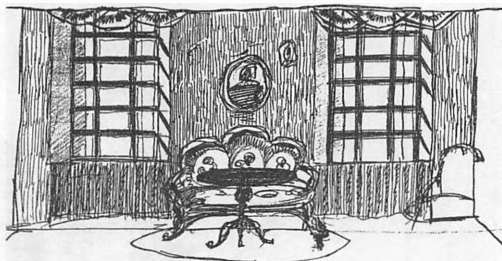
10

Эскизы к «Царю Максимилиану».

- 1) В.В.Пименов. Декорация. 2) и 3) Е.П.Якунина. Декорация и Скорород-фельдмаршал. 4) и 5) Т.М.Правосудович. Царь Максимилиан и Мамай. 6) Большой и А.А.Петровская. Арап. 7) В.Бессонова. Антика-воин. 8), 9) и 10) А.Г.Мовшенсон. Гробокопатели, Доктор, Скорород-фельдмаршал



Эскизы Р.Д.Раугула (1, 2 и 3), К.Н.Державина (4) и Л.К.Лисенко (5) к неустановленным спектаклям



Эскиз к 1-й картине оперы М.П.Мусоргского «Борис Годунов», наброски «упрощённых установок», перерисовки и декорационные фантазии из ученической тетради слушателя Инструкторских курсов (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.729).

П Р И Л О Ж Е Н И Е П Я Т О Е

«Борис Годунов» А.С.Пушкина

*Материалы к постановке под редакцией В.Мейерхольда и К.Державина
(из серии комментариев к пьесам Цеха мастеров сценических постановок)*

СОДЕРЖАНИЕ

Предупреждение

Безмолвие народа. П.О.Морозов

Главные действующие лица «Бориса Годунова» и их значение в ходе трагедии. К.Державин

Список действующих лиц трагедии

Работа П.Чичканова

Примечания к плану постановки П.Чичканова

Работа Б.Эрбштейна

Примечания к плану постановки Б.Эрбштейна

Замечания Вс.Мейерхольда

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Настоящее издание было задумано первоначально как краткое приложение комментариев постановочного характера к выпущенному Театральным Отделом под редакцией проф. П.О.Морозова тексту «Бориса Годунова». Работы студентов Курсов мастерства сценических постановок над трагедией, а также и желание дать не только указания к постановке её, но и ряд материалов критических и библиографических — значительно расширили рамки издания, заставив выделить его в особую книжечку, оторвать его от текста, — что имеет, конечно, и свои практические удобства. В настоящем виде наша работа представляет собою материал для постановки «Бориса Годунова», — имеющий в значительной своей части (рисунки декораций, монтировка) только *примерное* значение того, что можно сделать в области сценического истолкования «Комедии о настоящей беде Московскому Государству».

*Вс.Мейерхольд
Конст.Державин*

БЕЗМОЛВИЕ НАРОДА

Как ведёт себя народ в последней сцене «Бориса Годунова» — «безмолвствует» или, повиная грозному окрику боярина: «Что ж вы молчите?» — кричит: «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!»

В нашем издании принят этот последний вариант по следующим соображениям:

1) В обеих рукописях «Бориса», содержащих в себе полный текст драмы (Московский публичный и Румянцевский музей, № 2392 и рукопись Российской публичной библиотеки),

она оканчивается приветствием народа, без каких бы то ни было помарок. Народ «безмолвствует» только в печатном издании 1831 г., которое, как известно, явилось результатом некоего «очищения» пьесы по требованию высшей цензуры.

2) Поводом к замене приветствия безмолвием могло послужить замечание чиновника III Отделения С.Е.И.В. канцелярии в официальном отзыве о драме Пушкина, что «привязанность народа к Самозванцу является предосудительною в политическом отношении».

3) В сцене на Девичьем поле народ ведёт себя также малосознательно: умоляя Бориса принять царский венец, все селятся плакать по приказу, а о чём? —

*...как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета!*

4) Точно так же и в предпоследней сцене драмы (у Лобного места) народ после обращения к нему Григория Пушкина кричит: «Да здравствует Димитрий, наш отец!» (заимствовано у Карамзина) и затем «несётся толпою» — по призыву взошедшего на амвон мужика — «вязать Борисова щенка». Это как бы иллюстрация к словам Шуйского (сцена в царских палатах): «бессмысленная чернь... мгновенному внушению послушна».

5) В той же самой заключительной сцене «Бориса», которая служит предметом нашего объяснения, народ, выслушав заявление Мосальского о том, что «Мария Годунова и сын её Феодор отравили себя ядом», — «в ужасе молчит». Повторение через две строчки: «молчит» — «безмолвствует» — едва ли может быть оправдано с художественной точки зрения.

6) Изображение черни Пушкиным вполне соответствует отношению к ней Шекспира, который для нашего поэта был одним из руководящих образцов. Шекспир во всех своих произведениях, где выводится на сцену народная толпа, всегда подчёркивает её изменчивость и ненадёжность. В частности, в примечаниях к нашему изданию указана сцена из второй части «Генриха VI» с бунтовщиком Кадом, в которой настроение толпы трижды меняется в течение трёх минут. То же видим и в «Кориолане», и в «Юлии Цезаре» и др.

По всем этим основаниям нам казалось более отвечающим мысли Пушкина закончить «Комедию о царе Борисе» приветственным возгласом народа новому царю.

Но, с другой стороны, и «безмолвие» народа, появившееся в заключительной строке пьесы, может быть, и против воли автора, находит себе некоторое объяснение в том обстоятельстве, что толпа, поражённая ужасом при неожиданной вести о гибели Годуновых, не сразу может опомниться. Притом это безмолвие, как известно, освящено давнею литературною традицией и отзывами критики, увидевшей в нём выражение глубокой политической и нравственной мысли. Нельзя также не заметить, что изображаемая на сцене толпа вообще никогда не должна представлять собою вполне однородную массу. Наоборот, правила реальной сценической постановки требуют известной индивидуализации — выделения на общем фоне отдельных личностей или групп. Поэтому нам кажется, что руководитель рассматриваемой сцены поступил бы целесообразно, если бы заставил одну часть «народа» кричать немедленно и как можно громче, другую — нерешительно присоединяться к этим крикам, а третью — и вовсе молчать. Такое разделение, по-видимому, было бы согласно и с характером толпы, и с исторической правдою.

П. Морозов

ГЛАВНЫЕ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА «БОРИСА ГОДУНОВА» И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ХОДЕ ТРАГЕДИИ

Имея свидетельство самого Пушкина, что в своей трагедии «Борис Годунов» Карамзину он «следовал в светлом развитии происшествий», мы можем предположить, что и образ Бориса создан поэтом под сильным влиянием карамзинской концепции и в карамзинском плане понимания участия Бориса в угличской трагедии.

Основывая — с литературной точки зрения — интерес пьесы на эмоциональной жизни её заглавного лица, театрально актёр даёт ряд положений, интерес которых основан опять-таки на отношении Бориса к происходящим событиям исторического и чисто индивидуального значения.

Из этого станет ясным, что Пушкин, в пору созидания «Бориса» увлекавшийся Шекспиром, следовал ему не только в «вольном развитии характеров», но и в установлении в пьесе первого актёра протагониста, личностью которого и определяется ход действия. Таким первым лицом рассматриваемой трагедии является царь-убийца *Борис Годунов*.

Толпа второстепенных лиц, заменившая у Шекспира хор античной трагедии, присутствует и в «Борисе», — наша задача определить, по возможности, через их отношение к протагонисту их значение в ходе и содержании пьесы. Каждую роль необходимо рассматривать через призму её отношения к Борису; только таким образом удастся более или менее верно определить и познать столь сложную в данном случае ролевую архитектуру трагедии.

С самого начала трагедии можно почувствовать, что Борис не доведёт до конца её действия, что его царствие будет недолговечно и, может быть, «несуразно». Оказавшись при своём избрании на престол в ложном положении и по отношению к народу и по отношению к боярству, вызывая по отношению к себе сочувственные слова только у митрополита (как представителя духовенства) после открывшегося бегства Отрепьева, царь должен был оказаться рано или поздно в самом вихре водоворота грозивших разбушеваться вокруг его трона споров.

И безусловно, во главе таких споров не могло стать духовенство, видевшее в царе какого-то полубога, наместника Божьего на земле, главу Христовой церкви; не мог поднять это движение и народ — он боялся и жался, как зверь под бичом укротителя, помня крутые времена Грозного. Только бояре могли поднять свой голос, только они смели также протянуть свою руку к царскому венцу. Действительно, среди них было немало «наследников Варяга», и, кое-как пережив царствие Грозного, они имели на престол такое же право, как и «вчерашний раб, татарин, зять Малюты»; — какому же сопернику и становиться против захватчика трона, как не боярству?

Воплотив в лице старого, безвольного и недалёкого патриарха современное Борису духовенство, поэт все тайные помышления и чаяния боярства как в фокусе соединил в лице Шуйского. *Князь Василий Иванович Шуйский* — «лукавый царедворец Иоаннов, сперва явный неприятель, а после бессовестный угодник и всё ещё тайный зложелатель Борисов» (Карамзин) — вот второе по своему значению в трагедии лицо. За ним следует толпа «явных неприятелей», «тайных зложелателей» и всяческих врагов Годунова из боярского рода. Значение их в пьесе — значение компактной массы. Их помыслы сходятся в одном, но каждый из них является представителем какого-нибудь одного течения, одного ручейка общей ненависти. Воротынский в этом отличен от Курбского, и Курбский совсем не похож на Басманова, как тот в свою очередь на какого-нибудь Хрущова. Но опять-таки, они представляют интерес действующей массы, каждый из них — это отдельный брусок одного мощного тарана. Таково значение боярства и бояр в рассматриваемой пьесе.

Но боярство в своей оппозиционной работе крепкими нитями связано ещё с двумя мирами, с двумя силами и мировоззрениями, значение которых необходимо выяснить. Это *народ* и *Польша*. Народ участвует не во многих сценах трагедии, но его участие всегда очень знаменательно и всегда безгранично раздвигает рамки актуальных возможностей, которые могли бы сузиться у Пушкина под влиянием изучения Карамзина.

При воспоминании о пушкинском народе как-то невольно приходит на память народ Шекспира. Но между ними есть существенная разница. Народ Шекспира («Юлий Цезарь», «Кориолан» и «Генрих VI») действует *активно*. Он негодует, соболезнует, беснуется, задаёт

лицам пьес трудную задачу его успокаивать; в то время как народ Пушкина прежде всего очень *пассивен*, он действует молча и опять-таки через своих представителей: Пимена и Юродивого. Первый из них представитель народной *совести*. Старческой дрожащей рукой вписывает он на страницы летописи «правдивые сказания» — и ужасна правда про «грехи и тёмные деяния» царя Бориса. Пожелтевшие страницы летописи наливаются кровью под пером летописца — сейчас они молчат, как молчит и затаившаяся совесть; но она прорывается всегда и прорывается неудержимой волною. И эта кровавая волна непременно спесёт все преграды. Борису действительно не уйти от «суда мирского, как не уйти от Божьего суда».

Юродивый говорит мало, но и народное *мнение*, представителем которого он является, немногословно. Не мог не вздрогнуть Борис, услышав его слова, — слишком были они прямолинейны; Борис почувствовал в них настоящее мнение народа, приобретённое им, правда, не без помощи бояр, но мнение твёрдое и непоколебимое, как и суд его совести.

И вот, наконец, четвёртый концентр, который останавливает наше внимание при рассмотрении «Бориса», — это *Польша* и выдвинутый ею *Самозванец*. Не знаменательно ли то, что он вышел из среды народа, появился перед нашими глазами в первый раз в келье старца Пимена и пошёл по широкой дороге рядом с «дурацкими персонами» чуть ли не святочного народного гульбища, Варлаамом и Мисаилом. Часто из изданий «Годунова» выбрасывается очень ценная сцена разговора Злого чернеца с Григорием Отрепьевым. Злой чернец — лицо, определить общественное положение которого очень трудно. Нам неизвестно, из-за чьей выгоды действует он, но во всяком случае не из-за выгоды духовенства — об этом мы не имеем ни слова. О боярстве Злой чернец [не] говорит, а о народе отзывается почти что такими же выражениями, как и Шуйский. Может быть, это «Некто в сером» пушкинской драмы или отражённость великого рока античной трагедии?

Григорий Отрепьев — личность обезволенная своим положением в пьесе. Злой чернец намечает его в кандидаты на трон, Польша выносит его на гребне своего «Drang nach Osten», боярство и дворянство приветствуют его в лице Хрущова, Курбского, Пушкина, Басманова. Есть в пьесе, вне рамок её картин, моменты, когда зритель почувствует, что в эту минуту, когда зал погружается в темноту и на сцене сменяется декорация, Отрепьев остановился на одну тысячную долю в своём движении — и тогда поэт высылаёт к нему на помощь или Патера Черниговского, или Марину Мнишек, «деву гордую, хитрую и дерзновенную» («Краткая повесть о бывших в России самозванцах»). Они играют роль возбуждающих средств. Отрепьев достиг исполнения своего желания; поддерживаемый боярством он вступил в Кремль, но народ *безмолвствует*, и в этом молчании чувствуется голос гнева, прорвавшийся и услышанный 17 мая 1606 г.

Константин Державин

Список действующих лиц трагедии «Борис Годунов»

Следующий список содержит перечисление действующих лиц трагедии с указанием картин, в которых они заняты. Наличие в пьесе многих эпизодических лиц может облегчить её постановку в смысле исполнения одним актёром двух или более ролей.

Борис Годунов участвует в сценах — 4, 8, 11, 17, 19, 22.

Шуйский — 1, 4, 10, 11, 17, 25.

Воротынский — 1, 4; он же может участвовать во всех боярских сценах, то есть — 17, 19, 22, 25.

Щелкалов — 2, 17; он же может исполнять роль Басманова в — 22, 23 и 24.

Патриарх — 4, 7, 17, 22.

Пимен — 5; он же может играть роль Pater'a в 12 картине и одного из святителей в 22-й.

- Григорий Отрепьев (Самозванец) — 5, 6, 9, 12, 14, 15, 16, 20, 21.
Злой чернец — 6; он же может играть роль Курбского — 12 и 16, и одного из святителей — 22.
Игумен — 7; он же может играть поэта в 12 картине и одного из святителей в 22-й.
Мисаил — 9; он же может играть Вишневецкого — 14.
Варлаам — 9; он же может играть Мнишка — 14.
Приставы — 9; они же могут участвовать как воины — 12, 16, 18, 25.
Хозяйка корчмы — 9; она же может быть бабой в 3 картине; она же может быть и мамкой — 11, 22.
Гаврила Пушкин участвует в сценах 12, 21, 23.
Афанасий Пушкин участвует в сцене 10; он же может участвовать во всех боярских сценах — 4, 17, 19, 22, 25.
Царевич — 11, 22, 25.
Семён Годунов — 11; он же может участвовать и в 4, 10, 17, 19, 22, 25.
Юродивый — 19; он же может быть Хрущовым — 4, 10, 12, и нищим в 25 картине.
Собаньский — 12; он же может быть кавалером в 14 картине, Маржеретом в 18-й и стражей в 25-й.
Карела — 12; он же может быть Розеном в 18 картине.
Марина — 13, 14, 15; она же может, правда, с некоторыми трудностями, быть царевной — 4, 11, 25.
Руза — 13; может быть в народе — 2, 3, 19, 24, 25.
Служанки — 13; могут быть в народе — 2, 3, 19, 24, 25.
Кавалеры — 14; могут быть поляками — 12, 20; один из них изображает Ляха — 20.
Слуга — 12; может быть пленником в 20 картине и служителем в 22-й.
Бояре участвуют в картинах 4, 17, 19, 22, 25.
Два стольника — 8; могут быть рыцарями в 4-й и 19 картинах и стражей в 25-й.
Народ (и мальчишки) — 2, 3, 19, 24, 25.
Русские — 12; могут быть солдатами в 16 картине, воинами в 18-й и стрельцами в 25-й.
Гости, участвующие в 10 картине, могут быть народом — 2, 3, 19, 24, 25.
Мальчик — 10; может участвовать в картинах 2, 3, 19, 24, 25.
Дамы — 14; могут участвовать в народных сценах 2, 3, 19, 24, 25.

РАБОТА П. ЧИЧКАНОВА.

Предполагая постановку пьесы без антрактов на «чистых переменах», автор считает необходимыми следующие изменения сцены:

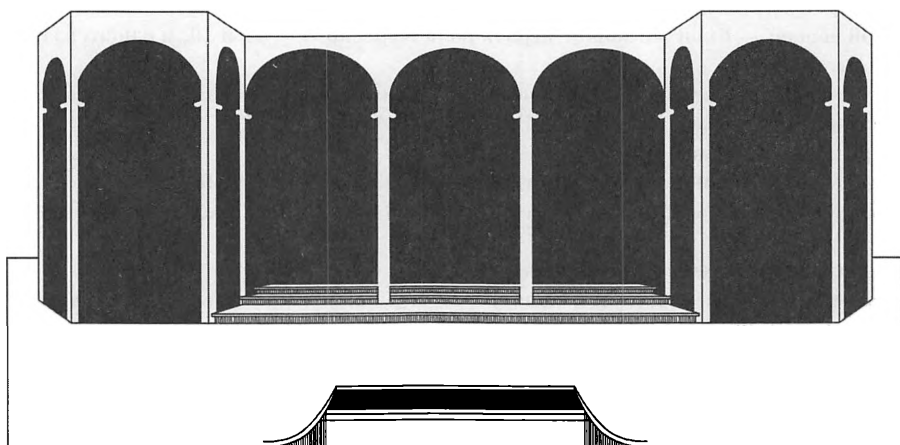
Главный занавес убирается и в пьесе не принимает никакого участия.

В порталльной арке театра устанавливаются во всю её ширину три арки с узкими колонками (в стиле книжных украшений XVI—XVII вв.). Каждая из арок снабжается самостоятельным занавесом (жёлтое с чёрным). Рядом с этим строением из арок на авансцене по бокам устанавливаются две точно такие же арки. От арок на авансцену идут три ступени, на которых становится народ (1, 2, 3—5 человек) и действующие лица.

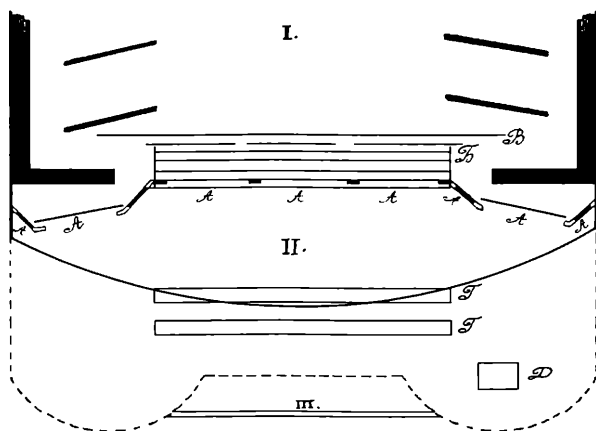
Авансцена выдвигается в зрительный зал (примерно на ширину оркестра) и по углам оканчивается полукругами, на которых идут сцены «боярской думы» и «в корчме».

Таким образом мы имеем восемь небольших сцен: три в порталльной арке (триптих), две рядом на авансцене, авансцену и два полукруга по её сторонам.

Картины разыгрываются то на одной, то на другой сцене. Массовые сцены проходят большей частью в триптихе. Декорации — условно написанные задники. Таким образом имеется возможность представить драму Пушкина без каких-либо сокращений текста.



Вид сцены спереди



План

*А — арки; Б — лестница; В — занавесы и задники; Г — скамьи для бояр; Д — трон Бориса;
I — сцена; II — просцениум и пристройка к нему; III — оркестр.*

ПРИМЕЧАНИЯ К ПЛАНУ ПОСТАНОВКИ П.ЧИЧКАНОВА

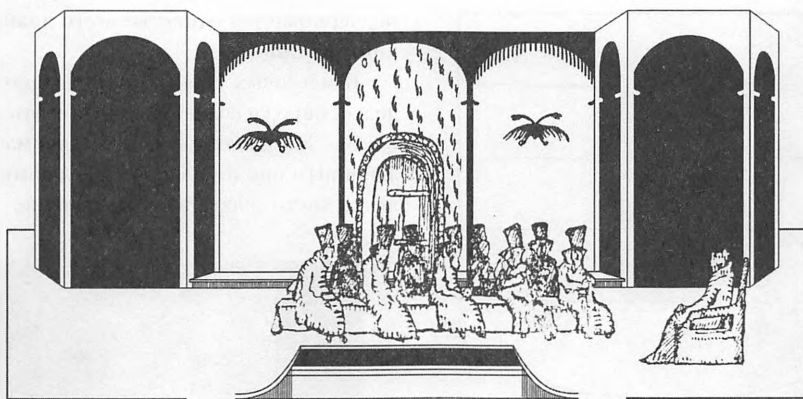
Нужно убрать постоянный театральный занавес и построить на сценической площадке род триптиха с арками и спускающимися ступенями. От этого триптиха, каждый пролёт которого имеет самостоятельный занавес, отходят две башенки, опять-таки с арками и с занавесами (на рисунке занавесы зачернены).

Помещение оркестра застилается щитами — и таким образом образуется просцениум с двумя полукруглыми пристройками к нему (на плане — II).

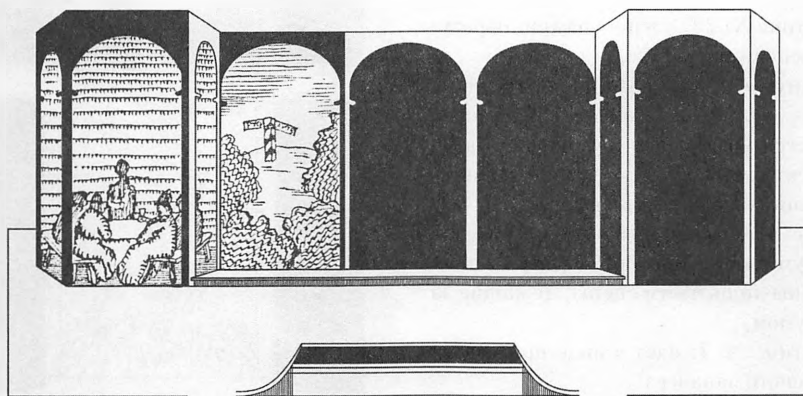
Техника смены сцен такова: действует одновременно одна или несколько арочек со спущенными за ними задниками-декорациями. Иногда действие переносится на просцениум, как, например, в сцене боярской думы, для которой на просцениуме установлены скамьи и царский трон.



Картина 3-я. Девичье поле, Новодевичий монастырь



Картина 4-я. Борис, патриарх и бояре

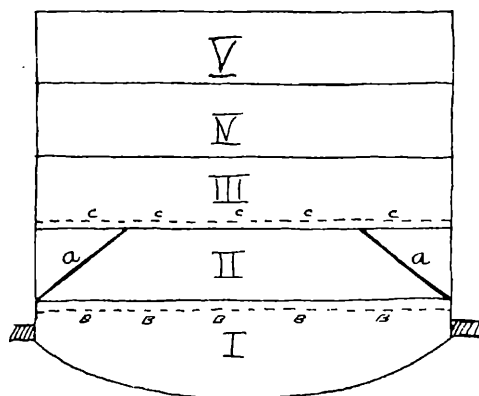


Картина 8-я. Корчма на литовской границе

РАБОТА Б.ЭРШТЕЙНА



Картина 22

ПРИМЕЧАНИЯ К ПЛАНУ ПОСТАНОВКИ
Б.ЭРШТЕЙНА

К картине № 22: *a* и *a* — рамки, образующие просцениум.

К плану: *a* и *a* — рамки, образующие просцениум; *b*, *b*, *b* — занавес основной, поднимается в начале и не опускается до конца спектакля; *c*, *c*, *c* — второй занавес, действующий между картинами.

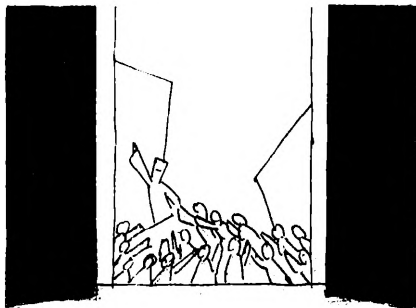
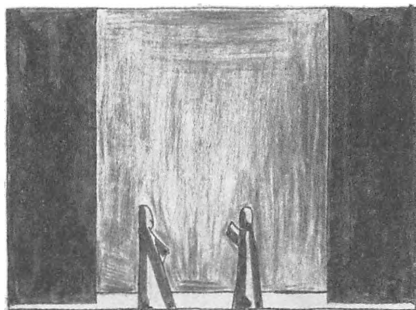
Все остальные сцены идут на том же просцениуме, как и картина 22 (на рисунках изображены лишь части сцены, лежащие за просцениумом).

К картине № 1: идёт в виде пролога на фоне красного занавеса.

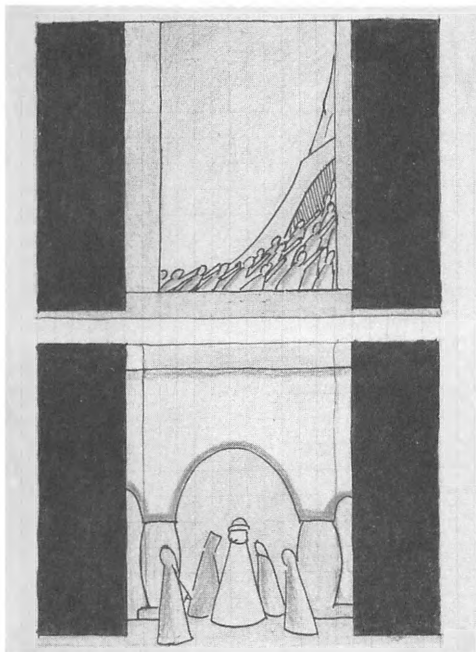
К картине № 25 б: [идёт] в виде финала — занятия Москвы польскими войсками.

Чтобы не нарушить цельность драматического действия, автор работы предполагает разрешить всю постановку «Бориса Годунова» на «чистых переменах» без антрактов. Для этого сцена разделяется на пять планов. Первый план, в раме двух чёрных сукон, представляет просцениум; на этом первом плане иногда протекает действие, здесь же опускается занавес, скрывающий подготовку декораций на следующих планах. Главный же занавес опускается лишь по окончании всей драмы. Этими средствами при крайне простых декорациях-задниках достигается то, что слитность картин не нарушается и подчёркивается единство всего драматического действия.

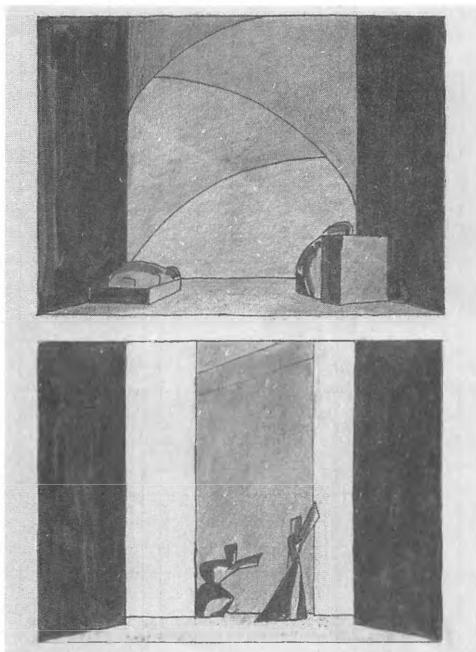
В массовых сценах, которые длятся недолго, народ и солдат можно сделать картонными. Это является вполне приемлемым и законным при имеющейся пред нами технически чисто театральной трактовке.



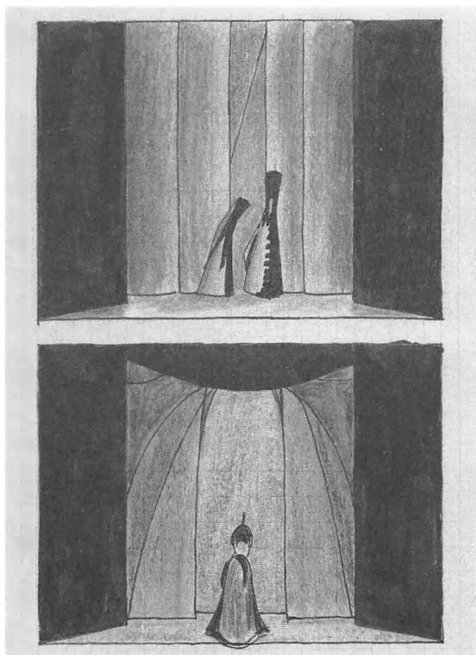
Картины 1 и 2



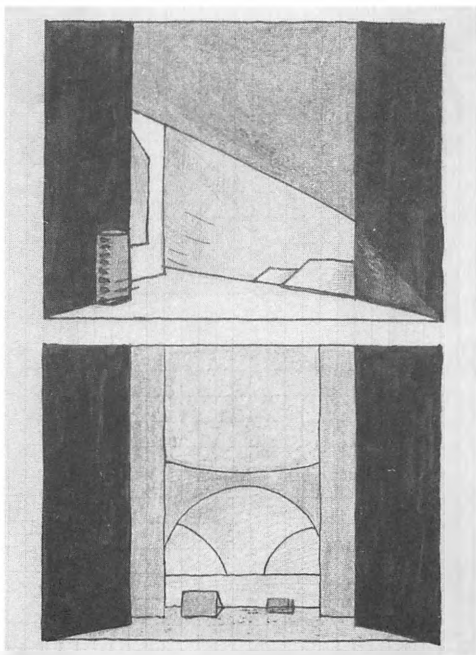
Картины 3 и 4



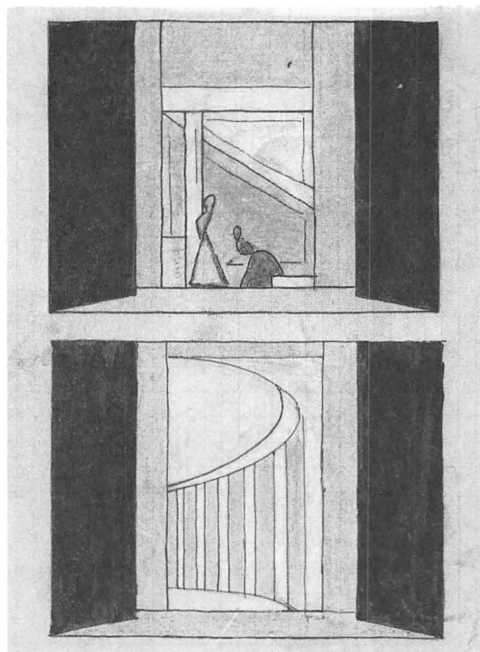
Картины 5 и 6



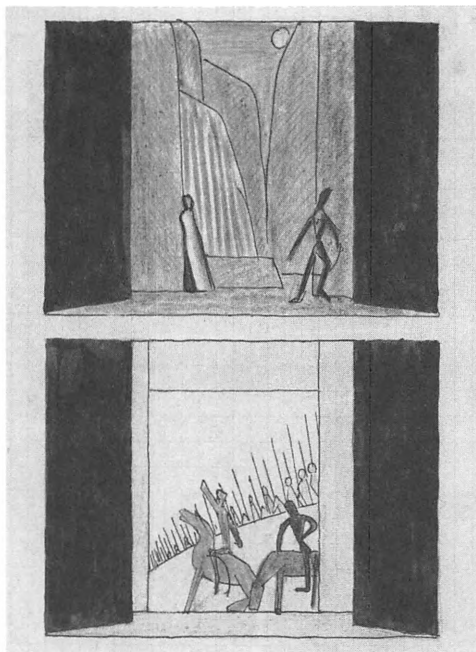
Картины 7 и 8



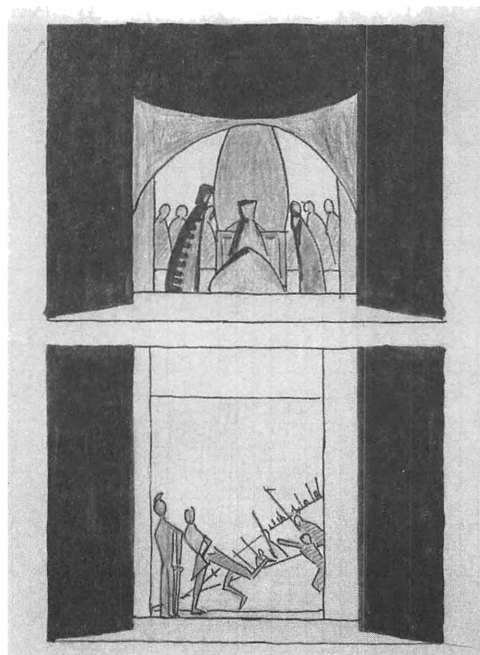
Картины 9 и 10



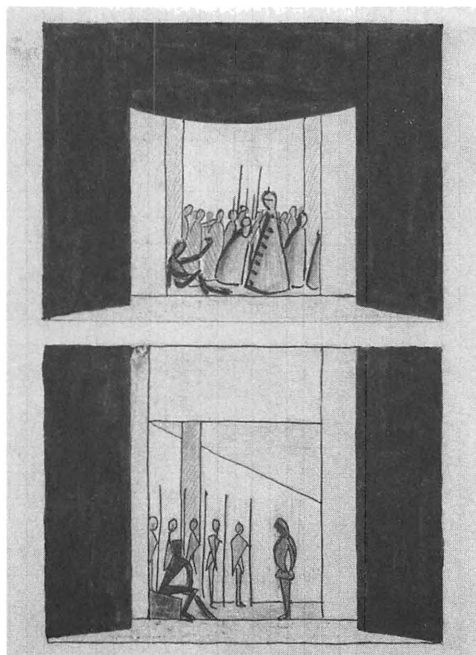
Картины 13 и 14



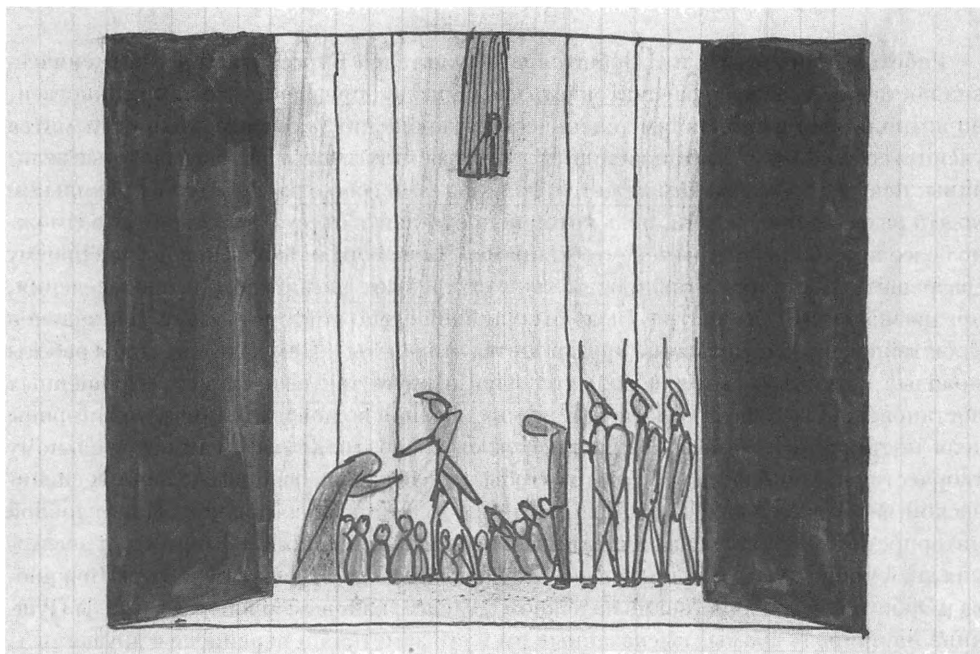
Картины 15 и 16



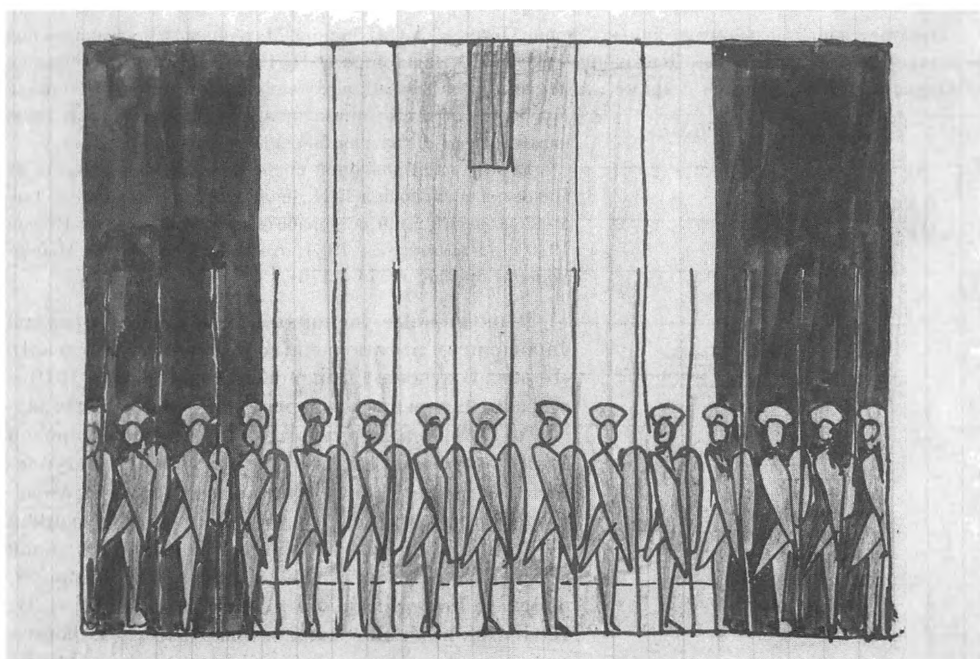
Картины 17 и 18



Картины 19 и 20



Картина 25 а



Картина 25 б

[ЗАМЕЧАНИЯ]

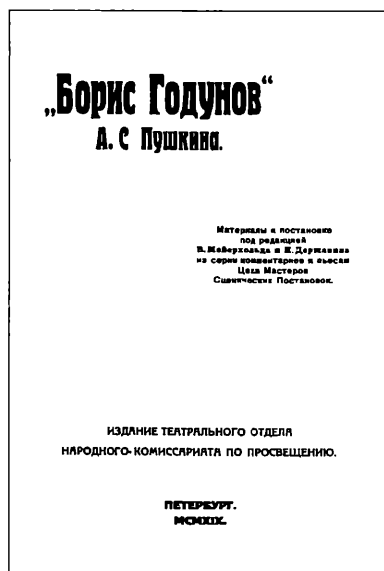
Работы П. Чичканова и Б. Эрбштейна, слушателей Курсов мастерства сценических постановок, не надо рассматривать как образцы, предлагаемые нами единственно возможными в той системе сценических упрощений, которую жадно стремятся уяснить себе молодые постановщики. В этих проектах даются как бы известные величины; неизвестные, как нам кажется, должны сами собою раскрыться в правильном ходе к разрешению задачи, цель которой представить пьесу в выражениях возможно более простых. Нам хочется, чтобы пример Чичканова и Эрбштейна научил приёму «разрешать» постановки так просто, как того требуют драматические произведения, предназначенные для театра. Было бы ошибкой слепо повторять опыт Чичканова и Эрбштейна (не на подражание предлагаются эти опыты). Нам хочется, чтобы работы молодых курсантов сыграли роль толкачей в круге так называемых упрощённых постановок. И вообще предлагаемые здесь суждения по поводу технической стороны дела постановки «Бориса Годунова» стремятся подтолкнуть к самостоятельному творчеству постановщиков без того, чтобы навязывать неоспоримые формы сценической изобретательности. Но для того, чтобы метод новой сценически-условной интерпретации усвоился как явление здоровое, без кривляний, обычных для последних дней умирающего старого театра, мы предлагаем проверить эти работы Чичканова и Эрбштейна на единственно надёжном компасе, каковым являются взгляды Пушкина на природу драмы, высказанные им в его заметках и переписке с друзьями.

Вс. Мейерхольд

Печатается по отдельному изданию: «Борис Годунов» А.С.Пушкина. Материалы к постановке под редакцией В.Мейерхольда и К.Державина». Изд. ТЕО Наркомпроса. П., 1919. (Опущены небольшая подборка заметок Пушкина о драме и высказываний критиков о театральной природе «Бориса Годунова», а также примерная монтировка первых картин пьесы и краткая библиографическая справка.)

Работу над брошюрой после отъезда Мейерхольда из Петрограда завершал К.Н.Державин; предложенный ему Мейерхольдом план её доработки см. в письме от 19 мая 1919 г. (*Переписка*, с.198); ответ Державина см.: *Мейерхольд и другие*, с.574—576).

Выполненные учениками Мейерхольда проекты упрощённых постановочных решений пушкинского «Бориса Годунова» были опубликованы летом 1919 г. в связи с намерением репертуарной секции петроградского ТЕО подготовить издания образцов мировой драмы, сопровождаемые «литературными вступлениями и режиссёрскими указаниями». Об издательских начинаниях репертуарной секции, руководимой А.А.Блоком, см. в публикации Е.В.Ивановой «Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса» (*Литературное наследие*, т.92, ч.5). План этих изданий возник осенью 1918 г., и, формулируя его цель, Блок говорил о том, что книги будущей серии должны проникнуть «в самые глухие места,



куда не доходят старые дорогие издания» (там же, с. 184). Предполагалось, что Р. В. Иванов-Разумник примет общее руководство этой серией, получившей название «Репертуар»; была разработана специальная «инструкция по составлению режиссёрских указаний». О характере возможных режиссёрских комментариев членами секции в ноябре—декабре 1918 г. высказывались различные предположения — вплоть до того, что такой комментарий может стать «вторым текстом на другом языке (*параллель движения со словом*)» и должен печататься на правой стороне книжного разворота параллельно расположенному на левой стороне авторскому тексту.

В конце декабря во избежание задержек было решено выпустить первую серию пьес без сопроводительных текстов — так появилось, в частности, отредактированное П. О. Морозовым отдельное издание пушкинского «Бориса Годунова» с извещением на третьей стороне обложки: «Театральный отдел готовится к печати ряд пьес с примечаниями и пояснениями как общего, так и специального характера. Эта работа требует времени, а жизнь не ждёт. Поэтому Театральный отдел издаёт первую серию пьес без таких примечаний, или с небольшим количеством их, для удовлетворения первых требований, поступающих со всех концов России». Тогда уже была написана не включённая в эту книгу статья Морозова «Безмолвие народа» и было известно, что ученики Мейерхольда по Курмасцелу разрабатывают проекты портативных постановок «Бориса Годунова».

В начале февраля 1919 г. «в виду того, что режиссёрские примечания не подвигаются вперёд», секция по предложению В. В. Бакрылова постановила «поручить исполнение их ученикам школы [курсов] Мастерства сценических постановок» (там же, с. 203). Тогда же предполагалось, что будет издана «Гроза» А. Н. Островского с режиссёрскими комментариями Мейерхольда и с рисунками М. П. Зандина, воспроизводящими принцип декораций А. Я. Головина к



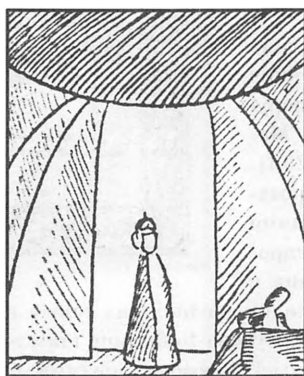
александринскому спектаклю 1916 г.; Мейерхольд предполагал также написать режиссёрский комментарий к «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (там же, с. 213).

В брошюру о «Борисе Годунове» вместе со статьёй Морозова и другими материалами были включены постановочные проекты П. С. Чичканова и Б. М. Эрбштейна, выполненные в первоначальных вариантах ещё летом 1918 г., в пору работы Инструкторских курсов. Проект Эрбштейна был одобрен тогда Мейерхольдом без каких-либо оговорок (единственным словом: «Интересно», см.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 805, л. 3). О проекте Чичканова Мейерхольд написал: «Очень свежий подход. Мало интересных подробностей». Отдельные детали проекта (в частности, выступления по сторонам центрального триптиха) он назвал претенциозными, «как-то не связанными с основной задачей» (там же, л. 1). Анализируя эти проекты в 1979 г., Н. Н. Чушкин отметил в некоторых эскизах Эрбштейна очевидное воздействие Петрова-Водкина и Крэга (*Театр*, 1979, № 9, с. 104). В предложенном Эрбштейном решении финала трагедии — появлении строя солдат-поляков, которых Эрбштейн предлагал вырезать из картона, — можно видеть использование одного из мотивов контррельефа Татлина «Спасские ворота», предназначенного для эпилога оперы Глинки «Жизнь за царя».

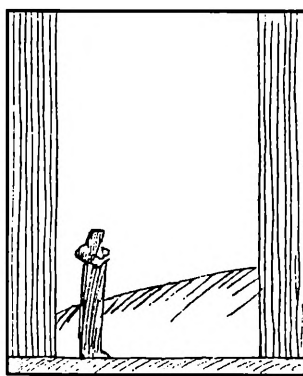
В целом проекты учеников Мейерхольда позволяли на элементарной сценической площадке силами небольшой труппы осуществить постановку пьесы, перед чисто постано-

вочными трудностями которой в прошлом отступали даже те театры, которые были наиболее оснащены технически. Как отмечено в отклике Н.Д.Носкова (*Жизнь искусства*, 1919, № 295), авторы проектов пытались дать «как раз обратное тому, что предлагалось до сих пор на сцене, где в угоду постановке крушился авторский текст и выбрасывались во имя условной сценичности целые сцены». И потому эти попытки, как подчёркивал критик, имели не только «служебное сценическое значение, но и учебно-воспитательное». Они в свёрнутом виде несли программу нового театра — предельно демократического, возможного повсюду, максимально приближённого к потенциальному зрителю, отмечающего мишуру помпезного обстановочного спектакля и всецело сосредоточенного на основных линиях динамично разворачивающейся пьесы (см.: *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975, с. 246—247).

Эскизы Б.М.Эрбштейна при их воспроизведении в брошюре 1919 г. были заменены повторяющимися их штриховыми копиями-прорисовками, передающими решение 18-ти эпизодов трагедии (из 25-ти) и её финала — в пьесу введены исключённые Пушкиным картины «Ограда монастырская» (под № 6) и «Уборная Марины» (под № 13). В настоящем издании вместо этих копий помещены двадцать подлинных эскизов Эрбштейна (из коллекции СПб МТ и МИ, публикация Е.И.Грушвицкой и Е.И.Струтинской). Эскизы к шести картинам не разысканы. О решении трёх из них (№ 11, 22, 23) позволяют судить прорисы из брошюры 1919 г. (они помещены на стр. 262 и 268); отсутствуют эскизы к картинам № 12 («Краков, дом Вишневецкого»), № 21 («Лес») и № 24 («Лобное место»).



Картина 11



Картина 23

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Абрютин 212
Адрианов С.А. 34
Александров С.Т. 209, 212
Алексеев 212
Аллегри 212
Альмединген Б.А. 167, 204
Аничков Е.В. 14
Анна Иоанновна, имп. 132, 136, 204
Анненков П.В. 39, 44, 50, 125, 129
Анненков Ю.П. 77, 229
Антуан А. 8
Аппиа А. 16, 111, 115
Арапов А.А. 16, 115
Асенкова В.Н. 204
Ауэр С.В. 213, 229, 235
Афанасьев 246
Афинея 130

Бабанова М.И. 10
Бабенчиков М.В. 77
Бакрылов В.В. 169, 213, 225—227, 235, 267
Бальмонт К.Д. 125
Банковский 210
Барбьери Н. 50
Бахтин М.М. 10
Бахтин Н.Н. 204
Белинский В.Г. 35, 123
Белый А. 125, 222
Бенуа А.Н. 27, 33, 111, 113, 159
Берёзкин В.И. 246
Берковский Н.Я. 8
Бернар С. 26, 34, 159
Бернер 212
Бессарабов 212
Бессонова В. 234, 235, 252
Биневич Е.М. 164, 167
Бирон Э.-И. 132, 136
Блазис К. 134

Бланшар 40, 47
Блок А.А. 39, 126, 144, 227, 246, 266, 267
Блок Л.Д. 246
Блох Я.Н. 14, 204
Бодлер Ш. 43, 144
Большов 252
Бонди С.М. 227, 229
Бонди Ю.М. 11, 167, 198, 209, 227, 229
Борисов П. 209, 212, 213
Боткин С.М. 204
Боччони (Bocconi) У. 27, 33, 34
Брейгель Младший П. 16, 56, 143, 148, 150, 151
Брукнер 101, 103, 108
Брюсов В.Я. 125
Брянцев А.А. 169, 170
Бурлей 213
Буше Ф. 143, 144

Вагнер Р. 111, 116, 167
Вайчук 212
Валлоттон (Vallotton) Ф. 149—151
Варламов К.А. 166
Ватто А. 95
Вашкевич Н.Н. 125, 129
Великанов 209, 212
Величенко М.Н. 240
Венгеров С.А. 225
Вендровская Л.Д. 172
Вернон Ли (Вайонет Пейджест) 35, 50, 160
Верхарн Э. 20, 209, 241, 242, 246, 248
Веселовский А.Н. 15
Вивьен Л.С. 168, 213, 219, 224
Викторов 213
Вилар Ж. 8
Винниченко 209, 210, 213
Виноградов 209, 212
Витт И. де 59

- Владимир Александрович, вел. кн. 236
 Владимиров 204
 Вогак К.А. 14, 204
 Волков 161
 Волков Ф.Г. 129, 132
 Волконский С.М. 92, 96
 Вольф А.И. 126, 129
 Воронов Е.И. 204
 Врубель М.А. 15, 110, 112, 113, 116, 117, 120
 Всеволодский-Гернгросс В.Н. 14, 214, 229
 Гарин Э.П. 10
 Гасюк 212
 Гвоздев А.А. 9
 Георг II Мейнингенский 101—103, 108
 Гёте И.-В. 10
 Гиппиус В.В. 14
 Гиппиус З.Н. 125
 Глинка М.И. 40, 46, 96, 267
 Гнедич П.П. 225
 Гнесин М.Ф. 73, 77
 Го Э. 169
 Гог Т. 138
 Гога 212
 Гоголь Н.В. 8, 15, 39, 43, 45, 73, 123—125, 142, 160, 204, 221, 224, 225, 226, 227
 Годзь (Гоздь-Туберовская) Э.Г. 235
 Гойя Ф. 16, 142, 144, 145, 149—151
 Голикова 212
 Головин А.Я. 13, 15, 16, 84, 87, 92, 93, 96, 111, 113, 203, 204, 213, 248, 267
 Головкин Г.А. 227, 235
 Голубев А.А. 237
 Гольбейн Младший Г. 143, 146, 150, 151
 Гольдони К. 13, 35, 37, 38, 41, 42, 50, 203, 221, 224
 Гонзаго П. 13
 Горбунов И.Ф. 89, 90, 96
 Горин-Горяинов Б.А. 34
 Гофман Э.-Т.-А. 15, 40, 48, 87, 124, 139, 142, 144, 160, 226
 Гоцци К. 13, 35, 37—39, 41, 42, 50, 96, 149, 169, 203, 221, 224
 Гошкевич 209, 212, 213, 247, 250
 Графф Ф.П. 63, 204—206, 210
 Гребешер 181
 Грёз Ж.-Б. 95
 Гремилова 209, 210
 Грибоедов А.С. 221, 224
 Григорович Д.В. 95, 97
 Григорьев А.А. 90, 96, 97, 124—126
 Григорьев Б.Д. 144
 Григорьев Т. 212, 213
 Григорьева 209, 225, 234
 Гримальпарцер Ф. 103
 Грипич А.Л. 18, 98, 169, 172, 204, 210, 212—214, 225, 227—229, 233, 235, 241
 Грифот 136
 Грицевич (Гинтылло-Грыцевич) В.В. 209, 210, 213
 Грушвицкая Е.И. 249, 268
 Гумилёв Н.С. 227
 Д'Аннунцио Г. 50, 81
 Данте Алигиери 10, 117, 120, 121
 Дебюро Ж.-Б.-Г. 132, 133, 136, 143
 Дега Э. 156
 Дельсарт Ф. 92, 96
 Денисов В.И. 15, 110, 112, 113, 116
 Державин К.Н. 12, 20, 168, 209, 212, 213, 222, 225, 227, 234, 236, 241, 247, 253, 255, 258, 266
 Дерибург Х. 71, 75, 80
 Дживелегов А.К. 50
 Дивеев 212
 Дмитриев В.В. 19, 20, 209, 212, 213, 227, 235, 241, 246
 Добужинский М.В. 113
 Долгов Н.Н. 50
 Домье О. 142, 144, 150, 151, 155, 156
 Д'Орвильи Б. 209
 Достоевский Ф.М. 8, 40, 48, 142, 160, 176, 177, 180
 Дранишников В.А. 204
 Дриль 212
 Дузе Э. 50, 166
 Дюрер А. 16, 146, 150, 151
 Дягилев С.П. 96
 Евреинов Н.Н. 77
 Еврипид 50, 189, 203
 Евсеев С.А. 204—206, 209, 210
 Егоров 212
 Екатерина II 204
 Елизавета Петровна, имп. 204
 Жанен Ж. 136
 Жевержеев Л.И. 209, 235

- Живокини В.И. 204
Жирмунский В.М. 14, 204
Жупахин С.Г. 209, 212, 250
- Замысловская Е. 209, 212, 213
Зандин А. 212
Зандин М.П. 11, 82, 84, 85, 89, 98, 110, 116,
196, 203—206, 209, 210, 229, 267
Зелинский Ф.Ф. 14
Зингерман Б.И. 7
Зноско-Боровский Е.А. 14, 144
Золотаревская 227, 234
Зорков 212
- Ибсен Г. 99, 103, 213
Иванов 209, 212
Иванов В.И. 10, 14, 15, 118, 120, 126
Иванов-Разумник Р.В. 267
Иванова Е.В. 266
Иващенко А.Ф. 167, 204
Изотов 210
Израилев 212
Ильинский И.В. 10
Инкижинов В.И. 19
- Каваками Отодзиро 64
Каллаш В.В. 136
Калло Ж. 15, 16, 36, 37, 57, 88, 138—145,
149—151
Кальдерон П. 14, 34, 124, 129, 178, 189
Каменева О.Д. 204, 209, 210, 213, 219, 222,
236
Карамзин Н.М. 81, 256, 257
Каратыгин В.А. 13, 129, 204
Карлеварис Л. 57
Кашенцер 212
Квитко-Основьяненко Г.Ф. 226
Кедрин В. 212
Кедрин Ю. 212
Кенде 212
Кениг 193, 194
Киётада Т. 62
Киплинг Р. 40, 45, 46, 48, 50, 160
Кирилл Владимирович, вел. кн. 236
Клейст Г. 103
Ключевский В.О. 131, 134
Княжнин В. (В.Н.Ивойлов) 14
Кобышев М.Ф. 209, 212, 213
Козлов И. 209, 212, 213, 247
Коккин С.Д. 209, 210, 213, 225, 235
- Коклен Б.-К. 169
Колер И. 71, 72, 75, 80
Комиссаржевская В.Ф. 16, 113, 121, 246
Комиссаржевский Ф.Ф. 77
Константинов С. 212
Коп 80
Коровин К.А. 15, 16, 110, 112, 113, 115
Коростовец И. 64
Корш 212
Коршун А. 209, 210, 213, 247
Костромитинов 212
Котляревский Н.А. 225
Коутс А. 33
Кржевский Б.А. 14
Кроль Г.А. 19
Кроль Р.С. 19
Кронек Л. 108
Кругликова Е.С. 126
Крылов В.А. 124, 126
Крымов Н.П. 16, 115
Крэг Гордон Э. 15, 16, 27, 33, 40, 45, 50, 67,
70, 74, 77, 94, 101, 102, 104—113,
115, 116, 159, 161, 163, 164, 189, 191,
195, 196, 267
- Ксендзовский М.Д. 50
Кубин (Kubin) А. 156
Кугель А.Р. 213
Кудреватых 212
Кузмин М.А. 227
Кузнецов 209, 212
Кумминг 212
Купцова О.Н. 234
Курляндский А. 237
Кусевицкий С.А. 33
Кустодиев Б.М. 111, 113
- Лафито Ж.-Ф. 138
Лебедев 212
Левенвольде К.Г. 132, 136
Левинсон А.Я. 15, 134, 204, 222
Лейферт-Тырса Е.А. 209, 212, 213, 222,
225, 235
Ленин В.И. 213
Лентулов А.В. 77
Леонардо да Винчи 16, 143, 147, 149, 151
Лепотр Ж. 28
Лермонтов М.Ю. 7, 91, 123—126, 142, 161,
204, 221, 224
Ливий Андроник 130

- Лидин 237, 238
 Линцбах П.Я. 209, 212, 213, 247, 250
 Линцбах Я.И. 11, 120, 209, 212, 213
 Лисенко Л.К. 234—236, 253
 Литовский Г. 209, 212, 250
 Лопе де Вега 34
 Лопе де Руеда 70, 75
 Лопухина 212
 Лужковский 212
 Луначарский А.В. 204, 213, 237
 Львова 210
 Любимов Ю.П. 8
 Людовик XIV 33, 108
- Макарова Г.В. 144
 Макарьева 209, 212, 213, 225, 227
 Малько Н.А. 203, 204
 Мамонтов С.И. 15, 110, 112, 113, 116
 Мангуби Л.С. 235
 Маринетти Ф.-Т. 144
 Мария Павловна, вел. кн. 236
 Маркичев В.И. 209, 212, 213
 Марков П.А. 15
 Мартинсон С.А. 10
 Мартынов А.Е. 204
 Маршева 212
 Матачинский 212
 Маяковский В.В. 7, 20
 Мелков 212
 Мережковский Д.С. 213
 Меркурьев В.В. 10
 Метерлинк М. 110
 Мец 212
 Микеланджело Буонарроти 154
 Миклашевский К.М. 50, 204
 Милле (Millet) Ж.-Ф. 155, 156
 Миранов 204
 Миронов А.А. 10
 Михайлова 212
 Мовшенсон А.Г. 12, 162, 164, 167, 169, 227,
 234—236, 252
 Мольер Ж.-Б. 34, 38, 39, 42, 50, 70, 71,
 75, 99, 103, 125, 129, 169, 189
 Морозов П.О. 11, 25, 34, 87, 96, 209—211,
 225, 229, 233, 255, 256, 267
 Мочалов П.С. 166, 204
 Мунцис И. 235
 Муратов П.П. 50
- Мусоргский М.П. 33, 81—85, 87, 96, 98,
 121, 209, 249, 250, 254
- Намики Сёдзо 64
 Наполеон Бонапарт 122, 132, 136
 Направник Э.Ф. 40
 Невольский 212
 Незлобин К.Н. 20
 Немирович-Данченко В.И. 15
 Нестеров 209, 212
 Нецелуев Я. 209, 212, 213
 Нецелуева А. 209, 212, 213
 Нечаев В.М. 130
 Никифоров Н.Ю. 15
 Николаев 209, 212
 Носков Н.Д. 267
 Нотман Г.Ф. 130
- Одоевский В.Ф. 124
 Окуни 64
 Оноко Оцу 64
 Опет 75, 80
 Островский А.Н. 8, 50, 81, 89, 90, 95—97,
 123, 124—126, 129, 142, 181, 204,
 221, 224, 267
- Павлов Г.В. 204
 Пакулин 235
 Панн Е.С. 136, 144
 Паскен (Pascin) Ж. 150, 151
 Пащук Ф.Н. 205, 206, 210
 Петр I 122, 187, 188
 Петр III 36
 Петрарка Ф. 151
 Петров 209, 210
 Петров А. 209, 213
 Петров А.Н. 229
 Петров Вас. 212
 Петров В.А. 209
 Петров В.К. 222, 233, 234
 Петров Д.К. 14, 20
 Петров Н.В. 112, 116
 Петров Ю. 212
 Петров-Водкин К.С. 222, 225, 227, 229,
 233—235, 267
 Петрова-Водкина М.Ф. 235
 Петровская А.А. 169, 227, 229, 234—236, 252
 Пикассо П. 8, 10
 Пименов В.В. 227, 229, 234—236, 252
 Пинеро А. 198

- Пиранези Дж.-Б. 144
По Э. 40, 48, 144
Погодин М.П. 129
Поленов В.Д. 169, 170
Поливанов Л.И. 83, 85, 86
Потехин А.А. 95, 97
Потопчина Е.В. 50
Правосудович Т.М. 235, 252
Преде М.Л. 212
Присёлков С.В. 209, 212, 213, 225, 234, 235, 247
Пушкин А.С. 8, 10, 13, 34, 39, 43, 81—87, 91, 98, 117, 118, 120, 121, 123—127, 129—131, 142, 160, 204, 209, 221, 224—226, 249—251, 255—259, 266—268
Пыпина 240
Пышновская З.С. 144
Пяст В.А. 203
Пятницкая К. 209, 212, 213, 234—236
Радлов С.Э. 14, 167, 204, 214, 225, 227, 229, 233—235
Радлова А.Д. 235
Разгильдяев 212
Раkitин Ю.Л. 77
Раппопорт В.Р. 214
Раугул Р.Д. 234—236, 253
Рафаэль Санти 34
Рашевская Н.С. 130
Редон (Rèdon) О. 156
Рейнгардт М. 16, 111, 115
Ремизов А.М. 126, 151, 227, 229
Реммель Б. 209, 212, 247
Репнин П.П. 209, 212, 250
Розова 209, 212
Ропе Ф. 143
Росси Э. 166
Ростан Э. 95
Ростовцев М.А. 50
Росций Квинт 127, 128, 130
Рудзит 212
Рудницкий К.Л. 7
Рязановский И.А. 11, 209, 210, 229
Сад 212
Сада Якко 64
Садовский П.М. 204
Сакс Г. 64
Сальников А.Б. 167, 204
Самойлов 239
Санжи 212
Сапунов Н.Н. 15, 16, 110—116, 138, 139, 142, 144
Сахновский В.Г. 77
Сацума Дзёун 64
Свечников 212
Свирчевский 209, 212, 213, 225
Сезанн П. 117
Сервантес М. де Сааведра 17, 225
Симов В.А. 16, 110, 113
Сиповский В.В. 14
Скородумов Н.В. 169, 170
Слонимская Ю.Л. 15, 128, 130, 138, 144
Слонимский Ю.И. 19, 20
Смирнов 209, 212
Смирнов 235
Соловьев В.Н. 14, 16, 18, 77, 175, 203, 204, 214, 229, 234, 235
Сологуб Ф.К. 227
Софокл 50, 121
Станиславский К.С. 9, 102, 103, 108, 110, 112, 204, 248
Стеллецкий Д.С. 75, 76, 88, 95
Степанов В.Я. 167, 204
Степат 209, 212
Стессор 212
Стороженко Н.И. 15
Страдзьнь 209, 212
Стриндберг А. 162, 179
Струтинская Е.И. 249, 268
Суворов А.В. 122
Судейкин С.Ю. 15, 16, 76, 110, 112—116
Сухово-Кобылин А.В. 124, 125, 267
Таиров А.Я. 8, 77
Такеда Идзумо 64
Тастевен Г.Э. 34
Татлин В.Е. 16, 87, 96, 115, 116, 267
Тверской К.К. 213
Телест 127, 128, 130
Темерин А.А. 178
Терентьев 209, 212
Терлецкий [1-й] 212
Терлецкий [2-й] 212
Тик Л. 39, 43
Тикамацу Мондзаэмон 64
Тирсо де Молина 203
Толбузин Д.А. 170

- Толстой Л.Н. 124, 125, 129
Третьяковский В.К. 132
Трубецкой П.П. 184
Туберовский М.Д. 235
Тулуз-Лотрек А. 156
Тургенев И.С. 8, 41, 96, 124—126, 160, 177
Тучинская А.Я. 240
- Уайльд О. 16, 198, 209, 249, 251
Урицкий М.С. 213
- Февральский А.В. 172
Фёдоров 226
Федотов И.С. 77
Фельдман О.М. 268
Феона А.Н. 50
Фетисова К.А. 130
Фишер (Fischer) А. 63
Фомин А.Г. 225
Фореггер Н.М. 77
Фукс Г. 16, 111, 115, 163
- Хемингуэй Э. 8
Хлебников 212
Хлебников В.В. 17
Хокусаи (Hokusai) Кацусика 16, 148, 151
Хохлов 212
- Цаккони Э. 129
Церс 212
Цинглер 212
Цицерон 127, 128, 130
- Чехов А.П. 8, 89, 96, 110, 112, 125, 126
Чичагов К.Д. 204
Чичкан А. 209, 213, 212
Чичканов П.С. 168, 209, 212, 213, 225,
247, 249, 251, 255, 259, 260, 266,
267
- Чукелов 212
Чулков Г.И. 125
Чушкин Н.Н. 227, 267
- Шагалов 212
Шагамогас 212
Шаляпин Ф.И. 30, 33
Шамбинаго С.К. 136
Шаров П.Ф. 67
Шекспир В. 13, 15, 34, 38, 39, 42, 43, 45,
53, 71, 73, 75, 86, 99, 103, 105, 125,
127, 129, 153, 169, 189, 193, 203,
221, 224, 225, 256, 257
- Шемшурин Н.Ф. 169, 170
Шефлер (Scheffler) К. 144, 151
Шиллер Ф. 99, 103
Шиллинговский П.А. 29
Шляпкин И.А. 14
Шницлер А. 213, 246
- Щёголев О.В. 209
Щепкин М.С. 204
- Эйхенгольц М.Д. 229
Экскузович И.В. 204
Эмлер (Эрмлер) Н. 234—236
Энгр Ж.-О.-Д. 128
Эрберг К.А. 14, 166, 222
Эрбштейн Б.М. 19, 20, 209, 212, 213, 235,
241, 249, 251, 255, 262, 266—268
- Эрве (Ф.Ронже) 50
Эсхил 50, 128, 130, 203
Эфрос Н.Е. 136
- Юлий Цезарь 188
Юон К.Ф. 87, 96
Юрьев С.А. 204
- Якулов Г.Б. 77
Якунина Е.П. 234—236, 252

Среди имён, упомянутых в книге, в указатель вынесены все фамилии слушателей Инструкторских курсов и Курмасаепа, встречающиеся в Приложениях. К сожалению, пока не удастся установить имена (и даже инициалы) многих из них и убедительно различить однофамильцев — изучение персонального состава слушателей, их учебных работ (хранящихся в СПб МТ и МИ) и их дальнейших жизненных и творческих судеб ждёт внимания со стороны историков театра рубежа 1910—1920-х гг.; оно позволит воссоздать конкретные черты жизни этого поколения петроградской интеллигенции.

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Арлекин, ходатай свадеб» В.Н.Соловьёва 16
- «Балаганчик» А.А.Блока 39, 126
- «Борис Годунов» М.П.Мусоргского 33, 81, 83—85, 87, 96, 98, 121, 209, 249, 250, 254
- «Борис Годунов» А.С.Пушкина 10, 81, 83—87, 96, 98, 118, 124, 209, 225, 249, 250, 255—268
- «Великодушный рогоносец» Ф.Кроммелинка 7
- «Версальский экспромт» Ж.-Б.Мольера 50
- «Вильгельм Телль» Ф.Шиллера 100
- «Вишнёвый сад» А.П.Чехова 8, 89, 96, 161
- «Власть тьмы» Л.Н.Толстого 124, 129
- «Врач своей чести» («Кровавая рука») П.Кальдерона 124, 129
- «Гамлет» В.Шекспира 39, 43, 100, 104, 168, 189, 222, 225
- «Генрих VI» В.Шекспира 256, 257
- «Горе от ума» А.С.Грибоедова 129
- «Гроза» А.Н.Островского 81, 87, 89, 90, 92—97, 105, 125, 129, 181, 267
- «Джиоконда» («Джоконда») Г.Д'Аннунцио 81, 87
- «Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера 7, 13, 28, 29, 33, 42, 159, 248
- «Женитьба» Н.В.Гоголя 39, 43
- «Жизнь за царя» М.И.Глинки 40, 46, 50, 96, 115, 267
- «Заговор Фиеско в Генуе» Ф.Шиллера 102
- «Зелёный попугай» А.Шницлера 213, 246
- «Зори» Э.Верхарна 20, 209, 241—248
- «Идеальный муж» О.Уайльда 209, 249, 251
- «Каменный гость» А.С.Даргомыжского 248
- «Каменный гость» А.С.Пушкина 8, 13, 39, 43, 125, 127, 130, 131
- «Комический театр» («Il Teatro comico») К.Гольдони 37, 50
- «Кориолан» В.Шекспира 256, 257
- «Король Лир» В.Шекспира 248
- «Кот в сапогах» Л.Тика 39, 43
- «Кровавая рука» см. «Врач своей чести»
- «Лес» А.Н.Островского 7, 50
- «Мадемуазель Нитуш» Эрве 44, 50
- «Макбет» В.Шекспира 249, 251
- «Мария Стюарт» Ф.Шиллера 102
- «Марфа Посадница» М.П.Погодина 129
- «Маскарад» М.Ю.Лермонтова 7, 13, 91, 161, 248
- «Мистерия-буфф» В.В.Маяковского 13
- «Мнимый больной» Ж.-Б.Мольера 28, 108
- «На полпути» А.Пинеро 196—198
- «Незнакомка» А.А.Блока 198
- «Нора» («Кукольный дом») Г.Ибсена 213
- «Обращённый принц» Е.А.Зноско-Боровского 114, 144
- «Орфей» К.-В.Глюка 13
- «Отелло» В.Шекспира 185, 196
- «Ошибка смерти» В.В.Хлебникова 17
- «Пиковая дама» П.И.Чайковского 10
- «Плоды просвещения» Л.Н.Толстого 124
- «Поклонение кресту» П.Кальдерона 14
- «Приезжий из столицы» Г.Ф.Квитко-Основащенко 226
- «Разбойники» Ф.Шиллера 103
- «Ревизор» Н.В.Гоголя 39, 43, 50, 88, 124, 142, 149, 161, 168, 225—227
- «Ревнивый старик» М.Сервантеса 222
- «Романтики» Д.С.Мережковского 196
- «Романтики» Э.Ростана 95
- «Ромео и Джульетта» В.Шекспира 104, 189

- «Русская свадьба» («Обряд русской свадьбы», сценарий В.Н.Всеволодского-Гернгросса) 214
- «Семеро против Фив» Эсхила 127, 128, 130
- «Скупой рыцарь» А.С.Пушкина 249, 251
- «Смерть Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина 13, 34
- «Смерть Тентажиля» М.Метерлинка 34, 75, 76
- «Стойкий принц» П.Кальдерона 13, 168
- «Сцены из рыцарских времен» А.С.Пушкина 142
- «Театр чудес» М.Сервантеса 17, 168, 222, 225
- «Театральный разъезд» Н.В.Гоголя 226
- «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» А.М.Ремизова 151
- «Уриэль Акоста» К.Гуцкова 188
- «Фауст» И.-В.Гёте 190, 190
- «Федра» Ж.Расина 8
- «Царь Максимилиан» («Царь Максемьян») 198, 225, 226, 249, 252
- «Царь Фёдор Иоаннович» А.К.Толстого 75, 76, 88
- «Чайка» А.П.Чехова 8, 102, 103, 108, 110, 112
- «Шарф Коломбины» А.Шницлера 114, 138
- «Шейлок» («Венецианский купец») В.Шекспира 188
- «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана 34
- «Юлиан Отступник» Д.С.Мережковского 213
- «Юлий Цезарь» В.Шекспира 73, 75, 100, 104, 105, 188, 256, 257

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ГАРФ | Государственный архив Российской Федерации, Москва |
| РГАЛИ | Российский государственный архив литературы и искусства, Москва |
| СПб МТ и МИ | Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства |
| ЦГА СПб | Центральный государственный архив С.-Петербурга |
| <i>Встречи с Мейерхольдом</i> | Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1967 |
| <i>Наследие</i> | <i>Мейерхольд В.Э.</i> Наследие. Т.1. М., О.Г.И., 1998 |
| <i>Мейерхольд 1968</i> | <i>Мейерхольд В.Э.</i> Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-ч. М., «Искусство», 1968 |
| <i>Мейерхольд и другие</i> | Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. М., О.Г.И., 2000 |
| <i>Переписка</i> | <i>Мейерхольд В.Э.</i> Переписка. 1896—1939. М., «Искусство», 1976 |

СОДЕРЖАНИЕ

Б.Зингерман. Введение в театр	7
От составителя	11

I

Сценоведение и режиссура
Лекции, читанные на летних Инструкторских курсах
по обучению мастерству сценических постановок
Петроград. 1918, июнь—август

Лекция № 1. Введение в сценоведение. 26 июня 1918	
1. План	23
2. Стенографическая запись, выправленная Мейерхольдом	23
3. Конспект слушателя	31
Лекция № 2. Введение в сценоведение (продолжение). 28 июня 1918	
1. Подготовительные записи	35
2. Конспект слушателя	38
3. Стенографическая запись	41
Лекция № 3. Старинные сцены. 1 июля 1918	
1. Подготовительные записи	51
2. Конспект слушателя	51
3. Стенографическая запись	52
Лекция № 4. Работа режиссёра. Методика режиссуры. 3 июля 1918	
1. Подготовительные записи	67
2. Стенографическая запись	67
3. Конспект слушателя	74
Лекция № 5. Работа режиссёра и художника-декоратора. 10 июля 1918	
1. Стенографическая запись	81
2. Конспект слушателя	85
Лекция № 6. Работа над экземплярами пьес. 15 июля 1918	
1. Подготовительные записи	87
2. Стенографическая запись	87
3. Конспект слушателя	95
Лекция № 7. Работа режиссёра. 17 июля 1918	
1. Стенографическая запись	99
2. Конспект слушателя	102
3. Живая запись	104

Лекция № 8. Сценоведение. 19 июля 1918	
1. Стенографическая запись	109
2. Живая запись	111
Лекция № 9. Сценоведение. 24 июля 1918	
1. Стенографическая запись	117
2. Конспект слушателя	119
Лекция № 10. О мастерстве актёра. 25 июля 1918	
1. Конспект слушателя	122
Лекция № 11. Сценоведение. 5 августа 1918	
1. Стенографическая запись	123
2. Конспект слушателя	128
Лекция № 12. Сценоведение. 12 августа 1918	
1. Стенографическая запись	131
Лекция № 13. Сценоведение. 23 августа 1918	
1. Стенографическая запись	137

II

Лекции и беседы на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп) Общий и специальный семестры Петроград. 1918, октябрь — 1919, март

1. Подготовительные записи к лекциям общего (первого) семестра	159
2. Курс лекций «Сценоведение». Конспект А.Г.Мовшенсона	162
3. Класс В.Э.Мейерхольда. Вопросы по курсу и ответы	164
4. Подготовительные записи к лекциям и беседам специального (второго) семестра	167
5. «Из лекций В.Э.Мейерхольда». Конспект К.Н.Державина	168
6. Тезисы коллективного доклада о методах упрощённых постановок	169

III

Беседы об упрощённых постановках в Школе актёрского мастерства (ШАМ) Петроград. 1919, март

Первая беседа. Режиссура. Походный театр. 6 марта 1919. Стенограмма	173
Вторая беседа. Походный театр. 20 марта 1919. Стенограмма	181
Третья беседа. Упрощённые постановки. 27 марта 1919. Стенограмма	187

Приложения

I

1. Проект Экспериментального театрального института. 1918, весна	201
2. Объявление об открытии Инструкторских курсов. 1918, июнь	206
3. Положение об Инструкторских курсах. 1918, 4 июля	206
4. Из протокола Совета преподавателей. 1918, 27 июля	207
5. Отчёт о двухмесячном летнем семестре Инструкторских курсов	208
6. Выпускники Инструкторских курсов — В.Э.Мейерхольду. 1918, август	212

7. А.Л.Грипич. Курсы мастерства сценических постановок.
Из плана-конспекта «Воспоминаний» 213

II

1. Положение о Курсах мастерства сценических постановок. 27 августа 1918 215
2. Проект положения о «Школе актёрского мастерства». 3 октября 1918
(составлен Л.С.Вивьеном и Вс.Э.Мейерхольдом) 219
3. Из хроники «Временника ТЕО» 222
4. Заведующий Курмасцепа — заведующему ТЕО Наркомпроса. 4 марта 1919 227
5. Проект объявления о летнем (1919) семестре Курмасцепа. 1919, до 15 мая 228
6. Заведующий Курмасцепа — заведующему ТЕО Наркомпроса. 14 марта 1919 229
7. Положение о Курсах мастерства сценических постановок. 1919, начало марта 230
8. Слушатели Курмасцепа — В.Э.Мейерхольду. 1920, май 234
9. Слушатели Курмасцепа — В.Э.Мейерхольду. 1920, конец сентября 234
10. Слушатели Курмасцепа — В.Э.Мейерхольду. 1923, 23 апреля 235
11. Из «Дела о доме Театрального отдела по Миллионной ул., 27» 236

III

1. «Зори». Экспозиция В.В.Дмитриева. Лето 1918 241
2. Монтровка неосуществлённого спектакля «Зори» Э.Верхарна. Лето 1918 246

IV

- Учебные работы слушателей Инструкторских курсов и Курмасцепа
(эскизы, рисунки, декорационные фантазии) 249

V

- «Борис Годунов» А.С.Пушкина. Материалы к постановке
под редакцией В.Э.Мейерхольда и К.Н.Державина 255

У к а з а т е л и

- Указатель имён 269
Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 275
Принятые сокращения 277

ISBN 5-900241-10-1

**В.Э.Мейерхольд. Лекции: 1918–1919. Составитель О.М.Фельдман.
Москва: О·Г·И, 2001. — 280 с.**



В книгу вошли записи лекций, прочитанных В.Э.Мейерхольдом в 1918–1919 гг. в учебных заведениях, созданных им в Петрограде. Эти тексты, за исключением прежде не публиковавшихся, дают изложение позиций, которые с середины 1910-х гг. определяли направленность студийных исканий Мейерхольда и его педагогику. Принципы гротескного театра условных упрощённых форм Мейерхольд обосновывал перед слушателями как практический и теоретический вывод из всей прошлой истории мирового театра и как прямое следствие новейших открытий современной режиссуры.

В оформлении использован фототюд А.А.Темерина из серии «Фонтанка», выполненной летом 1924 г. во время первых ленинградских гастролой Театра им. В.Э.Мейерхольда.

Редактор — *З.И.Удальцова*, корректор — *И.М.Зайцева*, вёрстка — *В.А.Щербаков*,
производство — *Е.Е.Свердлова*

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК—005—93, том 2,
код 953000

Объединенное гуманитарное издательство

Тел.: 200-76-81, fax: 200-76-82

e-mail: perm@zhurnal.ru, для заказов: tirazh@zurnal.ru

ЛР № 065416 от 22.09.97

Сдано в набор 24.06.2000. Подписано в печать 5.09.2000. Формат 70x100/16
Гарнитура Bodoni. Объем 13,56 усл. печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная

Тираж 1500 экз. Заказ 926

Отпечатано с готовых диапозитивов во ФГУП ИПК «Ульяновский
Дом печати», 432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

инструкторские
курсы

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

курсы
мастерства
сценических
постановок

лекции

школа
актерского
мастерства

1918 — 1919