

Евгений Вахтангов



# ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ

в театральной  
критике







Издание  
Государственного академического  
театра имени Евг. Вахтангова

Государственный институт искусствознания  
Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова  
Театральный институт им. Бориса Щукина

# ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ

в театральной  
критике



Москва  
«Театралис»  
2016

УДК 792.2.071.1.(47+57)

ББК 85.334.3(2)6

В-22

Редактор-составитель *В. В. Иванов*

Над изданием работали *М. В. Львова, М. В. Хализева*

Рецензенты: *А. В. Бартошевич*, доктор искусствоведения

*В. А. Щербаков*, кандидат искусствоведения

Евгений Вахтангов в театральной критике.

М.: Театралис, 2016. 704 с., ил.

ISBN 978-5-902492-36-8

В книгу входят рецензии на спектакли Е. Б. Вахтангова, опубликованные в печати с 1913 по 1949 г. За свою короткую жизнь режиссер поставил 10 спектаклей в Первой и Третьей студиях, а также в театре-студии «Габима». Некоторые из них существовали в двух редакциях. В книгу включены не только премьерные рецензии, но и те отклики, которые появлялись во время гастролей. Гастрольная жизнь некоторых спектаклей («Принцесса Турандот», «Чудо св. Антония») была насыщенной, а в случае с «Гадибуком» исключительной. На протяжении десятилетий «Габима» гастролировала в Европе и США. Рецензии разных лет дают представление о биографии спектакля. В приложение включен Журнал проката спектакля «Гадибук» (1922–1957). Кроме именного указателя в книге имеется аннотированный список рецензентов.

© Иванов В. В., составление, 2016

© Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова, 2016

© Осенева А. Б., дизайн, 2016

© Издательство «Театралис», 2016

# Содержание

|                      |    |
|----------------------|----|
| От составителя ..... | 15 |
|----------------------|----|

## «Праздник мира»

|   |    |
|---|----|
| Вступительный текст .....   | 18 |
| <i>С. Яблоновский</i> < <i>С. В. Потресов</i> >. Студия Художественного театра. «Праздник мира» ..... | 20 |
| <i>Як. Львов</i> . В Студии Художественного театра .....  | 22 |
| <i>Ю. С&lt;оболе&gt;в</i> . Открытие Студии .....   | 23 |
| <i>А. Койранский</i> . «Праздник мира». (Студия Московского Художественного театра) .....             | 24 |
| <i>Э. Печерский</i> < <i>Э. И. Павчинский</i> >. Студия Московского Художественного театра .....      | 26 |
| <i>Н. К&lt;уров&gt;</i> . В Студии .....  | 27 |
| <i>С. Глаголь</i> < <i>С. С. Голоушев</i> >. Студия Художественного театра. «Праздник мира» .....     | 29 |
| <i>С. Кармин</i> < <i>С. Г. Кара-Мурза</i> >. Студия Станиславского .....                             | 30 |
| <i>Ю. Соболев</i> . В Студии .....  | 32 |
| <i>М. Юрьев</i> < <i>Ю. П. Денике</i> >. Студия Художественного театра .....                          | 33 |
| <i>И. Джонсон</i> < <i>И. В. Иванов</i> >. Студия Художественного театра. (Письмо из Москвы) .....    | 35 |
| <i>С. Глаголь</i> < <i>С. С. Голоушев</i> >. Студия Художественного театра .....                      | 37 |
| <i>И. С. Крестов</i> . Театр и школа .....  | 39 |
| <i>Н. Россовский</i> . Спектакли Студии Московского Художественного театра .....                      | 41 |
| <i>Анчар</i> < <i>В. Ф. Боцяновский</i> >. В Студии Московского Художественного театра .....          | 42 |
| <i>В. А.</i> < <i>В. А. Ашкинази</i> >. Лаборатория Художественного театра .....                      | 43 |
| <i>Н. Шебуев</i> . Впечатления. «Праздник мира» в Студии .....  | 44 |
| <i>Л. Гуревич</i> . Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана ..        | 45 |
| < <i>Без подписи</i> > < <i>Без названия</i> > .....  | 46 |
| <i>Зигфрид</i> < <i>Э. А. Старк</i> >. Эскизы .....   | 48 |
| <i>Зигфрид</i> < <i>Э. А. Старк</i> >. Студия Художественного театра .....                            | 49 |
| <i>Б. Г&lt;ейе&gt;р</i> . Студия Московского Художественного театра .....                             | 51 |
| <i>Е. Янтарев</i> . Первая студия МХТ. «Праздник мира» .....  | 51 |
| <i>М. Кузмин</i> . «Праздник мира». Малый театр .....   | 52 |

## «Усадьба Ланиных»

|  |    |
|--|----|
| Вступительный текст .....  | 56 |
| <i>И.</i> < <i>Н. Н. Вильде</i> >. Спектакль в Охотничьем клубе. «Усадьба Ланиных» ..... | 57 |
| <i>Ард. А.</i> < <i>А. С. Ходоровский</i> >. В Студенческой студии .....                 | 58 |
| <i>В. А&lt;шкинази&gt;</i> . «Усадьба Ланиных» .....                                     | 59 |

|   |    |
|---|----|
| <i>Изгой</i> <псевдоним не раскрыт>. «Усадьба Ланиных» . . . . .                | 59 |
| <i>И. Дж&lt;онс&gt;он</i> <И. В. Иванов>. «Усадьба Ланиных» . . . . .           | 60 |
| <i>В. Волин</i> <В. Г. Шмерлинг>. «Усадьба Ланиных». (Охотничий клуб) . . . . . | 61 |
| <i>Н.</i> <псевдоним не раскрыт>. «Усадьба Ланиных» . . . . .                   | 62 |

### «Потоп»

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст . . . . .   | 64  |
| <i>Ю. Соболев.</i> «Потоп» . . . . .  | 66  |
| <i>Э. Бескин.</i> «Потоп». Студия Художественного театра . . . . .  | 68  |
| <i>А. Вознесенский</i> <А. С. Бродский>. Студия Художественного театра. «Потоп» . . . . .                 | 69  |
| <i>Як. Львов.</i> Студия Художественного театра . . . . .   | 70  |
| <i>Ю. Соболев.</i> Студия Художественного театра . . . . .  | 71  |
| <i>С. Яблоновский</i> <С. В. Потресов>. Студия Художественного театра.<br>«Потоп» Ю.-Х. Бергера . . . . . | 73  |
| <i>С. Глаголь</i> <С. С. Голоушев>. «Потоп». (Студия Художественного театра) . . . . .                    | 74  |
| <i>И.</i> <И. Н. Игнатов>. Студия Художественного театра. «Потоп» . . . . .                               | 76  |
| <i>Родя</i> <Р. А. Менделевич>. Арабески . . . . .  | 76  |
| <i>И. Джонсон</i> <И. В. Иванов>. Московские письма . . . . .   | 78  |
| <i>Я. Тугендхольд.</i> Московские театры. (Письмо из Москвы) . . . . .                                    | 79  |
| <i>Н. Эфрос.</i> Студия и ее «Потоп». (Письмо из Москвы) . . . . .  | 83  |
| <i>С. С&lt;абуров&gt;.</i> Студия Художественного театра. «Потоп» . . . . .                               | 87  |
| <i>Л. Н&lt;икулин&gt;.</i> Закрытие гастрольных спектаклей московской художественной Студии. . . . .      | 87  |
| <i>В. Додонов</i> <А. Г. Гайсинский >. Два слова по поводу «Потопа» . . . . .                             | 89  |
| <i>П. Пильский.</i> «Потоп». Гастроли студии МХТ. . . . .   | 90  |
| <i>Яр. Войнов.</i> «Потоп» . . . . .  | 92  |
| <i>Э. Мешинг.</i> Студия Московского Художественного театра. 2-й вечер. «Потоп» . . . . .                 | 93  |
| <i>ф. А. (в. А.)</i> <псевдоним не раскрыт>. <Без названия> . . . . .                                     | 94  |
| <i>–т. (–th.)</i> <псевдоним не раскрыт>. Москвичи в Аполло-театре . . . . .                              | 95  |
| <i>dt. (dt.)</i> <псевдоним не раскрыт>. Гастроли МХТ в Аполло-театре . . . . .                           | 96  |
| <i>Ю. Оффросимов.</i> «Потоп» в Студии . . . . .  | 97  |
| <i>М. Слоним.</i> Гастроли Студии Московского Художественного театра. «Потоп» . . . . .                   | 98  |
| <i>Г. Тарасов.</i> «Потоп» . . . . .  | 100 |
| <i>Н. Д.</i> <псевдоним не раскрыт>. «Потоп» . . . . .  | 101 |
| <i>С. Ветл&lt;угин&gt;.</i> «Потоп». (Первая студия МХТ) . . . . .  | 101 |
| <i>Э. Старк.</i> «Потоп» в Студии . . . . .   | 102 |
| <i>Г. Крыжицкий.</i> «Потоп» . . . . .  | 103 |
| <i>П. Плазма</i> <псевдоним не раскрыт>. Сухой потоп мокрой гадости . . . . .                             | 103 |
| <i>Бис.</i> <И. И. Бачелис>. «Потоп» – гастроли ансамбля Второго МХАТ . . . . .                           | 105 |
| <i>Вл. Р&lt;ой&gt;.</i> Гастроли МХАТ Второго . . . . .   | 106 |
| <i>А.</i> <псевдоним не раскрыт>. Гастроли МХАТ 2-го. «Потоп» – Фрээер . . . . .                          | 106 |
| <i>Гр. Либерман.</i> Гастроли Московского Художественного театра Второго. «Потоп» . . . . .               | 107 |
| <i>Бор. Каплун.</i> Гастроли МХАТ Второго. «Потоп» . . . . .  | 108 |



|  |     |
|--|-----|
| <i>И. Б&lt;ерезар&gt;</i> к. «Потоп». (2-й Художественный театр) . . . . .               | 108 |
| <i>Мих. Саратовский &lt;М. М. Майзель&gt;</i> . Гастроли МХАТ Второго. «Потоп» . . . . . | 109 |

### «Росмерсхольм»

|  |     |
|--|-----|
| Вступительный текст. . . . .   | 114 |
| <i>Ю. С&lt;оболе&gt;</i> в. Ибсен в Художественном театре . . . . .  | 116 |
| <i>В. Ашмарин &lt;В. Ф. Ахрамович&gt;</i> . «Росмерсхольм» . . . . . | 117 |
| <i>Н. Шубский</i> . «Росмерсхольм». (Последний спектакль) . . . . .  | 118 |

### «Праздник начала». Вечер студийных работ

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст. . . . .  | 120 |
| <i>О. Леонидов</i> . «Габима» . . . . .   | 122 |
| <i>Сергей Глаголь &lt;С. С. Голоушев&gt;</i> . «Габима». (Открытие студии библейского театра) . . . . . | 124 |
| <i>М. Н. &lt;псевдоним не раскрыт&gt;</i> . Еврейский театр «Габима». (Письмо из Москвы) . . . . .      | 125 |
| <i>Сфинкс &lt;Ю. П. Денике&gt;</i> . К постановкам «Габимы» . . . . .                                   | 127 |
| <i>М. Загорский</i> . «Габима» . . . . .  | 128 |

### «Чудо святого Антония». «Свадьба»

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст. . . . .  | 131 |
| <i>Садко &lt;В. И. Блюм&gt;</i> . Советский Народный театр . . . . .  | 136 |
| <i>Хрис. В. &lt;Х. Н. Херсонский?&gt;</i> . «Чудо св. Антония» . . . . .  | 137 |
| <i>Ю. Соболев</i> . Народный театр Театрально-музыкальной секции МСРД. «Чудо св. Антония» . . . . .               | 137 |
| <i>&lt;Без подписи&gt;</i> . «Чудо св. Антония». (Третья студия Московского Художественного театра) . . . . .     | 138 |
| <i>Н. Хесин</i> . Театральный дневник. Отражения . . . . .  | 139 |
| <i>Я. Тугендхольд</i> . Возрождение Метерлинка . . . . .  | 140 |
| <i>А. С&lt;идоров&gt;</i> . Записки зрителя. Открытие Третьей студии МХТ . . . . .                                | 141 |
| <i>М. Загорский</i> . «Чудо св. Антония» . . . . .  | 143 |
| <i>А. Абрамов</i> . «Вчера» и «сегодня» . . . . .   | 143 |
| <i>Л. Гуревич</i> . «Чудо св. Антония» . . . . .  | 145 |
| <i>А. Канкарович</i> . «Чудо св. Антония». (Третья студия Московского Художественного театра) . . . . .           | 147 |
| <i>Д. П&lt;латач&gt;</i> . Первый спектакль Третьей студии . . . . .  | 148 |
| <i>В. Ченцов</i> . «Чудо св. Антония» и «Принцесса Турандот» . . . . .  | 149 |
| <i>Э. Старк</i> . «Чудо св. Антония». Первый спектакль Третьей студии МХАТа . . . . .                             | 150 |
| <i>В. Азов &lt;В. А. Ашкинази&gt;</i> . Спектакли Третьей студии. «Чудо св. Антония» . . . . .                    | 151 |
| <i>Г. Крыжицкий</i> . «Чудо св. Антония» . . . . .  | 152 |
| <i>А. Канкарович</i> . Секрет успеха москвичей . . . . .  | 153 |
| <i>В. М&lt;етту&gt;</i> с. «Чудо св. Антония» и «Свадьба» в постановке москвичей . . . . .                        | 154 |
| <i>А. Адсон</i> . Гастрольные постановки прошедшего сезона в Таллине . . . . .                                    | 155 |
| <i>С. С&lt;ёдерма&gt;</i> н. Труппа русских актеров . . . . .   | 157 |
| <i>Э. Смит</i> . Русские в шведском театре. Чехов, Метерлинк . . . . .  | 158 |
| <i>ХУ &lt;псевдоним не раскрыт&gt;</i> . Выступление русского театра. «Свадьба»<br>и «Чудо св. Антония» . . . . . | 159 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Г. Ю&lt;ханссо&gt;н.</i> Второй русский вечер . . . . .  | 160 |
| <i>Д. Фалльстрём.</i> Русские гастролы в шведском театре. Второй вечер стал большим артистическим успехом . . . . .                                 | 161 |
| <i>Х. Бергегрэн.</i> Второй вечер русской театральной труппы . . . . .  | 162 |
| <i>Б. Б&lt;ергма&gt;н.</i> Русские гастролы. «Чудо св. Антония», «Свадьба» . . . . .  | 163 |
| <i>&lt;Без подписи&gt;.</i> Чехов и Метерлинк. Гастролы русского театра в Лессинг-театре . . . . .  | 165 |
| <i>Ю. Оффросимов.</i> Третья студия . . . . .   | 166 |
| <i>Ник. &lt;Л. В. Никулин&gt;.</i> «Чудо св. Антония». (Студия им. Вахтангова) . . . . .  | 167 |
| <i>Альцест &lt;Е. Я. Генис&gt;.</i> Студия им. Вахтангова. «Чудо святого Антония» . . . . .   | 168 |
| <i>Ник. Анапский &lt;Н. Мазанов&gt;.</i> Гастролы московской Государственной академической студии им. Евг. Вахтангова. «Чудо св. Антония» . . . . . | 168 |
| <i>В. Х&lt;авки&gt;н.</i> «Чудо святого Антония» . . . . .  | 170 |
| <i>Б. К&lt;ап&gt;ун.</i> Последний спектакль московской Государственной академической студии им. Вахтангова. «Чудо св. Антония» . . . . .           | 171 |
| <i>Гр. Либерман.</i> Гастролы Студии им. Вахтангова. «Чудо св. Антония» . . . . .   | 171 |
| <i>Просперо &lt;М. Я. Пустынин?&gt;.</i> Гастролы Студии имени Вахтангова . . . . .   | 172 |
| <i>Адр. Пиотровский.</i> Гастролы Студии им. Вахтангов. «Чудо св. Антония» . . . . .  | 172 |
| <i>Б. М&lt;азинг&gt;.</i> «Чудо св. Антония». Гастролы Театра им. Вахтангова . . . . .  | 173 |
| <i>Бор. Бродянский.</i> «Чудо св. Антония». Студия им. Вахтангова . . . . .   | 174 |
| <i>А. &lt;Г. А. Авлов&gt;.</i> «Чудо св. Антония». (Студия им. Вахтангова) . . . . .  | 175 |
| <i>К. Тверской.</i> Блестящий финал. «Чудо» у москвичей . . . . .   | 176 |
| <i>С. Марголин.</i> Спектакли Евг. Багр. Вахтангова . . . . .   | 177 |
| <i>Парижанин &lt;М. Донзель&gt;.</i> «Чудо св. Антония» . . . . .   | 178 |
| <i>Л. Любимов.</i> Спектакли Вахтанговской студии: «Чудо св. Антония», «Карета святых даров» . . . . .  | 180 |

#### «Эрик XIV»

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст . . . . .   | 188 |
| <i>Е. Вахтангов.</i> «Эрик XIV» . . . . .   | 191 |
| <i>Ю. Соболев.</i> Первая студия МХТ. «Эрик XIV» . . . . .  | 192 |
| <i>Ю. Соболев.</i> МХАТ и его студии . . . . .  | 195 |
| <i>Федор Чужой &lt;Д. М. Аранович&gt;.</i> «Эрик XIV». (Первая студия Московского Художественного театра) . . . . . | 196 |
| <i>Ю. Анненков.</i> Единственная точка зрения . . . . .   | 197 |
| <i>М. Кузмин.</i> Созвездия и звезды. («Король Эрик XIV» и Студия Московского Художественного театра) . . . . .     | 199 |
| <i>Ю. Анненков.</i> Чаша Бенвенуто и московская Студия . . . . .  | 201 |
| <i>В. Раппапорт.</i> Degeneratio psychica. (По поводу постановки «Эрика XIV») . . . . .                             | 204 |
| <i>Н. Петров.</i> Студия или театр . . . . .  | 206 |
| <i>Ю. Анненков.</i> В последний раз о Студии МХТ . . . . .  | 208 |
| <i>П. Пильский.</i> «Эрик XIV». Гастролы Студии МХТ 27 июня . . . . .   | 211 |
| <i>Б. Витвицкая.</i> Студия Московского Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .                                | 213 |
| <i>Я. Гринс.</i> <Без названия> . . . . .   | 214 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>К. А</i> <рабажин>. Студия Московского Художественного театра . . . . .                                  | 215 |
| <i>Ф. Домбровскис-Думбрайс</i> . Московский Художественный театр и его студии . . . . .                     | 215 |
| <i>Зелтматис</i> <Э. Карклиньш>. <Без названия> . . . . .   | 216 |
| <i>Яр. Войнов</i> . «Эрик XIV». I . . . . .   | 218 |
| <i>Яр. Войнов</i> . «Эрик XIV». II . . . . .  | 219 |
| <i>Э. Мешинг</i> . Студия Московского Художественного театра. 4-е представление. «Эрик XIV» . . . . .       | 220 |
| <i>Г. Тарасов</i> . Первая студия Московского Художественного театра. . . . .                               | 221 |
| <i>Г. Тарасов</i> . Студия Московского Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .                         | 224 |
| <i>К.</i> <псевдоним не раскрыт>. Маленький фельетон. Драма Стриндберга «Эрик» . . . . .                    | 226 |
| <i>Ф. Б</i> <ёме>. Московская студия . . . . .  | 226 |
| –т. (–th.) <псевдоним не раскрыт>. Московская Студия в Аполло-театре . . . . .                              | 227 |
| <i>Ив. (Iw.)</i> <псевдоним не раскрыт> А. Стриндберг в исполнении москвичей . . . . .                      | 228 |
| <i>Ю. Офросимов</i> . «Эрик XIV» в Студии . . . . .   | 229 |
| <i>М. Слоним</i> . Гастроли Студии Московского Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .                 | 232 |
| <i>З. Венгерова</i> . Спектакли московской Студии. «Эрик XIV» . . . . .                                     | 234 |
| <i>Сергей Горный</i> <А. А. Оцуп>. Правда студийцев. . . . .  | 235 |
| <i>Ал. Авдеев</i> <А. А. Оцуп>. Студийцы . . . . .  | 237 |
| <i>К. Чванчара</i> . «Эрик XIV». Гастроли Студии Московского Художественного театра . . . . .               | 239 |
| <Без подписи>. Московская Студия играет Стриндберга. . . . .  | 240 |
| <i>А. Весели</i> . Гастрольные спектакли московской Студии. «Эрик XIV» . . . . .                            | 242 |
| <i>Н. М. П.</i> <М. Пуйманова?>. От Диккенса к Стриндбергу. . . . .   | 244 |
| <i>К. Чапек</i> . Чехов . . . . .   | 245 |
| <i>К. Энгельмюллер</i> . Гастроли Студии Московского Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .           | 247 |
| <i>М. М</i> <айерова>. Студия. . . . .  | 248 |
| <i>Я. Колман</i> . Гастрольные спектакли Студии Московского Художественного театра.<br>«Эрик XIV» . . . . . | 249 |
| <i>С. Турцев</i> . Гастроли московской Студии. (Письмо из Праги). . . . .                                   | 251 |
| <i>Н. Д.</i> <псевдоним не раскрыт>. Студия МХТ. «Эрик XIV» . . . . .                                       | 254 |
| <i>Хрис. Херсонский</i> . Сто спектаклей «Эрика XIV». . . . .   | 255 |
| <i>П. Антокольский</i> . После сотого спектакля «Эрик XIV» . . . . .  | 256 |
| <i>Н. Лазич</i> . Эрик XIV – М. А. Чехов. Павел I – И. Н. Певцов. (В дискуссионном порядке) . . . . .       | 257 |
| <i>Ю. Соболев</i> . МХАТ Второй . . . . .   | 257 |
| <i>С.</i> <псевдоним не раскрыт>. Гастроли МХАТ-2. Театр Михаила Чехова . . . . .                           | 258 |
| <i>Гр. Либерман</i> . Гастроли Московского Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .                     | 259 |
| <И.> <i>Ледогоров</i> . На вершинах творчества. (Чехов в МХАТ Втором). . . . .                              | 259 |
| <i>В. Х</i> <авки>н. Спектакли Второго Художественного театра. «Эрик XIV» . . . . .                         | 260 |
| <i>И. Б</i> <ерезар>к. «Эрик XIV». (Второй Художественный театр). . . . .                                   | 261 |

#### «Гадибук»

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст. . . . .  | 272 |
| <i>С. Марголин</i> . Студия «Габима». «Гадибук» . . . . .   | 275 |
| <i>С. Марголин</i> . В раскрывающихся скитах. (К постановке «Гадибука» в студии «Габима») . . . . . | 277 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>А. Эфрос.</i> «Гадибук». (Студия «Габима») . . . . .   | 279 |
| <i>Micaelo &lt;С. А. Марголин&gt;.</i> Привет, «Габима!» . . . . .  | 282 |
| <i>М. Загорский.</i> «Гадибук». (Студия «Габима») . . . . .   | 283 |
| <i>О. Б&lt;люм&gt;.</i> О «Гадибуке» и «Габиме». (В порядке дискуссионном) . . . . .  | 285 |
| <i>С. Марголин.</i> «Гадибук». Театр экстаза. . . . .   | 286 |
| <i>Геронский &lt;Г. И. Янов&gt;.</i> Дух изгоняется . . . . .   | 287 |
| <i>Б. Рут.</i> «Гадибук» в «Габиме». . . . .  | 288 |
| <i>С. Фрид.</i> «Гадибук». Студия «Габима» . . . . .  | 289 |
| <i>С. Марголин.</i> Два еврейских театра. («Уриэль Акоста» и «Гадибук»). . . . .  | 290 |
| <i>Н. Евреинов.</i> «Гадибук» в постановке Вахтангова . . . . .   | 292 |
| <i>Д. Мишилевич.</i> «Габима» и Вахтангов. Дискуссионно . . . . .   | 295 |
| <i>Эм. Бескин.</i> На перепутье. . . . .  | 296 |
| <i>А. Кугель (Ното новис).</i> Случайные заметки . . . . .  | 297 |
| <i>С. Радлов.</i> Письма о театре. «Гадибук» . . . . .  | 300 |
| <i>Зигфрид &lt;Э. А. Старк&gt;.</i> Театр «Габима». «Гадибук». . . . .  | 302 |
| <i>А. Канкарович.</i> Театр «Габима» . . . . .  | 303 |
| <i>Г. Крыжицкий.</i> «Гадибук» . . . . .  | 305 |
| <i>Д. Тальников.</i> «Песнь торжествующей любви» . . . . .  | 306 |
| <i>А. Волинский.</i> Еврейский театр. Статья 1-я. Ипокрит. . . . .  | 311 |
| <i>А. Волинский.</i> Еврейский театр. Статья 2-я. Походный ковчег . . . . .   | 315 |
| <i>А. Кугель.</i> Спектакли «Габимы». . . . .   | 318 |
| <i>М. Ройзман.</i> «Гадибук». . . . .   | 320 |
| <i>М. Ройзман.</i> Социальные мотивы в «Гадибуке». (Государственный театр «Габима») . . . . .   | 322 |
| <i>А. Донец-Захаржевский.</i> Первый спектакль «Габимы». Антракты . . . . .   | 324 |
| <i>Я. Карклиньш.</i> <Без названия> . . . . .   | 325 |
| <i>Л. Максим.</i> «Габима». «Гадибук» . . . . .   | 325 |
| <i>М. &lt;Э. Меднис&gt;.</i> Спектакли «Габимы» . . . . .   | 326 |
| <i>Я. &lt;Е. Яниевскис&gt;.</i> <Без названия>. . . . .   | 327 |
| <i>Л. К. &lt;Х. Э. Кучинский&gt;.</i> «Гадибук». Первая гастроль «Габимы» . . . . .   | 328 |
| <i>А. Гидони.</i> «Габима» . . . . .  | 328 |
| <i>Т. Бой-Желенский.</i> Ивритский театр «Габима» . . . . .   | 330 |
| <i>Э. Сверчевский.</i> Еврейский театр «Габима» в Варшаве . . . . .   | 331 |
| <i>Я. Аппенишлак.</i> Еврейская сцена. Ивритский театр «Габима». «Гадибук» . . . . .  | 333 |
| <i>Д. Философов.</i> Театр «Габима». «Гадибук» . . . . .  | 335 |
| Три интерпретации «Гадибука». <i>Интервью с заведующим литературной частью</i><br><i>городских театров С. Милашевским. Мнения Д. Германа и А. Моревского.</i> . . . . . | 337 |
| <i>А. Слонимский.</i> Театр «Габима». «Гадибук». . . . .  | 339 |
| <i>х.м. (h. т.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;.</i> Карл-театр – гастроли «Габимы» . . . . .  | 340 |
| <i>ф.а. (v. a.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;.</i> <Без названия>. . . . .   | 341 |
| <i>Ф. Зальтен.</i> Гастроли «Габимы» . . . . .  | 342 |
| <i>Т. Нусенблат.</i> Рихард Бер-Гофман о «Габиме». Беседа с поэтом – автором «Сна Иакова» . . . . .   | 344 |
| <i>кн. С. Волконский.</i> Гастроли театра «Габима». «Гадибук» . . . . .   | 345 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>А. Левинсон.</i> Театр «Габима» представляет «Гадибук». Легенда Ан-ского . . . . .  | 348 |
| <i>Г&lt;абриэль&gt; Р&lt;эйя&gt;.</i> Русский еврейский театр «Габима» . . . . .   | 350 |
| <i>Л. Шнейдер.</i> Театр «Мадлен» представляет московский театр «Габима» . . . . .   | 351 |
| <i>П. Лазаревф.</i> Театр «Габима». «Гадибук» . . . . .  | 352 |
| <i>Не-Театрал &lt;Г.П. Струве?&gt;.</i> «Гадибук» в «Габиме» . . . . .   | 353 |
| <i>Э. Сэ.</i> В театре «Мадлен». Представления театра «Габима». «Гадибук» . . . . .  | 354 |
| <i>Ж. Ле Кардоннель.</i> Московский театр «Габима» . . . . .   | 355 |
| <i>Театрал &lt;К.В. Мочульский&gt;.</i> «Габима» в Париже . . . . .  | 356 |
| <i>Ф. Нозьер.</i> В театре «Мадлен» театр «Габима» . . . . .   | 357 |
| <i>М. Бенедиктов &lt;М.Ю. Берхин&gt;.</i> «Габима» в Париже. «Гадибук» . . . . .   | 360 |
| <i>Р. Визнер.</i> «Гадибук» С. Ан-ского . . . . .  | 361 |
| <i>Антуан.</i> Театр «Габима» в театре «Мадлен» . . . . .  | 362 |
| <i>Р. де Флер, член Французской академии.</i> Спектакли театра «Габима» . . . . .  | 364 |
| <i>Ж. де Виссан.</i> Коммунистический театр. Советская театральная труппа «Габима»<br>из Москвы . . . . .                      | 365 |
| <i>А. Польгар.</i> «Габима» в Вене . . . . .   | 366 |
| <i>Л. Хириш.</i> С. Ан-ский. «Гадибук» . . . . .   | 367 |
| <i>М. Крель.</i> Гастроли «Габимы». «Гадибук» . . . . .  | 369 |
| <i>Х. Штро.</i> «Гадибук» Ан-ского на иврите . . . . .   | 370 |
| <i>Ф. Леппманн.</i> Московская «Габима» . . . . .  | 371 |
| <i>О. Г&lt;росберг&gt;.</i> «Габима». Гастроли в Театре на Ноллендорфплатц . . . . .   | 372 |
| <i>Ю. Офросимов.</i> «Габима» . . . . .  | 373 |
| <i>А. Цвейг.</i> «Габима» в Берлине . . . . .  | 374 |
| <i>Дж. Брукс Аткинсон.</i> «Гадибук» на иврите . . . . .   | 377 |
| <i>Гилберт В. Габриэль.</i> Оригинальная постановка труппы «Габима» «Гадибук» . . . . .  | 378 |
| <i>Ф. Врилэнд.</i> Еще один «Гадибук» . . . . .  | 380 |
| <i>А. Вуллкотт.</i> Труппа «Габима» . . . . .  | 382 |
| <i>П. Хэммонд.</i> Актеры театра «Габима», прибывшие из Москвы, представляют «Гадибук»<br>на сцене театра «Мэнсфилд» . . . . . | 383 |
| <i>Гилберт В. Габриэль.</i> Актеры в «Гадибуке», дибук в актерах . . . . .   | 384 |
| <i>С. Янг.</i> «Габима» и Сорель . . . . .   | 387 |
| <i>А. Гланц-Лейелес.</i> Образцовая постановка. («Гадибук») . . . . .  | 388 |
| <i>Г.Т. П&lt;аркер&gt;.</i> «Гадибук» в театре «Габима». Еврейский театр в полную мощь . . . . .                               | 392 |
| <i>Х. Марголиус.</i> Русские евреи. Театр Комедии, гастроли «Габимы»,<br>«Гадибук» С. Ан-ского . . . . .                       | 395 |
| <i>А. М&lt;адерн&gt;о.</i> Гастроли театра «Габима». «Гадибук» . . . . .   | 396 |
| <i>Х. Г&lt;ейслер&gt;.</i> В Мюнхенском Шаушпильхауз гастролирует Московский еврейский<br>художественный театр . . . . .       | 397 |
| <i>Х. Браун.</i> «Габима» в Шаушпильхауз . . . . .   | 398 |
| <i>В. фон Шрамм.</i> Театр, играющий на иврите. Гастроли «Габимы» в Шаушпильхауз . . . . .                                     | 399 |
| <i>Б. Дибольд.</i> «Габима». Еврейский театр . . . . .   | 400 |
| <i>Ю. Кнопф.</i> Чествуемая «Габима». «Гадибук» на сцене Лессинг-театра . . . . .  | 404 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Н. И.</i> <псевдоним не раскрыт>. «Гадибук» в «Габиме». После первого спектакля в Тель-Авиве .....                                 | 406 |
| <i>И. Норман.</i> О «Гадибуке». (Обрывочные замечания) .....  | 407 |
| <i>В. А. Д. (V. A. D.)</i> <псевдоним не раскрыт>. Отличная команда. Труппа «Габимы» в Лондоне. Постановка «Гадибука» на иврите ..... | 411 |
| <i>Х. Х. (Н. Н.)</i> <псевдоним не раскрыт>. Труппа «Габимы» с пьесой «Гадибук» С. Ан-ского на иврите в театре «Феникс» .....         | 412 |
| <i>Сплетник &lt;Д. Гойтейн&gt;.</i> Неразделенность .....   | 413 |
| <i>Ю. Сазонова.</i> Гастроли театра «Габима». «Гадибук» .....   | 415 |
| <i>Г. Крэг.</i> Достижения «Габимы» .....   | 416 |
| <Без подписи>. «Гадибук» С. Ан-ского .....  | 417 |
| <i>П. Пильский.</i> Гастроли театра «Габима». «Гадибук» .....   | 417 |
| <i>Ж. В&lt;укадинович&gt;.</i> Первый вечер еврейского театра «Габима». «Гадибук» .....   | 419 |
| <i>Д. Крунич.</i> Гастроли «Габимы». «Гадибук» .....  | 420 |
| <i>Н. Миркович.</i> Театр «Габима». «Гадибук» .....   | 421 |
| <i>А. Фр. (A. Fr.)</i> <псевдоним не раскрыт>. «Гадибук». Гастроли «Габимы» в театре «Реклама» .....                                  | 422 |
| <i>К. Штд (K. Std)</i> <псевдоним не раскрыт>. Гастроли «Габимы» .....  | 423 |
| <i>Дж. Б. Аткинсон.</i> В момент оккупации палестинские актеры «Габимы» вновь показывают в Нью-Йорке «Гадибук» .....                  | 423 |
| <i>Х. Барнс.</i> Драма с привидениями на иврите .....   | 425 |

#### «Принцесса Турандот»

|   |     |
|---|-----|
| Вступительный текст .....   | 444 |
| <i>В. Каменский.</i> Подвал поэта. Из дневника .....                                      | 448 |
| <i>С. Марголин.</i> Игра страстями .....  | 448 |
| <i>Б. Гусман.</i> «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ .....                         | 451 |
| <i>Садко &lt;В. И. Блюм&gt;.</i> «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ .....          | 452 |
| <i>Эм. Бескин.</i> «Турандот» на Арбате .....   | 454 |
| <i>О. Б&lt;люм&gt;.</i> Письмо о «Турандот» .....   | 456 |
| <i>М. Загорский.</i> «Турандот» 1922 года .....   | 457 |
| <i>С. Мстиславский.</i> «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ .....                   | 460 |
| <i>М. Долинов.</i> Вахангов и театр современности .....                                   | 462 |
| <i>В. Каменский.</i> «Турандот». (Третья студия Московского Художественного театра) ..... | 464 |
| <i>С. Фрид.</i> «Турандот» .....  | 465 |
| <i>Н. Волков.</i> О «Турандот» .....  | 466 |
| <i>Б. Пильняк.</i> Пушкин и пушкинство .....  | 469 |
| <i>П. М. Рафес.</i> Блудный сын МХАТ .....  | 471 |
| <i>Ю. Соболев.</i> «Игра в театр». Вахангов и «Принцесса Турандот» .....                  | 472 |
| <i>С. Марголин.</i> Фантазия о неповторимом спектакле .....                               | 475 |
| <i>П. Антокольский.</i> «Принцесса Турандот» .....  | 477 |
| <i>П. А&lt;нтокольский&gt;.</i> К истории текста «Принцессы Турандот» .....               | 479 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>А. Павлушков.</i> Успех .....   | 480 |
| <i>С. Радлов.</i> «Турандот» .....   | 481 |
| <i>А. Канкарович.</i> Театр сегодняшнего дня. (Победа москвичей).....  | 482 |
| <i>М. Кузмин.</i> «Принцесса Турандот» .....   | 484 |
| <i>П. П. Гайдёбуров.</i> «Принцесса Турандот». После спектакля Третьей студии.....   | 485 |
| <i>Н. Петров.</i> Спектакль ли «Принцесса Турандот»? .....   | 490 |
| <i>П. Пильский.</i> Третья студия МХТ. «Принцесса Турандот».....   | 491 |
| <i>П. Пильский.</i> Третья студия МХТ .....  | 491 |
| <i>-сс- &lt;Я. Ратассепп&gt;.</i> Выступления Третьей студии Московского Художественного<br>театра им. Евг. Вахтангова.....          | 493 |
| <i>Х. В&lt;ельне&gt;р.</i> Новое рождение commedia dell'arte. По поводу гастролей Третьей<br>студии МХАТ .....                       | 494 |
| <i>Scipio &lt;Х. Рейман&gt;.</i> Немного искусства. (По поводу гастролей Третьей студии МХТ).....                                    | 496 |
| <i>К. Миклашевский.</i> Мир, как «Турандот», и мир, как «Гадибук» .....  | 497 |
| <i>Э. Мешинг.</i> Гастроли московской Третьей студии. «Принцесса Турандот» .....   | 499 |
| <i>Э. Смит.</i> «Турандот» в курьезном и забавном обличье. Первое представление<br>русской труппы .....                              | 501 |
| <i>Tétoin &lt;Ю. Э. Юнгбергер&gt;.</i> Антракт.....  | 502 |
| <i>Р. Г. Б. (R. G. B.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;.</i> Русский театр .....   | 503 |
| <i>С. С&lt;ёдерма&gt;н.</i> Москва. Третья студия .....  | 505 |
| <i>Б. Б&lt;ергма&gt;н.</i> Гастроли русской труппы. Премьера «Принцессы Турандот»<br>на шведской сцене .....                         | 505 |
| <i>Д. Фальстрём.</i> Русские гастроли в Шведском драматическом театре.<br>«Турандот» Гоцци – своеобразный спектакль .....            | 507 |
| <i>Олег &lt;О. Грот&gt;.</i> «Принцесса Турандот» в постановке Вахтангова .....  | 508 |
| <i>Й. Д&lt;аниэльсо&gt;н.</i> Русские гастроли. «Принцесса Турандот» в модернистском костюме ...                                     | 510 |
| <i>Б. Б&lt;экстрём&gt;м.</i> Гастроли русского театра. Премьера «Принцессы Турандот»<br>в Шведском театре .....                      | 511 |
| <i>Е. Б. (Е. В.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;.</i> «Без названия» .....  | 512 |
| <i>А. Михель.</i> Третья студия .....  | 514 |
| <i>П. Виглер.</i> «Турандот» у русских .....   | 515 |
| <i>Ю. Офросимов.</i> «Принцесса Турандот» .....  | 516 |
| <i>В. Уральцев.</i> На представлении «Турандот» .....  | 518 |
| <i>А. Вольский &lt;А. П. Гроним&gt;.</i> Вахангисты. (К гастролям Третьей студии МХТ) .....  | 521 |
| <i>Э. Фогелер.</i> Русская Турандот. Московская Студия в гостях у Лессинг-театра .....   | 523 |
| <i>П. Марков.</i> «Принцесса Турандот» .....   | 525 |
| <i>С. Марголин.</i> Юбилей последних спектаклей Вахтангова .....   | 531 |
| <i>Альцест &lt;Е. Я. Генис&gt;.</i> Студия им. Вахтангова. «Принцесса Турандот».....   | 532 |
| <i>М. Б&lt;ертенсон&gt;.</i> «Принцесса Турандот» .....  | 533 |
| <i>Ник. Анапский &lt;Н. Мазанов&gt;.</i> «Принцесса Турандот». Постановка Третьей студии<br>Московского Художественного театра ..... | 533 |
| <i>Гр. Либерман.</i> Гастроли Студии им. Вахтангова. «Принцесса Турандот» .....  | 535 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Просперо</i> <М. Я. Пустынин?>. Гастроли Студии им. Вахтангова.<br>«Принцесса Турандот» ..... | 535 |
| <i>Вл. Рой</i> . К гастролям б. Третьей студии. «Принцесса Турандот» .....                       | 537 |
| <i>А. Кугель</i> . Театральные заметки .....   | 538 |
| <i>Адр. Пиотровский</i> . Снова «Турандот» .....   | 540 |
| <i>Б. М&lt;азинг&gt;</i> . «Турандот». (Гастроли театра им. Вахтангова) .....                    | 541 |
| <i>М. Блейман</i> . «Принцесса Турандот» .....   | 542 |
| <i>К. Тверской</i> . Студия им. Е. Б. Вахтангова. «Турандот» .....                               | 543 |
| <i>С. Мокульский</i> . «Турандот». (К ее вторичному появлению в Ленинграде) .....                | 544 |
| <i>И. Крути</i> . Театр им. Вахтангова. «Принцесса Турандот» .....                               | 546 |
| <i>Ф. Стровски</i> . Труппа Вахтангова в «Одеоне». «Принцесса Турандот» .....                    | 546 |
| <i>Кн. С. М. Волконский</i> . Гастроли театра им. Вахтангова. «Принцесса Турандот» .....         | 548 |
| <i>П. Ребу</i> . Генеральные репетиции в «Одеоне». «Принцесса Турандот» .....                    | 549 |
| <i>Парижанин</i> <М. Донзель>. «Принцесса Турандот» .....  | 550 |
| <i>Э. Рей</i> . Театр «Одеон». «Принцесса Турандот» .....  | 552 |
| <i>П. Д&lt;емази&gt;</i> . Премьеры в Париже. Москва в «Одеоне» .....                            | 554 |
| <i>Антуан</i> . Русские спектакли в «Одеоне» и «Порт Сен-Мартен» .....                           | 554 |
| <i>П. Бриссон</i> . Русские спектакли в театре «Порт Сен-Мартен» и в «Одеоне» .....              | 556 |
| <i>А. Левинсон</i> . Commedia dell'arte. (Два театра из Москвы) .....                            | 559 |
| <i>Вл. М&lt;орской&gt;</i> . Лебединая песнь Вахтангова .....                                    | 562 |
| <i>Н. Волков</i> . «Турандот» у вахтанговцев. (К 600-му представлению) .....                     | 562 |

### Портреты

|   |     |
|---|-----|
| <i>Н. Бромлей</i> . Е. Б. Вахтангов .....                                     | 581 |
| <i>Н. Волков</i> . Вахтангов .....  | 583 |
| <i>П. Марков</i> . Первая студия МХТ. (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) ..... | 590 |

### Приложения

|  |     |
|--|-----|
| «Гадибук». <Журнал проката: 1922–1957> ..... | 612 |
| Аннотированный указатель рецензентов .....   | 640 |
| Указатель имен .....                         | 679 |



## От составителя

Предлагаемая антология продолжает тему двухтомника «Евгений Вахтангов: документы и свидетельства» (М.: Индрик, 2011), подготовленного Государственным институтом искусствознания. Новое издание содержит критические отклики 1913–1948 годов на режиссерское творчество Е. Б. Вахтангова; отклики расположены в хронологическом порядке в рамках каждого раздела книги.

Композиция книги состоит из девяти разделов, посвященных конкретным спектаклям, каждый раздел открывается историей работы над спектаклем. В десятый раздел включены: заметка Н. Н. Бромлей, брошюра Н. Д. Волкова и статья П. А. Маркова о Первой студии, где купированы фрагменты, не относящиеся непосредственно к творчеству Вахтангова. В качестве приложения помещен журнал проката «Гадибука» (1922–1957), дающий возможность проследить уникальную биографию этого спектакля.

Комментарии помещаются после основного корпуса текстов. Том завершается аннотированным указателем рецензентов.

Рецензии и статьи публикуются полностью, за исключением тех частей текста, где рассматриваются спектакли других режиссеров. Тексты приведены в соответствие с современными нормами орфографии и синтаксиса. Написание имен собственных – современное. Слова, введенные в тексты составителями, заключены в квадратные скобки. Постраничные сноски, кроме перевода иностранных слов, принадлежат авторам статей. Очевидные ошибки и опiski рецензентов исправлены.

Вахтангов прожил недолгую жизнь и поставил на профессиональной сцене всего десять спектаклей. Почти все они пережили своего создателя. «Праздник мира» держался в репертуаре Первой студии до момента ее преобразования в МХАТ Второй (1924). «Потоп» стал одним из рекордсменов проката в МХАТ Втором и был сыгран последний раз на гастролях в Днепропетровске 24 июня 1933 г., «Свадьбу» же перестали играть после зарубежных гастролей Третьей студии 1923 года. «Чудо св. Антония» выпало из репертуара после парижских гастролей Театра им. Евг. Вахтангова 1928 года. «Эрик XIV» последний раз был показан 15 июня 1928 года на гастролях в Ленинграде. «Гадибук» в вахтанговской редакции шел до 1957 года и имел самую бурную и насыщенную гастрольную историю. «Принцессу Турандот» играли вплоть до начала Отечественной войны. (Тема последующих возобновлений не затрагивается в нашем издании.) Спектакль-праздник, построенный на двуединстве пафоса и иронии, подлинных страстей и насмешки, психологизма и цирковой выучки менялся во времени. Его парадоксальность сглаживалась, режиссерский рисунок академизировался. Но даже в пору борьбы с формализмом, когда Вахтангова едва не записали в формалисты, «Принцесса Турандот» ностальгически свидетельствовала о творческой свободе и сохраняла не только иронию, но и правду чувств.

При оседлом образе жизни труппы рецензенты обычно откликаются на премьерные показы, тогда как гастрольные выступления вызывают все новые и новые рецензии, представляющие интерес в разных отношениях. Во-первых, они связаны с другим национальным и региональным театральным контекстом, что немаловажно для восприятия спектакля. Во-вторых, позволяют выявить множество разных точек зрения. В-третьих, часто вовлекают в осмысление спектакля значительные интеллектуальные силы. Впрочем, рецензии, которые не отличаются глубиной, на наш взгляд, также представляют определенный уровень понимания.

Характер восприятия и критерии определяются не только индивидуальными особенностями критика, но и общим уровнем представлений о театре, что сложился в той или иной стране. Спектакли отражаются в зеркале критики. Но и критика отражается в зеркале спектакля, иногда беспощадно.

Гастрольная пресса дает возможность проследить жизнь постановки во времени, когда не только меняется контекст, но и сам спектакль обретает биографию. К примеру, московская премьера «Эрика XIV» была встречена весьма сдержанно и вызвала только одну рецензию Ю. В. Соболева в «Вестнике театра», имевшую продолжение в его же общей статье о студиях Художественного театра. Гастроли Первой студии в Петрограде (1921) породили семь рецензий. Примечательно, что за перо взялись авторы, для которых рецензентство не было прямой профессией – режиссеры, художник, поэт. Широкий разброс суждений свидетельствовал о том, что твердая репутация у спектакля еще не сложилась. Перелом произошел во время зарубежных гастролей 1922 года – усилиями, прежде всего, эмигрантской прессы и чешской критики. основополагающая статья П. А. Маркова о Первой студии МХТ (1925) во многом продолжает именно эмигрантскую рефлексию.

Многочисленные турне «Габимы» (1926–1928, 1930, 1937–1938, 1948) привели к тому, что на Западе Вахтангов известен более всего как создатель «Гадибука». Сложился огромный корпус критической литературы о спектакле, который представлен в нашем издании далеко не полностью. Не только художественные критерии влияли на восприятие и оценку спектакля. Как в России, так и на Западе, на отношение к вахтанговскому спектаклю влияли внеэстетические факторы и прежде всего противостояние «идишистов» и «гебраистов», по-разному видевших будущее еврейского народа. Но и в трактовке прошлого, еврейской культурной традиции также не было единодушия. А. Кугель считал, «что с театральной точки зрения в „Гадибуке“ – гораздо более Вахтангова, чем Израиля, и больше преданий и традиций Станиславского, чем заветов еврейской эстетики и психологии». Но чем дольше шли гастроли, тем больше отодвигалось имя Вахтангова, а спектакль воспринимался едва ли не как самопорождение еврейской культуры. Если советская критика нередко акцентировала социальные мотивы и имела на то основания, то западные рецензенты выдвигали ритуальные, вневременные аспекты спектакля и находили тому подтверждения в структуре постановки.

Гастрольные возможности у Театра им. Евг. Вахтангова возникали лишь эпизодически. Успех «Принцессы Турандот» в Стокгольме, Берлине, Париже не смог изменить того положения, при котором Вахтангов остался развернут одним лицом к Западу, а другим – к России. Надеемся, что публикуемые материалы помогут собрать творческую личность Вахтангова в единое целое.

Чеховская «Свадьба» осталась в истории русского театра исключительно благодаря мемуарным свидетельствам. В советской периодике удалось обнаружить лишь один беглый отклик, и тот появился только во время петроградских гастролей (1923). Несколько больше внимания ей было уделено во время зарубежных гастролей (1923), когда «Свадьбу» играли в один вечер с «Чудом св. Антония». Поэтому пришлось объединить эти спектакли в один раздел.

Издание вряд ли бы удалось подготовить без дружеской помощи и солидарности широкого круга людей. Наша глубокая благодарность М. В. Абышевой, Ж. Абенсуру (Париж), Е. А. Авраменко (СПб.), К. Алберс (Берлин), А. Б. Арсеньеву (Нови-Сад), В. Бакутите (Вильнюс), О. М. Барковской (Одесса), Т. М. Бартеле (Рига), М. Бёмиг (Неаполь), Е. В. Берлин, М. Н. Бубновой, Л. Н. Будаговой, А. И. Городецкой (Осло), Р. М. Доктор (Гамбург), Б. А. Ентину (Тель-Авив), Н. Э. Звенигородской, С. Кайзер (Берлин), И. Клягиной (Бостон), В. Ф. Колязину, А. Котте (Берн), Д. В. Кобленковой (Нижний Новгород), П. М. Лавринцу (Таллин), П. Лебёфу (Париж), М. Р. Литвин, Вяч. П. Нечаеву, К. Осиньской (Варшава), М.-К. Отан-Матье (Париж), Г. Падегимасу (Каунас), Б. Пикон-Валлен (Париж), Э. Семьяк (Берлин), И. А. Сергеевой, О. Е. Симоновой-Партан (Бостон), А. В. Смириной, В. Смолаковой (Прага), Л. П. Солнцевой, Е. Я. Суриц, Е. В. Тартаковской (Ришон Ле-Цион), А. И. Ускову, О. В. Федяниной, Ю. Г. Фридштейну, И. В. Холмогоровой, И. В. Хубулаве (Тбилиси), Т. К. Шор (Таллин), К. Штреммель (Кельн), А. Эджидио (Салерно), Н. О. Якубовой.

Корпус периодики составлялся на основе коллекций газетных вырезок и газетно-журнальных собраний: Музей Театра им. Евг. Вахтангова, Музей МХАТ, Российский государственный архив литературы и искусства, Центральная научная библиотека СТД РФ, Научная библиотека ГАРФ, Российская государственная библиотека, Государственная публичная историческая библиотека, Российская национальная библиотека, Библиотека Тартуского университета, Библиотека Эстонского Литературного музея, Национальная библиотека Эстонии, Латвийская национальная библиотека, Академическая библиотека Латвийского университета – Библиотека Мисиня, Национальная библиотека Латвии, Национальная библиотека Литвы им. Мартинаса Мажвидаса, Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, Одесская национальная научная библиотека им. М. Горького, Национальная научная библиотека Грузии, Театральный архив и музей им. Исраэля Гура при Иерусалимском университете, Израильский центр документации театрального искусства при Тель-Авивском университете, Национальная библиотека Франции, Газетный отдел Государственной берлинской библиотеки, Театральный архив Кёльнского университета, Гарвардская театральная коллекция библиотеки Хоутон Гарвардского университета.

Отдельная благодарность сотрудникам Центральной научной библиотеки СТД.

Сердечная признательность коллегам по Институту искусствознания – А. В. Бартошевичу, В. А. Щербакову, О. Н. Купцовой, В. В. Гудковой, чьи обсуждения рукописи были содержательны и конструктивны.

# «Праздник мира»

*Г. Гауптмана*

Премьера – 15 ноября 1913 г. Пер. Л. М. Василевского.

Режиссер Е. Б. Вахтангов. Декорации М. В. Лобакова.

Музыка Н. Н. Рахманова. Действующие лица и исполнители: Фриц Шольц,

д-р медицины – Г. М. Хмара; Минна Шольц, его жена – Л. И. Дейкун;

Августа, их дочь – С. Г. Бирман; Роберт, их сын – Б. М. Сушкевич;

Вильгельм, их сын – Р. В. Болеславский; Мария Бухнер – А. И. Попова;

Ида, ее дочь – С. В. Гиацинтова; Фрибэ, слуга – М. А. Чехов.

Н бесу Г. Гауптмана «Праздник мира» Вахтангов поставил еще в любительскую пору под названием «Больные люди» в зале Общественного собрания в г. Грозном и сыграл роль Вильгельма. Премьера состоялась 15 августа 1904 г. Н. М. Вахтангова вспоминала о том, что «в этой постановке сказались уже театральные впечатления, вынесенные Евгением Багратионовичем из Москвы, в особенности от Художественного театра, о чем говорят и самый выбор пьесы, и стремление добиться в актерском ансамбле психологической правды и тщательной художественной отделки»<sup>1</sup>. Сам же Вахтангов относился к этому опыту безжалостно. Позже на полях афиши комментировал: «Играли плохо, но нам казалось – великолепно»<sup>2</sup>. Пьеса, в которой многое напоминало его собственный «семейный ад», его не отпускала. В 1912 г., обсуждая возможность сотрудничества с инициаторами любительского Московского сценического кружка, куда был приглашен как режиссер и педагог, он предлагает «Больных людей»<sup>3</sup>. Дело с Кружком не сладилось. Но уже в январе 1913 г. Вахтангов начинает репетиции этой пьесы в Студии Художественного театра, которую позже назовут Первой. В Дневнике репетиций «Праздника мира» появляется первая запись о том, что 18 января Станиславский утвердил распределение ролей, которое так и останется неизменным. Первая репетиция зафиксирована 24 января. Репетиции идут со сбоями. Ведь студийцы входили в труппу Художественного театра и были заняты во «взрослых» спектаклях и репетициях, отчего были вынуждены пропускать студийные занятия. А. И. Попова и Б. М. Сушкевич «на Мольере». Р. В. Болеславский то и дело оказывается «на Федоре». Его частое отсутствие тормозит работу. Вахтангов записывает обращение к Л. А. Сулержицкому, где жалуется на «неэтичное» поведение Болеславского и просит передать свое возмущение Станиславскому. Возможно, что Болеславский, уже имевший определенный режиссерский вес и поставивший первый спектакль Студии «Гибель „Надежды“», не склонен был всерьез относиться к опытам Вахтангова. Позже Вахтангов с радостью отмечал перемены к лучшему в отношении Болеславского к работе.

Вахтангов репетирует по «системе», как она тогда ему представлялась. Но иногда фантазия выскакивала за ее пределы. В Дневнике репетиций среди записей неожиданно появляется рисунок античной маски, припиленный иголкой.

Л. И. Дейкун вспоминала об этих репетициях как поисках «предельной правдивости»: «Вахтангов добивался правды. Он говорил: „Есть много правд. Но есть неинтересные правды и есть интересные. Так вы берите те правды, которые не истрепаны“»<sup>4</sup>.

3 апреля 1913 г. состоялась публичная репетиция «Праздника мира». Вахтангов фиксирует в Дневнике репетиций: «Присутствуют К. С., Леопольд Антонович и, пожалевшие прийти, по извещению о публичности репетиции, из труппы молодежи театра. После репетиции К. С. делал свои замечания. В общем, одобрил то, что сделано до сих пор, и дал направление для дальнейшей работы»<sup>5</sup>. Станиславский в письме О. В. Гзовской комментировал работу студийцев: «4 апреля состоялась публичная генеральная репетиция „Праздника мира“ Г. Гауптмана, под режиссерством Вахтангова. Спектакль прошел хорошо, но сама пьеса тяжела, нудна и этой нудностью – устарела. Все-таки молодцы, – несмотря на „Федора“ и Мольера (ежедневные репетиции и спектакли) сотрудники сумели приготовить два хорошо срепетированных и поставленных спектакля. <...> оба спектакля поедут в Петербург и Одессу, и к концу сезона студия окупит себя. Для первого года результат блестящий»<sup>6</sup>. Вахтангов датирует репетицию 3 апреля, когда Станиславский пишет о 4 апреля. Возможно, репетиция затянулась за полночь. Но в отношении К. С. еще ничто не предвещает ту бурю, что разразится на осеннем показе.

3 сентября 1913 г. газета сообщает о том, что в Студии после летнего перерыва начались репетиции «Сверчка на печи», «Гибели „Надежды“» и «Праздника примирения»<sup>7</sup>.

Состояние работы над «Праздником мира», который пока еще называется «Праздником примирения» вызывает сомнения и обсуждается на Совете Студии на заседании 19 сентября 1913 г. Решение было принято благоприятное, но весьма сдержанное, несколько снисходительное:

«Работа должна быть доведена до конца.

„Праздник примирения“ – пьеса с такими достоинствами (и недостатками), какие в ней есть, – может быть включена в репертуар Студии.

В смысле распределения ролей – в пьесе ошибок (грубых) нет.

Исполнение, даже если оно не будет лучше показанного весной, ни со стороны вкуса, ни со стороны толкования не включает в себе элементов, не допускающих показывания публике.

Закрытой баллотировкой решено открыть сезон „Праздником примирения“»<sup>8</sup>.

Осенью 1913 г. Студия переехала в новое помещение в особняке на Скобелевской площади, где был зал мест на полтораэта, но, как и прежде без сцены. Зрительные ряды приподнимались амфитеатром. Здесь не было ни рампы, ни суфлерской будки. Освещение – только верхнее. Дневник репетиций зафиксировал 12 ноября: «Генеральная репетиция в костюмах и гримах. Присутствуют Леопольд Антонович и случайно зашедшие»<sup>9</sup>. На следующий день последовала еще одна генеральная: «Присутствуют К. С., Леопольд Антонович и труппа. После репетиции К. С. делал общие замечания, не касаясь частных»<sup>10</sup>. То, что скрывалось за этой сухой записью, можно восстановить по воспоминаниям С. В. Гиацинтовой:

«<...> сказать, что Константин Сергеевич не принял спектакля, – ничего не сказать. Он бушевал так, что сам Зевс-громовец завидовал, вероятно, ему в эти минуты.

Обвиняя нас в натурализме – мы, видно, действительно перестарались в изображении тяжелых и некрасивых моментов жизни, – Станиславский уже не замечал ничего хорошего. На наши бедные головы камнями падали слова „кликучество“, „истерия“ и еще какие-то, не менее уничтожающие. Прячась за спины друг друга, мы тихо плакали. Объявив в заключение Вахтангову, что тот может быть режиссером, подготавливающим актерский материал, то есть педагогом, но никогда не станет постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля, Константин Сергеевич покинул зал.

Уязвленный, расстроенный Вахтангов обратил на нас вопрошающий взгляд, исполненный горя и обиды.

– Почему он так определил? Откуда это видно, что я не могу быть постановщиком, объясните мне? Нет, я знаю, что чувствую форму, знаю, – настойчиво повторял он. <...> Правда, мы проявили мужество, упорство и, я бы даже сказала, отвагу – решили испросить разрешения Станиславского показать „Праздник мира“ старшим актерам Художественного театра. И когда он внезапно согласился, не знаю, что в нас было сильнее – радость или страх. Снова играть разгромленный спектакль, да еще кому – им, не принимающим нас всерьез! <...>

Успех был полный, настоящий. Качалов говорил Станиславскому, что это один из лучших спектаклей, виденных им. Остальные „старички“ его хором поддерживали, утверждая, что мы нашли подход к образам через „систему“, что воздействуем на зрителей раскрытием глубоких человеческих страстей. И Станиславский сменил гнев на милость – разрешил играть на публике»<sup>11</sup>. Можно предположить, что всеми последующими спектаклями Вахтангов пытался доказать несправедливость приговора Станиславского.

Как спектакль Первой студии «Праздник мира» был сыгран 96 раз. В репертуар МХАТ Второго включен не был.

---

Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>

1

### Студия Художественного театра «Праздник мира»

Русское слово. 1913. № 265. 16 нояб. С. 7

Казенное здание против памятника Скобелеву<sup>12</sup>; у подъезда вывеска портного и тут же, около, маленькая дощечка с надписью: Студия.

Около входа ни извозчиков, ни толпы, – это потому, что зрительный зал на сто шестьдесят человек. Не зал, а большая комната; пол в ней приподнят амфитеатром, а подмостков нет никаких, и нет никакой линии, отделяющей сцену от зрителей. Когда занавес, серый, парусиновый, раздвинулся, мы с исполнителями в одной комнате. Шагнет

он еще раз – будет рядом со мною; шагну я – буду рядом с ним.

И почти нет декораций.

Три стены и потолок – из серой, никем и ничем не расписанной парусины. Две двери, окно, занесенное снегом; железная печка, диван, стол и несколько стульев. Над дверьми и окном – олени рога. Лампа. Кажется, все. Только самое необходимое. Играет молодежь Художественного театра. Первый спектакль Студии, на котором присутствует платная публика<sup>13</sup>.

– Что же, это, так сказать, новый театр, дающий регулярные спектакли? – спрашиваю у К. С. Станиславского.

– Нет, это – проба. Ищут, разучивают. Что более или менее, удалось – покажут.

Раздвинулся занавес.

Я не знаю, может быть, это не искусство.

Ведь говорят, что искусство должно заставить нас приятно и спокойно волноваться.

Искусство – эстетика, утонченность; искусство – это всегда «нарочно», всегда несколько эффект, поза, всегда немножко нечестно.

А тут... Взяли страшную пьесу Гауптмана «Праздник мира». Пьеса совсем не немецкая, потому что немец методичен, уравновешен, благовоспитан, а тут – наш, славянский, кромешный ад. Все в семье порядочные люди, и все любят друг друга, и все каждую секунду друг друга мучают, оскорбляют, издеваются друг над другом, нервы выматывают друг у друга. Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр.

Может быть, и самая пьеса – не искусство: разве искусство бьет дубиной по голове? Разве искусство истязает? Здесь форменное истязание. Но если не искусство, то каким же образом автор залез и в мою, и в вашу душу, и в душу господина, который сидит направо от вас, и в душу госпожи, которая сидит слева?

Ведь это все он у нас взял, ведь это все мы, надломленные, искалеченные, несчастные, мученики и мучители в одно время.

Взяла молодежь Художественного театра эту пьесу и распластала в ней свои души.

Не знаю, обойдется ли им это даром. Знаю, что этого делать нельзя: себе дороже стоит.

Повторяю: не знаю, искусство ли это, но знаю, что много, много лет не переживал в театре ничего подобного тому, что пережил вчера в Студии.

Пятнадцать лет назад в Москве состоялся спектакль любителей, который поразил Москву свежестью, необычайностью. Родился Художественный театр.

Вчера в крошечном помещении молодежь, ученики и выученики, в продолжение трех актов держали зрителей в таком напряжении, в котором прекрасные, сложившиеся актеры могут держать только мгновениями. В течение вечера никто не кашлянул, не двинулся.

Владимир Иванович [Немирович-Данченко], вы говорили, что для того, чтобы актер мог проявить себя во всю силу, вам необходим Достоевский. Вы сделали чрезвычайно много, но, несмотря на помощь ваших прекрасных актеров и на многообразные средства сценического воздействия, вышел все-таки тяжелый, местами бледный, местами даже скучный спектакль. Ваша превосходная сцена не дала и сотой доли того впечатления, которое Достоевский производит в чтении. А тут молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевщину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать и в то же время мы чувствовали, что надо иногда перед нами раскрыть наши болячки, повести нас по закоулкам наших окровавленных и гноящихся душ.

Искусство ли?

Но ведь если это достигнуто не криком, не размахиванием руками, не тарашеньем глаз, – этого достигли совершенно необыкновенной простотой тона, – такой простотой, которая не достигалась и в Художественном театре, такой простотой, которая страшна и гораздо трудней какой угодно приподнятости.

Люди говорят тихо, буднично, а под этим спокойствием «хаос шевелится».

Бог с вами, господа! Я не знаю, как велики ваши таланты; я не знаю, что у вас ваше собственное, от Бога, и что – от ваших мудрых учителей, но я знаю, что вчерашний спектакль был удивительным спектаклем, и я от всей души желаю, чтобы ваш огонь в будущем, – ведь вы все в будущем, – горел ярко, радостно, прекрасно...

## В Студии Художественного театра

Новости сезона. 1913. № 2749. 17 нояб. С. 12

Вл. Ив. Немирович-Данченко, скромно приютившийся во втором ряду маленького, но удивительно светлого изящного зала Студии, мечтательно говорит:

«Хорошо бы основать маленький, интимный театр человек на четыреста... Вот где можно было бы давать вещи, построенные на переживании актера...»

Вообще, хорошо бы иметь два театра: один – огромный на три тысячи человек, а другой – камерный на четыреста человек... Это наша заветная мечта.

Вл. Ив. пристально всматривается в скромный занавес – зеленоватый с черным бордюром...

«Узнаю наш первый занавес, – говорит он, – тот, что висел, когда мы начинали в Каретном ряду».

Вообще, в первом спектакле Студии есть нечто, заставляющее присутствующих проводить аналогию с зарождением Художественного театра...

Есть что-то свежее, что-то волнующее. Нет трафарета, налаженного театрального «дела».

Даже ошибки главарей Студии характерны для этого идейного дела...

Забыли напечатать в афишах и программах, когда начало... Приходится ждать съезда публики...

«Мы нарочно ничего не указывали, – говорит Немирович, – пусть молодежь сама на практике учится и организации дела»...

Спектакль Студии – значительный, интересный... Прежде всего, он интересен с чисто технической стороны... Рампы нет, и сцена ничем не отделена от зала... У артиста г. Сушкевича есть момент, когда он одной ногой стоит уже в зале, и еще крошечный шаг, и он окажется в первом ряду...

Освещение только верхнее... Декорация – смесь примитива и реализма обстановки... Стены из полотна, мебель же, все аксессуары сделаны красиво и стильно... Костюмы выдержаны в духе 80-х годов... Примы упрощены...

Разыгрываемая пьеса Гауптмана – вещь тяжелая, нудная, но сильная... Это патологическая картина современной семьи, это нудная иллюстрация к некогда столь модной теме о наследственности... Пьеса, бьющая по темени зрителя, Достоевский без глубины, с примесью пивной сентиментальности...

Играть такую пьесу очень тяжело... Но эту тяжелую задачу молодежь Художественного театра исполняет блестяще... Хвала и честь режиссеру Вахтангову – он прекрасно схватил жуть гауптмановской пьесы, он обвеял ее темными тенями призраков...

Все исполнение основано на переживании актеров. И переживание глубокое, сильное – в Студии придвинуто к зрителю вплотную и волнует до боли.

Я определенно скажу, что давно не видал такого напряженного внимания публики, такой остроты восприятия.

Сцена и зал жили одной жизнью.

Играли все превосходно. Все дали глубину, значительность и столь трудную простоту.

Выделить трудно кого-нибудь: и г-жа Дейкун, и г-жи Гиацинтова, Попова и гг. Болеславский, Хмара, Сушкевич – все играли так, что героев Гауптмана нельзя представить вне созданных ими образов.

Но и из этого «ансамбля», выражаясь совершенно не идущим к Студии языком трафарета, выделился г. Чехов, давший в фигуре слуги Фрибэ что-то стихийное, что-то необыкновенно жуткое.



Пожалуй, чуть-чуть выпадала из тона г-жа Бирман, но тут уж вина данной молодой артистки. В общем, спектакли Студии открывают широкие горизонты. В этих

белых стенах, в изысканной простоте есть какое-то очарование. Есть нечто, сулящее в будущем большие завоевания.

---

---

Ю. С<оболе>в

## Открытие Студии

3

Руль. 1913. № 435. 18 нояб. С. 4

Студия Художественного театра – есть та лаборатория, в которой формируется, воспитывается и крепнет дух будущего актера, не ограниченный и не стесненный в творческих своих исканиях, он находит здесь благодарную почву, на которой развивается его дарование.

Самостоятельный, несущий амплуа и исполнителя, и режиссера, и декоратора, и администратора – молодой актер приучается тут к тому сложному и трудному, что есть «призвание к сцене».

Механизм театра внешний – видимый, и внутренний – осязаемый изучается им детально и полно.

Таковы задачи, которые намечаются Студией.

Но есть еще одна, быть может, и самая важная цель, которой оправдается самое бытие этой лаборатории, и ради которой живет она.

Это те теоретические занятия, которые ведутся в Студии, и на которых раскрывается теория К. С. Станиславского, теория, созданная им личным опытом, путем вечного наблюдения над самим собой, тем путем, который приводит их к подлинным переживаниям, согласованным с природой, и в этом смысле вполне натуральным...

Те спектакли, которые время от времени устраиваются в Студии<sup>14</sup>, служат как бы практической пробой того, что найдено было в теории. Только надо оговориться: эти публичные выступления – вовсе

не экзамен ни для участников ее, ни для его руководителей.

Все, что выливается в этих представлениях – есть результат совершенно самостоятельной работы молодежи, выбирающей пьесу, распределяющей в ней роли и берущей на себя выполнение всех обязанностей.

Так и представление «Праздника мира» – первое за этот сезон выступление Студии перед публикой, – явилось совершенно самостоятельным опытом молодежи.

Какие же впечатления принес этот спектакль?.. Прежде всего, неприятно удивляет выбор пьесы. Почему эта мелодраматическая, построенная исключительно на мотивах патологических, – драма, эта «истерика в трех действиях» привлекла внимание исполнителей?

Не на опасный ли путь стали они, обратясь не к вечным проблемам человеческого духа, а лишь к больным его проявлениям? Если ставить эту гауптмановскую вещь, то ведь найдется оправдание и для возобновления какой-нибудь «Истории болезни Пытоева», пьесы, избилующей клиническим материалом!<sup>15</sup>

Должен заметить, что подобный материал вовсе не требует ни углубленных переживаний, ни освобождения от «штампованных приемов игры». Именно актер «штампа» сумеет изобразить эту клинику ярче и сильнее, ибо тут будет простор для всего внешнего.

Молодые исполнители «Праздника мира», конечно, мечтали и в интерпретации картины заболеваний, картины патологической – остаться верными правде подлинных переживаний. Но этого достигнуть им не удалось. Конечно, на их долю выпала задача непосильная.

Добавьте к тому же и самые приемы исполнения: рампы нет, рампа уничтожена. Ни что не отделяет актера от зрителя. Зритель должен сейчас же быть введен в круг переживаний тех, кто сейчас на «сцене».

В первом акте чувствовалось еще общение; со второго оно начало исчезать и к последнему пропало совершенно. Исполнители выпали из тона. Я не скажу, чтобы они были плохи. С обычной точки зрения их судить не следует: можно требовать правдивости переживаний на протяжении очень большого времени – только от людей, совершенно в своем искусстве законченных технически. У молодой Студии такой подготовленности еще нет.

Хорошо, что еще хоть минутами прорывалось и бурлило настоящее молодое чувство; но плохо то, что этому чувству дан был такой дурной исход... Не грешно ли настоящий темперамент тратить на сплошную истерику!..

Мы не хотим разбирать игру каждого участника спектакля в отдельности, – мне кажется, что это и не так нужно. Не этого хотят и сами исполнители. Для них самое важное в том: оставляют ли они впечатление; дает ли весь их спектакль ту радость, которую приносит всегда искусство подлинное?

Нет, впечатления они не дают, не потому, что плохи сами, а потому, что плохо то, на что им пришлось затратить духовные свои силы. Не дает и радости это представление, потому что не из живого родника родилось это произведение...

От Студии мы вправе ждать иных впечатлений. Студия может и должна быть лабораторией творческих сил. Но эти силы пусть будут направлены на живое и мощное!

---

---

Александр Койранский

**«Праздник мира»**

**(Студия Художественного театра)**

Утро России. 1913. № 265. 16 нояб. С. 6

В прошлом году Студия Художественного театра показала нам свой первый опыт, избрав для него «Пибель «Надежды»<sup>16</sup>, мелодраматическую пьесу Гейерманса. Уже этот выбор показывал, что молодые артисты хотят сильных чувств, хотят жить на сцене пылко и напряженно. В добрый час! Время повысить сценический тонус настало. Ленъ чувств, довольствовавшаяся и в театре и в других искусствах блеклыми красками, полутонами, полушопотом, как будто бы проходит. Пришло время сильных, темпераментных слов, бодрой действенности, сильно

выраженных и крепко окрашенных чувств.

Думается, что и это желание сильных чувств, пылкой сценической жизни руководило молодыми художниками сцены в выборе пьесы для второй постановки. Понимая и принимая их намерения, с самим выбором согласиться однако не могу.

Выбранный ими «Праздник мира» – одна из наиболее неудачных пьес Гауптмана. Если я не ошибаюсь, это одно из самых ранних произведений талантливого драматурга, написанное чуть ли не в 1890 году. В эту раннюю пору своего творчества

Гауптман под сильным влиянием Ибсена и Золя склонялся к научной драме, к демонстрации на сцене выводов науки о наследственности и вырождении. В «Празднике мира», как и в предшествовавшей ему пьесе «Перед восходом солнца», изображены психопатические семьи, страдающие под бременем наследственности. И там, и тут – с подчеркнутостью пьесы «à thèse»<sup>\*</sup> ставится вопрос о возможности для свежего, здорового человека, вступив в эту семью, принять опасность участия в ее дегенерации. Там, в «Перед восходом солнца», этот вопрос разрешает мужчина и разрешает его в отрицательной форме. Здесь, в «Празднике мира», женщина отвечает положительно: «Да, надо попытаться». Вспоминаются слова Ницше: «Женщина хотела бы думать, что для любви все возможно».

Автор назвал «Праздник мира» семейной катастрофой. В рождественский сочельник, этот значительнейший и торжественнейший для всего германского мира день, разыгрывается эта катастрофа в семье Шольц.

Когда-то доктор Шольц вступил в неудачный брак. Трое детей родилось от этого брака. Из них особенно обременен печальными стигматами наследственности старший сын Роберт, циник, озлобление которого доходит чуть ли не до бредовых идей. Другой, Вильгельм, унаследовал от отца его склонность к депрессивным состояниям и мании преследования; но, в сущности, он не лишен и добрых задатков. Сестра озлобленностью напоминает старшего брата.

Печально сложилось детство и юность этих несчастных. В тяжелом труде и неудачах, под шум непрерывных семейных сцен. За шесть лет до начала действия разыгралась катастрофа: сын Вильгельм побил отца за то, что тот без всякого основания обвинял мать в супружеской неверности в присутствии посторонних. И отец, и сын

покинули тогда дом. В своих скитаниях сын встретил девушку из другого мира. Нежная и сострадательная Ида Бухнер полюбила его и решила стать его женой. Мысль о его разрыве с домашними ей невыносима. В вечер, когда провозглашается «мир на земле и в человеках благоволение», она решает примирить жениха с родными и вместе с ним и своей матерью появляется в доме Шольца. Случайно в этот же сочельник возвращается в дом после шестнадцатилетнего отсутствия и отец. И здесь, несмотря на добрые намерения Вильгельма, разыгрывается последний акт катастрофы. Озлобленному Роберту и патологическому недоверию старика Шольца удается превратить праздник примирения в новую ужасную ссору. Старик-отец не переживает ее.

Жизнь, прошедшая в озлоблении и непопнятости, трагически закончилась. Но смерть отца застаёт Вильгельма на дороге новой жизни. Как решиться строить новую семью, неся в себе все стигматы наследственности, быть может, скрытый яд грядущего безумия? Таков вопрос, который ставит перед занавесом Гауптман. И приведенная к этому вопросу пьеса кажется какой-то сложной историей болезни, каким-то научным препаратом, наглядным пособием по теории наследственности.

Но если в построении своем пьеса элементарна, схематична, то по выполнению, по живописи это все же типично гауптмановская пьеса. Гауптман открыл для немецкой сцены живую человеческую речь. Ею он заменил царившее до него на подмостках авторское красноречие. Герои Гауптмана подчас бессильны выразить свои муки; неясные намеки, бормотание, прерывистые крики скорби, – вот в чем убедительная сила его персонажей. Гауптман ничего не прибавляет к действительности. Но зато ее, эту действительность, он умеет схватить во всей

<sup>\*</sup> *à thèse* (фр.) – на тему.

полноте. И, благодаря этому его творчеству открылась новая, дотоле совсем не интересовавшая драматургов область бессознательного и подсознательного.

Молодые художники сцены, работающие в Студии, очень многого добились в «Празднике мира» и, думаю добились бы большего, если бы выбор пьесы, хотя бы тоже из числа гауптмановских, был более удачен. Во всяком случае артистам удалось дать ту атмосферу больного безволия, в которой по замыслу автора, жуткие силы рока, болезни и наследственности направляют действие с помощью скрытых сил природы.

Почти все исполнители более, чем удовлетворительны. Есть убедительность и трепет

внутренней жизни в Вильгельме – Боле-славском, и в патологическом образе старика Шольца, данном Хмарой, и в умно найденном г-ном Сушкевичем тоне и движениях Роберта. Неплохо многое у г-жи Дейкун (мать) и у г-жи Пиацинтовой, играющей Иду Бухнер. Г-н Чехов – бесспорно способный артист, но очень шумит. Г-жа Попова, придавшая слишком молчаливый вид Марии Бухнер, заставляет думать о любительском спектакле, но не в дурном смысле этого слова. У г-жи Бирман – своеобразный материал.

Спектакли Студии волнуют и захватывают. В них ярко чувствуется два превосходных для сцены качества: талантливость и молодость.

---

Э. Печерский <Э.И. Павчинский>

5

## Студия Московского Художественного театра

Раннее утро. 1913. № 265. 16 нояб. С. 5

Художественный театр открыл зимний сезон «Николаем Ставрогиным». Нас завели в клинику. Молодые питомцы Художественного театра открыли двери своей Студии пьесой Г. Гауптмана «Праздник мира». Нас завели в другую клинику. И даже не в другую, а в ту же самую – только в соседнее отделение. «Праздник мира» – пьеса, в которой нет почти ни одного здорового человека. В ней изображен распад семьи д-ра Шольца. Все члены этой семьи, начиная с самого доктора и кончая слугой Фрибэ, – люди с кривыми душами. На почве этой кривизны, сдобренной достаточной дозой наследственности, семья приходит к роковому концу и гибнет. Все это совершается вдруг. В пьесе ужасы нагромождены один на другой. Ужасами швыряются, как мячиками. Зрителю даже опомниться не дают. Так много ужасов, что, в конце концов, они перестают производить впечатление.

Маленький театрик Студии, конечно, переполнен. Помещение игрушечное. Впечатление домашнего спектакля у добрых знакомых.

Обычной сцены-эстрады нет. Артистов от публики отделяет только занавес. Но это делает театрик как бы уютнее: зритель как бы сливается со сценой.

В числе зрителей – один из учителей молодых артистов, Немирович-Данченко.

Раздвигается занавес, и вы сейчас же чувствуете опытную руку режиссера. Конечно, тон везде Художественного театра. Пьеса идет без суфлера. Молодые артисты, видимо, волнуются. Но здесь и там вы видите, как мелькают искорки новых дарований. Вернее, вы их чувствуете, так как за холмами ужасов не успеваете ничего увидеть. Дохнуть некогда.

Из исполнителей больше всех понравилась нам г-жа Дейкун.

Она дала удивительно цельный образ жены доктора, всю жизнь заботившейся о том, чтобы у мужа был хороший ужин и теплые чулки. Она не может вполне обнять всего происходящего и мечется как в бреду, переходя от надежды к отчаянию и цепляясь за всех, чтобы понять:

– Да, что же, наконец, происходит в их семье?..

Выпуклую фигуру дал и г. Хмара (Фриц Шольц).

Местами хорош был г. Болеславский в роли Вильгельма. Подкупала простота исполнения. Но этой простотой он местами злоупотреблял и она переходила в простоватость.

Г. Сушкевич (Роберт) был вполне на месте. У него удачный грим. Злой гений. Человек мефистофельской складки и с мефистофельской гримасой, которой он злоупотреблял так же, как г. Болеславский простоватостью.

В общем от постановки «Праздника мира» и от исполнения получилось хорошее впечатление: видно, что все артисты много поработали и очень серьезно отнеслись к порученным им ролям.

Но зачем выбрана была для начала эта патологическая пьеса?..

Неужели нужно молодые артистические силы воспитывать на таких больных пьесах?..

Неужели мы уже так обеднели и Художественный театр так постарел, что в обширнейшей драматической литературе руководители его не находят ничего, кроме образов, над которыми простирает свои руки Безумие и зовет их в дом умиленных?..

Не слишком ли уж много безумия?..

Как говорил герой одной старой пьесы:

– А ты вздохнуть, хоть вздохнуть немного дай!...

---

---

Н. К<уров>

## В Студии

6

Театр. 1913. № 1392. 19 нояб. С. 8–9

Спектакль молодых сил Художественного театра, объединившихся в Студии, расхвалила вся пресса. На меня же он произвел очень невыгодное впечатление, и вот почему.

Был я в прошлом году на первом спектакле Студии, видел молодежь, проникнутую принципами Художественного театра, исполняющую пьесу не Бог весть каких литературных достоинств, но играющую ярко, сочно, с художественной мерой, с благородством.

Теперь передо мною была уже не молодежь, были актеры, но не законченные, а только «конченные» – второе издание гг. Станиславского, Москвина, Германовой, Лилиной. Куда же делся их молодой порыв, их ошибки, быть может, и свидетельствующие о некоторой неопытности, но в то же

время говорившие о несомненном даровании, бьющем ключом, просящемся наружу. Тишь да гладь, да Божья благодать царствовала на спектакле, а местами выглядывала и серая скука.

Я же сравнил прошлогоднее открытие Студии и последнюю премьеру с костром. Тогда ярко горели дрова, и пламя то затихало, то порывом взметывалось вверх, к прекраснейшим звездам. Костер горел. Теперь он потух. Серый пепел покрыл бегающие огоньки, и только изредка, моментами пламя вырывалось наружу, как бы говоря, что еще не все погибло, еще можно раздуть таящийся огонь.

Я сидел на спектакле и думал: «Вон К. С. Станиславский, вон Вл. И. Немирович-Данченко. Неужели не видят они, что перед ними

reduction ad absurdum\*. Что это крушение всей работы театра. Могила. Так играть нельзя. Да и не играют так в Художественном театре. Враги называют его рассудительным театром. Но стоит только пойти туда, чтобы убедиться, что это умный, а не рассудительный театр. Что так, как увлекаются Художественным театром, не увлекаются больше нигде.

Да, сам К. С. Станиславский – творец «системы», по которой препарированы артисты Студии, увлекается всегда больше всех.

По системе или нет, я не знаю, но он меня всегда умеет захватить так, как никто, дать такие наслаждения подлинным художеством, истинным искусством, не знающим трафарета и рамок, как ни один другой актер.

Но почему же погашено дарование артистов Студии? Кем? Во имя чего?

Сидел я на спектакле, а в ушах все время раздавался голос маменьки Поленьки и Юлиньки из «Доходного места»:

– У меня чистота, у меня порядок, у меня по ниточке ходи!

И я видел, как молодые, талантливые (сужу по «Гибели „Надежды“», по тому, какими я видел их в Художественном театре) старались соблюдать тишину и порядок и ходить по ниточке.

Душа рвалась сказать многое, выразить большое, но какой-то штамп мешал, звание обязывало. И вот не выдерживал тот или другой, разрывал цепи, показывал настоящее пламя, но тут же и увядал, не докончив аккорда, словно кто-то вновь затягивал петлю и придушивал порыв.

В Студии, казалось, должна была кипеть работа, производиться изыскания – такое

впечатление было у меня в прошлом году, и я писал радостный, довольный, пророчил большую будущность.

Но теперь я видел штамп, стереотип, второе издание – не исправленное и не дополненное, а являющееся плохой копией с хорошего оригинала.

В прошлом году я охотно прощал недостатки, теперь никак не могу умерить своего возмущения «достоинствами» исполнения!

Поймите, господа, это не Художественный театр – там все самобытно, это только копия без оправдывающего ее порыва.

Были хорошие места, не спорю. Они вызвали слезы на глаза, но были они только тогда, когда порывалась связь с Художественным театром.

Опасность усугубляется еще тем, что пресса почему-то восторженно отметила спектакль, так сказать, дала *carte blanche*\*\* продолжению в том же духе, угашению талантов.

Единственно, кто был не в духе игры и играл бесспорно лучше всех, – г. Чехов (Фрибэ). Например, его второй акт, когда он пьяный разговаривает с фрау Шольц, заставлял переживать чувство страха. Фрибэ пьян, и мог бы вызывать смех своим пьяным предчувствием, но г. Чехов нашел настоящий трагизм, заставлявший трепетать сердца зрителей.

Итак, господа, возьмите принципы ваших учителей – они прекрасны. Но бросьте «ниточки», перестаньте копировать – это плохое занятие. Творите смело и вдохновенно, ищите свое. Главный принцип вашей *alma mater*:

– Вперед, вечно вперед!

Искусство не топчется на месте!

---

\* *reductio ad absurdum* (лат.) – доведение до абсурда, логический прием, которым доказывается несостоятельность какого-нибудь мнения таким образом, что или в нем самом, или же в необходимо из него вытекающих следствиях обнаруживается противоречие.

\*\* *carte blanche* (фр.) – карт-бланш, (букв. «белая/пустая карта») – неограниченные полномочия, предоставленные доверителем доверенному лицу при осуществлении деловой операции от имени доверителя; полная свобода или право на совершение какого-либо действия.

Сергей Лаголь <С. С. Голоушев>

## Студия Художественного театра «Праздник мира»

7

Столичная молва. 1913. № 338. 22 нояб. С. 4

К искусству всегда подходишь с двойным вопросом: что и как?..

Ответ на первый из этих вопросов часто является решающим для судьбы произведения, когда оно выходит из мастерской художника, потому это, разумеется, далеко не все равно, что бросает художник в мир с каждым новым своим произведением: добро или зло. Вот если перед вами не вопросы самой жизни, а лабораторная работа мастерской, если перед вами упражнение художника в своем ремесле и забота о своем самоусовершенствовании, о выработке новых приемов и пробе их в применении на деле, то, разумеется, все внимание не на том, что перед вами, а на том, как оно выполнено.

Эти соображения необходимо иметь в виду при всяком суждении о той или иной работе молодой Студии. Студия – не театр в смысле учреждения, открывающего свой занавес, чтобы показать инсценировку нового любопытного произведения современной драматургии, или для того, чтобы решать в ту или иную сторону какой-либо из вопросов жизни и что-либо проповедовать со сцены. Это именно студия, т.е. лаборатория, в которой работают над приемами сценического воплощения, студия, в которой учатся играть.

Поэтому спектакль этого театра, прежде всего, *Studienspiel*\*, и только с этой точки зрения к нему и можно подходить.

Пьеса написана Гауптманом в то время, когда в искусстве царило увлечение вопросами наследственности и вырождения.

Перед зрителем обреченная, вырождающаяся семья и попытки другой, здоровой семьи спасти одного из обреченных.

Написана пьеса с большим сгущением красок, ярко, и потому на сцене какой-то бедлам, среди которого безнадежными кажутся попытки попадающей в среду больных здоровой девушки или матери.

Едва ли это искусство, которым следует занимать внимание публики. Скорее это – великолепная иллюстрация к лекции об ужасе вырождения, но как сценический материал пьеса прекрасна. Она и все ее персонажи так же определенны и ярки, как и в «Гибели „Надежды“», которую театр ставил в прошлом году, но это и большой шаг от «Гибели „Надежды“» и шаг вперед.

В «Гибели „Надежды“» все во внешнем проявлении переживаний, в словах и репликах. Это как бы гравюра на линолеуме грубым резцом и окрашенная яркими красками. В «Празднике мира», напротив, все в самих переживаниях, во внутреннем проникновении ими. На вид это как будто самые заурядные люди, но в то же время каждый из них – жертва внутреннего разлада и вспыхивающих в глубине души неудержимых злых порывов. Исполнять эти роли можно только при глубоком проникновении ими, и действительно артисты юного театра дают образцы истинного перевоплощения. Смотря на них, трудно себе представить, что это переодетые и загримированные артисты, а не сам Шольц. Кажется никто и ничего не играл, а просто прошла перед глазами страничка жизни. Только в исполнении

---

\* *studienspiel* (нем.) – лабораторный спектакль.

Чеховым роли Фрибэ есть как будто пересол. Он дает впечатление слишком пьяного человека, Минна не могла бы кричать: «вы пьяны, Фрибэ», человеку, который едва держится на ногах. Наоборот, болезненная мимика лица особенно удается Сушкевичу. Приятно видеть и крайнее упрощение декораций, хотя все-таки едва ли можно согласиться с этою заменю кулис из набитого на рамы картона занавесями. Холст мнется

и производит впечатление тряпки, а не стены, а на фоне сзади подчеркнута реальных людей это не дает надлежащего впечатления, да и, право, еще вопрос, много ли удобства в этих холстах сравнительно со сквозными ширмами из картона на рамах. Это, впрочем, мелочь. Во всяком случае, можно только приветствовать эту работу не только как работу артистов, но и молодого режиссера Вахтангова.

---

---

Сергей Кармин <С. Г. Кара-Мурза>

8

### **Студия Станиславского**

Театральная газета. 1913. № 9. 24 нояб. С. 5

Давно уже ходят слухи, что К. С. Станиславский пишет большую книгу о своей новой теории актерской игры. Что представит собою эта книга, каковы основные принципы новой теории игры и в какие формы отольется практическое исполнение этих теоретических идей Станиславского – большой публике до сих пор неизвестно.

Тем не менее, в печать, время от времени, проникают отрывочные сведения, дающие некоторую возможность судить о том, каковы руководящие начала нового сценического искусства, рисующегося воображению г. Станиславского.

С одной стороны, актерское исполнение, согласно новой теории, будет чем-то вроде импровизации на заданный сюжет, который должен объединить всех исполнителей, участвующих в данном представлении. Был даже слух, что будто бы Максим Горький прислал с Капри одну такую схему драматического сюжета, способного дать актерам возможность в вольных импровизированных ролях олицетворить различные человеческие переживания<sup>17</sup>. Кажется, местом действия этой пьесы должна была быть пароходная палуба. Но это не важно.

С другой стороны, насколько это можно понять из кратких газетных заметок, «новым» в теории игры Станиславского должно явиться возвращение актера к художественному реализму, к школе Щепкина.

Вот, например, что мы читаем в «Ежегоднике газеты „Речь“ на 1913 год», в главе о драматическом театре:

«Со смерти Щепкина за пятьдесят лет русская сцена пережила длинный период нутряного актерства, прошла через тиски натурализма и ныне изживает период „постановочный“ и подходит, наконец, кружным путем, обогащенная, к тому же, чему учил Щепкин. Школа актерской игры Станиславского есть прямое усвоение и продолжение щепкинской школы... Люди, искусство поддельвающие, взяли у Станиславского его метод, механику и, доведя их до крайних пределов, омертвили театр. А сам Станиславский в то время давно ушел от „постановки“ в область свободного актерского искусства. Он создавал новую теорию актерской игры, делал практические опыты... преподавал свою систему своим ученикам»<sup>18</sup>.

Театр-студия очевидно и основан для упоминаемых выше практических опытов



и для преподавания новой системы игры г. Станиславского.

Театр помещается в одной из квартир старинного барского дома Варгинных, против памятника Скобелеву.

Простой холщовый занавес отделяет сцену от зрительного зала, состоящего из одного только амфитеатра на полтора места. Нет ни подмостков, ни рампы, ни суфлерской будки. Этим, очевидно, предполагается достигнуть интимности исполнения.

Для открытия сезона была поставлена старая трехактная пьеса Гауптмана «Праздник мира», – одно из самых неудачных и неудобо-исполнимых произведений немецкого драматурга.

Официальным режиссером спектакля по афише значится г. Вахтангов, но несомненно, что вся постановка пьесы проникнута духом К. С. Станиславского, следует его новой теории игры и отмечена принципами его нового художественного реализма.

В чем же отличительное свойство и характерные особенности этого спектакля? Нужно думать, что в особой жизненности исполнения, в будничной правдивости переживаний, в тенденциозной простоте движений, в сознательной естественности стиля.

Однако все означенные цели были бы достигнуты лишь в том случае, если бы в спектакле было соблюдено единство исполнения, гармоничность тона и общий стиль. Но когда, с одной стороны, г. Хмара рычит и воет неестественным голосом, г. Чехов кричит и мечется, как суматошный алкоголик, г-жа Бирман принимает отчаянные вызывающие позы мелодраматической злодейки в стиле Веры Чебыряк<sup>19</sup>, а с другой стороны,

г. Болеславский, Попова и Гиацинтова утрируют исполнение в сторону простоты, в tone какой-то тенденциозной повседневной реальности, переходящей в вкрадчивую интимность, ни одна из намеченных целей не может быть достигнута.

Вопрос об интимности на сцене – большой и сложный вопрос, имеющий крупное значение для переживаемой ныне стадии театра.

К нему я обращусь в ближайших номерах «Театральной газеты».

Скажу только, что в интерпретации г.г. Болеславского и Сушкевича интимная игра превратилась в какую-то ленивую, будничную, комнатную беседу, на областном языке, с весьма южным акцентом, и казалось, что Роберт и Вильгельм – сыновья доктора Шольца – не уроженцы Бранденбургского маркграфства, а два простоватых киевлянина или харьковских полуинтеллигента.

Была в спектакле и импровизация; там, где у Гауптмана, коротенькая ремарка: «Ида и Вильгельм зажигают свечи на елке», г.г. Болеславский и Гиацинтова создали целый диалог, о том, что вверху елки свечи зажглись, а внизу не зажглись и т.д. Робкое, но самостоятельное применение новой теории г. Станиславского.

Еще два слова. Неужели нельзя было назвать молодой театр менее манерным словом?

Студия напоминает те старомодные времена начала этого столетия, когда появились новые драпировки на кольцах и без ламбрекенов, мебель с прямыми углами и фотогравюры Беклина и Штука в декантских рамках.

Студия открылась при необычайно благоприятных ауспигиях\*: яркий успех прошлогоднего спектакля («Гибель „Надежды“»), то несомненно глубоко значительное и важное, что лежит в самой основе этой «лаборатории творческих исканий», руководство К. С. Станиславского, – увлечение самой молодежи, – все это наложило свой естественный отпечаток интереса к выступлениям и работам Студии.

Публичные спектакли, которые эту скрывают от толпы чисто научную лабораторию сценического творчества делают невольно театром, глубоко примечательны. Нам приходится считаться с тем, что это как бы практическая проба того, что найдено теоретически на уроках Станиславского... Как известно, полное освобождение от условной игры «под настоящее», полное отрицание штампованных приемов и возвращение к «душевному реализму», к подлинным, живым, натуральным переживаниям – вот что лежит в основании той «теории» Станиславского, о которой ходят столь фантастические слухи. Благородная простота, полная подчиненность законам природы, глубочайшая искренность и точность самонаблюдения – вот что должно быть перенесено на подмостки. Кстати сказать, этих «подмостков» не существует в театре-студии. Рампа уничтожена, ничто не отделяет зрителя от исполнителя. Еще шаг – актер в публике, еще слово, еще одно душевное движение – и он слился с толпой, заразил ее своим волнением, радостью, испугом. Есть еще одна важная сторона в этих

спектаклях: самостоятельность молодежи, которая сама выбирает пьесу, распределяет роли, режиссирует, ведает всем механизмом театра, выполняя и чисто административные функции...

Понятно теперь, почему отнеслись все с таким интересом к первому в этом сезоне выступлению Студии. Мне было бы очень тяжело огорчать эту влюбленную в свое большое дело молодость, мне не хотелось бы писать придирчивой рецензии... Но должно заметить, что выбор пьесы крайне неудачен. Что привлекло участников спектакля к этой «истерике в трех действиях», как назвал бы я терзающую мелодраму Гауптмана?

Что нашли они содержательного для проявления своих подлинных переживаний в «Празднике мира»?

Клинику, больницу для психических больных, кликушество, истерию, патологию во все уж не так трудно изображать на сцене. Актер штампа это прекрасно сделает. В провинции это и делали в какой-нибудь «Истории болезни Пытоева»<sup>20</sup>. Растрачивать подлинный темперамент, живые чувства на изображение клинического случая грешно...

Я не хочу разбирать исполнение каждого участника в отдельности для того внутреннего успеха, которым только и может жить такое дело, одобрения внешнего успеха не нужны. Да, внешний успех был – это ясно по тем отзывам, какие появились в прессе. Да, местами молодежь играла ярко, жила, переживала и волновала зрителей.

Иные и до конца сумели сохранить нужные силы для создания образа. И г-жи Дейкун

---

\* *ауспигии* (лат. ед. ч. *auspicium*, от *avis* – птица и *specio* – смотрю, наблюдаю), в Древнем Риме гадания по наблюдениям за полетом и криком птиц, за небесными явлениями, за едой священных кур и т.д. Ауспигии совершались высшими магистратами перед началом важного государственного акта и толковались жреческой коллегией авгуров.

и Гиацинтова, Бирман и Попова, г. Чехов, Сушкевич, Болеславский и Хмара слышали много похвал. Я повторять их не хочу. Думаю, что внутренней значительности этот спектакль не имел не оттого, что плохи были исполнители, а потому, что дурно то, на что истратили они свои силы... Нельзя молодости, технически в своем искусстве не законченной, жить на протяжении трех

актов жизнью больных и разлагающихся духовно людей. Никакой искренности на это не хватит.

Следует, однако, с похвалой отметить постановку г. Вахтангова. От Студии мы вправе ждать ярких достижений. Но молодость должна черпать свое вдохновение из источника живого. Пусть минует она клинику – яркое, цельное, сильное ждет ее...

М. Юрьев <Ю. П. Денике>

## Студия Художественного театра

10

Кино-театр и жизнь. 1913. № 2. 24 нояб. С. 9–10

В прошлом году мне было б очень легко писать о Студии Художественного театра. Неудача их первой постановки («Гибель „Надежды“» Гейерманса) была для меня очевидна. Вопреки всем восторженным отзывам я ясно видел перед собою неумелый, беспомощный спектакль, малоталанливое любительство. Грубый натурализм, совсем не передающий ощущение жизни, грубый нажим в передаче драматических положений, назойливая и очень нежизненная характерность, почти непрерывный крик на сцене – все это меня сначала раздражало, а потом стало смешить. Не потому было смешно, что уже очень комично стремление выдать такое исполнение за проявление каких-то новых приемов, за применение новой «системы», благодаря которой осуществляется «настоящее переживание» и устраняются старые, истолкованные приемы актерской игры. Было непосредственно смешно воспринимать во всех этих «потрясающих» сценах полное несоответствие между тем, что получалось, и теми намерениями, с которыми это делалось, и с той серьезной убежденностью в том, что выходит как нужно. И в прошлом году я писал бы о Студии жестоко, без всякого

сострадания. Так как в ее спектакле была самоуверенность, оскорбляющая развязность: представление «преподносилось» публике. Вот что чувствовалось в спектакле.

Нынче я вынес от поставленного в Студии гауптмановского «Праздника мира» иное впечатление. Я убежден, что присутствовал на антихудожественном представлении, что передо мной демонстрировалось грубое искусство, нужности и ценности которого я никак не могу признать. Но что-то на этот раз останавливает от решительного осуждения, заставляет жалеть молодых артистов и стараться найти положительные стороны в их работе. Потому ли, что главные роли были в руках более талантливых исполнителей, или работа была более сознательной и осмотрительной, но в этой постановке Студии есть уже некоторая удача.

Правда, задача молодых артистов была совсем не трудной. Пьеса Гауптмана изображает, как известно, события в семье истериков и переполнена различными истерическими проявлениями. При наличии известной нервной разложенности – а у нас теперь это почти всеобщее явление – очень легко заставить себя впасть в истерический тон, так что изображать истериков – задача совсем

немудреная. Известна заразительность истерических проявлений, благодаря которой опять-таки немудрено создать на сцене истерическую атмосферу, заражающую также истериков и неврастеников в зрительном зале. До середины второго акта истерические выкрики на сцене, действительно, звучали «как в жизни», но затем, стараясь поднять тон, артисты выбились из него и закончили спектакль совсем нежизненно и бессильно. Но было бы несправедливо сказать, что «как в жизни» звучали только истерические выкрики. Артистам Студии удалось на этот раз местами приближаться к копированию жизни, и притом не внешними приемами, но внутренним переживанием. Были фразы, сказанные совсем просто и естественно потому, что были глубоко и искренно пережиты, и эти фразы иногда волновали.

Если признать, что в актерском исполнении простота и искренность, что только они и нужны – тогда следует признать и то, что актеры Студии на пути к тому, чтобы стать настоящими артистами, но тогда вообще в театре ни к чему дарования, тогда всякий может быть актером – требуется лишь тренировка, чтобы на публике сохранить простоту и искренность, которых добиться может всякий. Но и актеры Студии не ограничивают тем своей задачи: они хотят давать и характер. Некоторые доходят при этом до чудовищного пересола, как например, несомненно, не лишенный способностей к характеристике г. Чехов.

Но что же получается из стремления к характерному изображению? Как общее правило, артисты дают характерные штрихи, но совместить передачу характера с «настоящим» переживанием не умеют, и то выпадают из характера ради искренности, то теряют искренность тона, стремясь к характерности. Такое двойственное впечатление произвело бесспорно отмеченное талантом исполнением г-на

Сушкевича (Роберт). Цельнее была в этом отношении игра г-жи Бирман (Августа), и, пожалуй, выдержала в общем характере своей роли г-жа Дейкун (старуха Шольц). Хмара (старик Шольц) и особенно Чехов (Фрибэ) злоупотребили всеми сомнительными приемами – «зверинными» звуками, мычанием и т.п.: усердие г. Чехова в этом отношении было порою трудно выносимо, и это обидно, потому что, повторяю, способности характерного артиста у него есть. В местах не самых сильных г. Хмара играл недурно по выразительности. Совсем не далась характеристика г. Болеславскому (Вильгельм): стараясь быть истеричным, он тем не менее производил впечатление на редкость здорового, крепкого человека и давал иногда вспышки здорового темперамента на общем фоне своей нудной, неверной по тону игры.

Несмотря на грубый, неприятный характер спектакля, несмотря на проявившееся в выборе пьесы стремление к мучительству публики, несмотря на это я, как сказал, не могу отнестись совсем отрицательно к новой постановке Студии Художественного театра. Но положение ее артистов мне теперь представляется глубоко трагическим. Это люди с данными: у них есть и сценические способности и работоспособность, есть добросовестное отношение, молодое увлечение. Но это в то же время слепые люди: они забрели в тупик, а сами, по-видимому, воображают, что идут светлыми новыми путями. В узких границах своего тупика они постепенно добиваются, чего хотят: научаются держаться на сцене и говорить просто, переживать искренно. Но эти предпосылки одного из типов сценического творчества они считают альфой и омегой всего своего искусства.

Они останавливаются там, где только начинают открываться театру широкие перспективы. Допустим, что «студийцы» приобретут в дальнейшем умение искренно

жить ролью, овладев в то же время ее характером. Если они не выберутся из своего тупика, они тогда придут только к старому сценическому натурализму.

Скажут, «Праздник мира» это только первая ступень, это – учеба. Работа над переживаниями героев этой пьесы – душевная гимнастика. Как на учебу, как на гимнастику я только на это и смотрю. Как самоцель, спектакль Студии не имеет никакого оправдания: он не нужен, отвратителен

эстетически, чужд всякой театральной прелести. Но где в нем школа для творчества широкого размаха, где материал для развития сценической фантазии? Неужели упражнения в истерических выкриках подготавливает душу для жизни большими чувствами или для усвоения тонких и глубоких переживаний? Именно, задаваясь вопросом: куда ведет такая школа? Уясняешь себе, в каком беспросветном тупике находится пока эта юная отрасль Художественного театра.

---

---

И. Джонсон <И. В. Иванов>

**Студия Художественного театра  
(Письмо из Москвы)**

11

Киевская мысль. 1913. № 329. 28 нояб. С. 4

Открыла свои двери для публики Студия Художественного театра представлением пьесы Гауптмана «Праздник мира». Но прежде, чем говорить об этом представлении, надо сказать о самой Студии.

Студия, – это действительно студия, не театр, а учебная мастерская, а также, если хотите, и лаборатория. Возникла она тогда, когда К. С. Станиславский, после долгих лет собственного сценического опыта, наблюдений и размышлений, пришел к некоторым новым выводам о сущности сценического искусства и привел эти выводы в более или менее стройную и обоснованную систему для воспитания нового актера.

В двух словах, учение Станиславского сводится к требованию величайшей правдивости и искренности на сцене, к тому, чтобы актер не представлялся только переживающим какое-нибудь чувство, а в самом деле переживал его.

Иначе говоря, учение Станиславского, на место царящего на театральных сценах, искусства представления – ставит искусство переживания.

Я намеренно подчеркиваю: искусство переживания, а не просто переживание. Ибо, во-первых, переживание, покуда оно не является искусством, лишь может возратить нас к старой, известной русскому театру игре «нутром», а, во-вторых, оно не может быть в распоряжении актера в каждую потребную ему минуту. Нет, искусство переживания есть именно искусство вызывать в своей душе в нужный момент нужное переживание.

Такое умение вызывать в себе произвольно какое-нибудь переживание требует, конечно, особой техники. Техника вызывания переживаний тоже разработана Станиславским, она учит актера тому, как посредством сознательных приемов вызывать в себе бессознательное творчество.

Искусство переживания, по учению Станиславского, есть забота о внутренних чувствах роли, создающих душу изображаемого лица. Актер должен стремиться создать в себе зарождение и развитие естественных переживаний, соответствующих душевному складу роли, и процесс этого переживания

должен быть главным моментом творчества и первой заботой артиста. Тогда как старая школа сценического искусства проповедовала лишь полуусловное переживание роли, т.е. приспособление к сцене «представление переживания», Станиславский требует полного переживания духовного и физического. Он хочет от сценического искусства уточненного реализма, – не реализма быта и внешней правды, а реализма внутренней правды человеческого духа, реализма естественных переживаний, внешне до минимума упрощенного ради духовного углубления. И достижение на сцене такого углубленного реализма он считает возможным только при искусстве переживания.

Но очень трудная задача – научить такому искусству старого актера, т.е. такого, который привык уже к противоположному искусству – искусству представления. Такому актеру отрешиться, отвыкнуть от введшихся в него, – как выражается Станиславский, – актерских «штампов», т.е. традиционных рутинных приемов для выражения переживаний, заменить переживанием – представление переживания, – это почти, значит, переродиться. Неудивительно поэтому, что главное свое внимание Станиславский обратил на занятия с молодыми, начинающими актерами, которые еще не могли приобрести шаблонных театральных навыков, этих печальных «штампов», которые еще не привыкли представляться, притворяться чувствующими и переживающими, и которых стало быть, гораздо легче научить действительно и чувствовать, и переживать на сцене.

Вот вследствие чего и возникла Студия, т.е. школа, в которой молодые актеры Художественного театра практически проходят разработанную Станиславским систему искусства переживания, а затем, более или менее овладев ею, пробуют приложить ее к делу и ставят для этого спектакли. Эти спектакли – творчество самих молодых актеров и создаются под режиссерством кого-нибудь

из них, без помощи К.С. Станиславского и лишь под некоторым наблюдением его ближайших сотрудников по Студии – гг. Сулержицкого и Вахтангова. Так, в прошлом году поставила Студия «Гибель „Надежды“», а теперь – «Праздник мира».

Но первая пьеса была публично показана только в Петербурге, а в Москве шла еще в закрытом спектакле<sup>21</sup>, так что для Москвы Студия только теперь раскрыла свои двери. И так как вообще с этого времени в ней будут даваться открытые спектакли, то первое представление в ней «Праздника мира» надо считать открытием ее, как особого театра. Но этот театр ничем себя не связывает, и новые постановки будут в нем показываться публично лишь тогда, когда актеры Студии придут к убеждению, что пьеса у них готова и может быть показана.

Студия – это школьное помещение из нескольких комнат и небольшого зала, имеющего всего 160 мест, идущих амфитеатром. В конце зала маленькая сцена без всякой рампы, так что актеры не отделены от зрителей никакой видимой чертой.

Для открытия своего театра в Москве молодые актеры выбрали очень тягостную вещь. Эта пьеса Гауптмана создана в первый период его творчества, когда он был еще чистым натуралистом, – едва ли не единственным чистым драматургом-натуралистом. И оттого, пьесы его этого периода тяжелы всею присущею натурализму беспросветностью. Он гнетет своею слишком земною тяжестью, сквозь них не прозирает никакое небо. Поэтому для школы сценического искусства, стремящейся, как школа Станиславского, не к натурализму, а к уточненному реализму внутренней правды человеческого духа, – выбор такой пьесы нельзя считать удачным. Но то, чего – даже в такой пьесе – достигли ученики Станиславского, приходится признать необыкновенным.

Что сцена Студии не имеет рампы, – это недаром. Нет рампы, т.е. нет видимой,

осязательной грани между жизнью и искусством. Жизнь без видимого порога переходит туда, где она уже претворяется в искусство. На сцене как будто сама жизнь, – такая это правда переживания, такая искренность выражения. Но лежит на всем этом какое-то неуловимое «чуть-чуть», – и, поэтому, это искусство, настоящее и глубокое по силе. В прежних театрах впечатление такой силы можно было получать только от отдельных, очень больших талантов. А здесь его дают молодые, – конечно, талантливые, но вряд ли выходящие из ряда вон актеры. Дают не потому, что они – крупные таланты, а потому, что им самим дали новое великое орудие в руки: научили искусству переживания. И этим искусством они так заражают зрителя, так и его заставляют переживать то, что переживают они сами, – что действительно приближается идеал театра, о котором мечтает Станиславский: театра, в котором зритель был бы не пришедшим «развлекаться» человеком, а настоящим участником представления, третьим творцом совершающегося в театре художественного действия.

В газетных отзывах об этом первом спектакле Студии, между прочим, промелькнула параллель с первым спектаклем Художественного театра пятнадцать лет тому назад. То было настоящее событие в жизни театра, открывшее в нем новую эпоху. Я думаю, что параллель эта законна, и что не меньшего

значения событием в жизни театра надо считать и открытие маленького школьного театра – «Студия». И ведь создали его те самые люди, которые пятнадцать лет назад создали Художественный театр.

– Вот, посмотрим на молодых, учим, – сказал мне в антракте Вл. И. Немирович-Данченко. И прибавил, что актеры Художественного театра переживают теперь некоторый болезненный перелом. Они уже не могут с прежней свободой «представлять». Они чувствуют фальшь, когда надо притворяться и изображать то, чего в данный момент не переживаешь. А вполне перейти на искусство переживания они еще не могут, потому что слишком сильны в них вкоренившиеся навыки искусства представления.

Указанное совершенно верно, но ничего в нем печального нет, напротив. Уже то чрезвычайно ценно, что актеры Художественного театра чувствуют фальшь прежних форм сценического искусства. А раз чувствуют, то нет сомнения, что эти превосходные актеры в конце концов сумеют уйти от фальши. Тем более, что ведь Художественный театр всегда был наименее «театральным» из всех театров, и его актерам и раньше не было чуждо искреннее переживание на сцене, – только не было до сих пор у них приемов, помогающих вызывать его в себе произвольно в каждый нужный момент. А теперь, значит, дело только за тем, чтобы этими приемами овладеть.<sup>22</sup>

---

Сергей Лаголь <С. С. Голоушев>

## Студия Художественного театра

12

Голос Самары. 1913. 30 нояб.

Московский Художественный театр давно стремится расширить рамки своей деятельности. Труппа театра очень велика, в ней много молодежи, и часть артистов

постоянно остается без дела. Наряду с тремя новыми постановками, предназначенными и для абонементов каждого года, в театре не прекращается постоянная работа

над исканием новых сценических приемов. Станиславский создал целую новую теорию сценического воплощения, теория эта требует разносторонней проверки на практике, и, естественно, театр возвратился к своей прежней мысли о необходимости добавочной сцены, которая являлась бы своего рода сценической подготовительной мастерской и лабораторией. Такую именно лабораторию и представляет собою Студия Художественного театра.

Несколько лет тому назад эта Студия искала новых методов упрощенной и стилизованной постановки<sup>23</sup> и готовила интересную инсценировку «Смерти Тентажиля» Метерлинка и «Шлюка и Яу» Гауптмана, но ни той, ни другой постановке не пришлось увидеть свет. Студия закрылась раньше, чем закончила свою работу.

Два года тому назад Студия возникла вновь, но уже в новой форме. Она поставила себе задачей не создание новых форм постановки, но выработку новых приемов игры и тренировку молодежи в ее духе.

Поставлена была драма «Гибель „Надежды“». Постановка была низведена до последних границ простоты. Декорации заменила повешенная на сцене холстина с укрепленными в ней окном и дверью – и только. Игра тоже была упрощена, и пьеса шла без всяких затей, а так как «Гибель „Надежды“» и сама по себе пьеса очень простая, с характерами, очерченными грубым и смелым штрихом, то театральная молодежь и нашла в ней прекрасный материал для первого этапа своей лабораторной работы.

В нынешнем году Студия сделала второй шаг и поставила «Праздник мира» Гауптмана,

пьесу, в которой все уже не во внешней игре, а в силе самих переживаний, и создала представление, оставляющее неизгладимое впечатление. Сама по себе пьеса едва ли достойна дифирамбов. Это создание того времени, когда увлечение теорией наследственности и вырождения человечества захватило не только Золя, но и целый ряд других писателей. На сцене – обреченная гибели вырождающаяся семья и попытка другой, здоровой, семьи спасти одного из погибающих\*. Едва ли это художественное произведение в чистом виде. Скорее, это иллюстрация к лекции об ужасе вырождения, но зато в пьесе богатый сценический материал, и действительно, плеяда молодых артистов создает подавляющую картину, от которой остается впечатление не сцены, а настоящей жизни. Публика не аплодирует, и это понимаешь. Нет лицедейства, есть сама жизнь во всем ее ужасе. Чему же аплодировать?

В чем же, однако, дело и что вносит эта Студия нового в историю развития сценического искусства?

Станиславский, как я уже сказал, пришел к созданию своей особой системы игры. Она до сих пор еще не приведена им в окончательный вид и не опубликована, но она уже давно практикуется на сцене Художественного театра, и о ней то там, то сям уже появляются сообщения. Любопытно ее освещение и в статье Немировича-Данченко в имеющейся выйти на днях книжке о «Гибели современного театра»<sup>24</sup>.

В сущности, теория Станиславского не представляет чего-нибудь нового и не является открытием нового метода. Это лишь

---

\* Семья старого деревенского врача Штольца состоит из него, его жены, двух сыновей и дочери. Все они – жертвы вырождения, крайняя нервность, импульсивность, безвольность и неспособность бороться с постоянно вспыхивающими в душе злыми порывами превращает жизнь семьи в сплошной ад. Заподозрив жену в измене, старик порочит ее имя в разговоре с конюхом, а услышавший это младший сын дает отцу пощечину и уходит из дома. Бросает семью и старик. Прошли года. На сцене Рождественский сочельник. Старуха Штолец ждет блудного сына, который обещал вернуться в этот вечер. Невеста его и ее мать настояли на этом. Но вдруг приезжает сам вернувшийся домой старик. Сначала все идет хорошо, и наступает праздник примирения, но злое начало, властно живущее в душе этих несчастных людей, снова все обращает в какой-то ад. (Примеч. С. Глаголя.)



перенесение внимания артиста с одного пункта на другой.

Обыкновенно артист, готовя какую-либо роль, создает в своем воображении изображаемое лицо. Он видит его в известной телесной оболочке, слышит произносимые его голосом слова и затем имитирует созданный воображением образ, подделывает его, нанося на свое лицо соответственный грим и надевая требуемый костюм. Актер как бы существует в двух видах. Он сам как таковой, и рядом он же как изображаемое лицо. И если завтра то же лицо будет изображать другой артист, то он будет всячески стараться до неузнаваемости походить на своего товарища в той же роли.

Станиславский отвергает правильность этого пути. Он требует, чтобы артист прежде всего представил себя на месте изображаемого лица, пробудил в себе переживаемые им настроения и чувства, почувствовал себя тем, кого он изображает. Как только это удастся артисту, он сейчас же перерождается

не только внутренне, но и внешне. Лицо его принимает соответственное выражение, мимика и все движения становятся иными, и создаваемый образ [дефект текста]. Он не может быть одинаковым у двух различных артистов, но это и неизбежно, потому что здесь на лице истинное сценическое творчество, которое не может никогда совпадать у двух различных людей. Вместе же с тем создается и наличность у каждого артиста того переживания, которое должно заразить и увлечь зрителя.

Таков путь, которым идет молодая труппа Студии, и идет с большим успехом. Материал, который она берет для своей работы, пока еще довольно груб и подчеркнут, но таков и должен быть материал учащегося. Несомненно, что с каждой новой постановкой он будет тоньше и мягче, и в результате перед нами будет такая передача тончайших настроений, которой не всегда удастся достигнуть и на сцене самого Художественного театра.

---

---

И. С. Крестов

## Театр и школа

13

Ноябрь. 1914. № 33. 21 февр. С. 9

На последнем юбилее в Малом театре<sup>25</sup> опять говорили о традициях, в которых, мол, вся сила. А театр-студия дает представления тоже согласно традициям Станиславского.

Учение Станиславского несоизмеримо с традициями Малого театра, о которых мы слышим очень много хорошего, но которых ни в чем хорошем не заметили.

Это учение не говорит о том, что вся сила в актере, что, разумеется и без традиций.

Это учение наставляет искать в себе заданное лицо и сродные ему чувства, не рисуя его со стороны, воображив вне себя, и после него притворствуя.

Это учение – прекрасное учение, которое каждый артист должен был сам открыть.

Но если и заветы актерского творчества превратятся в некий метод, в неподвижную систему, то «долгой их и смерть им», ибо они смерть актеру, смерть, как всякая традиция.

Способы игры через душевное перевоплощение – способы неоспоримые, вечно-истинные. Но если актер, этим способам обучившись, будет слепо их соблюдать, новых, только ему свойственных путей в игре не ища, – его игра станет пресной и тусклой, безвоздействующей.

Все знают, что отличная игра в «Празднике примирения» в театре-студии театральной радости не вызывает. Такой спектакль – мертвое искусство.

Сколько бы мы ни убеждались, что все эти актеры очень глубоко пережили свои роли, мы останемся глухи и равнодушны. Потому что все они играют успокоившись.

Они обучились системе, они знают способы сосредоточить свое творчество, и дальше не идут. Но право же это не творчество, – потому что своего в такой игре очень мало. Способное хождение по чужим путям, без личных сноровок, зрителя не увлекает.

О, мы понимаем, что это спокойствие в игре – сосредоточенное спокойствие, что за ним должна еще более ощущаться углубленная драма, что это спокойствие кроет напряжение, и напряжение это тем сильнее изнутри должно ощущаться.

Мы понимаем, но не ощущаем.

Потому что умирает театр, как только входит в него школа.

Да здравствует школа, но да погибнут школьники. Школа – исток. От него пути, а не к нему. А в театре-студии в этом году («Праздник мира») мы видели отличных школьников, обретших истину, но дальше с нею не пошедших, в познании закосневших, над истоком застывших.

Было тяжело не от драмы, а от того, как тяжело, непрозрачно, одинаково, успокоено ее играют. Это спокойствие не таит в себе остроты. Это спокойствие содержит в себе

покой обретения, успокоенность от познания хороших способов, от усвоения несуетливой, невнешней игры.

Это спокойствие – не только снаружи. И внутри – успокоенность, потому что – «больше нам ничего не нужно».

Скажем кратко. В «Празднике мира» все играют так, как будто бы все, что они изображают, они не пережили, а отжили.

Недавно один известный писатель передал в театр-студию схемы для сценических импровизаций<sup>26</sup>.

Вот это и должно двинуть артистов Студии на поиски особых свойств своего творчества.

Нет для театра истин неподвижных. Каждый день дальше и каждый иначе.

Учение Станиславского без поправок – для него одного. Все остальные свои поправки, свое претворение вносят и ищут. Кто не сможет сыскать, тот не станет актером-творцом, оставшись полезным исполнителем чужих идей, – актером-школьником, но не актером-студентом.

Надо верить, что после импровизации театр-студия перестанет быть театром-школой, и вместо школьных представлений даст представления творческие, радующие, такие, чтобы за ними не теории, а тайны открывались.

Иначе ему придется повторить слова Малого театра: – Все устои, вся сила нашего театра, это его традиции.

Бегите от устоев. Истина бессмертна, ибо течет. А устои – гниют.

Н. Россовский

## Спектакли Студии Московского Художественного театра

14

Петербургский листок. 1914. № 102. 16 апр. С. 4

Вчера, 15-го апреля состоялся первый спектакль Студии<sup>27</sup> в театре «Комедия». Несмотря на сильно повышенные цены, сбор был полный.

Нельзя назвать удачным выбор пьесы для первого спектакля Студии. Дирекция Художественного театра и его курсов в этом сезоне не проявила художественного чутья при выборе пьес. Разве можно назвать удачным выбор пьесы Гауптмана «Праздник мира», одного из самых слабых произведений этого драматурга.

«Праздник мира» не давался в петербургских театрах. Если «Призраки»<sup>28</sup> производят тяжелое впечатление, то «Праздник мира», во всех актах дающий патологические, остро нервные сцены, производит кошмарное впечатление.

За исключением двух-трех действующих лиц пьесы, все остальные – нервноболезные люди. У алкоголика отца – дочь и сыновья неврастеники. Между ними происходят такие схватки, такие душераздираательные, патологические сцены, что публика театра поневоле переживает ощущения ужаса, трепетного содрогания и возмущения. Наблюдать на сцене театра то, что происходит в больнице, в клинике для душевнобольных, едва ли может доставить удовольствие для зрителя, ищущего в театре полезного и приятного развлечения и удовольствия. В жизни и без того немало горя, скорби, чтобы дополнительно созерцать еще клинические картины в театре. «Праздник мира» – злая ирония на мирную семейную жизнь.

То, что достойно внимания специалистов-психиатров, может даваться на сцене, во всяком случае, не в таком подавляющем количестве, какое дал Гауптман в этой пьесе.

Молодежь Студии добросовестно отнеслась к порученным им трудным, сложным в психологическом отношении ролям и дала приличное изображение больных людей из «Праздника мира».

Нельзя предъявлять к ученицам и ученикам театральной школы такие же требования, как к опытным, обыгравшимся артистам. Если молодые силы сделали «Праздник мира» тяжелым спектаклем для нервов публики, что же было бы с нею при исполнении этой пьесы настоящими драматическими артистами?

Наиболее выдвинулись своей красивой игрой г-жи Дейкун, Бирман, г. Хмара, Сушкевич, Болеславский и Чехов.

У г-на Хмары есть экспрессия в сильно драматических сценах, но дикция его плохо обработана. Он не дает членораздельной речи, а смазывает чистоту ее произношения.

Не ясна речь у г-жи Поповой, сводящей ее в монологах до невнятного шепота.

Бледна игра у г-жи Гиацинтовой.

Только г-жа Дейкун и г-н Сушкевич, пожалуй, и г-н Болеславский удачно владеют сценой, мимикой лица, разнообразием интересных переходов в тонировке речей.

Злоупотребление паузами, замедление темпов речей – болезненное место в игре не только учащихся Студии, но и артистов труппы Московского Художественного театра.

---

---

Анчар <В. Ф. Боцяновский>

15

## В Студии Московского Художественного театра

Биржевые ведомости. 1914. № 1410. 16 апр. С. 4

Московский Художественный театр, приезжая в Петербург, привозит, обыкновенно, с собою и свой «питомник», свою Студию, в которой подготавливаются новые, «входящие» его артисты. Таким образом, сейчас одновременно на подмостках петербургских театров подвизаются отцы и дети.

Для первого дебюта детей выбрана пьеса Гауптмана «Праздник мира», еще не шедшая в Петербурге, но не потому, конечно, не шедшая, что ее не знали. Это просто одна из самых слабых пьес немецкого драматурга, любящего разрешать, но, увы, не всегда удачно разрешающего разного рода патологические проблемы.

В данной пьесе показана целая семья неврастеников-детей, происшедших от алкоголика-отца. В течение целых трех действий на сцене творится нечто невообразимое. Все время идут страшные ссоры. Дети ссорятся с матерью, с отцом, друг с другом. Ссорятся так, что поминутно можно ожидать рукопашной. Г-жа Бирман, играющая роль дочери Августы, старой девы, пускает при этом в ход такую резкую истерику, так кричит, что даже публике, являющейся невольной зрительницей ссор этой семейки, становится не по себе. Остальные члены семьи играют в таких же чересчур уже реальных тонах, и впечатление получается удручающее.

Не нужно при этом, конечно, забывать, что играют «дети», и потому в игре их много неровностей, много такого, что делает эти неврастенические ссоры в их исполнении еще более тяжелыми.

Впрочем, интерес спектакля был не в пьесе, а в самих «детях», в тех «входящих», которые должны в свое время занять место

«исходящих» старших членов семьи Художественного театра.

И первое впечатление, которое выносите из их спектакля, это то, что они – дети послушные, детки паиньки. Играют очень старательно, добросовестно. Видна бесспорная, настоящая работа, выучка. Нечего и говорить, что все основное, характерное, «станиславское», находит здесь полное и яркое отражение.

Ученики только больше подчеркивают это характерное стремление к реализму, простоте и воспроизведению действительности.

Тут и паузы, и разработка деталей – все как у старших. Г. Болеславский даже интонациями напоминает Станиславского!...

На всем лежит печать большой работы и выучки. Это, конечно, хорошо, но, с другой стороны, нельзя же не сказать, что эта привычка постоянно следить за режиссерской палочкой учителя и играть по указке, имеет и свою нехорошую сторону. Чувствуется, что она стесняет «детей». Пусть бы они погрешили немного в смысле технического, но больше выявили себя. У некоторых из них есть кое-что свое. Г-жа Дейкун, например, сумела дать в роли матери много искренних, живых переживаний. Ряд интересных живых штрихов дал г. Сушкевич в роли Роберта. Чувствуется настоящая сила и темперамент у г. Хмары.

Но самое сильное, запоминающееся впечатление производит М. А. Чехов. Я не знаю, какой это Чехов, имеет ли он какое-либо отношение к Антону Чехову. Говорят, что это – племянник. Но кто бы он ни был, он бесспорно талантливый актер. Каждое его слово, каждый жест были глубоко правдивы,

жизненны. Пьяница Фрибэ в его изображении вышел не ученическим этюдом, а совершенно законченным, настоящим, подлинным, живым типом. У него есть настоящий темперамент и художественный вкус.

Поставлена пьеса хорошо, любовно, по «станиславскому». Публика, переполняющая театр «отцов», с таким же вниманием отнеслась и к театру «детей».

---

---

В. А. <В. А. Ашкинази>

## Лаборатория Художественного театра

16

День. 1914. № 103. 17 апр. С. 4

Вслед за Художественным театром пришла Студия Художественного театра, являющаяся как бы лабораторией, в которой пробуют и закаляют свои дарования для большой «настоящей» сцены сотрудники театра. Художественный театр, вероятно, единственный, имеющий такое филиальное отделение. Это прекрасная идея – параллельная маленькая сцена, где все сокровенно, все интимно, но проникнуто тем же духом, какой веет на «настоящей» сцене: духом серьезного и религиозного отношения к искусству. Между обеими сценами – «настоящей» и пробной – взаимодействие не прекращается. Это два сообщающихся сосуда.

Для начала Студия, приютившаяся в маленьком театре на Моховой, показывала нам тяжелую натуралистическую драму Гауптмана «Праздник примирения», произведение таланта не «жестокое», но мрачного. На сцене разлагающаяся семья, семья дегенератов, обреченных вспышкам ярости и ожесточения. Нет просвета и нет исхода, и праздник примирения кончается общей свалкой.

В этой пьесе, натурализма почти передвижнического, яркие и мастерски выполненные роли, и, думается, для лабораторных занятий театральной молодежи это

вещь весьма подходящая. Это тот черный хлеб реалистического театра, который необходим растущему организму. Это настоящая актерская работа.

Молодые силы Студии отлично справились с предложенной им задачей. Прекрасно играл неврастенического Вильгельма г. Болеславский, более, впрочем, принадлежащий Художественному театру, чем Студии. Г. Сушкевич детально разработал роль искривленного жизнью Роберта, человека с кривой улыбкой и вывихнутой душой. Г-жа Бирман с большой экспрессией воплотила истерическую, озлобленную Августу. Законченный актер – г. Хмара, проявивший в роли старика Штольца способность к самостоятельному творчеству и подлинный драматизм.

На фоне ансамбля столь ровного и столь высокого выделился в роли полудиота Фрибэ г. Чехов, человек молодой, но несомненно богато одаренный. Ему удалось создать из скудного материала, данного автором, законченный тип, разработанный до мельчайших деталей. Grim, внешность, походка, манера говорить были согласованы у г. Чехова в каком-то общем плане и слились в полный правды образ.

В постановке пьесы (г. Вахтангова) чувствовалась твердая режиссерская рука.

Н. Шебуев

## Впечатления «Праздник мира» в Студии

Обозрение театров. 1914. № 2409. 17 апр. С. 14

17

1

Москвичи знакомят нас с теплицей талантов, которые должны заблестать на сцене Художественного театра.

И отчасти уже «возблестали».

Возблестал г-н Болеславский, г-жа Дейкун.

Поблескивал (очень, надо признаться, тускло) г-н Хмара в «Мысли» Андреева<sup>29</sup>.

2

Для первого знакомства поставили наименее растеничнейшую пьесу Гауптмана «Праздник мира».

В публике все время слышалось:

– Ну и семейка!

Выбор однако нельзя не признать удачным, потому что от такой пьесы легко перейти на Достоевского.

А, ведь, Достоевский стал *specialité de la maison*\* станицлавцев.

3

В затхлой удушливой атмосфере живет семья Шольцев – отец (г-н Хмара), мать (г-жа Дейкун), дочь Августа (г-жа Бирман), сыновья Роберт (г-н Сушкевич) и Вильгельм (г-н Болеславский) и слуга (г-н Чехов).

В атмосфере этой каждая интонация вызывает раздражение.

Каждое слово – намек.

Каждый намек – обиду.

Каждая обида вызывает оскорбление словом и действием.

Еще за несколько лет до поднятия занавеса Вильгельм оскорбил действием отца и был выгнан из дома.

Теперь он вернулся домой.

Дома елка.

Но острее, чем колючки елки, те иглы, которыми пронизан весь воздух.

И с первых же слов блудного сына достоевщина тучей нависает...

И в середине вечера – новое оскорбление действием – опять сын отца чуть не ударил.

А к концу вечера от раздражения и злобы отец Шольц умирает.

4

Нет возможности, да и надобности приводить сущность оскорблений. Да, кажется, в том и смысл пьесы, что никто не понимает, в чем именно смысл этих оскорблений.

Ни публика, ни действующие лица...

Все в недомолвках. В каких-то намеках, попреках. Упреках.

И в результате – гроза.

5

Сотрудники Студии мне понравились.

Были сильные подъемы и у Болеславского, и у Сушкевича.

В хороших бытовых тонах проведены роли Поповой и Гиацинтовой.

Г-жи Дейкун и Бирман – монотонны.

Переигрывал г-н Чехов, – излишне шумлив и фамильярен.

Г-н Хмара в «Мысли» был бледен и тягуч.

Здесь, в роли несчастного, делающего всех несчастными, отца г-н Хмара сумел возбудить ожидания.

6

Подожду следующей пьесы, – «Калики перехожие»<sup>30</sup>, чтобы высказаться о труппе определеннее.

Уж очень сама то пьеса «Праздник мира» исключительна.

\* *specialité de la maison* (фр.) – фирменное блюдо.

В похвалу труппе скажу, что она сумела заставить нас поверить, что такая семейка как Шольцы, существует, возможна

и, главное, – типична. А заставить поверить – это одно из главных назначений театра.

Любовь Гуревич

## Студия Московского Художественного театра «Праздник мира» Г. Гауптмана

18

Речь. 1914. № 103. 17 апр. С. 5–6

В московской Студии Станиславского работают под руководством его самого и его помощника Сулержицкого те артисты Художественного театра, которые хотят идти вперед, углублять и утончать в себе технику «искусства сценического переживания». И больше всего, конечно, работает здесь молодежь, которой предоставлено право самостоятельно выбирать пьесы для постановок в маленьком, открытом для публики, но очень непритязательном и очень доступном по ценам театре-студии. К числу таких постановок, намеченных и разработанных под режиссурой молодого артиста Вахтангова учениками Студии, принадлежит и только что показанная Петербургу, в театре «Комедии», постановка «Праздника мира» Гауптмана.

Тяжелая, мучительная пьеса эта – одна из первых пьес натуралистического немецкого театра, ломавшего в 90-х годах прошлого столетия традиции условного театра, искавшего для сцены новых тем, новых образов из современной жизни и в то же время стремившегося передать настроение изображаемой среды. Все особенности натуралистического театра, являющегося в то же время и «театром настроения», ярко выражены в этой пьесе. Перед нами гнездо людей с исковерканною жизнью, с издерганными больными нервами, людей, у которых все человеческое, нужное, сердечное глубоко спряталось куда-то, а на поверхности

души – только боль, раздражительность и нервическая злоба, готовая ежеминутно прорваться в самых страшных, уродливых формах. Так измучили они сами себя и друг друга своею несдержанностью, что всякое веяние тишины, всякое благодатное движение сердца уже вновь до невыносимости напрягает их больные нервы и вновь взрывается что-то в их темных душах, вновь мятется в них хаос темных и злых чувств. Гауптман – не Достоевский, и его пьеса не достигает последних глубин человеческого существования, не приближает нас через откровения психологические к высшим тайнам жизни. В ней есть много характерной для Гауптмана нежности, но нет яркого духовного света, преображающего страшную, выхваченную из жизни картину человеческого мучения и человеческого безумия, придающего этой картине художественную прозрачность и высший художественный смысл. Оттого так тяжело ложится на душу этот спектакль, все время волнующий, захватывающий силою удивительно переданного болезненного настроения, но не приносящий собою художественного просветления.

Натурализм самой пьесы толкал молодых артистов к натурализму исполнения. Нервическая несдержанность изображенных Гауптманом людей сообщалась в некоторых местах самому характеру их игры. Передать с художественною сдержанностью безудержные движения человеческих душ – это

высшая трудность сценического искусства и высшая грань его, не достигнутая в данной постановке. Но есть нечто большое, важное, что здесь достигнуто и что придает огромное художественное значение этому несовершенному спектаклю. Так проникать в изображаемое, так заражаться чувствами действующих лиц и заражать ими зрителя способны, в обычных театрах, только большие артисты с яркими сценическими темпераментами. Студия Художественного театра в самом деле отыскала секрет приводить в движение души артистов и зажигать в них творческие очаги. Не все участвующие в пьесе Гауптмана одарены значительным сценическим талантом; не все нашли себе в этой пьесе роли, действительно подходящие к самому характеру своего дарования. Но сценическое творчество, стремление и способность передавать чувства роли в правдивых, свежих, заново найденных образах, движениях, интонациях – вне каких-либо сценических образцов – чувствуется во всех. И тот, кто бесчисленное число раз бывал в театрах и невольно изучил все эти образцы, все эти избитые, постоянно повторяющиеся даже у лучших актеров приемы сценического изображения тех или других чувств, тех или иных драматических

положений, – не может не ощущать творческой силы этого молодого театра. В исполнении таких ролей, как Франц Шольц – этот вернувшийся домой после долгой отлучки полоумный старик, погубивший жизнь жены и детей, как Минна Шольц, когда-то одаренная музыкальным талантом, но выдохшаяся, в конце замученная семейными сценами и домашними дрязгами, как полная добрых намерений фрау Бухнер или старый алкоголик Фрибэ, – повсюду, рядом с неровностями игры и некоторыми резкостями в переходах, улавливались чудесно найденные, художественные черточки. И если какой-нибудь тихий, теплый свет мерцает все-таки на сцене в этой тяжелой, удушливой пьесе, то лишь благодаря тому, что молодые исполнители сумели передать не только ужас болезненно-расходившихся страстей, но и проблеск нежности в душе этого взъерошенного, дико-мстительного старика Шольца, его несчастной жены и детей, и чарующую сердечную доброту фрау Бухнер, которая в обычном исполнении вышла бы скучной, сентиментальной немкой, и горячую, чуткую любовь к несчастному Вильгельму молоденькой Иды Бухнер, и какую-то животную, собачью преданность своему старому господину еле держащегося на ногах алкоголика Фрибэ.

---

<Без подписи>

19

<Без названия><sup>31</sup>

На представлении «Праздника мира» в Студии Художественного театра зала скоро утомляется. И не потому, что то, что представляется, очень тяжело, а потому что это очень тяжело представляется. То есть, беспросветно, безвоздушно, в направлении удушающего бесплодного натурализма. Творчеством в широком смысле для того и направлены Богом все люди, чтобы освободить жизнь от духа тяжести, от дьявола, и чтобы

просветлять ее, побеждая дух тьмы. Молодые актеры, играющие в Студии в представлении «Праздника мира», заметно удерживались, чтобы не свалиться в ту яму, откуда не видно солнца и где нечем дышать, – но не удержались. Произошло это потому, что в «Празднике мира» они должны были играть особо тяжкие, особо темные душевные движения, представлять души истощенные и потому трудно способные сопротивляться тяжести



и темноте, души больные так же, как бывает болен и тогда трудно способен сопротивляться ядам, ищущим погубить его, организм человеческий. Как в больном организме, так и душах больных, истощенных в моменты крайние, собираются все творческие силы, что сохранились в них, и вспыхивают ярко. Тогда их все видят. Но не видят того все, что они все время тлеют малоприметные. Потому что это не видно глазу холодному, не творческому, как человеку невежественному незаметна в человеке жизнь, когда не слышно, как бьется у человека сердце, и не ощутимо тепло от того, что в нем движется кровь.

Не то в художнике. В искусстве, – для того оно и существует в мире, – недостаточно показать души темные и тяжкие такими, какими они представляются холодному, не творческому глазу, а надо так их показать, чтобы все увидели за ним свет и почувствовали воздух, творческой волей художника проявленные. Не может быть в искусстве изображений безвоздушных и не просвечивающих, потому что никогда немислим безлика светлого человек, а назначение искусства в том, чтобы обнаруживать лик светлый в человеке и небо за ним.

Представление «Гибели „Надежды“», которое было прежде «Праздника мира», первой постановкой Студии, было воздушно и светло. Это вышло потому, что актеры стремились чувствовать за тех людей, которых изображали, сами оставаясь собою, то есть художниками, то есть людьми, которым открыт особо дар прозревать светлое и ощущать воздушное во всех – и в самых темных и тяжелых – переживаниях людей. Так что не старались актеры подделаться под чувства тех простых людей, которых играли, а чувствовали так, как будто бы сами стали простыми людьми – рыбаками, рыбацкими женами, – и страдали теми страданиями и радовались теми радостями, которые им выпали на долю. И потому, что актеры, сделавшись

рыбаками, остались художниками, – в страданиях и радостях рыбаков, которых они представляли, было ясно и всем виден светлый лик: страдания сделались освященными, и очищенным сделался смех. Получилась подлинная рыбацкая жизнь, но жизнь, так раскрытая для всех в искусстве, как может ее увидеть человек не всегда, когда будет смотреть на нее (и тем более сам в ней участвуя), а в минуты особенные, в минуты прозрения творческого, заложенного в каждом человеке. Когда для человека все в жизни и в себе, и в других вдруг по-иному раскрывается, освобождается от тяжести и темноты, мешающих смотреть.

В представлении «Праздника мира» актеры подделали то, как видят все в минуты сырые нетворческие противного пьяного, противных неврастеников, озлобленных людей... Притом не всех подделали искусно, а некоторых как, например, злого Роберта – весьма плохо. Так что это вышел такой же демонический человек, поджимающий губы, каких на театрах представляют дурные актеры. Подделка пришла не сразу к актерам Студии, которым известны тайны техники душевного актерского искусства, раскрытые Станиславским. То, что подделка пришла не сразу, чувствуется по тем моментам в представлении, которые сохранились от того времени когда актеры пытались подставлять свои чувства на место чувств людей, которых представляли. В эти моменты представление очищалось и облегчалось, но потому что у актеров не хватало уверенности так продолжать, актеры, чтобы приподнять представление, после этого начинали еще злобнее представлять.

Впечатление на непосредственную публику спектакль «Праздник мира» производил крайне тяжелое. Но это не художественное впечатление, за таким нечего ходить в театр, на такое в жизни каждую минуту рискует сбиться человек. Сорваться в яму, откуда не видно солнца и где нечем дышать.

Будничная зала смотрит спектакль с великим вниманием и уважением к работе молодых актеров. В зале никто не шелохнется во время представления. В антрактах

все ходят с серыми лицами, на которых нет света, какой бывает от пережитых художественных впечатлений.

---

---

Зигфрид <Э. А. Старк>

20

## Эскизы

Петербургские ведомости. 1914. № 85. 17 апр. С. 1

Во вторник начались на Моховой в театре «Комедия» спектакли Студии Московского Художественного театра, интересного учреждения, с характером деятельности которого мы имели возможность ознакомиться еще в прошлом году по единственной постановке, драме Гейерманса «Гибель "Надежды"». Успех был столь значителен, что побудил Студию и в этом году приехать в Петербург, на этот раз уже с тремя постановками<sup>32</sup>.

Первою явилась драма Гауптмана «Праздник мира». Разыграна она была великолепно, и, тем не менее, меня все время точно что-то кололо... Рождалось какое-то неприятное чувство, в котором не удавалось сразу разобраться... Наконец я понял, что это чисто субъективное ощущение всецело должно быть отнесено на счет Гауптмана и театра, основой художественной деятельности которого могут быть пьесы, подобные «Празднику мира». Какой безотрадный реализм! Это – настоящий концентрированный, химически чистый раствор реализма. Лик жизни дан здесь без всяких попыток к приукрашению. Смотришь и думаешь: вот чертова семейка! И чего им неймется? Не могут двух минут провести без того, чтобы не перегрызться, да ведь еще как! Люди, у которых напряжен каждый нерв... Довольно самого ничтожного повода, чтобы вывести их из равновесия! Люди, которым надо бы жить врозь, совсем отдельно друг от друга... да что это! – совсем бы врозь

и с чужими людьми, ибо, очевидно, у них атрофировано чувство доброжелательства, самое простое элементарное чувство, – а как жить без него, как общаться без него мужу с женой, отцу с детьми, брату с сестрой? Невозможно! Отсюда – конфликты, потрясающие недоразумения, ссоры, оскорбления, тысячи мелких проявлений чисто злобно-го начала в человеке. Все эти люди (старый Шольц, его жена Августа, Роберт, Вильгельм) прежде всего злы, – сначала по природе, потом в силу нелепого воспитания. Старый Шольц – дикий самодур, хотя возросший на немецкой, казалось бы, культурной почве; но ему мог бы позавидовать любой Кит Китыч из мира Островского. Вся эта необыкновенно сгущенная атмосфера моральной разнузданности, где, кажется, ни на одну минуту не может пронестись веяние добра, а если это и случается на мгновение, потому что вот сегодня сочельник: старый Шольц вернулся после долголетнего отсутствия домой, и дети вот собрались, елку зажгли, поют светлый гимн Рождеству, все утихомирилось, – то только для того, чтобы в тишине мог созреть страшный грозовой удар; вся эта мрачная атмосфера совершенного могильного склепа изображена Гауптманом без малейших прикрас и во всей своей реалистической сущности. Впечатление получается необычайно мрачное, так что, когда закрывается занавес, некоторое время чувствуешь себя точно пришибленным.

Людам со слабыми нервами нельзя рекомендовать смотреть эту драму Гауптмана. Она написана с какой-то неумолимой и прямолинейной жестокостью. И невольно рождается в душе чувство протеста против такого искусства, против такого театра. Рождается вопрос: к чему? Если это сделано с определенной дидактической целью, то это – публицистика, а не искусство. Цель тут, конечно, есть. Морализировать Гауптман всегда был не прочь. В этом направлении у него имеется еще более характерная пьеса: «Перед восходом солнца», к которой так и тянет приписать подзаголовки: «или о вреде пьянства». И та оставляет на сцене такое же жуткое впечатление. Это все – произведения искусства, направленные к тому, чтобы научать и исправлять, причем забота автора прежде всего о научении, как первой цели его творчества, – между тем как, совершенно обратно, целью творчества должно быть прежде всего стремление создать красоту, из которой могут вытекать какие угодно последствия. В закоснелой душе возможны просветления от созерцания красоты, и это чрезвычайно важно как определенный идейный результат, – но тут вовсе нет необходимости показывать порок во всей его неприкрытой наготе или какие-нибудь душевные извращения или психические ненормальности, как это любят делать

авторы-реалисты чистой воды, в том числе и Гауптман. В этих случаях моральное воздействие искусств может приводить даже к нежелательным последствиям, ибо человек, пришедший с угнетенной душой смотреть «Праздник мира», выйдет из театра в состоянии еще худшем, – в особенности, если он увидит эту пьесу в исполнении Студии Художественного театра, оставляющем очень сильное впечатление. Хотя нужно заметить, что и режиссеры, и артисты в данном случае, может быть, слишком дали волю своему воображению, подсказавшему им общий колорит исполнения и множество отдельных частных, проникнутых еще пушистым реализмом, чем у Гауптмана. Относясь без всякого личного удовольствия к этому спектаклю, я все же не нахожу слов, чтобы достаточно похвалить крайне сложную работу, обдуманную до мелочей и до такой степени совершенную технически, что можно лишь удивляться... Сколько было потрачено труда, чтобы достичь такой стройности ансамбля, такой выпуклости интонаций, таких содержательных пауз! Самой лучшей похвалой может служить факт захвата зрительного зала до такой степени, что, когда окончился 2-й акт, в зале продолжалась та же тишина, как и во время спектакля, и лишь спустя довольно длительное мгновение начались аплодисменты.

Зигфрид <Э.А. Старк>

## Студия Художественного театра

21

Петербургский курьер. 1914. № 86. 18 апр. С. 4

В театре «Комедия» начались спектакли Студии Художественного театра. Это нечто вроде лаборатории при этом театре, хотя в очень ограниченном смысле, потому что обычно в лабораториях производятся разные опыты, между тем, как тут опыты

совершаются лишь в одном направлении: в реалистическом и даже с уклоном в натурализм. И пьесы выбираются соответствующие: в прошлом году была «Гибель „Надежды“», определенно бытовая драма Гейерманса, нынче «Праздник мира» Гауптмана, тоже

чисто бытовая драма, вдобавок начерченная крайне резкими штрихами с какой-то беспощадной прямолинейностью. Это одна из неприятнейших пьес, какую я знаю: а главное, в ней все время чувствуется неправдоподобие. Несомненно, семьи, где каждую минуту все готовы переругаться, существуют, но я почти убежден, что нет во всей вселенной семейки, подобной нарисованной Гауптманом и сам он такую не наблюдал, а просто хватил через край, стремясь обрисовать отношение людей, лишенных сердечной теплоты, по его мнению.

Играют «Праздник мира» ученики Студии, образующие в то же время кадр молодежи Художественного театра, соответственно. Основной стиль пьесы совершенно верно угадан, что и должно быть всегда при постановке всякой пьесы. Но найдя основу, в данном случае чисто реалистическую, следовало ли еще больше усугубить ее в чертах внешнего воплощения – это вопрос. Театр – всегда увеличительное стекло. Драматический пафос, который в чтении ощущается, как нечто совершенно естественное и для данного произведения насущно необходимое, сплошь и рядом на сцене звучит нестерпимо, если, выявляя его в тоне и жесте переступили какую-то чуть заметную черту. И так бывает с любым приемом театрального воплощения. Везде нужна осторожность, нужно то великое чувство меры, которого вообще не хватает нам, русским, всюду, где выражается наш дух, причем это чувство вовсе не обозначает собою золотой середины, но просто является

признаком высшей культуры, пока еще нам несвойственной.

Сказанное приложимо к исполнению «Праздника мира». Грубость автора, – а в конце концов она-то и есть основа пьесы, – отнюдь не следовало подчеркивать. Хотя тут чувствуется руководящая мысль в постановке такая: «прямолинейную пьесу – прямолинейно играть». Если грубит, – грубите во всю; если выкрикивают истерически, кричите так, чтобы в голосе человеческом слышалось нечто звериное. В таком духе и проводится все исполнение, и, конечно, допуская объективно подобный метод, следуете сказать, что техника этого исполнения при некоторой сухости и резкости доведена в Студии до высокого совершенства. Это может нравиться, или не нравиться – дело вкуса, мне лично претит такой реалистический театр, освобожденный от всех покровов красоты и поэзии, но нельзя не уважать работу, которая ведется со столь беспредельной любовью к своему искусству, невиданной ни в каком другом театральном деле. У актеров Студии есть чему поучиться в смысле сценического переживания, проникновения настроением и выдерживания его, манеры вести диалог, где не теряется ни один штрих; вообще нюансировка речи представляет собою в смысле тонкости и значительности глубокого внутреннего содержания нечто замечательное. Ансамбль слит и спаян так, точно это один кусок какого-то огромного и страшно живучего организма выделять актеров: каждый исполняет свою роль со всей возможной выпуклостью.

Б. Гейер

## Студия Московского Художественного театра

22

Театр и искусство. 1914. № 16. 20 апр. С. 361

Для открытия своих ученических публичных упражнений, ученики «станиславцев» поставили пьесу Гауптмана. «Праздник мира». Нудная, и скребущая по нервам пьеса требует особенно тонкого, чуткого исполнения, так как иначе она переходит в грубую душераздирающую драму. И правда, будущие Щепкины и Мочаловы старались насколько могли. Раздельная, в полутонах, речь. Чуть посильнее сцена – пауза. И какая! Минуты полторы-две. Совсем как в настоящем Художественном театре. Один пальцами барабанит – изображает душевное волнение, другая носовой платок мнет – признак приближающейся истерической сцены, третий медленно проходит сперва в правый угол, потом в левый, потом ломает коробку спичек и бросает их на пол, хватается за волосы и бессильно отпускается в кресло. Напряженность, предварительная точная расчитанность, чуть ли не по секундомеру, лезет отовсюду самым нескромным образом. Конечно, не ученики здесь виноваты, а те,

которые стоят на репетициях, и как метрономы отщелкивают выдуманый темп, не давая актеру развернуться, загореться огнем вдохновения.

Постановка, конечно, такая же, как у учителей, только немного похуже. Занесенное снегом окно, лестница справа, чугунная печь с удивительной трубой и настоящим углем, слева. Горит жарко и мигает натурально. А когда там что-то не заладилось, одна из участвовавших всунула в самое пекло печи руку и поправила что следует.

Публика не знала, как относиться к исполнителям, если как к проверочному ученическому спектаклю то, в общем, неплохо, а исполнитель роли Роберта г. Сушкевич обещает в будущем даже многое; если же как к артистам, да еще приехавшим на гастроли, – то наступает полнейшее недоумение.

И результат был тот, что после первого действия слегка похлопали, после второго дружно пошикали, а после третьего разошлись молча с досадой.

---

Е. Янтарев

## Первая студия МХТ «Праздник мира»

23

Театральный курьер. 1918. № 30–31. 22–23 окт. С. 3

Как-то незаметно, бесшумно Первая студия Художественного театра возобновила давно, кажется, с начала войны, снятую с репертуара пьесу Гауптмана «Праздник мира»<sup>33</sup>.

Я, к сожалению, не видел ранее этой пьесы; кажется, тогда были другие исполнители. Давно это было, все основательно забыли

эту постановку, и можно ее смело рассматривать как премьеру.

И первый вопрос: почему собственно Студия возобновила «Праздник мира»? Может быть, на утре дней это и могло показаться достижением значительным, но теперь, после многих столь блистательных успехов,

возобновление этой неврастенической ультра-мелодрамы мало чем оправдано.

Я не думаю, что выигрышность и эффектность ролей прельстила энтузиастов Студии.

Будничный спектакль «Праздник мира» – это немецкие «Дети Ванюшина», на вечную тему разлада отца и детей.

Все несчастье семьи Шольца – от взаимного непонимания, от бестактности каждого в отдельности и всех вместе. Ссоры вспыхивают из-за пустого повода и разгораются в бешеный пожар.

Отца Шольца играет Хмара. Он дает рисунок резкий, широкими мазками, размашистыми.

Опустившийся, непонятый, нежно любящий отец.

Его страдания и тоска по несбывшемуся семейному уюту и глубокая любовь к детям – для всех этих сильных переживаний Хмара нашел верный тон.

Мина Шольц, его жена, простенькая и не далекая, всю жизнь упорно не понимавшая ни мужа, ни детей, не совсем удалась г-же Дейкун. Подчеркнув недалекость свою, г-жа Дейкун заглушала главное: любовь к детям, свое одиночество.

Дети Роберт (Сушкевич) и Вильгельм (Болеславский), в особенности последний – были живыми людьми, братьями, каких много. Августа (г-жа Бромлей) была злой, но трудно было верить, что она – старая дева.

Чересчур молода для матери взрослой дочери и г-жа Попова (Мария Бухнер).

Не удалась Ида Бухнер высокоталантливой Гиацинтовой; впрочем, и у Гауптмана это наиболее тусклый образ. Но Гиацинтова была вовсе неубедительна в глубокой жертвенной своей любви к Вильгельму и не трогали ее банальные слова о подвиге.

Превосходен Чехов в небольшой роли слуги Фрибэ.

---

М. Кузмин

«Праздник мира»  
Малый театр<sup>34</sup>

Жизнь искусства. 1919. № 137. 15 мая. С. 1

24

Вчера мы снова увидели лица, которых не забудешь, не выгонишь из памяти. Опять видели постановку и исполнение, о которых даже не знаешь, хороши ли они, до такой степени они жизненны, естественны, необходимы, другими действующие лица пьесы Гауптмана с этой минуты даже не представляются, не могут быть. Опять было чудо чужой подлинной жизни, чужой трепещущей души.

На этот раз жестокое чудо, так как «Праздник мира» одна из самых тяжелых пьес. Несмотря на раздираемость положений, натурализм Гауптмана не позволяет довести пьесу до настоящей мелодрамы

и, следовательно, лишает ее разрешения, успокоения в виде пресловутого, но психологически необходимого торжества добродетели; нет и очистительной трагической гибели; душа остается растерзанной и неопределенной. Натурализм делает эту пьесу несправедливой и неправдоподобной, слепо останавливаясь на косной и невыразительной внешности.

Если «Праздник мира» жил (хотя и жестоко) на сцене, имел убедительность и просветление – это всецело заслуга артистов московской Студии. Особенно трудны и неблагодарны были роли людей добродетельных, Марии Бухнер и дочери ее Иды,

исполненные с такой теплотой, любовью и прелестью, что, действительно, казалось, что свет и мир входят с появлением этих женщин в неврастенический ад докторского дома. Г-жа Попова (Мария Бухнер) воочию показывала всю прелесть и очарование «добрых» людей, от ее улыбки, звука голоса становилось так тепло, что по-детски хотелось, чтобы она дольше не уходила, что при ней все будет хорошо, не сорвутся жалкие и жестокие демоны. Г-жа Гиацинтова показала себя разнообразной артисткой, дав после веселой, шутливой Марии («Двенадцатая ночь») трогательный, свежий и милый образ Иды.

Типы отрицательные, конечно, легче воплотить, но сделать их незабываемыми и как-то единственно возможными доступно только отличному, великолепному исполнению Дейкун, Болеславского, Хмары, Сушкевича.

Передан был прекрасно и немецко-буржуазный дух этой пьесы, и эпоха 80-х годов, и рождественские вечера в неуютной, недружной, нескладной семье.

Правдоподобие, жизненность и приземлемость, хотя бы какую-нибудь, придали этой неприятной по неестественному и бесцельному натурализму пьесе исключительно талантливость и жизненность исполнения.

## 1

- 1 Вахтангова Н. М. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 209–210.
- 2 Из альбома афиш и программ // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. Т. 1. М.: Индрик, 2011. С. 68.
- 3 См.: Е. Б. Вахтангов – В. В. Соколовой (Залеской) и В. А. Алехиной. 8 мая 1912 г. // Там же. С. 298.
- 4 Дейкун Л. И. <Без названия> // Беседы о Вахтангове. С. 28–29.
- 5 Из Дневника репетиций «Праздника применения». 3 апреля 1913 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 346.
- 6 К. С. Станиславский – О. В. Гзовской [6 и 7 апреля 1913 г. Москва] // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. Письма 1906–1917 / Сост., коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1998. С. 323.
- 7 См. <Без подписи> Студия // Вечерние известия. М., 1913. 3 сент.
- 8 Из Административной тетради. Заседание Совета Студии. 19 сентября 1913 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 360.
- 9 Из дневника репетиций «Праздника мира». Запись от 12 ноября 1913 г. // Там же. С. 363.
- 10 Запись от 13 ноября 1913 г. // Там же.
- 11 Гиацинтова С. В. С памятью наедине / Лит. запись Н. Э. Альтман. М.: Искусство, 1989. С. 121, 123.

- 12 Казенное здание против памятника Скобелеву... – Премьера «Праздника мира» состоялась в новом студийном помещении, которое находилось в доме Варгина (не сохранился), рядом с ведомством генерал-губернатора (ныне московская мэрия) на площади, которая в 1912 г. после установки памятника Скобелеву, стала называться Скобелевской (ныне Тверская). Памятник Скобелеву был разрушен в 1918 г. Теперь на этом месте стоит памятник князю Юрию Долгорукому.
- 13 Первый спектакль Студии, на котором присутствует платная публика. – Прежде публика посещала спектакли по пригласительным билетам и контрамаркам. Введение кассы – конституирующий момент в движении от студии как мастерской и лаборатории к театру.

## 3

- 14 ...спектакли, которые время от времени устраиваются в Студии... – Репертуар Студии до премьеры «Потопа» состоял из единственного спектакля «Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса. Режиссер – Р. В. Болеславский. Художник – И. Я. Гремиславский. Премьерой принято считать 15 января 1913 г., когда спектакль был показан труппе МХТ. 4 февраля состоялся первый открытый для публики спектакль. Премьера – это спектакль, на который

в первый раз проданы билеты публике. Тогда как в Студии ни на то, ни на другое, ни на последующие представления вплоть до гастролей в Петербурге, которые проходили с 15 апреля по 14 мая 1913 г., билеты не продавались.

- 15 ...«Истории болезни Пытоева», пьесы, изобилующей клиническим материалом! – Имеется в виду пьеса В. О. Трахтенберга «Потемки души (История болезни Пытоева)» (1914).

#### 4

- 16 «Гибель „Надежды“» – См. коммент. 14.

#### 8

- 17 ... Максим Горький <...> в вольных импровизированных ролях олицетворить различные человеческие переживания. – К. С. Станиславский, увлеченный идеей театральной импровизации, обращался к опыту комедии дель арте в «Мнимом больном». Проводил опыты в Первой студии, привлекая к ним Максима Горького, приславшего с Капри специальные темы-сценарии для актерских импровизаций. Возникла мысль о коллективном создании пьес самими актерами в процессе свободных импровизаций на основе сценария.
- 18 Ярцев П. Драматические театры // Ежегодник газеты «Речь» на 1913 год. СПб., 1913. С. 422, 426.
- 19 Чебыряк Вера (?–1919) – жена киевского почтового чиновника, содержательница воровского приюта и предводительница хорошо организованной шайки бандитов. Андрей Ющинский, участник шайки, заподозренный в предательстве, был убит поделщиками при участии Чебыряк. В качестве обвиняемого был привлечен еврей Мендель Бейлис. На суде Чебыряк выступала в качестве главной свидетельницы со стороны обвинения. Процесс по «Делу Бейлиса» состоялся в Киеве (23 сентября – 28 октября 1913 г.) и сопровождался, с одной стороны, активной антисемитской кампанией, а с другой – общественными протестами всероссийского и мирового масштаба. Бейлис был оправдан.

#### 9

- 20 «История болезни Пытоева» – См. коммент. 15.

#### 11

- 21 Но первая пьеса была публично показана только в Петербурге, а в Москве шла еще в закрытом спектакле. – В Петербурге «Гибель „Надежды“»

была показана во время весенних гастролей МХТ (1914). См. также коммент. 14.

- 22 Несколько позже И. Джонсон опубликовал еще одну статью о «Празднике мира» (Спектакль Студии Художественного театра // Маски. М., 1913–1914. № 2. С. 86–87), которая повторяла все основные положения первой и еще более акцентировала, что «несмотря на весь натурализм пьесы, искусство переживать, которым было проникнуто ее исполнение, совершило над нею чудо перерождения: оно обогатило, просветлило, опрозрачило натуралистическую пьесу и как бы перевело ее из плоскости натурализма в плоскость художественного реализма».

#### 12

- 23 ...Студия искала новых методов упрощенной и стилизованной постановки... – В 1905 г. под руководством К. С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда в Москве был организован Театр-студия, задуманный как филиал Художественного театра с экспериментальными задачами. Мейерхольд подготовил постановку пьес «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Снег» С. Пшибшевского и «Комедия любви» Г. Ибсена.
- 24 Любопытно ее освещение и в статье Немировича-Данченко в имеющейся выйти на днях книжке о «Гибели современного театра». – Сергей Глаголь имеет в виду сборник «В спорах о театре», одним из составителей которого он являлся, и где была опубликована статья Вл. И. Немировича-Данченко «Искусство театра. Речь, сказанная в ответ Ю. И. Айхенвальду на его лекции» (Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 71–87).

#### 13

- 25 На последнем юбилее в Малом театре... – Скорее всего, имелось в виду торжественное заседание труппы Малого театра под председательством М. Н. Ермоловой в связи с 125-летней годовщиной со дня рождения М. С. Щепкина, состоявшееся 6 ноября 1913 г.
- 26 ...известный писатель передал в театр-студию схемы для сценических импровизаций. – См. коммент. 17.
- 27 Вчера, 15-го апреля состоялся первый спектакль Студии... – «Праздник мира» был показан во время петербургских гастролей Художественного театра (7 апреля – 13 мая 1914 г.) наряду с «Николаем Ставрогиним» Ф. М. Достоевского, «Хозяйкой гостиницы» К. Гольдони, «Мыслью»



Л. Н. Андреева, тургеневским («Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка») и мольеровским («Брак поневоле», «Мнимый больной») спектаклями. Из студийных работ кроме «Праздника мира» были показаны «Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса, а 17 апреля состоялась петербургская премьера трагедии В. М. Волькенштейна «Калики перехожие», тогда как московская премьера состоялась только восемь месяцев спустя – 18 декабря 1914 г. Режиссер Р. В. Болеславский. Художники М. В. Либак и П. Г. Узунов. Второй раз «Праздник мира» был сыгран утренником 6 мая.

28 «Призраки» – имеется в виду пьеса Г. Ибсена «Привидения».

29 Премьера «Мысли» Л. Н. Андреева в Художественном театре состоялась 17 марта 1914 г. Режиссер – Вл. И. Немирович-Данченко. Художники – К. Н. Сапунов и А. А. Петров. Г. М. Хмара играл роль писателя Федоровича.

30 *Подожду следующей пьесы*, – «Калики перехожие»... – См. коммент. 27.

### 19

31 Газетная вырезка без указания выходных данных хранится в Музее МХАТ. Вырезки подклеивались в альбом в хронологическом порядке, а так как эта статья расположена следом за рецензией Л. Я. Гуревич, составитель данного издания принял этот факт как косвенную датировку.

### 20

32 ...уже с тремя постановками. – См. коммент. 27.

### 23

33 С началом Первой мировой войны «Праздник мира» был снят с репертуара по причине немецкого происхождения пьесы. После долгого перерыва спектакль впервые был сыгран 12 октября 1918 г. 22 октября 1918 г. Вахтангов записал в Дневнике: «Возобновлен „Праздник мира“. Исполнители те же... Первый спектакль был плох и беспомощен. Стали репетировать. Через неделю сыграли во 2-й раз и шагнули вперед. Было хорошо... Но прежнего, чего-то трепетного и живого, нет в спектакле. Может быть, дойдет» (Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 475–476).

### 24

34 Первая студия гастролировала в Петрограде с 3 мая по 21 июня 1919 г. на сцене Малого (б. Суворинского) театра. «Праздник мира» был сыгран 14 мая и 1 июня 1919 г.

# «Усадьба Ланиных»

*Б. Зайцева*

Премьера – 26 марта 1914 г. Постановка Е. Б. Вахтангова.  
Художник Ю. М. Романенко. Действующие лица и исполнители:  
Ланин Александр Петрович, помещик – Ю. М. Корепанов;  
Елена, старшая дочь – Н. П. Шиловцева; Ксения, младшая –  
К. И. Ланина [Котлубай]; Николай Николаевич, муж Елены,  
инженер – Б. И. Вестерман [Вершилов]; Тураев Петр Андреевич,  
немного земец – Н. О. Тураев; Наташа, дочь Елены от первого  
брака – К. Г. Семенова; Fortunатов Диодор Алексеевич,  
магистрант – В. К. Валерианов [Улович]; Мария Александровна,  
его жена – Х. К. Евдокимова; Евгений, студент – Б. Е. Захава;  
Коля, гимназист, родственник Ланиных – Н. И. Энша [Шпитальский];  
Михаил Федотович, помещик, приятель Ланина – Г. С. Тарасенков;  
Сиделка – Т. М. Кроткова; Слуга Ланина – М. И. Бойнов; Горничная –  
К. И. Дворецкая; гости: Дама в пенсне – Е. И. Апраксина, Молодой  
помещик – И. Л. Львович, Распорядитель – А. В. Языков,  
Кадет 1 – А. Н. Поляков, Кадет 2 – А. М. Волжский, Гимназист –  
К. Г. Мозылев, Соня – Е. А. Касторская, Катя – Е. А. Алеева,  
Барышня – Т. С. Игумнова.

27 ноября 1913 г. состоялось общее собрание учредителей и соревнователей Студенческой студии, которое приняло решение пригласить Е. Б. Вахтангова для руководства занятиями. На том же собрании «один из членов Студии предложил познакомиться с только что напечатанной в одном из „толстых“ журналов пьесой Бориса Зайцева „Усадьба Ланиных“». Пьесу прочитали, и всем стало ясно, что удалось найти именно то, чего так хотелось, о чем каждый втихомолку мечтал»<sup>1</sup>. Первое собрание с участием Вахтангова состоялась 23 декабря 1913 г. Студиец записывал: «Приехал он с опозданием, пьесу прочесть не успел, а поэтому и начал с чтения 1-го акта. Скоро устал и попросил читать понемногу каждого»<sup>2</sup>. Продолжение этой встречи так запомнил Б. Е. Захава: «После второго акта он остановил чтение и к превеликой неожиданности и полному недоумению собравшихся подверг полупрочитанную пьесу резкой и беспощадной критике: пьеса лишена действия, лишена театральности, нет динамики, слишком много разговоров, и т. д. и т. д. Трудно описать тот взрыв протеста, который обрушился на голову бедного Евгения Багратионовича»<sup>3</sup>. По свидетельству Б. Е. Захавы, энтузиазм и увлеченность студийцев были для Вахтангова важнее художественных достоинств сочинения Зайцева. Вскрывая содержание пьесы, он говорил «Основное, что нужно сыграть

в этой пьесе, – это опьянение, опьянение от весны, от воздуха, от аромата только что распустившейся сирени»<sup>4</sup>. Репетиции были вытеснены занятиями, где преобладали педагогические задачи, приобщение к миру театра, понятому строго по «системе». Уже на первой встрече студиец записал: «В области первой (дикция, голос, жест, мимика, грим и пр.) Вахтангов не специалист и заниматься ею не будет. Цель его занятий – усовершенствование внутренней техники»<sup>5</sup>. «Однако, три месяца, отведенные для работы над пьесой, подходили к концу, роковой день назначенного спектакля приближался: уже был заарендован зал в Охотничьем клубе на Воздвиженке, были заказаны афиши, принимались все меры к наиболее широкому распространению билетов... Вахтангов, наконец, спохватился и стал наскоро устанавливать мизансцены, пытаясь со своими неумелыми и неопытными „артистами“ создать хоть что-нибудь похожее на театральное представление»<sup>6</sup>.

После спектакля Вахтангов весело сказал: «Вот мы и провалились. <...> Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться»<sup>7</sup>.

W. <Н.Н. Вильде>

## Спектакль в Охотничьем клубе «Усадьба Ланиных»

1

Голос Москвы. 1914. № 71. 27 марта. С. 6

Я не буду подробно разбирать пьесу г. Бориса Зайцева. Она дана в любительском исполнении. Всякая пьеса требует, прежде всего, настоящего тона. Оперу ли, драму ли нельзя петь вполголоса, не в тех темпах, которые нужны для музыкального или драматического рисунка, без колорита, без необходимых оттенков.

Любительское исполнение, прежде всего, растянуло пьесу г-на Зайцева неимоверно, а она и сама по себе страдает разговорностью, очень малым запасом действия, лиризм же ее мне кажется в достаточной мере использованным, набившим оскомину на русской сцене.

Есть какое-то изнурительное словесничество, топтанье на одном месте в пьесах русских драматургов чеховского и послечеховского периода. Топтанье, сиденье на месте, обывательское философствование, чтение каких-нибудь стихов, игра на инструментах,

чтобы на что-то настроить зрителя, и в результате – книжка, а не жизнь. У Чехова-то подлинная жизнь хмурых и никчемных людей, хотя *à la longue*<sup>\*</sup>, тоже скучная, а у подражателей только игра в настроение. Ах, как давно бы нужно это бросить и перейти к театру с выдумкой, действием и отсутствием всего лишнего в архитектуре пьесы.

Я бы не судил совсем игры любителей, будь это любители без претензии. Но мне говорят: это спектакль первой студенческой драматической студии. Он репетировался под руководством артиста Художественного театра г. Вахтангова три с чем-то месяца. Позвольте, – говорю я тогда, – считаю долгом это сказать: репетировать три с чем-то месяца, это что-то такое «под Художественный театр». И так плохо исполнить!

Даже со стороны простого выговора русского языка. Нельзя же говорить «вероятно» вместо «вероятно», «поет» вместо «поэт».

\* *à la longue* (фр.) – продолжительное время, долго.

Просмотревши такой любительский спектакль с претензией, необходимо сказать правду без всяких любезностей.

Если вы думаете быть актерами, вы глупо ошибаетесь, вы смотрите на драмати-

ческое искусство чрезмерно по-любовельски, понимая это слово в кавычках, а не в настоящем его смысле. В общем, женский персонал был, во всяком случае, выше мужского.

---

---

Ард. А. <А. С. Ходоровский>

## **В Студенческой студии**

Раннее утро. 1914. № 71. 27 марта. С. 6

2

Вчера в помещении Охотничьего клуба пьесой Бориса Зайцева – «Усадьба Ланиных» – открыла свою деятельность Студенческая студия.

Студия поставила себе задачей отнюдь не эпизодическую деятельность, и потому спектакль заинтересовал публику. К тому же шла новая пьеса Бориса Зайцева, которую обещано было поставить по типу постановок Студии Московского Художественного театра.

Уже первый акт пьесы показал, что из Студии Художественного театра группа студентов-любителей сцены взяла разве только... сукна, на фоне которых разыгрывалась пьеса. Чуть ли не с первых шагов исполнители растерялись, взяли неверный тон и с него уже не сходили весь вечер.

И сама пьеса Бориса Зайцева содействовала слабому впечатлению. Недурной беллетрист, с искренним художественным пером, нежно, лирически всегда настроенный, Борис Зайцев принес и в пьесу свои обычные особенности пера. Но одного этого для пьесы оказалось мало. Необходимо еще знание сцены, техники ее. А этого-то у автора

и не оказалось. Отдельные красивые места пьесы ослаблены длиннотами и пустотами, которыми автор обильно наделил все четыре акта.

Публика вследствие этого скучала весь спектакль. Получилось впечатление, что в провинциальном театре «любителями драматического искусства» разыгрывается «Трагедия Отелло» или «Смерть Дездемоны у врат монастыря». Ведь нет ничего труднее, как разыграть пьесу, где все, по выражению автора, «захвачены силой любовного тока», который одним приносит радости, а другим горе.

Несмотря на слабые в общем ансамбль и постановку, автор был тепло встречен публикой, в большинстве состоявшей из студенческой молодежи.

Чувствовалось, что учащейся молодежи хочется иметь «свой театр».

Было бы, однако, желательно, чтобы молодежь не спешила с постановками слабых пьес, которые трудно разыгрывать даже опытным актерам. Иначе симпатичная в общем попытка создать «свою студию» может заглохнуть в самом начале.

В. А. <шкинази>

## «Усадьба Ланиных»

3

Русское слово. 1914. № 71. 27 марта. С. 7

Вчера в Охотничьем клубе на спектакле Студенческой драматической студии впервые увидела свет рампы пьеса Б. Зайцева «Усадьба Ланиных».

«Усадьба Ланиных» – произведение, очень типичное для Б. Зайцева. Она проникнута той же тонкой и немного вялой нежностью, иногда впадающей в сентиментальность, тем же пассивным оптимизмом, странно мешающимся с какой-то хрустально-прозрачной грустью, той же покорностью Вышнему Началу, «Божьей воле», как сказали бы в старой Руси, что и большинство сочинений этого писателя.

Сильно слышатся в ней Тургенев и Чехов, но счесть ее простой реминисценцией «Месяца в деревне» или «Вишневого сада» невозможно. Одна отличительная черта резко отграничивает Б. Зайцева и от Чехова, и от Тургенева. Тургенев рисовал «деревенских людей», Чехов – также «деревенских», только напоследок, так сказать, эпигонов, последних «язычников» русского «рустицизма». Персонажи же Зайцева – прежде всего, горожане. Правда, их драма разыгрывается

в старой помещичьей усадьбе, правда, они остро чувствуют красоту русской деревни, но все-таки они – дети города, и «усадьба» для них – только летний отдых.

Играть «Усадьбу Ланиных» страшно трудно, ибо это произведение не столько драматическое, сколько повествовательное.

Пьеса, зрелище, театральный элемент в ней почти отсутствует, и не случайно сам автор разделил ее не на действия, а на главы.

Быть может, поставить ее под силу лишь Художественному театру, великому мастеру превращать в зрелище именно такие драмы «без драмы». Но в детски неумелом, извинительном лишь как первый опыт, исполнении Студенческой студии от «Усадьбы Ланиных» отлетело самое главное – ее тонкое, весеннее настроение.

Одна только госпожа Семенова (исполнительница роли гимназистки Наташи) хоть несколько приблизилась к замыслу автора. Остальные заученно и робко читали назубок выученные роли.

Народу было много. Пьеса имела успех, и автор был вызван после 3-го и 4-го актов.

---

Изгой <псевдоним не раскрыт>

## «Усадьба Ланиных»

4

Театр. 1914. № 1479. 27 марта. С. 4

Бориса Зайцева и музу его – такую красочную, элегическую и вдумчивую знают и любят в Москве, но... «нет пророка в своем отечестве» и пьеса его – «Усадьба Ланиных» увидела впервые свет рампы в Охотничьем клубе, при более чем убогих декорациях,

в исполнении более чем любительском. Сугубая ирония, – если принять во внимание повсеместный крик об отсутствии пьес и наличность в Москве пяти больших драматических театров! В факте этом, по-моему, сказалось переживаемое нами безвременье.

Ценится и воспринимается лишь все кричащее, ультра-уродливое и патологическое, как андреевская «Мысль» и арцыбашевская «Ревность».

«Усадьба Ланиных» написана в чеховских и тургеневских тонах. Это ощущается сразу.

Никаких проблем, – кроме одной извечной – любви, никаких сценических ухищрений и дешевых эффектов – все разгрызается на фоне радостной и лучезарной природы.

Основная мысль ясна до чрезвычайности: живем мы для любви и через любовь. Вне ее все преходяще и, если хотите, случайно, за исключением лишь смерти еще.

И, очерченная мягкими, нежными тонами, проходит перед зрителем вереница жертв этого всесильного и единого бога.

Милая Наташа, с ее трагедией чуть распустившейся девичьей души, – души страстной и несдержанной, Мария Александровна, бросающая мужа, чтобы еще и еще испить из кубка любви, Ксения, мечтающая отдать любимому человеку «всю себя», Елена, забывающая о дочери, игнорирующая ее трагедию, и все с того момента, когда вновь в ней вспыхнуло чувство к «нему».

Великий Пан владеет не только женщинами, – он поработил и мужчин. И землец, и инженер, и магистрант, – все одинаково

грезят изменить свою жизнь через любовь, все счастливы, лишь только озарит она их ответным светом, все жалки и беспомощны, лишь в сумерках оставит она их.

Пьеса безусловно сценична; такое впечатление она произвела, несмотря на отмеченное уже убожество постановки.

Правда, действующие лица «говорят» чуть больше, чем это нужно, но элемента действия все же достаточно.

Длинные эти объяснимы вполне, если вспомнить, что пьеса является одним из первых опытов г. Зайцева на поприще драматургии, и вполне искупаются исчерпывающей обрисовкой характеров, стройным завершением интриги и прекрасным языком.

Надо быть признательным г. Вахтангову. Он бросил вызов московским театрам.

И хочется думать, что вызов этот достигнет своей цели и «Усадьба Ланиных» предстанет перед москвичами при условиях, более ей подходящих.

Судя по приему, оказанному пьесе вчера, гг. режиссерам жалеть об этом шаге не придется. Много и долго аплодировали и дружно вызывали автора.

«Усадьба Ланиных» может быть украшением современного театрального репертуара.

Из исполнителей хочется и должно отметить только г-жу Семенову (Наташа).

---

И. Дж<онс>он <И. В. Иванов>

### «Усадьба Ланиных»

Утро России. 1914. № 71. 27 марта. С. 6

Здесь много любви, в этой пьесе Бориса Зайцева. Деревенская усадьба весною, полная расцветающей жизни, вызывает и цветение сердец у ее обитателей. И они, кроме стариков, все говорят о любви и живут любовью. Этим усадьба, впрочем, издавна отличалась – недаром в саду ее стоит старая

статуя Венеры, ставшей как бы патронессой усадьбы. Она кружит головы, зажигает кровь – и вот жены влюбляются в чужих мужей, мужья – в чужих жен, падчерицы – в отчимов, гимназисты – в дам.

Не все проходит благополучно: два супружества разрушаются и входят в новые

комбинации, шестнадцатилетняя девушка едва не гибнет от любви к своему отчиму, кончается пьеса смертью главы усадьбы – старика Ланина.

Но это не кладет на пьесу мрачного оттенка: она остается светлой, несмотря на печаль, и примиряющей с жизнью, которая богата не только горем, но и счастьем, и наряду с печалью знает и радость.

И если бы эта пьеса была поставлена в хо-рошем театре, она могла бы быть очень приятным и художественным представлением. Но она, к сожалению, попала в руки молодых и неопытных любителей и вышла вещью мертвой и томительной. Эта Студенческая студия, которая ее разыгрывала, может быть, и имеет в своей среде несколько человек, способных к сценическому искусству.

Например, недурной Еленой была бы г-жа Шиловцева, если бы ей немного больше жизни. Недурной Наташей, хотя и не той, какая в пьесе, была г-жа Семенова. Кое-что не плохое можно было местами заметить и в г-же Ланиной в роли Ксении.

Но все это – скорее намеки на будущие возможности, да и эти намеки тонули в мертвом исполнении других участников спектакля. Все они были связаны крайней неопытностью и испугом, все, кроме, может быть, г-жи Семеновой, ничего не чувствовали, кроме, вероятно, страха и в этом страхе потопили пьесу. Пусть, если им это нравится, они развлекаются игрою в театр, но пусть делают это пока для себя, а от публичных выступлений им еще надо держаться.

В. Волин <В. Г. Шмерлинг>

**«Усадьба Ланиных»  
(Охотничий клуб)**

6

Театральная газета. 1914. № 13. 30 марта. С. 7.

Единогласное, кажется, мнение всех прикосновенных к театру вне зависимости от различия во вкусах и эстетических взглядах, что современная драматургия – бездарна и пошла. И совершенно непонятно, каким образом при тщательных поисках новой пьесы могли руководители театров не заметить поэтичной, талантливо написанной пьесы Бориса Зайцева.

«Усадьба Ланиных» не лишена, конечно, недочетов, и первый из них, кстати сказать, самый существенный, неопытность Зайцева в драматургии. Отсюда беспомощность автора в завершении пьесы: и попытки самоубийства Наташи, и смерть Ланина, все это слишком стремительно, попросту «пристегнуто» без нужного, необходимого нарастания действия. Есть у Зайцева и другой важный

недочет: отсутствие четкости, определенности в некоторых ролях его пьесы, особенно в мужских. Женские образы, вообще, гораздо более удались автору, из мужских, пожалуй, только у старика Ланина необходимая для сцены индивидуальная яркость. К недочетам пьесы, многие, может быть, отнесут и те бесконечные реминисценции, которые сопутствуют этой пьесе. Чехов слышится, отчетливо слышится, почти в течение всей пьесы: то «Дядя Ваня» (заключительная сцена Елены Александровны и Наташи), то «Три сестры» (обращение, подобное кулигинскому во втором акте профессора Фортунатова к своей жене), то «Вишневый сад» (весь третий акт), причем это только первые, при беглом воспоминании приходящие на память сопоставления. Но право же,

такие реминисценции были только приятны, только радостны. Борис Зайцев, ведь, не является рабски подражающим Чехову своей художественной сущностью, своей поэзией. Но соприкасаясь с Чеховым, Зайцев в то же время глубоко отличен от него в синтетических выводах своей пьесы: пессимизму Чехова нет места в «Усадьбе Ланина», вся пьеса проникнута бодростью духа, гимном жизни.

После «Вишневого сада» Чехова впервые появится на сцене пьеса, завещанная русскому театру творчеством Чехова. «Усадьба Ланиных», конечно, не имеет ничего общего с безвкусыми, приторно лживыми „пьесами настроений“, в изобилии переполнившими русскую сцену после успехов Чехова. И подобные пьесы охотно ставились, да и сейчас ставятся театрами; пьесы же, где есть яркость индивидуальности автора, воистину, поэтические настроения (без всяких кавычек!), ни один театр не заметил.

И досталась она любителям, какой-то «студенческой студии». Бедный Борис Зайцев, от его пьесы при «благоклонном участии» сих любителей остались только «рожки да ножки».

Ведь и любители же выискались. Ни одного с дарованием, почти все до курьеза смешные,

по-ученически рапортующие свои речи. Особенно смешны были мужчины, а среди них некий г. Вестерман, игравший Николая Николаевича; он даже ходить умудрялся как-то спиралью. Менее смешны были любительницы, но и они ограничивались рапортом; две-три искренние нотки, хотя совершенно не соответствующие образу, проскальзывали у г-жи Семеновой, игравшей Наташу, да еще у г-жи Ланиной – Ксении.

В полном соответствии с игрой была и постановка пьесы. Красота ланинского имения, его запущенные парки, «тургеневщина» его сада – все было заменено грязными, мятыми, серыми тряпками (что означает на театральном жаргоне новаторов «играть в сухих»). И режиссер г. Вахтангов проделал дыру в одной из этих грязных тряпок и заставил исполнителей, смотря в эту дыру, восхищаться роскошью природы. Эта же дыра служила входом и выходом для действующих лиц. Додумался г. режиссер!

Тон у исполнителей, у всех без исключения, г. Вахтангов донельзя понизил, всех превратив в ходячие мумии. И так, дружными стараниями «артистов» и «режиссера» пьеса Бориса Зайцева провалена. А жаль, она заслуживает совсем другой участи. Это хорошая, поэтическая, лучезарная пьеса.

---

Н. <псевдоним не раскрыт>

### «Усадьба Ланиных»

Рампа и жизнь. 1914. № 13. 30 марта. С. 10

Старая барская усадьба Ланиных вся пронизана, таинственно наполнена жизнью прошедших поколений.

В темном парке, где стоит мраморная красавица-Венера, привезенная в XVIII веке прадедом из Франции, по вечерам становится жутко и сладко – будто по всем аллеям зашептались влюбленные былых столетий,

перемешивая ласкающие слова с горячими поцелуями. Из пустых аллей поднимаются испепелившие не одну человеческую душу страсти, в пруду, где теперь ловят рыбу, оживает утопившаяся в нем барышня – какая-то Pelagie.

В этой усадьбе Ланиных живут современные люди. И все они захвачены силой



любовного тока, который крутит их, сплетает, расплетает, одним дает счастье, другим горе.

Таково в общих чертах содержание пьесы «Усадьба Ланиных» Бориса Зайцева.

Прекрасный лирический писатель-беллетрист по своим данным не драматург.

Стихия действенно-борющейся жизни чужда его созерцающей душе.

Поэтому и пьеса его, лишенная внутреннего драматического напора и устремления, все время склоняется к описательно-статическому рассказу, окутанному дымкой нежности и грусти.

Нетеатральное произведение поставила для своего дебюта Студенческая драматическая студия, под режиссерством артиста Художественного театра Е. Вахтангова.

Нам кажется, что главной задачей сценического воплощения «Усадьбы Ланиных» является создание чувства любовного тока, ощущение мистической связи людей с мировой основой, божественной любовью, бледно-зеленое апрельское весеннее настроение.

Этого не дали ни исполнители пьесы – технически беспомощные, за малым исключением (Наташа), абсолютно неискренние, лишь добросовестно знавшие слова, но не изживавшие чувств, ни режиссер.

Его безвкусная «стилизованная» постановка упустила из числа действующих лиц одно из самых главных – саму усадьбу, которая по Зайцеву служит таинственным спутником людей и для которой надо было найти соответствующее выражение.

---

1 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. 3-е изд. М.: Театральный институт им. Бориса Щукина, 2010. С. 15.

2 На репетициях «Усадьбы Ланиных». 23 декабря 1913 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. Т. 2. М.: Индрик, 2011. С. 24.

3 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 17.

4 Цит. по: Там же. С. 19.

5 На репетициях «Усадьбы Ланиных». 23 декабря 1913 г. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства Т. 2. С. 24.

6 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 22.

7 Там же. С. 25.

# «Потоп»

*Ю.-Х. Бергера*

Премьера – 14 декабря 1915 г. Пер. В. Л. Бинштока  
и З. А. Венгеровой. Режиссер Е. Б. Вахтангов.

Декорации М. В. Лобакова и П. Г. Узунова.

Действующие лица и исполнители: Стрэттон – Б. М. Сушкевич,  
А. И. Чебан; О'Нэйль – Г. М. Хмара, А. Э. Шахалов; Бир – А. А. Гейрот;  
Фрэзер – М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов; Лицци – О. В. Бакланова,  
О. И. Пыжова, Е. В. Измайлова; Чарли – В. С. Смышляев;  
Гюго Гиггинс, актер – А. П. Бондырев; Нордлинг, изобретатель –  
И. В. Лазарев; Клиент – Д. А. Зеланд, С. Б. Васильев.

К «занимательному сюжету» «Потопа» Ю.-Х. Бергера присматривался с вялым интересом К. С. Станиславский еще в 1908 г., но ставил пьесу невысоко, «по четвертому разряду»<sup>1</sup>, т. е. последнему, о чем писал Вл. И. Немировичу-Данченко. Ответом было: «А вот совсем не согласен с Вами насчет пьес второго разбора, как Шницлер, „Потоп“ и т. д. Этих пьес нам нигде не надо, ни у сотрудников, ни в школе. Просто они совсем не должны входить в наши стены»<sup>2</sup>. Тем не менее, в декабре 1908 г. в прессе мелькнуло сообщение о том, что «кружок молодых артистов Художественного театра готовит к постановке другую, еще не шедшую в Москве пьесу „Потоп“ Бергера. Режиссирует этой пьесой И. М. Москвин»<sup>3</sup>. Судя по тому, что сообщение о премьере так и не появилось, постановка не была осуществлена. Деятельность кружка замерла, чтобы, возобновившись, снова связать себя с «Потопом»: «В текущем сезоне возродился „Кружок молодых артистов“, в прошлом году устраивавший свои спектакли в Художественном театре и как-то заглохший. 17 ноября им устраивается спектакль в Охотничьем клубе. Под режиссерством К. А. Марджанова идет пьеса Бергера „Потоп“»<sup>4</sup>.

В записях Вахтангова «В Москве видел и слышал» за 1910 г., где перечисляются увиденные спектакли, «Потоп» не значится.

Марджанов был приглашен в Художественный театр в феврале 1910 г. Первоначально был в числе режиссеров, работавших над «Гамлетом» (постановка Г. Крзга, К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого). На нем, главным образом, лежала организация технической стороны спектакля. Вахтангов помогал ему. Правда, их прямое общение относится к следующему 1911 году. В сентябре 1910 года К. С. Станиславский писал Л. А. Сулержицкому: «одной из целей приглашения Марджанова, с моей стороны, было учреждение параллельных спектаклей молодежи и актеров для их упражнения, так как Вы сами как педагог знаете, что значит актер, не видящий света рамп»<sup>5</sup>. В том же

письме Станиславский горько поминает и прежние попытки работы с молодыми актерами: «А спектакли Румянцева и Москвина – чем они кончились?»<sup>6</sup>

Именно в качестве «параллельных спектаклей молодежи» и был показан марджановский «Потоп». Трудно представить, что Вахтангов, уже страстно увлеченный «системой», о которой в 1910 году узнал от Л. А. Сулержицкого, мечтавший о Художественном театре, мог не знать о «Кружке молодых артистов», эту «систему» осваивавших.

Сохранились и свидетельства, позволяющие хотя бы пунктирно проследить вахтанговский интерес к пьесе. Л. И. Дейкун, вспоминая о «вылазках» адашевцев в Шую, Ковров, Вязьму (1910–1912), писала: «Ставили „Потоп“, „Пустоцвет“ и массу водевилей»<sup>7</sup>. Вахтангов довольно тщательно собирал афиши и программы спектаклей, поставленных с любителями и «адашевцами». Позднее часто комментировал на полях. Но признаков «Потопа» в этих пухлых папках, хранящихся в Музее театра им. Евг. Вахтангова, не обнаружено. Хотя вполне возможно, что не все афиши сохранились.

Существует еще одно свидетельство раннего появления «Потопа» в поле зрения Вахтангова. Н. В. Петров, друживший с Вахтанговым еще по Курсам драмы А. И. Адашева и получивший в конце 1910 года приглашение в труппу Александринского театра, вспоминал: «Расставаясь с друзьями, я подарил Жене Вахтангову приложение к журналу „Театр и искусство“, который я выписывал. В этом приложении была опубликована пьеса Бергера „Потоп“. На экземпляре я написал: „Дарю тебе на прощание, Женя, эту пьесу. Если поставишь ее, то, я убежден, войдешь в историю русского театра“»<sup>8</sup>. В библиотеке Вахтангова экземпляр пьесы с дарственной надписью не сохранился. Но, так или иначе, эта история возвращает к осени 1910 г., когда Н. В. Петров, входивший в «Кружок молодых артистов», покидал Москву. Возможно, что его экземпляр свидетельствовал о предполагаемом участии в постановке Марджанова. Эфемерный «Кружок молодых артистов» был предтечей той студии, что впоследствии получила название Первой студии Художественного театра, и «Потоп» Бергера был получен от нее в наследство.

Возможность ранней редакции вахтанговского «Потопа», поставленной «адашевцами», представляется правдоподобной, если учесть, что подобная практика была характерна для Вахтангова. Так «Празднику мира» предшествовали «Больные люди» на любительской сцене. «Чудо св. Антония» и «Свадьба» известны в двух редакциях. Но ни об одной ранней редакции не известно так мало, как в случае с «Потопом».

Спустя почти год после премьеры «Праздника мира», 30 сентября 1914 г., состоялась первая читка «Потопа». Тогда же Вахтангов объявил распределение ролей<sup>9</sup>, что обозначает, что, по крайней мере, в общих чертах концепция спектакля ему уже виделась. Протокол репетиций зафиксировал на следующий день «знакомство литературное с Америкой»<sup>10</sup>.

Открывая американскую тему в русском театре, Вахтангов знал об Америке немногим больше Колумба. В поисках материала, дополняющего шведскую пьесу, он обратился к книге Дэвида Мэкри «Американцы у себя дома», вышедшей в России еще в 1874 г. Выписывает в тетрадку наблюдения, касающиеся особенностей американского образа жизни, «суетливости и лихорадочной поспешности жизни», предприимчивости, способности извлечь выгоду из самых бесполезных предметов и проч.<sup>11</sup> С 12 января репетиции «Потопа» идут почти каждый день утром и вечером.

Постепенно характеристики персонажей обостряются, становятся все более жесткими и достигают кульминации в записи от 19 января 1915 г.: «Все – друг другу волки.

Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле»<sup>12</sup>. Сулержицкий видел в «Потопе» продолжение линии «Сверчка на печи». Ему виделись иные акценты в спектакле. Вахтангов вспоминал о расхождениих позже, после смерти Сулержицкого, сгладившей остроту разногласий: «Ах, какие смешные люди! – говоришь ты после просмотра. – Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары и биржа. Откройте их доброе сердце, и пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно, потому что у него есть улица, золото, биржа... Только ради этого стоит ставить „Потоп“»<sup>13</sup>.

Л. А. Волков вспоминал: «Его увлекал „Потоп“ тем, что там люди, обреченные на гибель, перестают уже играть, как делают это в жизни, а человек становится самим собой со всеми своими положительными и отрицательными качествами»<sup>14</sup>.

А накануне премьеры «Потопа» Вахтангов записывает: «Пьеса, которой страдал, которую любил, которой горел, которую чувствовал и главное – знал, как подать ее публике. Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к „Потопу“»<sup>15</sup>. Но позже (3 сентября 1917 г.) Вахтангов сделал запись, где косвенно признает правоту Сулержицкого: «Я люблю театр во всех видах, но больше всего меня влекут моменты не бытовые (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий». В качестве примера приведет «Мир и ссора у елки – в „Празднике мира“». Сцены 2 акта „Потопа“»<sup>16</sup>.

Как спектакль Первой студии «Потоп» был показан 443 раза. С преобразованием Студии вошел в репертуар МХАТ Второго. Последний раз (577-й) был сыгран на гастролях в Днепрпетровске 24 июня 1933 г.

---



---

Юрий Соболев

«Потоп»

1

Театр. 1915. № 1785. 15 дек. С. 7

Новая постановка Студии – и новая победа. Радостно говорить о большом успехе премьеры. Признаться, меня, как, думаю, и многих, тревожило одно опасение: а вдруг после того, что мы видели в «Сверчке», – нас ждет сегодня разочарование?..

После прекрасных надежд, которые навяны прошлым сезоном, разочарование было бы слишком тяжело! Но, к счастью, и после этого спектакля растет уверенность в том, что Студия – эта маленькая сценическая

лаборатория, – настоящий большой театр. Театр огромной внутренней значительности, основывающий свое бытие на высоких принципах той «теории» Станиславского, которая положена в основание сценического воспитания молодежи, работающей в Студии.

Теория эта – в утверждении глубокой правды внутренних переживаний.

В «Сверчке» эта правда торжествовала на протяжении всего представления.

«Потоп» не оставляет впечатлений, сходных с теми, что владели зрителями диккенсовского рассказа, ожившего на сцене и победившего со сцены любовью, верой, нежностью и мудростью простого сердца.

Злая комедия Бергера этого не дает. Она вся в одной плоскости. Она не любовь, а сарказм. Не кроткое, а озлобленное сердце. Не нежность, а резкая, почти сатирическая картина.

«Потоп» очень внешен.

Один чуткий критик верно отметил его «кинематографичность»<sup>17</sup>.

Но за резкими и, быть может, несколько нарочито грубоватыми очертаниями, – в пьесе есть значительное внутреннее содержание, дающее отличный материал исполнителям.

И этот материал в той же области «внутренних переживаний», которыми было так важно овладеть для «Сверчка».

Вот почему «Потоп» займет по праву принадлежащее ему место в репертуаре Студии.

Пьеса из «американской жизни».

Но эта «бытовая окраска» не так, пожалуй, существенна. Дело не в американской, а вообще в человеческой душе, рисуемой автором в самых неприглядных красках.

Правда, та «материализация духа», то принижение души, ради жизненных материальных благ, которое властно владеет героями пьесы, – ярче всего может проявиться действительно в Америке. Но сотрите этот авторский нажим в сторону «национализации» – и вы с успехом замените американцев представителями какой угодно страны...

Люди ненавидят друг друга, друг другу чужды, друг другу изменяют, обманывают, грызутся между собой, но вот наступает грозная опасность. Перед лицом возможной гибели все эти люди «друг другу волки» – вдруг постигают, что они все идут «по одной дороге», что они могут быть друг другу братьями... И вот они простили обиды, измены, обманы, неравенство... Все они в «общей цепи», все помогают друг другу, каждый в союзе со всеми.

Но вот опасность миновала. Ничто уже не угрожает больше. И недавние друзья, спаянные меж собой общностью возможной гибели, опять стали врагами. И снова измена, обман, подлость... Вот «идея» «Потопа».

Идея не нова. Но она вылилась в форме ярко очерченной и смелой. Автор зол и саркастичен. Он не допускает и мысли, что его герои могли после пережитых страданий, хотя на время, почувствовать друг к другу истинно человеческие чувства!.. Но в них он отказывает своим американцам. Вряд ли много правды, а главное, любви, в таком отказе!..

Исполнителям удалось быть правдивыми даже и в неправдивом финале.

Я не знаю, можно ли оценивать то, что мы видели на этом спектакле, как актерскую «игру».

«Игры» – «актерства» – того, что названо Станиславским «штампом», – как раз и не было. Была на сцене человеческая жизнь. И, порой, не верилось, что она на сцене.

Правда, разбираясь в впечатлениях спектакля более детально, мы сможем указать на отдельные недочеты исполнения. Скажем даже, что двое исполнителей (г. Гейрот и г-жа Бакланова) показались нам слабыми.

Г. Гейрот играл очень внешне – и это было именно только игрой, – а в г-же Баклановой чувствуется неуверенность. Она, например, плачет и плачет настоящими слезами. Но слезы до зрителей не доходят. Ибо г-жа Бакланова еще не овладела мастерством. Она умеет ярко чувствовать, но передавать чувствования еще не научилась.

Остальные исполнители владеют большим искусством. Но это искусство не плод выучки, не создание «головного творчества», – а проявление настоящего мастерства, которое умеет душе дать телесную оболочку. В особенности, замечательна в этом отношении передача г. Чеховым роли Фрэзера, – это и внешне ярко и внутренне очень значительно и глубоко. Играл г. Чехов как настоящий большой художник.

Радостно приветствовать и гг. Сушкевича, Лазарева, Бондырева, Смышляева, Хмару.

Это было превосходное мастерство, тонкое и правдивое. Среди зрителей этого прекрасного спектакля был и Станиславский... Он смотрел на сцену с какой-то трогательной

и любовной улыбкой. Он казался счастливым, радуясь победе своих учеников.

И действительно – это была победа.

Но она достигнута, прежде всего, тем, что Студия живет по заветам Станиславского.

Торжество учеников – победа их учителя!..

Э. Бескин

«Потоп»

## Студия Художественного театра

Раннее утро. 1915. № 288. 15 дек. С. 6

2

Вчера Студия показала публике так долго подготавливавшуюся пьесу Бергера «Потоп».

Что сказать о спектакле?

Он – интересный. Если этого достаточно для отзыва о плодах долгой работы над пьесой, можно, не кривя душой, сказать – интересный спектакль.

Если же подойти к нему строже, как к большой «премьере», придется отметить и много, весьма много недочетов, и в общем, и в частности.

Прежде всего, на спектакле сказалась сама длительность подготовки его. Исчезла свежесть, непосредственность. Он уже весь сделан, весь как-то назубок. Он идет точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жесткой аккуратностью, с неутомимой педантической размеренностью.

Это ансамблевый спектакль, в котором все принесено в жертву идее ансамбля. Идея ровного, подстриженного исполнения в линейку. И в этом смысле режиссер Вахтангов достиг больших результатов. Налаженность огромная. Все, как в Художественном театре, только не так пышно, не так богато.

И гром гремел изумительно, и шум дождя, совсем похожий на настоящий. Но душа пьесы, ее психологический мотив, ее внутреннее «я» осталось в стороне и не достигло

зрителя. Захвата, подъема нервов – вот чего в огромной мере недоставало в спектакле.

Небольшую группу людей наводнение застает в баре. Прорвало плотину, и вода приближается к ним. Заливает подвал, тухнет электричество, перестает работать телефон. Еще час-два – и их не станет.

Жуть надвигающегося потопы, ощущение непредотвратимого крыла смерти, кошмарные переживания обреченных, – этих моментов вчерашний спектакль не дал.

Все усилия были направлены на внешнюю картину, и она вышла занимательной, интересной. Она смотрелась легко, приятно, но драмы, драмы не было ни одной минуты. В самых сильных местах зритель оставался равнодушен, он развлекался красивой панорамой, но не переживал ничего.

Особенно не удалась сцена покаянного разговора негоцианта Бира с соблазненной им и ставшей проституткой Лицци. Этот дуэт, и по содержанию, и по ситуации прямо трагический, только читался г. Гейротом и г-жой Баклановой, и сопровождался некоторыми весьма скупыми разъясняющими жестами. Почему-то г. Гейрот решил, что разбогатевший биржевик должен быть существом, лишенным всяких человеческих чувств, и холодным, как оконное стекло в тридцатиградусный мороз. Это ошибка.

У актера очень хорошие и подходящие для роли внешние данные.

Роль Лицци мало благодарна и сама по себе, но г-жа Бакланова не украсила ее, не дала ей ни характерности, ни глубины переживания. Впрочем, отдельные моменты удались г-же Баклановой.

Способный Хмара старался сделать из О'Нэйля трагическое лицо, но трагизм этот был напускной, надуманный, головной. Он не шел изнутри, как и весь спектакль, и потому не трогал, не вызывал отклика.

Очень уж сделан и актер Лиггинс у г. Бондырева.

Но достаточно одного г. Чехова в роли Фрэзера, чтобы простить многое вчерашнему спектаклю и признать ценность его.

Сквозь все оковы ансамблевых пут г. Чехов с первого появления забрал зрителя яркостью своей чисто актерской индивидуальности. Иногда боишься сказать об актере слишком категорическую похвалу, боишься, не роль ли подошла, не случай ли,

не простая ли удача. Но бывает и наоборот, когда все эти сомнения сразу отпадают, когда с первого момента слишком ясно, что тут и не случай, и не удача, а талант. Таким несомненным талантом обладает Студия в лице г. Чехова. Мягкий диалог, умение чувствовать глубокие нюансы реплики, психологически содержательный жест – всем этим г. Чехов вчера буквально сыпал.

Отмечу Лазарева в роли изобретателя. То же какой-то мягкий и характерный вместе с тем рисунок, какая-то, я сказал бы, капризная доброта фразы, удивительно напоминающая Станиславского и, весьма вероятно, даже навеянная им.

И еще – г. Смышляев в роли прислуживающего в баре негра. Это очень мило.

Весьма добросовестно играет хозяина бара г. Сушкевич.

В общем, повторю, спектакль приятный, интересный, но не глубокий. Спектакль, который, во всяком случае, заставляет отметить молодого режиссера Вахтангова.

А. Вознесенский <А. С. Бродский>

## Студия Художественного театра «Потоп»

3

Театральная газета. 1915. № 51. 20 дек. С. 9

Сколько ожиданий и сколько обманутых надежд. Режиссерский совет Студии показал нам результат своих долгих репертуарных исканий и еще раз обнаружил, что он не верит в жизнь.

Душа коллективного человека радостно и старательно выявлена в трагически-водевильной гримасе «Потоп», выявлена в ее примитивной, волчьей опустошительности. О глубине мысли автора, оригинальности и тонкости замысла, о трансформации моральных ценностей можно судить уже из простого пересказа содержания пьесы.

В американском баре ловкого кабатчика Стрэттона собрались биржевой заяц, Фрэзер, игравший на понижении цен на хлеб, потерявший на этой операции свое состояние и спекулирующий на каких-то темных доходах с публичных домов, – его злейший враг, биржевик, Бир, адвокат, делец О'Нэйль, славящийся своей темной репутацией и опустившаяся до степени проститутки, бывшая хористка, покинутая Биром любовница, Лицци.

Все они собрались случайно и остались, застигнутые в баре наводнением.

Кроме этих дельцов и женщины, попали в бар также случайно и два неудачника: актер и изобретатель. Общая опасность объединила всех. Прекратилось волчье щелканье зубами. Бир просит прощения у покинутой им возлюбленной и примиряется со своим злейшим врагом, Фрэзером, адвокат О'Нэйль старается объединить всех в общем веселье, чтобы заставить забыть надвигающуюся смерть.

Он говорит своим товарищам речь о том, что все они путники на одной большой трудной дороге, по которой им следует идти рука об руку. Происходит маленький «праздник примирения», вроде того, на котором мы однажды присутствовали в Студии.

С появлением первых лучей надежды стали обнажаться зубы хищников, заставляя дрожать робких антилоп, оказавшихся по соседству с ними на этой скале, не залитой потопом. А когда ворвалось солнце в бар Стрэттона, он снова сделался баром, где собираются волки, готовые перегрызть друг другу горло.

Тема, как видно из передачи, не нова и сделана вульгарно и искусственно. Студию, по видимому, пленила не форма и глубина замысла, а глубокая рационалистичность сюжета и натуралистическая форма его разработки.

Поставлена пьеса Е. Б. Вахтанговым тщательно и разыграна старательно; старательно, конечно, в смысле обычного подчеркивания того, что и так грубо подчеркнуто самим автором.

Лучше всех, как и всегда, играл г. Чехов. Его Фрэзер останется в памяти у зрителя, как образец тончайшего рисунка и воистину художественно-творческого переживания.

Очень милую и нежную фигуру Лицци, и не в стиле общего замысла, дала г-жа Бакланова.

Отменно «натуральным» вышел бар и его негр Чарли. Столкновение О'Нэйля и Фрэзера следовало все-таки, чтобы быть последовательным, сделать в стиле американского бокса, а не драки. Так все «старательно», хорошо, а уходишь из театра с чувством пустоты душевной.

Як. Львов

## Студия Художественного театра

Новости сезона. 1915. № 3170. 15 дек. С. 5

Поставленная вчера в Студии Художественного театра пьеса американского драматурга Бергера не новинка для Москвы. Несколько лет тому назад ее ставил в московских клубах кружок молодых артистов Художественного театра, причем режиссировал спектакль Марджанов<sup>18</sup>. Теперь пьеса идет в постановке молодого режиссера Вахтангова.

Пьеса написана со значительной быстрой, основная мысль ее это то, что перед лицом смертельной опасности, перед призраком смерти люди сбрасывают

свою эгоистичную личину, начинают товарищески относиться друг к другу, сбрасывают сковывшую их мишуру дел, мелких забот, тупого самодовольства, презрение победителей к побежденным... Но стоит только отойти призраку смерти, как люди снова становятся маленькими, и мелкие интересы доминируют над всем. Эта интересная мысль разворачивается на фоне бара, кстати, прекрасно поставленного, с большим художественным вкусом.

Исполнение пьесы в общем интересное и стройное, хотя проникновения, особенной



углубленности, особенного захвата, который давала Студия, налицо нет в остальном спектакле. Обычно в Студии в крошечном зале театра без рампы, где актер так близко придвинут к зрителям, последний всегда забывал, что перед ним не жизнь, а сцена. На представлении «Потопа» зритель все время чувствует театральность и только все время любит прекрасной игрой отдельных исполнителей, а полюбоваться есть чем.

М.А. Чехов изумительно играет неудачника-биржевика, давая замечательное перевоплощение и проникновение в образ. Все тут хорошо, все цельно, все выдержано. Очень интересно передает полубезумное

вдохновение адвоката О'Нэйля г. Хмара. Очень хороши Сушкевич, Лазарев, молодой актер Смышляев в роли негра. Г. Гейрот очень изящен, но роль у него идет еще не твердо.

Неудачна г-жа Бакланова в роли Лицци – у артистки нет ни сил, ни внешних красок. В постановке в групповых массах есть отдельные удачные штрихи. Чрезвычайно удалась сцена, когда всеми находящимися в баре и считающимися, что они обречены на гибель, овладевает безумие.

В общем спектакль был интересный, острый, но того светлого озарения, которое давал «Сверчок на печи», он, конечно не оставляет.

Ю. Соболев

## Студия Художественного театра

5

Рампа и жизнь. 1915. № 51. 20 дек. С. 7–8

Сияющий огнями бар... Стойка с чудовищным запасом виски, вина и шампанского... Яркие плакаты реклам. Телефон, и даже – верх комфорта! – маленький телеграфный аппарат... А за разбросанными по залу столиками – люди, дрожащие от животного ужаса, содрогающиеся, проклинаящие, умоляющие...

Страшная опасность – надвигающийся ураган дождя, потоп, хлынувший на этот американский город – согнала их всех в одну кучу, спаяла этих людей, в обычное время чуждых и ненавистных друг другу, – в одну цепь, заставила их идти всех по одной дороге, на конце которой неизбежная смерть.

Биржевой игрок, разоривший своего конкурента, актер, «изобретатель», адвокат с сомнительной репутацией, девица с авеню, негр с ухватками обезьяны, хозяин бара – вот пестрая компания, сейчас сбившаяся, как стадо в одну кучу...

Ненавистники и мошенники, богачи и голодные, хозяева и служащие, – готовы забыть социальное неравенство, вражду, клевету, обиды... Они снова люди, эти волки, готовые перегрызть друг другу горло...

Обманувший любовник вновь умоляет о прощенье; неумолимый игрок целует разоренного им биржевика; даже негр, бесправный слуга пышного бара, чувствует себя равным в блестящей компании...

О, как жутко умирать! И как неизбежна гибель! Потухает электричество, подступает вода, во мраке пышный зал, а в углу прижались люди и теплятся тусклым светом дрожащие свечи... Но вот миновала опасность – схлынул «потоп», заработал телефон, затрещал телеграф, засверкали огни люстр.

И снова недавние братья – непримиримые враги.

Расчетливый хозяин заготовил грандиозный счет за выпитое в минувшую ночь, уже полон лакейской услужливостью негр,

и вновь кипит от злобы разоренный спекулянт, и спокойно считает барыши его счастливый конкурент...

Непрошенным посетителям – безработному актеру и наивному изобретателю – показали на дверь... И мелкая, гаденькая, пошленькая человеческая жизнь вступила в обычные свои права... Жизнь, в которой нет места сантиментам, в которой «время – деньги», и в которой человек человеку – волк, беспощадный и жадный.

Вот та схема, которую рисует автор «Потопа», поставленного в Студии.

Пьеса зла и саркастична.

Она не очень глубока по своим заданиям, и не очень психологически правдоподобна. Но она очерчена штрихами яркими и смелыми. Давая изображения человеческой души, – она тем самым дает отличный материал участникам Студии, изучающим трудное мастерство правдиво изображать человеческие чувствования.

На этот раз им пришлось изощриться на олицетворение крайне одностороннее, ибо автор отказал своим героям и в капле сердечности, доброты и участливости.

Впечатления, которые выносишь после спектакля – жестки и ни мало не напоминают тех, кои навеяны были «Сверчком». Но ведь диккенсов рассказ – это мудрость и нежность простого сердца, а «Потоп» – всего лишь саркастическая и злобная усмешка, сердитая гримаса умного, но неглубокого и только внешне занимательно-го повествователя.

И тем не менее радостно говорит об этом спектакле. Радостно засвидетельствовать большую победу Студии, на деле утверждающей истинность тех высоких принципов, которые положены в основу ее пылкой и трудной работы.

Исполнение «Потопа» дает право писать о настоящем и большом мастерстве почти всех участников спектакля. Но это мастерство, это технически почти совершенное творчество, отнюдь не плод выучки, – а создание одухотворенное правдой «внутренних переживаний».

Я не преувеличу, если, напр., укажу на г. Чехова, как на несомненную артистическую величину, как на настоящего мастера, ибо его Фрэзер очерчен не только внешне необычайно ярко, но и полон внутренне глубокой значительностью. Нечто истинно человеческое, волнующее и милое, просвечивает сквозь комические очертания этого образа. А дать почувствовать в дрянном мошеннике – подлинные не вытравленные гнусностью, человеческие черты, – значит быть настоящим художником.

Не все в равной мере овладели мастерством, законченным и совершенным. Есть и недочеты в исполнении: так слишком много внешнего без внутренней углубленности в г. Гейроте (биржевик Бир); мало силы, мало захвата у г-жи Баклановой, еще не постигшей трудное искусство уметь трогать слезами зрителей, до которых эти слезы не дошли ...

Но гг. Сушкевич, Бондырев, Смышляев, несколько в меньшей степени Хмара, – дали изображения отмеченные большой правдивостью и яркостью. Особо хочется указать на г. Лазарева, играющего «изобретателя» удивительно мягко и сердечно.

Поставлен «Потоп» г. Вахтанговым очень тщательно, просто, но выразительно. И весь спектакль, повторяю, радует, ибо свидетельствует о прекрасном торжестве тех высоких принципов, во имя которых живет Студия, творчеством своим утверждающая великую правду искусства.

Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>

**Студия Художественного театра**  
**«Потоп» Ю. Х. Бераера**

6

Русское слово. 1915. № 287. 15 дек. С. 5

Когда задвинулся занавес после первого акта, я подумал:

– Вчера около меня были люди, видевшие «Потоп» на генеральной репетиции. Как могли они не говорить восторженно о том, что птенцы Художественного театра вновь совершили великолепный подъем в поднебесье. Как могли они хладнокровно упоминать о недочетах пьесы, даже, кажется, о недочетах исполнения?

Потом я думал:

– Какое волшебное дитя эта Студия Художественного театра! Родиться и сразу совершать сказочные подвиги. Приковать всеобщее внимание, восхищать, радовать, чувствовать на своей голове венок, которого так долго и большей частью напрасно ждут другие художники!

Полагаю, что после первого акта «Потопа» не один я, а большинство, – если не все, – думало эту же думу.

То, что происходило на сцене, было чудесно. И декорация, представляющая внутренность американского бара (настоящего, американского, так как действие происходит в Америке), и его завсегдагаи.

Среди них с первого появления на сцене приковал к себе внимание г. Чехов. До сих пор г. Чехов играл в Студии несколько ролей, чуть ли не все старческие. Играл он хорошо, но мне казалось, что в отношении к молодому актеру со стороны прессы есть некоторое доброжелательное пристрастие: казалось, что нашей исключительной любви к большому Антону Павловичу Чехову хватает, чтобы отблеском ее озарить и его племянника, только обещающего быть большим, Михаила Александровича Чехова.

Но вот смотрел я Чехова в роли Фрэзера и весь вечер восхищался. Какой чудесный образ! Облезлый, разорившийся биржевой делец, содержатель притона, наглый и трусливо-трогательный мерзавец, считающий мерзавцами всех людей – Чехов создал этого человека совсем не теми приемами, которые преемственно выработала для изображения этого типа сцена.

Его интонации, позы, движения были так свежи, серьезно комически. Он так полно влез в шкуру своего героя, что осталось только не спускать глаз и радоваться.

А кроме этого прекрасного Фрэзера на сцене был крепкий адвокат О'Нэйль – г. Хмара, очень хороший биржевой делец Бир – г. Гейрот, так же хороши были хозяин и слуга бара и случайно забредшие в бар безработный актер и голодный изобретатель (гг. Сушкевич, Смышляев, Бондырев и Лазарев).

Это был не театр, а жизнь (а было бы весьма рискованной похвалой, если бы я не упреждал этим только на отсутствие созданных театром шаблонов).

А само действие этого акта заключается в том, что этих завсегдагаев бара, враждующих между собою, застигает страшное несчастье, одно из тех обычных в Америке наводнений, которые уничтожают целые города, чуть не штаты.

Стихийное бедствие надвигается. Настроение жути растет, – спасения нет. Запершиеся в подвале люди заперлись, насколько было возможно, и ждут смерти.

Как видите, театр ужасов. Но артисты внесли сюда жизнь, психологию, высшую простоту искусства. После окончания акта подумалось еще:

А что если бы этим и кончить? Пока великолепно, а что будет дальше – неизвестно.

Опасения дальнейшего в значительной степени оправдались.

Второй акт – все еще ожидание гибели. Люди хотят потопить панический ужас в веселье, – создают пир во время чумы. Расчетливый хозяин бара льет, как воду, шампанское. Враждовавшие начинают сознавать перед лицом гибели тщетность вражды, необходимость общей любви. Тут и страничка романа: в бар забрела Лицца, погибшее, но милое создание, которую когда-то любил Бир.

Сейчас Бир должен был жениться на миллионах, но надвинувшаяся катастрофа снова бросает их в объятия друг друга. Исполнительницу роли Лицца я не упомянул среди тех, кто прекрасно разыграл пьесу, – артистка находилась только на средней высоте исполнения, ниже общего уровня, но в значительной степени это зависит от безжизненности и ходульности самой роли, являющейся бледным неудачным снимком с Софи Мармеладовой. Люди просветлели: говорят большие, но довольно шаблонные слова о всеобщей любви и братстве.

Начинается чувствоваться схематичность пьесы. Становится очевидным, что катастрофа минует, – и «альтруисты на несколько часов» превратятся в маленьких злых людишек.

Это со стороны пьесы. Со стороны исполнения второй акт тоже производит меньшее впечатление. Может быть, виноват автор: нельзя два длинных акта держать в напряжении ожидания. Только финал этого акта, когда гаснет электричество, и запертые люди в полумраке свечей пляшут танец веселья и отчаяния, снова поднимает настроение.

Третий акт, как по-писанному, – и очень схематически, – оправдывает догадки зрителей. Вода спала, – животные, оказавшиеся на короткий срок людьми, снова обратились в животных.

Недостаточная художественность пьесы понизила и художественную ценность исполнений, но в нем было все-таки много прекрасного и здесь особенно хорош, безусловно хорош был г. Чехов.

Хотелось бы только, чтобы рожденный художественниками прекрасный театр гораздо строже относился к репертуару.

---

Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>

7

«Потоп»

**(Студия Художественного театра)**

Утро России. 1915. № 344. 15 дек. С. 5

В глазах людей, близких театру, молодая Студия Художественного театра успела занять такое место, что даже трудно сказать, чего ждешь с большим ожиданием и даже волнением: новой ли постановки этого милого маленького театрчика или премьеры взрастившего его Художественного театра. Быть может, именно этим и надо объяснить какую-то странную пустоту, которая оказалась в душе вчера после окончания

в сущности отлично разыгранной пьесы Бергера. Хотелось от этого театра чего-то иного, каких-то более тонких и глубоких переживаний.

Пьеса Бергера не новинка. Это – умело написанные сцены на тему, что человек живет не тем, чем следует, и вместо того, чтобы прожить свою короткую жизнь, как светлую сказку, обращает ее в какую-то бесконечную собачью грызню из-за кости. В каком-то

американском городе в баре Стрэттона встречаются его завсегдаги: начинающий свою карьеру будущего миллионера счастливчик Бир, озлобленный на всех и вся обанкротившийся биржевой заяц Фрэзер, «неудавшийся гений» адвокат О'Нэйль, хорошенькая проститутка Лицци и два случайных посетителя – безработный актер и неудачник техник.

Вызванное ливнем и прорывом плотины наводнение заливает бар и погребает в нем всех там собравшихся. Им удастся хорошо забаррикадироваться от воды, но все равно они обречены на смерть.

И вот сначала их охватывает отчаяние, затем они стараются забыться в хмеле винных паров, сердца их раскрываются и из глубины души их прорывается все, что есть в человеке светлого, жажда братства и единения.

Опьяненные столько же вином, сколько экстазом этих переживаний, как безумные, кружатся они в вихре какой-то негритянской пляски, и тут же рядом Бир, чувствуя свою вину перед Лицци, которую некогда любил и бросил, возвращает ее к радости давно забытого чувства и веры в любовь.

Но проходит ночь, наводнение быстро спадает, обрешившие себя на гибель люди убеждают в своей безопасности и возвращаются каждый к тому же, что раньше наполняло его жизнь.

Пьеса лишена всякой глубины, и до того примитивна, что уже с первого акта легко угадываешь ее конец. Она почти схематична, и если бы Студия с нее начинала свою работу, как некогда начинала ее с «Гибели „Надежды“», то это было бы вполне понятно, но чего ради остановились на этой пьесе теперь?

В этом чувствуется уже какое-то недоверие к своим силам, желание не преодолевать все большие и большие трудности и идти к большей интимности переживаний,

а, наоборот, ставить себе возможно более простую и легкую задачу. И это неизбежно разочаровывает.

Если, однако, оставить вопрос о пьесе в стороне и рассматривать самый спектакль как таковой, то надо сказать, что эта постановка представляет ряд новых и удачных достижений.

Снова все время забываешь, что перед глазами театр. Снова перед глазами живые люди. В их переживания и взаимные отношения веришь и опять-таки, чувствуя высоту этих достижений, невольно начинаешь жалеть, что столько умения, тонкого вкуса и труда затрачено на такую поверхностную пьесу.

Исполнение у всех артистов доведено до большого совершенства. Это даже и не исполнение, а, действительно, переживание роли на сцене, но и из общего дружного строя нельзя не выделить Чехова в роли неудачника Фрэзера. Это снова такой яркий образ, что его будешь всегда вспоминать, как живого человека, которого встречал и знал в жизни. Затем удивительно искренна г-жа Бакланова в роли Лицци. И ее исполнение оставляет впечатление чего-то в самом деле пережитого девушкой.

Однако, отмечая Чехова и г-жу Бакланову, сейчас же чувствуешь, что это несправедливо по отношению остальных исполнителей. И Бир (г. Гейрот), и Стрэттон (Сушкевич), негр Чарли (Смышляев), актер Пиггинс (Бондырев) и Нордлинг (Лазарев) – все это тоже живые люди, а О'Нэйль выходит у Хмары такую типичную фигуру, что ее долго не забудешь.

С большим настроением проходят сцены: пьяной, восторженной пляски собравшихся в баре людей, их испуг начавшимся наводнением и т.п., но и это все, как видно, сцены с чисто внешними и не глубокими внутренними переживаниями.

И<гнатов И. Н.>

8

## Студия Художественного театра «Потоп»

Русские ведомости. 1915. № 287. 15 дек. С. 6

В американском баре сошлись враждебные друг другу люди различных положений и состояний. Все враждуют, все злобствуют. Внезапная катастрофа, грозящая залить бар наводнением, меняет настроение: все равны перед опасностью смерти; каждый проникается добрыми чувствами к другим; все за одного, один за всех. Но проходит опасность, смерть не грозит, – и вражда вернулась: все по-прежнему эгоисты, расчетливые люди, «волки» друг другу.

«Не длинен и не нов рассказ»; мораль несложная и незамысловатая; краски резкие и густые. Автор, по-видимому, и не старался смягчать тонов; он умышленно делал из своей пьесы не драму, не ужас перед грозящей опасностью, а комедию, старающуюся более или менее едко осмеять человека в его предсмертных поползновениях жить в дружбе с людьми. Зритель заранее знает, что эти благие намерения не кончатся ничем, и не ужасается перед возможностью катастрофы, а в самые трагические моменты видит перед собой комедию.

И несмотря на давно известную мораль, на резкость и подчеркивания, пьеса смотрится с интересом, – и в особенности потому, что некоторые роли исполняются превосходно.

Первое место принадлежит г. Чехову. Трудно представить большее искусство, более художественное изображение не только типа, или характера, или настроений, но и всей сложной истории представляемого лица. Артист был комичен, но сквозь этот комизм чувствовалось нечто гораздо более серьезное, чем, может быть, дает пьеса. Хороши были и некоторые другие исполнители: гг. Хмара, Смышляев, Бондырев, Лазарев, г-жа Бакланова.

Резкости пьесы соответствовала декорация кабачка, яркая, пестрая, реальная, подчеркивавшая мишуру «примирений» перед лицом опасности.

Спектакль, во всяком случае, интересный, даже помимо аналогий, которые можно найти в наших ежедневных наблюдениях над такими же «примирениями» перед опасностью.

---

Родя <Р.А. Менделевич>

9

## Арабески

Театр. 1915. № 1786. 16–17 дек. С. 9

В Студии Художественного театра, на премьере «Потопа», была совсем особенная публика.

Были «знакомые все лица», которых вы привыкли встречать на всех артистических и художественных событиях.

Полно была представлена московская театральная критика.

Много представителей и представительниц театрального мира.

«Своя» публика: почти все друг с другом знакомы.

И сразу бросалось в глаза, что «хозяином» этого вечера является К. С. Станиславский.

Его характерная, высокая фигура с «себряной» головой резко выделялась среди тесной толпы, переполнившей небольшие комнаты Студии.

Встречал всех, как добрый приветливый хозяин.

Не успевал пожимать протягивающих к нему рук.

То хлопотливо убегал за кулисы, то появлялся опять.

И когда распахнулись двери зрительного зала, – сделал широкий жест, дескать: «Пожалуйте, господа! Милости прошу».

Улыбаясь, стоял все время у входа, как самый добросовестный «контролер».

Был на спектакле и И. П. Чехов, который пришел посмотреть «своего племянника», М. А. Чехова.

\* \* \*

В фойе, во время антрактов.

Подслушанные разговоры.

– Какое впечатление у вас от первого акта?

– Я очарован... баром! Ах, если в Москве открыть такой бар, с телеграфным аппаратом! Колоссальный успех можно было бы иметь!

Следующая пара.

– Каким резким пятном на общем фоне выделяется Смышляев с его темно-коричневым лицом негра!

– Но зато, когда тухнет в баре электричество и делается темно, – как он подходит к общему фону!

Еще одна пара.

– Вы знаете, это так соблазнительно – батарея бутылок на полках буфета и эта разноцветная влага в бокалах! Я едва удержался.

– От чего?

– Чтобы не подойти и не вырвать у кого-нибудь из этих американцев бокал. Ведь я сижу в первом ряду, от сцены меня буквально ничто не отделяет, один шаг – и бокал у меня в руках!

\* \* \*

Видная артистка Художественного театра говорит: – У нас в этом сезоне совершенно переменялась публика. Свою, привычную нам публику мы видим только на абонементных спектаклях. А на внеабонементных – публика чужая.

– А по каким признакам вы это замечаете?

– По тому, как эта публика себя ведет. Наша обычная публика держит себя всегда крайне корректно, ведет себя «тихо». Она серьезна и не выражает никогда громко своих впечатлений от игры актеров. А вот на днях у нас «Три сестры» шли при громком хохоте. Его вызывала в зале каждая смешная фраза, особенно «реагировали» на подвыпившего Чебутыкина. Ну, и сразу видно, что это «беженская» публика. Ведет она себя непосредственной москвичей.

– Ну, а как действует такое «поведение» на артистов?

– Немножко нервирует. Пока мы еще не привыкли к такой аудитории. Но, вероятно, скоро привыкнем!..

И. Джонсон &lt;И. В. Иванов&gt;

**Московские письма**

10

Театр и искусство. 1915. № 52. 27 дек. С. 1000–1001.

В последние дни прошли две премьеры еще в двух театрах: в Студии Художественного театра и в театре Незлобина.

Студия поставила «Потоп», трехактную пьесу Хеннинга Бергера из американской жизни. Впрочем, то обстоятельство, что действие происходит в Америке, не имеет существенного значения, хотя и дает интересную сценическую возможность придать, действующим лицам характерную бытовую окраску.

Пред нами американский бар, в который один за другим являются его обычные посетители, по-видимому, обитатели сравнительно небольшого американского города, хорошо знающие друг друга: адвокат О'Нэйль, обанкротившийся делец Фрэзер, другой делец, – молодой и еще преуспевающий Бир, девушка, Лицци, когда-то – хористка, любившая Бира, потом брошенная им и сделавшаяся проституткой, два случайно зашедших лица – безработный актер Гиггинс и безработный техник Нордлинг. Кроме них, хозяин бара Стрэттон и его слуга, негритенок Чарли.

Эти люди, за исключением Фрэзера и Лицци, находятся в довольно безразличных отношениях друг к другу, но, конечно, не позволяют один другому наступить себе на ногу. У них одна забота – нажива, нажива и нажива, и ради нее они перед многим не останавливаются и никого не пощадят. Таков же был, очевидно, в свое время и Фрэзер, а теперь в нем еще непрестанно горит сердце неутолимой обидой на судьбу, он всех ненавидит, всех считает негодьями и мошенниками, постоянно всех задирает и готов лезть прямо в драку. А Лицци полна своей обидой на Бира, который разбил ее сердце и был косвенной причиной того, что она стала проституткой.

Надо заметить, что автор не хотел вывести каких-то особенных людей: он дал представителей вообще обыкновенных людей нашего времени, но захотел показать их в особенном положении, в исключительных обстоятельствах. Внезапный ливень, разразившийся в то время, когда все они собрались в баре Стрэттона, заставил реку, при которой стоит город, выступить из берегов, прорвать плотину и хлынуть на город. Посетители бара были застигнуты в нем наводнением. Они закрыли двери и окна опускаемыми железными шторами, заткнули тряпками всякие отверстия, через которые может просачиваться вода, словом, как могли, забаррикадировались от нее. Но она подбирается к ним, вливается в подвал под баром, у них гаснет электричество, перестают работать телеграф и телефон. Они отрезаны от мира, и думают, что пришли их последние часы.

Чтобы заглушить охватывающий душу ужас смерти, они пьют, пляшут, поют. Но в то же время просветляется и их сознание. Они начинают отдавать себе отчет, как низменно и ничтожно то, что было до сих пор самым важным в их жизни, из-за чего они готовы были раздавить каждого из своих ближних, в душах их пробуждается взаимная любовь, чувство солидарности и братства. Фрэзер примиряется со всеми, полный размягчающего его умиления. Бир смягчает ожесточенную, но не переставшую любить его Лицци и готов соединить с нею свою жизнь, если она не будет сейчас окончена.

– Нужна близость смерти, чтобы быть хоть немного ближе друг к другу, – замечает О'Нэйль в разговоре с Биром.



– Или большая неудача жизни, – добавляет Бир. Вот главная идея пьесы, и ее, по-моему, несколько не умаляет то, что происходит дальше. А дальше выходит то, чего и можно было ожидать. Наступает утро, оказывается, что наводнение прошло, опасность миновала, смерть перестала грозить, и люди стали прежними черствыми эгоистами, которые будут жить, как жили и до сих пор.

В этой пьесе я вижу не только сатиру. Она говорит мне, что во всяком, даже совсем, по-видимому, обросшем шерстью человеке не умирают до конца эти высшего порядка чувства и могут быть вызваны к жизни. Правда, они слабы, человек легко сдает их позиции под натиском низменных инстинктов, но они живы, они факт, и вот случай, когда они, хоть и мимолетно, но проявились ярко и красиво. А в этом уже есть залогом для человечества, в этом – просвет в иную жизнь, которую создаст для себя будущее человеческое братство.

Мне кажется, что и театр подошел к этой пьесе именно с такой ее стороны. Фрэзер, которого играет г. Чехов, уходит со сцены снова полный обиды и раздражения, полный боли, но артист делает это так, что чувствуется в его душе уже не прежнее эгоистическое раздражение, а как будто новая, скорбная, неличная боль. И такая же большая, скорбная, неличная боль чувствуется и в остающемся сидеть в тяжелой задумчивости г. Хмаре, играющем О'Нэйля. Вот два лица, для которых

не бесследно пройдет только что пережитое, которые вышли из него уже не прежними и понесут в своей душе в дальнейшую жизнь что-то новое. А это уже плюс высшего порядка, и не только для них одних.

Два названных актера и сосредоточивают на себе главное внимание. В особенности – г. Чехов, дающей необычайно тонко и совершенно созданный им очень сложный образ Фрэзера. Это фигура совершенно живая, до иллюзии, верная своему психологическому содержанию до последнего мельчайшего штриха на всем протяжении пьесы. Это большая художественная победа молодого многообещающего актера.

Интересную и значительную фигуру делает и г. Хмара из О'Нэйля, этого «неудавшегося гения» как он сам характеризует себя.

Уверенно и четко играют и все другие исполнители пьесы и дают живые, правдивые образы, остающиеся в памяти. В общей игре особенно значительным кажется момент, когда люди перед надвигающейся смертью хотят заглушить ужас ее пением и образуют цепь, держась за руки. Эта цепь, в которой они хотят быть как можно крепче связанными друг с другом, точно ищут какой-то защиты в этой взаимной физической близости, и это странное, жуткое пение негритянской песенки, которым они хотят веселить себя и в котором так мало веселья и так много надрыва, – это оставляет сильное и волнующее впечатление.

---



---

Я. Тугендхольд

## Московские театры (Письмо из Москвы)

11

Северные записки. 1916. Янв. С. 140–144

<...> От этого легкого «старинного» жанра перейдем к полярно противоположному ему жанру современного театра ужасов.

Я вовсе не хочу этим сказать, что драма Хеннинга Бергера «Потоп», поставленная Студией Московского Художественного театра,

равноценна по своим качествам репертуару парижского «Grand Guignol»<sup>19</sup>, рассчитанному исключительно на терзания нервов. Нет, «Потоп» написан скандинавским драматургом, что в значительной степени охлаждает и умеряет его «исторические» возможности. В том виде, в каком эта драма показана Студией – и это по справедливости является заслугой московского театра – она производит впечатление в литературном смысле вполне «добронравное»: «ужасы» служат в ней не целью, но средством. И тем не менее, повторяю, «Потоп» – несомненный театр ужасов, хотя и выше обычного качества.

Перед нами внутренность небольшого, но фешенебельного американского бара в одном из городов на берегу Миссисипи. За прилавком – хозяин Стрэттон, у телефона – слуга-негритенок Чарли. Действие начинается с самой мирной и хозяйственно-обывательской ноты: Чарли уславливается по телефону о доставке льда. Жаркое солнце заливает бар. Начинают сходиться утренние посетители: неизвестный клиент, ежедневно забегаящий на минуту с торопливостью подлинного янки; Фрэзер (Чехов) – «честный банкрот», как он сам себя называет, а на самом деле разоренный и озлобленный биржевой игрок; О'Нэйль – умный и хитрый делец-адвокат, выигрывающий дела далеко не чистыми средствами. Заходит на время и Бир, молодой и красивый джентльмен, победитель Фрэзера на бирже, занятый предстоящим браком с богатой невестой и потому боящийся встречи со своей бывшей возлюбленной, хористкой Лицци. Все они волками смотрят друг на друга, но особенно обострены отношения между О'Нэйлем, презирающим неудачника Фрэзера, и Фрэзером, ненавидящим умного дельца О'Нэйля. Несмотря на вмешательство благодушного хозяина, оскорбления, которыми они обмениваются, доводят их до бокса, причем Фрэзер остается

с разбитым носом. Между тем утренняя жара разражается ливнем, и домашний телеграф приносит известие о буре, сломавшей плотину. О'Нэйль, близко стоящий к строительной компании и знающий ее злоупотребления, полусерьезно предвещает наводнение. Ливень усиливается; хозяин велит закрыть входную дверь, но все же посетители проникают в бар – безработный механик-швед Нордлинг и столь же бездомный актер Гиггинс, загнанные в фешенебельный бар грозой, проститутка Лицци и, наконец, Бир, которого непогода заставила вернуться обратно. Все эти, столь чуждые друг другу (кроме неожиданно сдружившейся безработной парочки) люди оказались искусственно запертыми вместе. Сначала им кажется, что это – лишь временная задержка; Фрэзер и О'Нэйль обмениваются волчьими взглядами, Бир досадует на помеху своей вечерней поездке к невесте, швед и актер робко пересчитывают гроши, боясь перерасхода. Но вот злоеще перестает работать телефон, затем телеграф, и О'Нэйль, на этот раз уже уверенно, говорит о наводнении и о том, что никто не выйдет из бара живым. Начинается паника. Один лишь О'Нэйль не теряет присутствия духа и властно овладевает всеобщим настроением, заставляя опустить железные щиты окон, зажечь все электрические лампочки, и одна лишь Лицци злобно радуется возможной катастрофе, которая отомстит за нее вероломному.

Второй акт начинается с надрывного и пьяного аккорда – перепившаяся с отчаяния компания горланит за сценой, в отдельном кабинете бара. На сцене – Бир и Фрэзер. Тщетно прислушиваются они к волнующему время от времени звонку телефона – телефон дразнит зря, сломанный бурей. В атмосфере надвигающейся гибели оба недавних врага, биржевой счастливец и биржевой банкрот, не только заговаривают, но и протягивают друг другу руки. В этом,

столь неожиданном виде, и застает их адвокат О'Нэйль, покинувший пьяную компанию. Фрэзер протягивает и ему, самому ненавистному врагу своему, руку. «Нужна близость смерти, чтобы люди стали снисходительны друг к другу», – говорит О'Нэйль, и, действительно, недавние волки становятся людьми. Даже сильный О'Нэйль кается в своих делишках и, в порыве откровенничанья, называет себя неудачником, который мог бы стать великим, если бы не страсть к деньгам. Очередь примирения за Биром и Лицци. Поруганная и озлобленная проститутка отказывается примириться с тем, кто ее сделал такую, но он искренно признается, что собирався жениться только из-за денег, и что, покинув ее, он так же несчастен и одинок, как и она; растроганная и согретая, Лицци застывает в объятиях вновь обретенной любви. В это время пьяная компания спускается вниз, сдвигаются столы и начинается пиршество – смертельно тоскующий по семье хозяин угощает всех шампанским. Механик, актер и негритенок сидят как равные, и, когда несчастный швед рассказывает о своем изобретении... подозрительной трубы, все с деланным вниманием, чтобы не оскорбить, выслушивают его. Адвокат произносит пылкую речь о том, что все люди – путники-братья на одном и том же пути, венчаемом смертью. Фрэзер не дает ему кончить, со слезами, в экстазе целует его. Всеобщие братские объятия и кошмарно-пьяный хоровод вокруг стола. Внезапно гаснет электричество. Новая паника. Но и на этот раз ее покрывает властный голос адвоката – он велит зажечь свечи. Сквозь дверь уже просачивается вода...

Усталым, тяжелым сном в темноте, еле освещаемой огарками, и открывается третье действие. Кошмарная ночь миновала. Вода не залила пола, где-то послышался звук колес; появляется надежда, а с нею и первые признаки прежнего волчьего настроения, которому остается чужд лишь адвокат О'Нэйль.

Так как приоткрыть дверь опасно, то поручают это «бродягам» шведу и актеру. Когда же опускают оконный щит и неожиданно солнце заливает бар, вместе с криком «ура!» волчье настроение окончательно празднует свое возвращение. Уже начинается животная схватка у впервые прозвучавшего телефона и застучавшего телеграфа; уже Бир, позабывший вчерашний разговор с Лицци, высчитывает, сколько долларов на бирже принесет ему наводнение, а хозяин, забыв, что он угощал клиентов, как друзей, готовит счет за выпитое шампанское и гонит засидевшихся шведа, актера и «неприличную» Лицци. «Ну что, хорошенькой прогулкой оказался ваш братский путь?» – иронически бросает адвокату Фрэзер и уходит, не подав ему руки. Адвокат О'Нэйль остается один, погруженный в мрачное раздумье; он подавлен происшедшим, – «когда светит солнце, не видно больше звезд». Негритенок Чарли снова заказывает по телефону лед; возобновляется деловой день...

Таково содержание драмы. Как видит читатель, она в достаточной степени схематична. Автор ставит человеческие души, проникнутые императивом: «человек человеку волк», в искусственные условия, заставляет их на миг расцвести человеческой красотой и снова свернуться в атмосфере обычных условий. Но в такой же мере, в какой примитивно схематизированы типы всех действующих лиц, осложнена роль адвоката. Кто это? – просто ли наиболее умный и чуткий из всей компании человек, или же демонический экспериментатор, нарочно сыгравший эту трагикомическую шутку метафоры, чтобы увидеть «звезды»?

А играли артисты Студии поистине превосходно – особенно г. Чехов – Фрэзер, Лазарев и Бондырев, создавшие глубоко жизненные и трогательные фигуры бездомных шведа и актера. Про игру артистов Студии можно сказать, что она даже слишком

хороша – потому что никакой «игры» не чувствовалось. Была настоящая жизнь – со сцены, из бара, пахло жженым кофе, клиенты пили и курили, ссорились и обнимались по-настоящему, и казалось, что и мы, зрители, сидим в этом же американском баре.

Правда, не было слышно грома и ливня, не было надрывной истерики – в этом отношении Студия проявила большое чувство меры и такта. Но ведь и в жизни истерика в минуты опасности необязательна, и реализм постановки не был ущемлен отсутствием натуралистических трюков. Ибо играли так, как хаотическая жизнь играетс нами, а не так, как театр должен играть ею.

Мысли и чувства, переполнявшие меня, когда я возвращался домой, были какого-то совсем иного, не «театрального» и даже не «художественного» порядка. В ушах звучала фраза: «нужна близость катастрофы, чтобы люди стали снисходительнее друг к другу», и эту фразу я невольно применял к нашей текущей жизни. Думал я и о том, что попадавшиеся мне на Тверской женщины – такие же бедные, вечно одинокие Лицци, и о многом другом, лишней раз мне наглядно показанном. Но эта наглядная демонстрация есть зеркало жизни, даже школа жизни – но не театр как таковой.

В Студии между зрителями и артистами нет разделяющей рампы – сцена ничем не отмежевана от зрительного зала. Отсутствие рампы, само по себе, приводит к двум возможностям. Или театр становится «хоровым действием» или превращается в... частную квартиру, в зрелище чужой, настоящей жизни, свидетелями которой нас приглашают быть. Студия и есть именно такая частная квартира, гостями которой являемся мы, зрители. Доктор Дапертутто в своей ядовитой статье о «Сверчке на печи» назвал Студию театром замочной скважины (см. «Любовь к трем апельсинам», № 1–3)<sup>20</sup>. Но это не совсем справедливо.

Гениальный французский художник Дега откровенно определил себя как художника «замочной скважины», и, однако, его наблюдения не похожи на зрелища Студии. Именно потому, что мир, наблюдаемый Дега сквозь замочную щель, кажется исполненным какой-то особенной остроты и неожиданности, – Дега схватывает в нем самое характерное, как импрессионист. В сущности, такими же островидцами «замочной скважины» были и великий предшественник Дега – японский Утамаро<sup>21</sup>. И в таком заглядывании в чужое, интимное и жизненное – ничего кочкаревского и нехудожественного нет. Но в том-то и дело, что, находясь в Студии, мы вовсе не заглядываем любопытно и трепетно в чужую комнату, а попросту сидим в ней и созерцаем чужую, не преображенную фокусом «скважины», жизнь. Вот почему местами нам хочется по праву законного свидетеля вмешаться в нее – попросить стакан согревающего у негритенка Чарли или вступить за обиженную Лицци. Помнится, такое же желание вмешаться испытывал я в Художественном театре, когда Варвара Петровна и Даша искали повесившегося Николая Ставрогина<sup>22</sup>, – они искали его так жизненно, что мне хотелось вскочить и тоже, с бьющимся сердцем, взбежать за ними по лестнице.

Но отчего же, когда Игрэн в «Смерти Тентажиля» стучится в железную дверь, за которой труп Тентажиля<sup>23</sup>, – не хочется вскочить и помочь ей. Чувство неотвратимого приковывает вас к креслу. Может быть, здесь и есть тайна «театральности», требующей скорее недоигрывания, чем переигрывания. Ибо, когда театр становится зеркалом жизни, вы покидаете его не в просветленном состоянии трагического «очищения», но в состоянии той моральной подавленности, какое бывает у свидетеля, убоившегося вмешаться в жизненное происшествие, дабы не попасть в историю. <...><sup>24</sup>.

Н. Эфрос

## Студия и ее «Потоп» (Письмо из Москвы)

12

Киевская мысль. 1916. № 39. 8 февр. С. 2

На днях Федор Сологуб читал в Москве доклад о театре<sup>25</sup>, тех язвах, которые разъедают его организм, и о тех светозарных перспективах, которые его ждут в будущем. Между прочим, лектор, захваченный обличительным азартом, выдал некоторый «волчий паспорт» Студии Художественного театра. Решительно даже не заботясь о том, чтобы как-нибудь обосновать свой приговор, он объявил, что Студия *quantité négligeable\**, не заключено в ней никакой художественной ценности. Федор Сологуб галантно расшаркивался перед двумя московскими театрами, Камерным и Студией Комиссаржевского, но презрительно отшвыривал Студию Станиславского, отнеся ее к тем театрам современности, которые нужно преодолеть, которые только загромождают путь к прекрасному театру будущего, театру упоительной мечты. Возникнет же этот театр ровно через семнадцать лет.

Это было, во всяком случае, очень оригинально, это шло определенно вразрез с театральным общественным мнением Москвы, которая любит Студию, как Вениамина<sup>26</sup>, и валом валит на все ее спектакли. Вот уже второй сезон попасть в Студию почти столь же трудно, как пройти через игольное ушко. Из-за билетов – целые бои. Ну, конечно, успех вовсе еще не является синонимом художественной ценности и сколько-нибудь надежным мерилем ее. В кинематограф на демонстрации «Метрессы его превосходительства»<sup>27</sup> и «Поэмы любви» с какою-то красавицей Дианою Карен<sup>28</sup> – также превеликая и все не ослабевающая тяга публики.

Когда ни пройдешь вечером мимо кинематографа покрупнее, целый хвост ожидающих своего чередя проникнуть в сей электрический храм пошлости. И я вовсе не собираюсь апеллировать к успеху в этом разногласии между московскою «толпой» и Федором Сологубом. Я только думаю, что на этот раз правда-то на стороне «толпы», а не писателя, стоящего в гордой и несколько кокетливой позе одиночества. Не мода, не реклама, не недомыслие, не дурной вкус, но именно вкус хороший, подлинно художественная ценность дали Студии Художественного театра такое исключительное внимание и такое широкое сочувствие. Я перебираю сейчас в памяти все, что дала московская театральная жизнь за два года, – и с полной уверенностью говорю, что «Сверчок на печи», с которого и пошел успех и популярность Студии, – лучший спектакль, самый ценный и самый отрадный. О нем даже вспоминаешь с особым чувством, с каким-то радостным волнением. Такой он был чистый, такой трогательный, возносящий. Душа, омывалась хорошими слезами, хорошим озарялась смехом. Я не знаю, видел ли Федор Сологуб «Сверчка». Если видел, ну, тогда он, очевидно, ставит знак равенства между «грубым натурализмом», которому будто бы поклоняются в Студии, и утонченным реализмом и психологизмом, которые в действительности торжествовали в этом спектакле. Если тот сценический строй, те приемы инсценировки и актерского исполнения, которые я видел на спектакле «Сверчка» – «грубый натурализм», театральная золаизм<sup>29</sup>, дай Бог ему

\* *quantité négligeable* (фр.) – ничтожно малая величина, нечто, не стоящее внимания.

всегда процветать в русском театре. Лучше эта синица в руки, чем журавль неведомого «театра мечты», который будет почему-то ровно через 17 лет, в небе... И еще, – приходится заключить, что Федор Сологуб глубоко равнодушен к актерскому таланту, к первой театральной стихии. Иначе как же прошел бы он мимо, не взволнованный, с презрением на лице мимо целого ряда юных дарований, самых подлинных, сверкнувших очаровательно в спектакле «Сверчка»? Кто любит, – ценит, радуется каждой новой встрече с дарованиями, а не отшвыривает пренебрежительно. Может быть, в Студии Комиссаржевского и заключена весьма возвышенная идея, мне впрочем, совершенно не видная и пока абсолютно ничего ценного не давшая, но в ней не заключено актерских дарований. А вот Михаил Чехов, который еще и в прежних студийных спектаклях обратил на себя общее внимание, особенно в «Гибели „Надежды“», да это такая богатая залежь сценического таланта, и я смело предрекаю ему большое будущее. Не напрасно Художественный театр на спектакле «Гибель „Надежды“» почувствовал воскресение своих надежд. Суждено, думается, отличное будущее и Дурасовой, воистину очаровательной исполнительнице «Сверчка», в последних его сценах всех умиляющей до слез. И они – не одни, и все горят энтузиазмом, и когда смотришь их в Студии, сам становишься моложе. Нужно быть очень уже зашнурованным в корсет своей предвзятой идеи, своей «мечты», чтобы не заметить всего этого и говорить с легким сердцем: пусть проваливаются в тартарары, пусть очищают дорогу. Им время тлеть...

Теперь Студия поставила «Потоп». И после «Потопа» я продолжаю думать о Студии то же, что после «Сверчка», хотя новый спектакль студийцев и не наполнил меня таким восторгом. Отчасти случилось это потому, что лучшее всегда враг хорошего. В «Сверчке» Студия взлетела сразу очень высоко, поставила,

как говорят спортсмены, рекорд. Удержаться на этой высоте, во всех спектаклях – задача, вероятно, недостижимая. А непременно сравниваешь и меряешь мерюю, какую дала сама же Студия. В антрактах неизменно говорят: «да, хорошо, очень хорошо, молодцы студийцы, но куда же до „Сверчка“!» Нужно, впрочем, и то учесть, что и сам «Потоп» – не чета диккенсовской сказке, что тут у Студии оказался для воссоздания материал куда меньшей художественной добротности и ценности.

«Потоп» – пьеса вовсе не плохая. Она остроумна и остра, в ней есть большая мысль, от «Потопа» не отдает шаблоном и запахом рампы. Но осуществлял художественный замысел все-таки только второстепенный мастер. И свои самые большие эффекты он осуществлял средствами больше внешними, не доверяя своей внутренней силе. А может быть, он рассчитывал на зрительную залу мало утонченную, боялся, что без внешних усиления эффекта он до такого зрителя не дойдет, соль темы и идеи окажется недостаточно острой. Оттого сатира на человечество, так быстро излечивающееся от приступов идеализма и братских чувств, порою достаточно груба, а ужасы отдают иногда «грандгиньольством». В тонком театре-студии это особенно бьет в глаза и режет впечатление. Да и актеры Студии, которых первый закон – тонкая правда, чувствуют себя немножко нескладно среди таких авторских приемов, словно выкинули их из воды на песок.

А тема «Потопа», основная его мысль, что нужна людям близость гибели, чтобы почувствовали они себя братьями, чтобы растопился в них камень эгоизма и потух огонь вражды – эта тема и эта мысль – такие они сейчас современные, такие близкие именно нам. Конечно, автор, когда писал свой «Потоп», историю о том, как прорвавшаяся плотина чуть было не затопила бар, где заночевали несколько его посетителей

и уже считали себя обреченными на верную смерть, совсем не думал ни о войне, ни о «тыле», не знал, что действительность в грандиозном масштабе проделает этот эксперимент, который он придумал для своей пьесы. Но зритель теперь неизбежно перебрасывает мост от американского бара к своей родине, чрезвычайно раздвигает масштаб изображения. Если рядом с великою войною и ее героизмом встало это чудовище – «мародерство тыла», скалит свои хищные зубы, все шире раскрывает свою прожорливую пасть, если и эта величайшая гроза не очистила воздуха, и кишат в нем микробы злобы, алчности, продажности, – как страшно оправдано все то, что изображает в миниатюре «Потоп». В «Потопе» нет ни одного злободневного намека, весь он сказочен, но в то же время весь он пропитан (или неожиданно для самого автора оказался пропитанным) самую острую злободневностью, и вся эта сказка о баре стала правдою о нашей жизни, в которой даже близость смерти не делает братьями... А едва призрак гибели расточился, едва оказалось, что бар не затопило, не схоронило его компанию под его сводами, и опять после тьмы забрезжил солнца свет, – тотчас один из похороненных в баре схватил карандаш и стал вычислять, как поднимет цены на хлеб, и разорит конкурентов, другой потребовал оплаты своей недавней щедрости и гостеприимства, любовь была стремительно брошена под ноги расчету, нежность и сострадание – злобе, равенство – классовому различию. Феерическая быстрота превращения. Та цепь, в которую сомкнулись в баре навстречу общей гибели, тотчас распалась на звенья, и всем стало стыдно о ней вспоминать. Проделав под угрозой потопа целый круг, все вернулись на те положения, на которых их застало начало пьесы. И тот, в ком одном остро нравственное чувство, пожелел, что потоп не осуществился, не смыл с земли ее пыль и грязь.

«Потоп» сконструирован несколько алгебраично. Решается определенная задача. И каждое отдельное лицо в баре интересует автора не столько как живое характерное лицо, как известное психологическое данное, сколько как алгебраическая величина, как часть задачи. В этом – один из самых крупных недостатков, при том – такой, который особенно отражается на спектакле. Потому что в спектакле всегда только живые люди, их психологическая или хоть бытовая полнота дает настоящее впечатление. Студийцы все сделали, чтобы заслонить вину автора, они каждой фигуре придали жанровую окраску, они, покорные главному закону теории Станиславского, старались «переживать», идти от глубины душевных движений. И иногда некоторым это удавалось. Тогда спектакль становился трепетным, волнующим не только своею темой, но и образами, жизнью чувств. Но борьба с автором была не легка. Иногда и он становился победителем, а не они. И тогда впечатления были сухие и бесцветные.

Лучше всех был опять Михаил Чехов, на долю которого выпало изображать маленькую, меленькую, гаденькую душонку, алчного труса и неудачника. Тот момент, когда и в этом «зайце» и даже своднике проснулся, под угрозой гибели, человек, когда заговорило лучшее, что есть в каждом, что только лежит под спудом, на дне, занесено вязким илом, – это было глубоко трогательно, хотя актер, сторонник трезвой правды, ничуть не сентиментальничал, не поднимался на ходули, а жил просто и правдиво. Вдруг появились какие-то новые жесты, какие-то совсем новые интонации. И так же хорошо был передан поворот назад, к прежним стихиям, к смеси надменности и приниженности, наглости и трусости. Напрасно только звучали в речи Чехова какие-то «акценты», словно он хотел придать образу национальную, позвольте так сказать, – националистическую окраску. Это не находит

себе никакого обоснования и оправдания в пьесе, и это особенно неприятно в наших условиях. Я, впрочем, думаю, что случилась такая акцентация совершенно случайно, не входила она ни в какие расчеты.

Другие отличные исполнители «Потопа» – г. Сушкевич, изображавший с большою и хорошою характерностью жирного хозяина бара, г. Гейрот, г. Бондырев, отлично изобразивший актера без ангажемента, сумевший без подчеркивания передать и склонность к декламации, и страх продешевить своим достоинством. Отличная фигура – лакей-негр в изображении г. Смышляева. Куда меньше удался лиризм милого, но погибшего создания (г-жа Бакланова) и мрачный пафос (г. Хмара). Тут был «театр», а Студия уже приучила нас к тому, что у нее все – жизнь. Впрочем, О'Нэйль, носитель этого мрачного пафоса, пророк потопа и автору удался меньше всего. Тут нужны и поэт, и актер исключительного, огненного темперамента. Его нет ни у Бергера, ни у г. Хмары.

Я говорил уже о некотором налете грангиньольства. Оно сильнее всего в той сцене, когда вдруг гаснут в баре огни, потому что вода залила электрическую станцию, и бар тонет во мгле, и его гости ведут трагический хоровод, обороняясь вином и смехом от надвигающегося ужаса катастрофы. Своего рода пир во время чумы. Актеры и режиссеры Студии сумели сделать так, чтобы это не вышло смешно. А тут был немалый риск; умели сделать, чтобы хоровая, лихая

песнь под гитару звучала трагически. Но автор мешал слишком сильно своими внешними приемами. И я погрешил бы против правды, если бы сказал, что зрители подчинились настроению сцены, пережили непосредственно то, что полагалось бы тут пережить. Это был искусный спектакль, но только спектакль, а это для Студии Станиславского, как я ее оцениваю, мало.

Конечно, если бы такой спектакль как «Потоп» в Студии дал другой театр, хоть тот же Камерный или Студия Комиссаржевского, которым Федор Сологуб кланяется низко в пояс и ставит на вершину горы, которых он одних исключает из семи театральных великих грешников и готов причислить к лику праведников – конечно, там такой спектакль был бы очень большой победой и целым событием. Для Студии он – только полпобеды. От него не увядают лавры, добытые «Сверчком», но венок на юном челе Студии не делается богаче. Эти новые лавры еще впереди. Для того у Студии – все возможности.

Я не знаю, что будет с театром через семнадцать лет, и сбудется ли в этот срок туманное чаяние Федора Сологуба. Но я уверен, что еще много раз до этого сакраментального термина Студия порадует нас по-настоящему, еще много даст аргументов против Федора Сологуба и художественным делом покажет, сколько было правды в его приговоре, в выданном им «вольчьем билете».



С. С&lt;абуров&gt;

## Студия Художественного театра «Потоп»<sup>30</sup>

13

Жизнь искусства. 1919. № 133–134. 11 мая. С. 1

Я никогда не был в Америке, не видал подлинного «американского бара» и настоящих американских американцев, но охотно верю, что все так и есть, как представляли вчера артисты Студии Художественного театра. Все было убедительно, правдоподобно; должно быть, и верно. Я только сомневаюсь в том, чтоб люди, считающие себя заживо погребенными и потом спасшиеся, вели бы себя в том и другом положении, как герои пьесы «Потоп», но это уже, конечно, не от актеров, а от автора, не сумевшего как следует рассказать удачно и остро выбранный сюжет. Во всяком случае, в пределах авторского задания все исполнители дали не только максимум сыгранности и репетовки, но местами показали и подлинный талант (гг. Хмара, Вахтангов).

На этом можно бы и кончить, но мне хочется сказать еще вот что: второй акт в пьесе

по замыслу автора трагичен (людям, случайно замурававшимся в ресторане, кажется, что они должны неминуемо погибнуть от угрожающего городу наводнения), а публика в моменты смертельного ужаса, охватывающего действующих лиц, — смеется и смеется, несмотря на превосходную игру актеров. В антрактах я слышал как многие «премьерные» господа возмущались и негодовали на некультурность публики, не умеющей с должным вниманием отнестись к высокой игре. Я думаю, что некультурность тут ни при чем; именно отличная, замечательно правдивая игра и вызывала смех. Ведь в жизни люди часто, почти всегда даже, смешны в самых трагических положениях, значит, как же не посмеяться над ними, а ведь на сцене все были совсем, совсем, как в жизни, — настоящие, живые американцы...

Л. Н&lt;икулин&gt;

## Закрытие гастрольных спектаклей московской художественной Студии

14

Петроградская правда. 1921. № 134. 28 июня. С. 4

Москвичи распрощались с петроградскими театрами «Потопом»<sup>31</sup>. Надо отдать справедливость этой пьесе Бергера: она «ловко сделана». Кинематографическая пестрота быстрой смены пассажей внешне комического свойства преподносит весьма-таки трагически-правдивую картинку духовной грязи, замусоривающей нравственную подоплеку идолопоклонников «желтого дьявола».

В американском баре столкнулась небольшая, но теплая компания темных людей, забегаяющих сюда хватить дозу алкоголя и тем подбодрить себя в своих неустанных трудах на пользу алчного буфетчика. Но выдался неважный, пропавший с коммерческой точки зрения денек, когда после глотка «огненной воды» довелось кучке бездушных кукол испытать ужас

неумолимо-смертельного «потопа», разъяренными речными волнами от прорвавшейся плотины превратившего гостеприимный кабак в безысходную могилу, готовую засыпаться каждый миг. Все расчеты с банком, биржей, казалось, закончены. Облик беззубой старухи с косой в меткой руке сверкает на каждой грани одурающих графинов, ее ядовитый смех заморозил наглухо самоуверенность попавших в мышеловку грызунов рода человеческого. Соблюдая опыт поговорки: «пьяному море по колено», подловленные стихией хищники цивилизованного грабежа решают провести свою последнюю ночь среди непрерывного спиртного душа и угореть в хмельном чаду. Комбинация психической подавленности с физическим самоотравлением дает сильные результаты. Полураздетые «утопленники» начинают обнажаться и внутренне, сбрасывая с себя жесткую кирасу обычной бронированности от всякого хорошего порыва. Недавние враги на узенькой тропе взаимной хватки за горло «опрощаются», видоизменяясь в пьяное подобие действительного трезвого существа. Уже мелькают огоньки всеочищающего озарения, сменив последнюю загасшую электрическую лампочку, и кабак красиво светлеет вспышками мягкой теплоты забурлившей совести. Но реальность потопа оказалась «блефом» природы и сухой звонок телефона обращает «трезвое пьянство» в «пьяную трезвость». «Джентльмены» схватываются за пиджаки; сон прошел, пора за «дело» – «время – деньги». В окно

врывается уличное солнце, кругом слышна тротуарная энергия, западня распахивается, и двуногие крысы разом оскалили зубы, судорожно заюлив неприглядными хвостами и заскрипев цепкими когтями. От ночной благостности не осталось и следа. Струйка покаянных настроений высохла вместе с лужами воды и прорвавшееся биение сердца заглохло под отвердевшим крахмалом оправленной сорочки. Господа клиенты бара уходят такими же, какими пришли, т.е. лощеными мерзавцами.

Уезжают и московские актеры. С ними жаль расставаться. Особенно с Вахтанговым. Посылая ему прощальный привет почти в окно вагона, хочется крикнуть: bravo, «первый среди равных». Во всем троичном цикле привезенного студийцами сценического багажа Вахтангову, думается, принадлежит самое ценное «место». Видя данный им в «Сверчке» образ фабриканта Текльгона, можно было сказать: талантлив он или нет – вопрос, но мастерская «работа» налицо. После изображенного им же Фрэзера в «Потопе» приходишь уже к определенному выводу: да, талантлив, бесспорно, неотрицаемо, неотъемлемо. Под комической маской обрисовалось настолько трагическое лицо, что стало жутко за... смех «публики», пренаивно принявшей драму за фарс. Правда, Фрэзер–Вахтангов смешон, но как? Бывают карикатуры, от которых несет жутью. Таков Фрэзер, таков весь «Потоп». Вот уже поистине «горьким словом моим посмеюся»<sup>32</sup>.

Вадим Додонов < А. Г. Гайсинский >

## Два слова по поводу «Потопа»

15

Экран. 1921. № 5. 7–10 нояб. С. 5

Старо? Опоздал? Но я хотел сказать эти два слова еще два года тому назад. Негде было... Лучше поздно, чем никогда.

Прекрасная пьеса «Потоп». Умная пьеса. Несколько искусственно построенная, – но как раз в этой пьесе это достоинство, а не недостаток...

И прекрасно ставят. Но...

Я видел «Потоп» впервые два года тому назад – я был на спектакле с покойным Джоном Ридом<sup>33</sup>. Нас обоих поразило следующее обстоятельство: в Америке этой пьесы не ставили ни разу, нигде. Она в Америке совершенно неизвестна. И совершенно неизвестен автор ее, Бергер, человек, безусловно, талантливый, большого ума и большой иронии – иронии тонкой, философской.

Джон Рид сказал мне:

– Прекрасная пьеса. Слишком хороша для Америки... Постановка хорошая, – но... Постановка в самых реалистических тонах. И вот с этой, именно, реалистической точки зрения есть два-три недочета, совершенно незначительных, но, тем не менее, важных.

Не похоже на Америку.

Первое. Белый, веселенький, легкомысленный бар – не Америка, а Франция. Бар должен быть темный, дубовый или красного дерева, солидный. Клетчатый ковер совершенно не к месту. Слишком чисто. Должно

быть грязновато. На столиках должны стоять грязные стаканы и пустые бутылки.

Второе. Действие происходит на Западе, в страшную жару, а актеры одеты по зимнему – и, что, прежде всего, бросается в глаза и режет глаза человеку, знающему Америку, – носят жилетки. Американцы не носят летом жилетов. Актеры должны быть в светлых костюмах, без жилетов и без шляп.

Третье. Режиссер, по-видимому, сам не знает, как загримировать Бира. Я видел двух Биров. Один был молодой, стройный, гладко выбритый, другой – пожилой, тяжеловесный, с бородкой. Первый ближе к правде, чем второй. Бир должен быть типичный американский делец. Средних лет, лысеющий, с маленьким брюшком, – и обязательно без бороды. Подстриженные усы... Кстати, Бир, обращаясь к окружающим его, говорит «джентльмены». Это – скверный перевод. Слово «джентльмен» по-английски значит «господа», а ни в коем случае не «джентльмены». Бир в насмешку называет своих случайных сотоварищей «gentlemen of the jury», что в переводе на русский язык значит «господа присяжные заседатели».

Остальное – хорошо... Да, еще одно: в баре висит реклама – «tobaco», – в слове «tobacco» надо писать два «с».

П. Пильский

«Потоп»

**Гастроли Студии МХТ 25 июня<sup>34</sup>**

Сегодня. Рига, 1922. № 140. 29 июня. С. 2.

То, что разумеется:

– Пьеса прошла легко. Разыграна дружно и художественно. Постановка приятна и тщательна. Срепетовка законченная и воодушевляющая. Превосходна техника: и техника исполнения, и техника звуковых и световых эффектов. Общее впечатление – самое отрадное.

Словом: «bravo!»

С большим тактом, тонко и мягко переданы переходы, эти смены настроений, накопление ужаса, и это предвидение гибели и счастливое чувство спасенности.

Четко выписаны характеры с их резко индивидуальными откликами на потрясающее событие, отдельные психологии, преобразованные сначала страхом, потом радостью, – этот цветной веер душ, то складывающийся в тесную взаимную близость, то вдруг раскидывающийся и разбрасывающий людей по их прежним, привычным, по их разоблаченному путям.

Пьеса занимательна. Пьеса – увлекательна. Пьеса – своеобразна. Она должна манить актера, и дразнить режиссерский вкус, и зажигать жажду постановочных опытов.

Ее нельзя играть «недурно», ибо она знает или «хорошо», или «ничего», т.е. плохо, т.е. нуль.

Была поставлена серьезная задача, и она была искусно разрешена.

Здесь «Потоп» интересен еще и тем, что осветил работу этого театра с новой, с неожиданной стороны, сменив трогательный лиризм «Сверчка» психологической сатирой.

И снова, и опять, и здесь, и в этот раз почувствовалось все то же уточнение одной линии, изощренная ретушь одной части лица,

и та же колючесть характерных черт, и заостренность немногих углов, – это стремление к односторонней выпуклости, к бердслеевскому рисунку, быть может, вообще к сценической графике.

Вот Стрэттон, хозяин бара, олицетворение деловитости. Вот адвокат О'Нэйль. Это – скепсис. Вот – Бир: эгоизм. Затем Фрэзер. Это – озлобленность. Дальше – Нордлинг – бесплодная мечтательность... И т.д.

Неоспоримо: сам автор ведет исполнителей по одному пути упрямой индивидуализации. И, однако, ясно: к этому влечется и сам театр.

Это желание выявить личный пафос данной души, доминирующее начало отдельного человека, единственно его определяющий психологический знак, черту, склонность, то, что прирастает к нам, как имя данное при самом рождении, здесь совершенно нескрываяемо, оно явно, оно подчеркнуто.

И что же? Разве не этими же заданиями была воодушевлена портретная живопись последних лет? Да, это путь не только понятный, не только законный, но и в высшей степени плодотворный.

Отличие «Потопа» от «Сверчка» в их постановочных целях и режиссерской работе – очень значительно.

Если «Сверчок», как пьеса, нуждался в своем постепенном психологическом раскрытии, в колоритных достижениях, в сценическом оживлении рассказа, то «Потоп» требовал чисто актерской отчетливости, умелых размещений, группировок, планов, просто игры.

Рядом поставленные, один за другим, эти два спектакля проходят в совершенно разных тонах, разных ключах, две

противоположности, два разных начала, два разных темпа, – тишина лирических вечеров и суэта американского дня; домашний уют и ресторанный бар; бесхитростная жизнь и биржевой ажиотаж; верная любовь и холодное равнодушие. Я думаю еще, что «Сверчок» дает больше простора выдумке актера, «Потоп» – фантазии режиссера.

Короче: при общности сил, исканий, целей, методов, это совершенно различные спектакли.

Но их роднит и их всегда будет сближать в нашей памяти это почтительное, священнодействующее отношение исполнителей и к театру, и к автору.

И в этом спектакле мы любовались Чеховым. Его Фрэзер расцвечен тонами юмора, освещен чуть-чуть анекдотом. Это никак не грешит против правды образа. Озлобленность, – да еще бессильная! – что может она вызывать кроме скорбной насмешки? И таким жалким, – только жалким, можно играть и Фрэзера. В этом нет даже логической надобности, и, хотя бы потому, что автор совершенно чужд какого-то ни было морализирования. Это – раз. А затем: ведь и переживания Фрэзера, и его роль в этом мире, и его судьба, и исход надвигающейся драмы ничем не отличают его от остальных товарищей по несчастью. В конце концов, он не хуже и не лучше других, – и для него должны были найтись прощающие тона и всепримиряющий юмор.

Чехов хорошо сделал сэкономив черную краску, облегчив образ этим усекновением темного, неприятного и отталкивающего.

Играл он и в этот вечер мастерски, талантливо, живописно, являя лицо Фрэзера во всей тонкой разработанности его манер, его движений, его речей, ссор, придинок, незапного воодушевления, трусости, опьянения и обрадованности.

После обиженного старика Калеба с его печалью и покорностью, так неожиданно и удивительно было увидеть Чехова подвижным, нервным, комичным, задорным Фрэзером.

Характерным хозяином бара был г-н Чебан и вдумчиво и интересно выписал О'Нэйля г-н Сушкевич. Для него он нашел очень удачный грим, и тон, и общий лениво-презрительный облик, а легкомысленного забубенного Пюго выпукло, ярко и уверенно сыграл г-н Бондырев. Хороший Бир (внешность, произношение), г-н Гейрот местами был все же неровен.

Два слова о г-же Пыжовой.

При несомненной сценической воспитанности, отчетливом разумении роли, верной передачи, она дает, скорее, чисто внешний рисунок, как-то не углубляя его ни переживанием, ни темпераментом, – даже в протестах, а они у Лицци Смит и жизненны, и огненны...

Общий вывод? Еще один хороший спектакль. Его режиссером был Е. Б. Вахтангов. Он умер совсем недавно и умер молодым. Его вечным памятником останутся дела и свершения этой Студии.

Есть могилы, которые зовут к жизни, и безмолвные печали, обязывающие радостью труда...

Яр. Войнов

«Потоп»<sup>35</sup>

17

Последние известия. Таллин, 1922. № 152. 7 июля. С. 4.

Из уютного дома Пирибингль – в пес-  
трый и шумный бар «Стрэттон». Из старой  
Англии – в Америку сегодняшнего дня, где  
«время – деньги». Из царства, где законода-  
телем «сверчок» сердца, – в другое, где хри-  
плый голос совести слышен только под угро-  
зой потопа... смерти.

Все иное. Даже среди исполнителей, кро-  
ме М. А. Чехова, ни одного вчерашнего, но –  
снова Студия.

Оттого, может быть, что усмешки, под-  
ленькие словечки, пошлость и продажная  
мысль современности для нас – менее ред-  
кий встречный и попутчик, чем диккенсов-  
ская чистота, – исполнение «Потопа» уве-  
ренно заслонило собой даже вчерашне-  
го «Сверчка».

А, может быть, и на самом деле игра бы-  
ла выше, совершеннее. В пределах прекрас-  
ного так ведь трудно провести грань между  
хорошим и лучшим.

Сверх-ансамбль «Потопа» – совершенство,  
как и всегда у художников, но на фоне это-  
го фигура Фрэзера – Чехова была все-таки  
парадоксом улучшения ансамбля от нера-  
венства сил.

Чехов – лучшее звено в цепи мелочных  
дрягз обыкновенности, и в цепи проснув-  
шегося человеческого единства. Лучшее зве-  
но в цепи всего спектакля.

Внешность, движения, мимика, интонации  
у Чехова так поразительно связаны между  
собой, и все вместе – с типом Фрэзера. Ни-  
что в его игре не может быть названо «при-  
емом», хотя бы удачнейшим, искуснейшим.

Сегодня, имея впечатление от двух че-  
ховских образов, можно было судить, что  
хрипоты – природное свойство его голоса,

а не «наигранное» специально для старика  
Калеба. Но и эта особенность (при исклю-  
чительной дикции) использована Чеховым  
как наиболее подходящая серенькая краска  
для крикливо-серенькой личности.

Если публика не раз бывала свидетель-  
ницей победы актера над шаржем, то бо-  
лее уверенного победителя в труднейших  
условиях задания, думаю, она приветство-  
вала впервые.

Чехов... Вижу, что непосредственно восхи-  
щаться проще, чем словами передать вос-  
хищение.

Между другими нет выбора.

Естественное желание начать с более вы-  
дающегося парализовано равновеликостью  
звеньев цепи из хозяина бара – Чебана, ад-  
воката – Сушкевича, слуги-негра – Смышля-  
ева, дельца – Гейрота, бродяг – Бондырева  
и Волкова и хористки – Пыжовой.

Незримая воля покойного творца поста-  
новки «Потопа» Е. Б. Вахтангова движет жи-  
вым рисунком из людей. Но всего режис-  
сер дать не мог. Дарование подсказало не-  
гру его ужимки, солидную черствость – хо-  
зяину, ноншалантный тон – дельцу, теплую  
забитость – старому шведу, небритое «бла-  
городство» – актеру, одухотворенность – ад-  
вокату, двойственность наглости и душев-  
ной боли – хористке.

Авторская воля – больше, чем выполнена.

Художественна постановка: мастерское  
соединение «сукон» с «реализмом», не даю-  
щее поводов для упреков сторонникам ис-  
ключительно одного или другого принципа.

Краски декораций Узунова афишно-яр-  
ки, но не кричат.

...Как хорошо, что завтра – снова Студия.

Эдгар Мешинг

## Студия Московского Художественного театра 2-й вечер. «Потоп» Бераера

18

Revaler Bote. Tallinn, 1922. № 121. 7. Juli

Впечатление, которое произвел второй спектакль Студии, было еще более глубоким, чем то, которое оставил поэтически щебечущий «Сверчок на печи». Это в свою очередь продиктовано пьесой, преподносящей – не без сценического блеска – азбучные истины о том, что человек, раскаиваясь в случае нужды, обещает исправиться только затем, чтобы снова впасть в старые ошибки, как только появится слабый луч надежды, что можно легко избавиться от беды. Люди не становятся лучше, они ничему не учатся, иначе история не повторялась бы.

Нет, не эта профессионально выстроенная и очень современно звучащая пьеса способствовала сильному впечатлению от второго выступления московских артистов, а их исполнение и только исполнение. Такое исполнение являет собой в известном смысле опасность для искусства, поскольку способствует рождению пустейшего китча, в то время как без такого живого исполнения он мог бы остаться мертворожденным.

То, что актерский ансамбль был мастерским, нет даже нужды упоминать: у артистов школы Станиславского это само собой разумеется. Так что я могу сразу перейти к достижениям отдельных артистов, стремительно развернувших перед зрителем действие пьесы.

За последние два десятилетия едва ли найдется какое-нибудь крупное театральное событие, мной пропущенное. Обычно в центре намеренно усредненной труппы возвышаются, как одинокие великаны, знаменитости, которые производят тем большее впечатление, что эффектно выделяются на сомнительном фоне. А Станиславский

и Качалов производят сильнейшее художественное впечатление, оставаясь равными среди равных, и тем большее, чем более очевидно их отвращение к «эффектам». И потому они для меня всегда будут гораздо выше, чем талантливые знаменитости, которые так хорошо умеют рвать страсти в ключья.

К двум известным именам прибавляется третье: М.А. Чехов. Если уже его Калев был в высшей степени заметной фигурой, то биржевой делец Фрэзер, которого он играет в «Потопе», – такой живой тип, переданный с таким даром наблюдательности, что я, не колеблясь, считаю сценический дар Чехова одним из высших достижений среди всех, о ком говорит нам предание, и чья нога ступала на подмостки.

Когда середина твоего жизненного пути уже изрядно позади, и ты отдаешь себе отчет в том, что кое-что видел, искусство в целом уже не обещает тебе истинно глубоких впечатлений. И тогда тем более поражает, когда вдруг замечаешь, что такое еще может случиться. И это случилось. В игре Чехова, совершенной по форме и содержанию, и капризный критик, если даже он думает по-другому, не смог бы найти ничего, к чему можно было бы придраться. Не было ни одной фальшивой ноты, никакого пережима – была строжайше выдержанная мера. И никакого театрального шукачества, к которому легко можно свести роль. Ничего, кроме картины реальной жизни, воссозданной крупным художником.

Рядом с Фрэзером-Чеховым невольно несколько поблек О'Нэйль в исполнении директора Студии Б.М. Сушкевича. Не будь

у Ушкевича такого партнера, этот умело вылепленный им характер выглядел бы ярче.

Правдивыми и очень живыми были оба солнечных брата: А. П. Бондарев (Хиггинс) и Л. А. Волков (Нордлинг), каждый по-своему блестящий. А. И. Чехов<sup>36</sup> как владелец бара также сумел создать образ человека, который и в бедственном положении, как в повседневной жизни, правдив, подобно самой жизни, его сотворившей. О. И. Пыжова играла Лицци, одну из «тех», кто так одинок, что цепляется за любую мужскую ложь, только чтобы убежать от этого жуткого одиночества, и опускается еще ниже, когда мужчина, которому она подарила свою самоотверженную любовь, равнодушно оставляет ее. Некоторые оттенки трактовки актрисой этой роли я не принимаю, но такой женский тип настолько многовариантен (в конце концов, впрочем, сводясь

к одинаковому финалу), что критика здесь неуместна, поскольку это вопрос индивидуального восприятия.

Совершенство обязывает. Оценивая московских артистов, пользуешься иным масштабом, чем в суждении о других. И поэтому хотелось бы, чтобы роль нахально-равнодушного любовника малышки Лицци была решена более интересно, чем это удалось А. А. Гейроту. А слуга-негр В. С. Смышляева лучше вписался бы в другой спектакль. С. Б. Васильев сумел увидеть комическое в маленькой роли постоянного посетителя бара, регулярно выпрашивающего коктейль.

Руководил постановкой выдающийся и преждевременно скончавшийся от рака (29 мая этого года) Е. Б. Вахтангов; его помощник С. А. Баракчеев, заняв его место, остался верным духу покойного.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

ф. А. (v. А.) <псевдоним не раскрыт>

19

### <Без названия>

Berliner Lokal Anzeiger. 1922. № 334. 07. Aug. S. 2

Актерская Студия Московского Художественного театра представила в Аполло-театре<sup>37</sup> пьесу «Потоп» в трех действиях неизвестного скандинавского автора Ю.-Х. Бергера. Можно считать, что ему оказали большую любезность, потому что пьеса, несмотря на неплохую основную идею, выстроена неуклюже, затянута и соответственно производит утомительное впечатление. Все три действия пронизаны давно известной истиной, согласно которой люди разных сословий и профессий, которые в обычные времена враждуют, завидуют, обманывают и даже убивают друг друга, перед лицом смертельной опасности примиряются и исполняются человеколюбия. Но как только опасность отступает,

повседневный эгоизм вновь показывает свое прежнее лицо. Действие происходит в Америке, в баре на первом этаже, где жизнь кипит в атмосфере биржевой и уличной суеты. Здесь встречаются самые разные типажи – от биржевого маклера до девушки легкого поведения. Все они охвачены жадой денег и алчностью. Внезапно разыгрывается жуткая стихия. Дамбу на реке прорывает, уровень воды поднимается, и потоп подступает к бару. Кажется, что спасения нет. После долгих примирительных речей, после горячих объятий компания, предавшаяся дикой вакханалии, ожидает своего смертного часа. Но он так и не пробил; потоп отступает, и свет дня озаряет дикий хаос: улетучилась вся любовь к ближнему



своему, от покаяния в нечестных поступках не остается и следа. Те же люди вновь оказываются во власти своих старых привычек. В центре внимания всей этой драматической постановки оказался блестящий характерный актер М. Чехов, который

передает заверченный образ хитроумного биржевика. Остальные артисты демонстрируют захватывающую слаженную игру, которая и является главной целью новой русской актерской школы.

Пер. с нем. компании «ААТ»

—т. (-th.) <псевдоним не раскрыт>

## Москвичи в Аполло-Театре

20

Berliner Börsen-Courier. 1922. № 334. 07. Aug. S. 5

Пьеса «Потоп» Х. Бергера (которая шла в Берлинском театре лет двенадцать тому назад со средним успехом<sup>38</sup>) содержит в трех актах разрешение социального вопроса, приблизительно в таком же духе, в каком пробовал это сделать Людвиг Фульда в «Острове Робинзона»<sup>39</sup>. Это является попыткой так называемого здравого смысла человеческого разрешить задачи, по видимости простые, но заключающие в себе весьма сложные условия, несколькими, преследующими наивно-дидактические цели примерами из повседневной жизни. Швед Х. Бергер считает, что он разрешил своим произведением проблему столкновения классов и всякой человеческой вражды на земле тем, что соединяет 6 или 7 человек, по его мнению, характерных представителей различных общественных групп в находящемся под угрозой наводнения баре, в котором они целую ночь, отрезанные от мира, ожидают смерти и восторженно примиряются друг

с другом для достойного приятия ее. На следующее утро опасность минует, и старая ненависть опять обнаруживается. Скептицизм, явствующий из этой (драматургически слабой) пьесы не только лишен серьезных оснований, но и устарел еще со времен мировой войны. Пьеса дала случай русским артистам проявить вкус и тщательность в декорациях, также как и в смягчении устаревших и слабых мест драмы. М. А. Чехов с наивной беззаботностью изобразил довольно забавного мелкого спекулянта зерном, как он злится, как трясется за свою жизнь, трусливый и нахрапистый, коварный и глупый. Из остальных отметим исполнителя безработного артиста Гуго Гиггинса (в театральной программке указаны две фамилии: Бондырев и Подгорный). Он сыграл опустившегося, хвастливого актера с патетическим комизмом, доходившим до сердца.

Пер. с нем. компании «ААТ»

дт. (dt.) <псевдоним не раскрыт>

21

## Гастроли МХТ в Аполло-Театре

Vorwärts, Berlin. 1922. 7. Aug.

Третьим представлением стала комедия одного норвежца<sup>40</sup> – «Потоп» Ю.-Х. Бергера (вторым был «Эрик» Стриндберга). Между тем, как там своеобразный русский колорит, сообщаемый Диким добродушному английскому извозчику, во многих сценах вознаграждал за непонимание слов и позволял даже незнающим (русского) языка живо участвовать в ходе пьесы, здесь совершенно отсутствовала такая своеобразная прелесть. Ни в одной фигуре не было таких заданий, при исполнении которых могли бы слышаться отзвуки русского народного духа. Из красивого замысла, лежащего в основании пьески, богатая фантазия создала бы что-нибудь более значительное и интересное, но честолюбие Бергера направлено в другую сторону. Место действия – бар в американской гавани. Посетители, случайно собравшиеся вокруг жалкого, в высшей степени возбужденного маленького биржевого маклера, встревожены сильнейшей непогодой, из-за которой возможно затопление низко лежащего погребка. Загораживают окна и двери. Бегство невозможно. Мысль о предстоящей совместной гибели настраивает мирно людей, склонных в другое время к постоянным спорам. Все мирятся, и так как хозяин великодушно выставляет вино, под разговор о всеобщем братстве

начинается великое бражничанье. Берутся за руки и, напевая негритянскую песню, проходят через все комнаты. Однако становится жутко. Свет тухнет, и кажется, что наступил последний час. Испуг и отчаяние сменяются в последнем акте, как и следовало ожидать, спасением и возвратом в повседневную плоскость жизни.

Все это было, в общем, бойко сыграно, хотя вряд ли иначе, чем бы это можно было себе представить на немецкой сцене. В поражающем натурализме, с которым Чехов изобразил прогоревшего биржевика, хотелось видеть больше комизма. Представленный Сушкевичем адвокат, который, по немецкому либретто, должен быть изображен дерзким циником, в его черном одеянии, с его исполненной достоинства манерой себя держать, был похож скорее на актера. В маленькой, поверхностно намеченной эпизодической роли сбившейся с пути девушки, которую снова бросает ее соблазнитель, исполненной Дурасовой, изредка проглядывали поражающие жизнью ноты, напоминающие ее Мэри Диккенсовского вечера.

Как и в первый вечер, здание было до последнего места наполнено согражданами артистов.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Ю. Офросимов

**«Потоп» в Студии**

22

Руль. Берлин, 1922. № 514. 9 авг. С. 5

Как и книги, пьесы имеют свою судьбу! «Потоп» Бергера, впервые поставленный в Париже, провалился<sup>41</sup>; а у нас, в России сделался одной из самых репертуарных пьес<sup>42</sup> и сейчас привезен на показ в Берлин. За какие заслуги? «Потоп» – отличная иллюстрация того, что для драматического произведения одного удачного замысла слишком мало. Интересен «Потоп» и с другой стороны: насколько зритель за последние годы успел измениться; то, что еще так недавно казалось не только приемлемым, но и интересным, теперь воспринимается как наивно-сентиментальная жижица.

Если приходится играть пьесу Бергера, то как нужно ее играть? Пожалуй, только так, как играют ее в Студии: в подчеркнутых тонах с уклоном в гротеск. Конечно, постановка его почти целиком лежит в плоскости театра Станиславского того времени; но уже и в некоторых группах, и в частом пристрастии к позам чувствуется самостоятельное творчество Вахтангова – того Вахтангова, чей «Эрик» был показан за два дня. В свое время постановка эта казалась интересной – не помню, с какими оговорками приняли ее в четырнадцатом году<sup>43</sup>. Теперь – это своего рода мощи; какой смысл вскрывать их здесь нам? Мы изменились и требования у нас другие; неизмеримый свой шаг вперед театр нам уже показал. И не самое ли благоразумное будет, если уж такая нам судьба выпала смотреть «Потоп», отдаться во власть Чехова и любоваться его

талантом не рассуждая? Ведь, в самом деле, когда этот артист на сцене, забываешь про все – и про нелепый, полушантаный зал с полочками на креслах для пива, и про то, что сосед принес полдесятка бутербродов и то и дело жует их, и про многое другое, что сейчас же после ухода Чехова со сцены лезет в голову. Да что, если через двести лет жизнь будет действительно прекрасна и каждый актер будет Чеховым? Ведь, пожалуй, тогда никаких режиссеров не понадобится... И то, что рассказал в «Потопе» Чехов, было, конечно, не Бергера – а свое собственное. То, что показал Чехов, далеко выходило из пределов едва намеченной автором роли. История жизни человека, в сущности и не очень скверного, а просто как-то bestолково озлобленного. И по Чехову – не по Бергеру – вполне ясно, почему именно ему рассказывают иссушенные дельцы и неудавшиеся гении свое сокровенное, как ясно и то, что только ему одному из всех участников «Потопа» послужила эта ночь к перерождению; и даже О'Нэйль, так ласково пожавший на прощание руку Лицци, перестанет ли строить свои не совсем удачные плотины?

Игра Чехова оправдывала «Потоп».

Из остальных исполнителей хочется отметить Б. М. Сушкевича, сумевшего сделать живой фигуру О'Нэйля, Бира-Гейрота...

Но, все-таки, как не сказать под конец, что после «Эрика» трудно смотреть «Потоп». После тонкого искусства – рукоделие.

Марк Слоним

23

## Гастроли Студии Московского Художественного театра «Потоп»

Голос России. Берлин, 1922. № 1028. 9 авг. С. 2

Стрэттон-бар в одном из городов Америки. Утро. Посетители бара разговаривают об ужасающей жаре, о близящейся буре. Биржевой маклер, банкрот и сводник Фрэзер злобно нападает на своего конкурента, счастливого Бира, сбившего себе состояние спекуляцией и собирающегося жениться на богачке. В порыве зависти и жалкой ненависти поносит он О'Нэйля – адвоката, нажившегося на банкротстве Фрэзера и на постройке плотин, которые никогда не будут закончены. Нажива, корысть, преступления, разврат – вот, чем дышит бар. Люди борются, ненавидят друг друга, безжалостно попирают падших. Звериные нравы, звериные инстинкты.

О'Нэйль, незадолго перед тем избивший Фрэзера за оскорбительные слова, мрачен и задумчив. Он знает, что река вышла из берегов. Если прорвет верхнюю, скверно построенную плотину, городу грозит наводнение: ведь вторая плотина не готова. Поэтому он и нажил себе богатство.

Гром, молния, ливень. Буря бушует. В баре укрываются от дождя двое бродяг, Лицци – бывшая подруга Бира, ныне проститутка, сам Бир. Плотина прорвана. В городе наводнение. Вода прибывает. Не звонит телефон. В панике посетители бара наглухо запираются в небольшом помещении. Они – точно в ловушке. Их ждет смерть. Час расплаты, о котором зловеще пророчествовал полупьяный О'Нэйль, настал. День близится к концу. Приходит ночь – последняя ночь. И запертые в баре, чтоб отогнать неотвязный призрачный призрак смерти, пьют до утра.

Но – *in vino veritas*. Вино развязывает языки. А пред всепоглощающей бездной смертного мрака проясняется жизнь. Скинуты маски. Замерли страсти. «Я как я, понимаюте, я по существу, – говорит своим путаным языком маклер Фрэзер, – я ничего против вас не имею». Удачник Бир вдруг признается, что он не знал счастья. С тех пор, как он презрел любовь Лицци, пошедшей из-за этого на улицу, он забыл себя в погоне за наживой. И сейчас, очутившись рядом с нею, он любит ее с воскресшей силой, а она прощает ему причиненное зло. Фрэзер больше никому не завидует. О'Нэйль говорит о терзаниях совести за совершенные им преступления. Хозяин бара просит прощения у слуги-негра.

Создается тесный круг дружбы и любви. «Все мы идем по большой дороге жизни, – говорит О'Нэйль, – и цель у нас общая, – смерть. Почему же не идти нам всем вместе?». И все хором повторяют его слова. Взявшись за руки, замкнув цепь, бродяга и Бир, бродяга и Фрэзер, слуга-негр и хозяин, Лицци и какой-то безработный пляшут и поют песни, звучащие, точно похоронные причитания.

Гаснет электричество. Прибывает вода. Ближе смерть. И в ее ожидании проходит ночь.

Но вот – утро. Воды как будто меньше. Зажигается свет. Звонит телефон. Дождь перестал. Где-то стучат колеса экипажа. Спасены! И вместе с лучами солнца, врывающимися в распахнутое окно, возвращается прежнее: злоба, бешеная погоня за долларами, ложь, пустота жизни.

И снова Бир высчитывает барыши, Фрэнк обличает всех в мошенничестве, уходит отвергнутая Лицца, прогнаны грязные бродяги, и, браня слуг, хозяин бара, ночью угощавший всех шампанским, предъявляет своим посетителям огромный счет за «потоп».

Пьеса Бергера неплохо задумана. Но выполнена неудачно – и автором, и актерами.

Она схематична и растянута. И схематичность ее граничит с примитивностью, часто грубостью мазка, а растянутость – с монотонностью.

Уже по первому действию все понятно, все дано. И развертывание основной мысли происходит чересчур долго, даже утомительно. Художественные средства автора крайне слабы.

А философия «Потопа», выражаемая циником О'Нэйлем, смахивает на резонерство.

Из этой пьесы, лишенной действия, отягощенной размерами, упрощенной в идее и построении, только преображающая игра артистов и глубокая продуманность постановки может создать сценичное произведение.

Но в спектакле Студии не было ни того, ни другого. Декорации, инсценировка – буднично скучные, не дающие ни чувства жути, ни ощущения «ловушки», в которой заперты посетители бара. Изредка мелькнет обрывок режиссерского замысла (сцена с пением песен в общем кругу), но в целом – все тускло.

Кроме Чехова – подлинно большого артиста, давшего и в «Потопе» великолепный образ «биржевого зайца», тщательно разработанный в каждом жесте, в каждом слове, и недурного хозяина бара (А. Дикий), не вполне удовлетворяла и игра.

Однообразно вел свою роль Сушкевич. О'Нэйль – циник, умеющий философствовать, любящий дергать за ниточки человеческие марионетки. Он не тот скучно-сентиментальный резонер, каким изображал его Сушкевич. И, кроме того, О'Нэйль меняется, раскрывает себя в ходе пьесы – артист же дал неизменный, застывший образ.

Следует определенно сказать, что «Потоп» принес разочарование тем, кто ждал столь многого от каждого спектакля Студии.

Какова причина этой неудачи?

Влияет, конечно, внешнее: Студия играет в уютном, грубо сколоченном помещении, у нее нет тех технических приспособлений, которые так налажены в ее московском театре.

Ей негде развернуться. Но одной техникой тут дела не объяснишь.

Студия – еще не театр. В ней чувствует-ся эклектизм, в ней старое бродит наряду с новым, в ней уживается новаторство наряду с традицией. Она ищет пути. И в искании этом многое уже – пройденный этап. Многое обветшало, как старые одежды. Несколькими годами назад «Потоп» пользовался большим успехом. Но театр уже перерос его. Да и мы его переросли. Другими стали наши требования к сценическому производству. Не знаю, строже они или нет, чем в недавнем прошлом. Но они иные.

Этим требованиям не удовлетворил последний спектакль Студии. И уходил с него с чувством неудовлетворенности: точно свет, мелькнувший в «Сверчке» и «Эрике», погас на сцене в этот вечер.

Г. Тарасов

«Потоп»

Жизнь. Таллин, 1922. № 99. 18 сент. С. 5

«Нужна близость смерти, чтобы почувствовать маленькую снисходительность друг к другу», – говорит О'Нэйль, этот «неудавшийся гений», мистико-рациональную сущность которого глубоко понял и так блестяще передал Б. М. Сушкевич.

Мало того, нужно реальное ощущение смерти, чтобы человеческая душа, покрытая грязью житейских будней, забитая и загнанная в тину мелких страстишек, засияла хотя бы на короткий миг в самодовлеющей своей красоте.

Вот основная идея несложного и довольно примитивного бергеровского «Потопа», скучного в чтении и с такой яркой убедительностью «сделанного» покойным Е. Б. Вахтанговым.

И если великий режиссер, каким, условно, был Вахтангов, нашел общий тон и стиль пьесы, а девять артистов, ее играющих, создали из нее произведение большого искусства, то главный ее мотив, ее основная тема разработана и воплощена М. А. Чеховым поистине с изумительной виртуозностью и вдохновением. Его Фрэзер забываем не только как внешний образ.

В этом несчастном, поганеньком, вызывающим почти брезгливое отношение отбросе людской мелочи, Чехов сумел воплотить такую прекрасную человечность, такую

силу и чистоту проснувшейся на мгновение души, что Фрэзер становится по временам обаятельным и прекрасным. В нем говорит голос Человека. Великого, прекрасного Человека в лучшем смысле этого слова.

Зрелище возрождающейся (увы, ненадолго), обнаженной человеческой души, души копошившейся где-то под грязной ветошью будничных переживаний, потрясает и волнует необычайно.

Поразителен способ, которым Чехов достигает величайшего художественного воздействия на зрителя.

Он ведет всю роль в тоне трагической карикатуры, причем чувство меры, ни на мгновение не изменяющее ему, делает эту карикатуру внешне забавной и до конца жизненной, внутри же трагической и жуткой.

В чеховском Фрэзере есть нечто от его Эрика. Различие исторических и психологических концепций подсказывает артисту различные тона воплощения, но и там, и тут звучит скорбная, невыносимо тяжелая нота души, страдающей от своего ничтожества.

Нужно ли еще говорить об общем исполнении артистов, нужно ли еще и еще множить похвалы прекрасному искусству Студии? Последний ее спектакль в «Драма-Театре» был сплошной овацией, искренней и горячей.

Н.Д. &lt;псевдоним не раскрыт&gt;

## «Потоп»

25

Пролетарий. Харьков, 1923. № 195. 1 сент. С. 8

Пьеса Бергера «Потоп» принадлежит к тем, чье внедрение в современный репертуар надо только приветствовать. Развал буржуазного общества, резкое обострение противоречий в образующих его слоях, алчность, лживость и продажность отдельных представителей – вот канва, по которой буржуазный писатель вышил анекдот о людях, в часы грозной опасности попытавшихся сблизиться во всепрощении и понимании друг друга и... отбрасывающих все это в сторону, когда угроза наводнения миновала. Пьеса написана в тонах мягкой скорби за выведенное автором «человечество» – и в тех же тонах разыграна. Постановка – еще покойного

Вахтангова. Отдавая должную дань уважения и признательности за тонко продуманную и интересную постановку и исполнение пьесы, ровное, стройное и вполне отвечающее замыслу автора, все же зритель невольно приходит к выводу, что «Потоп» нуждается уже в новом толковании и в новом режиссере. И это новое должно выразиться в большем уклоне в сторону острой сатиры и ядовитой иронии. От этого, быть может, потускнеет элегическая скорбь автора, явно болеющего душой за сумерки родного ему класса; зато сильнее засверкает здоровый сарказм, столь необходимый новому зрителю.

С. Ветл&lt;угин&gt;

## «Потоп» Ю.Х. Бергера (Первая студия МХТ)

26

Коммунист. Харьков, 1923. № 197. 1 сент. С. 4

Адвокат О'Нэйль и крупный биржевой игрок Бир, проходимец Нордлинг и бывшая хористка из плохого кафе-шантана – кокотка Лицци Смит, – все это «попутчики» перед лицом смерти. Едва-едва была затоплена восьмая полка, и еще не было воды у порога, ложь, ненависть, необъятная биржевая жадность, все то, что так было необходимо для мира по ту сторону железных жалюзи, вдруг было сброшено.

Животный страх последних часов, неожиданно для них же самих, породил брезгливое братство, пьяные объятия крупного биржевика с черным Чарли или Нордлингом, безнаказанную развязность по отношению друг к другу и даже, на первый взгляд,

искренность покаянных признаний, идущих от сердца. Но стоило иллюзии смерти рассеяться, как вместе с нею исчезло голое, неприкрытое, неприкрашенное, и снова каждый из Робинзонов напялил на себя свой футляр от лучшего портного и стал неизменно вчерашним.

Телеграф выбросил миру биржевое повышение пшеницы, Стрэттон деловито за прилавком написал дутый счет за выпитое «попутчиками» шампанское, Бир погрузился в вычисление барышей, а Лицци Смит – кокотка, осторожно вынесла свою обманутую любовь и обиду за порог бара, где «днем все должно быть прилично» и куда днем ей вход, безусловно, воспрещен.

Все, как было вчера. Яркое эксцентричное полотнище «Потопа» заполнено блестящими тонкого остроумия, меткими характеристиками вершителей биржевых судеб и нещадной критикой классового лицемерия представителей заокеанской республики. Окончательный

рисунок четкий и яркий, полный и насыщенный в обрисовке персонажей оставлен после себя режиссером Вахтанговым. Первая студия Московского Художественного театра сохранила аромат вахтанговского творчества в теплом, согретом настроении.

Эдуард Старк

### «Потоп» в Студии<sup>44</sup>

27

Красная газета. Веч. вып. 1924. № 107. 14 мая. С. 3

«Потоп» Бергера в исполнении московской Студии и участие Чехова в незначительной, собственно, роли Фрэзера вызвали во мне безграничное удивление.

Не столько увлекла сама пьеса, сколько мастерство ее сценического воплощения.

Идея «Потопа» не так уж нова и не столь уж значительна. Люди различных профессий, разъединенные социальными перегородками, готовые в повседневном быту всячески друг другу напасть, — перед лицом надвинувшейся смертельной опасности внезапно становятся братьями. А потом, когда опасность миновала, они снова делаются тем, чем были раньше: черствыми эгоистами, заклятыми врагами.

Содержание весьма несложное. Интрига незамысловатая. Действия почти нет. Но московская Студия делает из этого материала спектакль столь крепко слаженный, проникнутый такой свежестью и бодростью актерского мастерства, что глядишь и не нарадуешься.

Все необыкновенно четко, рельефно вылеплено и в то же время просто.

Чехов в роли неудачника Фрэзера делает нечто совершенно непостижимое. Трудно припомнить на сцене более нелепую фигуру!.. Эти ноги колесом, эти невообразимые брюки, которые висят какими-то несуразными складками, топорщатся во все стороны, образуют какие-то острые углы,

эта шея точно у облезлой индюшки с бесконечно далеко отставшим назад воротником пиджака, эта спина колесом в обратную к ногам сторону, этот удивительнейший нос, отхвативший пол-лица, а на верхней губе не то усы, не то просто табаком напачкано, уморительнейшая походка, несуразные жесты, общая расхлябанность всей фигуры — все вместе создает совершенно незабываемое впечатление.

Надо обладать сильнейшим воображением, острой наблюдательностью и исключительной техникой, чтобы выявить в пластическом ритме задуманный образ, да еще с такую правдивостью, естественностью и жизненностью.

А интонации? Каждая через край наполнена комической стихией, столь заразительной, что зрительный зал буквально грохотал от хохота.

В целом — забавнейшая, высоко комическая фигура, под парю которой не скоро сыщется другая, хоть перетрясите все театры СССР!.. Чехов стоит перед нами во всеоружии мастерства исключительного и неподражаемого. Это один из немногих актеров, которого немислимо копировать, ибо индивидуальные свойства его таланта слишком своеобразны, слишком полны особой утонченности, содержащейся в чем-то едва уловимом...



Г. Крыжицкий

**«Потоп»**

28

Музыка и театр. 1924. № 22. 9 июня. С. 7–8

В этой ранней постановке Вахтангова только слабо намечаются те характерные особенности, которые были им так ярко выявлены в его последних постановках, в особенности же в «Гадибуке». Но уже и в «Потопе» определенно чувствуется гротескность группировок, это стремление как-то особенно подчеркнуть трагикомический характер действующих лиц, смешать шарж с натурализмом. Прекрасны и сочны ансамблевые сцены конца II акта, это жуткое пение пьяных в ожидании смерти; здесь уже слышатся будущие мелодии «Гадибука»... В «Потопе» Вахтангов уловил первую из трех гримас смерти, усмевавшейся в «Чуде святого Антония» и безумствовавшей в «Гадибуке» и последней безжалостной шуткой, которой была смерть самого Вахтангова в разгар торжества его «Турандот».

К сожалению, этот интересный спектакль обставлен самым средне-актерским материалом, и если бы не Чехов, то вряд ли бы

«Потоп» уцелел в репертуаре Первой студии. Но и Фрэзер–Чехов сильно разочаровывает. Слов нет, он играет мастерски, блестяще, – но зачем пошел он по линии наименьшего сопротивления, изображая случайно попавшего в Америку одессита? Ей богу, Утесов сделал бы это не хуже него. Безусловно смешно, но смех не весьма высокой марки.

Остальные исполнители мало чем порадовали нас на этот раз. Лучше других Шахалов (О'Нэйль). У Гейрота (Бир) превосходный костюм, делающий честь его портному. В пандан к нему и у Лицци (Измайловой) сценическое обаяние исчерпывается эффектным платьем. Недурен и запоминается Васильев в микроскопическом выходе «клиента».

Но в данном случае совершенно не важно, что не все участники спектакля на высоте. Смотришь Чехова и учитываешь Вахтангова. И то, и другое – большое удовольствие.

П. Плазма &lt;псевдоним не раскрыт&gt;

**Сухой потоп мокрой гадости**

29

Жизнь искусства. 1924. № 23. 3 июня. С. 4–5

Беда бергеровского «Потопа», привезенного нам «художественными москвичами», в том, что он мало оценен. Мимо этой «пьесы», как просто назвал автор свою вещь, прошли и критика, и зрители, снисходительно пожав плечами: «так себе, занимательно, ладно склеена, эксцентрична, с „интрижкой“, смотрится весело, похихотать можно».

Неужели же вы не видите, смешливые человечки, что Бергеру не до смеха. Сметается он граммами, а мрачности у него – пуды. Разрешите мне напомнить содержание «пьесы».

В американском баре некоего «потомственного кабатчика», мечтающего о докторском дипломе для сына и университетском «сертификате» – дочери, собралась

«честная компания», знакомая нам по «крышам», «подвалам» и иным логовищам человеческой зоологии. Тут мерзавец адвокат, гнусняк из молодых «талантливых» биржевиков, прогорелый спекулянт, «жертва общественного темперамента» и двое неудачников американского тротуара. Кабачок захвачен потопом, ринувшимся на Содом-Гоморру из прорвавшихся плотин жульнического строительства. «Стрэттон-бар» превратился в мышеловку для застрявших в нем грызунов. Выхода нет: весь город под водой. Через десяток часов – верная, медленная гибель без воздуха, без света. Помощи ждать неоткуда. Кругом и наверху тысячи тонн тяжелого водного груза. «Пожалуйста браться»...

Смешно? Не очень? Жаль мышей? Как вам сказать?.. Не так уж, чтобы очень... Оно, по человечеству, правда... Впрочем...

Вот тут-то и конец пьесе Бергера. Дальше начинается самая подлинная драма. И чем на сцене кажется смешнее, тем на самом деле становится все страшнее. Уверю вас, беззаботные весельчаки, совсем не смешон Фрэзер, отнюдь не балаганни его курбеты, далеко не место ржанию даже в самых «комических» моментах.

Почему? Да потому, что на протяжении трех актов «Потопа» так и хлещет трехъярусная же волна подлости, мерзости, гадости. Со сцены не сходит трехликая физиономия «деловой жизни» с ее принципом американско-европейской грызни на почве взаимоистребления из-за сорванного куша.

Но смерть грозно помахала пальцем. Цыц, довольно, вот я вас!

Дело дрянь. Все мало-помалу раскисают. Звери превращаются в людей. Из-под шкуры вылезает настоящая, чуткая к прикосновению кожа детей. Поздно, но что делать?

Раньше некогда было об этом думать; время – деньги!

Любопытно, что Чехов–Фрэзер тонко провел то, что наметило перо Бергера. Едва только О'Нэйль ядовито бросил вызов: помиритесь, ребята, перестанем ссориться – бросил, чтобы посмотреть, что из этого выйдет, как Фрэзер первый откликается и бросается на грудь Биру.

Как мило, очаровательно мило заулыбалось лицо Фрэзера, как осветилось оно внутренним светом, как мгновенно сделалось оно наивным, какие юные, юные нотки зазвучали в хрипло-надтреснутом голосе! Откуда-то дунуло романтикой.

Весь второй акт «Потопа» сушатся мокрые мозги болотных мокриц. Но вода схлынула, потоп оказался лишь грозным миражом, в окна ворвался солнечный луч и – вместе с пиджаками и галстуками все натянули на себя привычную шкуру. К черту благородство! Время – деньги! К черту взаимопрощение! Дела не терпят миндальничания!

И новый Бир стал старым Биром. О'Нэйль опять пойдет засуживать виновных и обелять невинных. Стрэттон приготовил счет за выпитое всеми вино, хотя раньше размахнулся: пейте, друзья, даром, все равно помирать.

Вся эта эволюция человеческой мелкодонности намечена и проделана Бергером положительно умно.

«Потоп» приятно дышит как раз умом. В нем заложена мысль об огромном явлении – жизненном конце. И Чехов – увы, единственный изо всей труппы, который вдумчиво отнесся к своей серьезнейшей сценической миссии. В сравнении с остальными соратниками он вообще – да простится мне неучтивость к гостям – титан.

Да, есть еще актеры, не перевелись умницы, хотя они и «импортны» к нам.

Бис. &lt;И. И. Бачелис&gt;

«Потоп» – гастроль ансамбля  
Второго МХАТ<sup>45</sup>

30

Пролетарская правда. Киев, 1926. № 95. 29 апр. С. 8

«Потоп» Бергера очень напоминает произведение драматургов-экспрессионистов. Во всяком случае, в пьесе почти все недостатки типичной экспрессионистской драмы: острый, но надуманный и напоминающий эксперимент сюжет; оголено-схематичное построение действия и ролей; смесь быта с психологизмом; подчеркнутое морализирование. Пьеса целиком рассчитана на актера, но актера она ставит перед труднейшей задачей: очертить в роли не теоретическую схему, но живой человеческий тип. При общей схематичности пьесы эта задача необычайно трудна. С ней справился один только Чехов.

Как ни странно, но несмотря на присутствие на сцене ансамбля лучших актеров МХАТ и несмотря на постановку Вахтангова, в спектакле не оказалось ни ансамбля, ни Вахтангова. Два года назад эту же постановку у нас воспроизвела б. Третья студия. Она копировала тех, кого мы видели сейчас. И копия оказалась лучше оригинала: там в Третьей студии, была какая-то вахтанговская приподнятость, «заразительная» острота напряжения, искривленная энергия обреченности, четкий темп и простота, убивавшая схематичность и надуманность бергерского эксперимента. Это-то и есть вахтанговская сторона, которая отсутствовала в спектаклях Второго МХАТ. Только Чехов играл, если не по-вахтанговски, то в плане вахтанговской постановки.

Одна чрезвычайно интересная особенность великолепного замысла постановщика все же проявилась в отчетных спектаклях: я говорю о странной «русификации», о приближении под каким-то нео-

бычайным углом бытовых американцев из пьесы к *русскому укладу*. Так, несмотря на присутствие экзотической фигуры негра, без труда можно было узнать под шотландскими и американскими псевдонимами: философствующего русского неудачника, спившегося и опустившегося; отпрыска «благородного, но бедного рода», пытающегося поправить свои дела женитьбой на капитале купеческой дочки; русского актера – Несчастливцева; горьковского безработного механика-«изобретателя»; русскую девушку, согретую сходством с Сонечкой Мармеладовой и, наконец, российского обанкротившегося биржевика-еврея. Вахтангов с непостижимой мягкостью сумел внести в свою работу аромат традиционных русских литературных типов, каким-то чудом проявить в американском баре представителей вчерашней русской общественности. Прибавьте к этому «потоп», напрашивающийся в аллегорию – и вся постановка примет на себя отчетливый отсвет современности. Опять-таки, один только Чехов донес этот аромат до зрительного зала, остальные только наметили план игры.

Таким образом, гастроль 2-го МХАТ превратилась в гастроль Чехова.

В Чехове поразительная, неистощимая способность делать человека всегда современным. Его Фрэзер не только не бергеровская схема, не только настоящий живой человек, но и человек, с которым – кажется – вы давно знакомы, с которым встречаетесь ежедневно. Во всяком случае, Фрэзера можно легко заподозрить в том, что его банкротство произошло отнюдь не на хлебной бирже; это банкротство не деловое, но человеческое.

Не станем гадать, кто он: неудачный нэпман или «человек воздуха», или кто-либо в этом роде – не в этом его современный признак; безусловно только, что этот человек из настоящего, человек, потерпевший крушение на настоящем.

Такой Фрэзер – прекрасное дополнение к галерее человеческих банкротов, обломков крушения быта, которую с совершенным мастерством и великолепным артистизмом создает Чехов.

Вл. Р<ой>

31

### Гастроли МХАТ Второго<sup>46</sup>

Рабочая правда. Тифлис. 1926. № 101. 7 мая. С. 6

Эта пьеса, поставленная 10 лет тому назад Вахтанговым, дошла до нас поблекшей и потерявшей привлекательность первой свежести. Проще говоря, сила режиссерского вдохновения, которой была проникнута пьеса вначале, при Вахтангове, сейчас выдохлась. Обнаружились слабые места. Смена настроений, особенно выпуклых и резко очерченных в «Потопе», не имеет той яркой контрастности и театральной впечатляемости, которая была раньше.

Но зато театр нашел другое. Нашел Чехова. Нашел актера с громадным дарованием, с углубленным творчеством, не укладывающимся в рамки обычной театральной «ансамблевой» дисциплины. В «Потопе»

Чехов играет разорившегося желчного банкира Фрэзера. Играет так, что вряд ли можно когда-нибудь забыть этот образ.

Он согревает его каким-то большим чувством человечности. Мелкими, но реальными возможностями нелепых ботающихся рук и ног, каких-то необыкновенных броек и липнувших ко лбу жидких волос, он создает потрясающую фигуру. И удивительно! Фрэзер у Чехова симпатичен. Это потому, что Чехов деклассирует образ, показывая его с какой-то другой, мягкой, человеческой стороны. Идея пьесы не плоха. Она даже претендует на некоторую социальную значимость. Но самое главное, самое большое и интересное в ней – это Чехов.

А. <псевдоним не раскрыт>

32

### Гастроли МХАТ Второго «Потоп» – Фрэзер

Бакинский рабочий. 1926. № 117. 21 мая. С. 5

Уже в восемь часов фойе театра – точно рой пчелиный и, – так непривычно для Баку<sup>47</sup>, – ровно в полдевятого вздыбился занавес.

«Потоп» – это Фрэзер. О Чехове трудно говорить привычными терминами. «Актерское мастерство», «творческое углубление» – как бледны слова, как мало способны они дать

представление о той поистине потрясающей впечатляемости, которую оставляет образ Фрэзера. Знаю, непримиримые критики будут говорить о дефектах пьесы, о «пятнах» в ансамбле... Что значат они перед лицом незабываемого художественного

наслаждения? Вчера не было ни бурных оваций, ни дешевых истерических восторгов, но тот, кто шел на спектакль, чтобы окропить себя новой радостью, – тот ее нашел.

Остальное предоставим... рецензентам.

---

---

Гр. Либерман

## **Гастроли Московского Художественного театра Второго. «Потоп» Бераера**

33

Бакинский рабочий. 1926. № 119. 24 мая. С. 4

Пьеса Бергера «Потоп», открывшая собой гастроли МХАТ Второго, принадлежит к числу ранних постановок Вахтангова, в которых с особенной силой сказались новые приемы режиссуры и актерской игры.

Мотив социальных коллизий, так четко и остро развернутый в сценарии пьесы, драматизм нарастающей борьбы ее героев, самый стиль показа внешнего американизма все это, естественно, открывает театру простор в применении метода психологического воздействия – путем нарочитого усиления контрастов, сгущенного подчеркивания деталей и заострения наиболее характерных положений.

Вот почему тема пьесы в сценической трактовке театра получает такую художественно выразительную формулировку и звучит неумолимым приговором над человеком, в котором только угроза смерти может смирить жестокость, продиктованную классовым антагонизмом. Так разоблачить человека, как это сделал Чехов в своем Фрэзере,

так показать его трагическую изнанку, так вскрыть затаенные глубины его души – под силу исключительно вдохновенному мастеру. В ткань своей роли Чехов вплетает такие нити страдания и просветленного юмора, которые делают все построение образа необычайно смелым и оригинальным. Когда перекошенное гримасой боли и скорби лицо Чехова–Фрэзера вдруг озаряется лучистой улыбкой радости, это настроение со сцены идет к зрителю властным током заражающей эмоции.

Конечно, общее осуществление замысла вахтанговской постановки приобретает законченность и художественную убедительность благодаря чуткой и вдумчивой игре таких партнеров, как Берснев, Чебан, Шахалов и др.

Если, однако, «Потоп» – спектакль, в котором так филигранно сверкает мощное дарование Чехова, то «В 1825 году» мы имеем образец мастерского ансамбля гибкого актерского коллектива. <...>

34

Бор. Каплун  
**Гастроли МХАТ Второго**  
**«Потоп»**

Труд. Баку, 1926. № 106. 23 мая

Первые два спектакля – «Потоп» и «В 1825 году» – ярко выявили силы и возможности Второго Художественного театра. Старая психологическая пьеса, специально демонстрирующая актерское мастерство и новая историческая постановка, данная в современном духе – это известные вехи в истории театра.

Как ни силен ансамбль МХАТ Второго, но все же нужно признать, что «Потоп» – это М. А. Чехов. Игра большого таланта фигура

громдного мастерства вольно или невольно заслонила всех. Для «Потопа» – это минус, но для зрителя великий плюс, ибо он имел редкое художественное наслаждение.

Одна фактическая поправка: когда на минуту забудешь о Чехове, вспоминаешь еще одну впечатляющую фигуру – Берсенева (Бир) – яркий контраст Чехову (Фрэзеру). Интересны и цельны – кабатчик Стрэттон и негр Чарли.

&lt;...&gt;

35

И. Б<ерезар>ж  
**«Потоп» Бераера**  
**Второй Художественный театр**<sup>48</sup>

Молот. Ростов-на-Дону, 1926. № 1453. 9 июня. С. 3

Говорят, эта пьеса была написана американским писателем<sup>49</sup>, как пустячная комедия, способная удовлетворить нетребовательного зрителя второстепенного американского театра. Нынешний «Потоп» создан Вахтанговым, почувствовавшим, какие пласты сценических возможностей заложены в этом драматическом произведении. Эти сценические возможности появляются как-то неожиданно: дело в том, что в пьесе совсем немного действия, т.е. того, что мы привыкли в драме особенно ценить. Драматическая борьба заменена здесь остротой психологических характеристик, сценическая интрига – своеобразием отдельных сценических положений. Оттого в «вахтанговском» баре, где на спинках стульев американские флаги, подлинного

американизма совсем немного. Но зато, может, ни в одной постановке не показана такая мощная театральная культура, не достигнута такая захватывающая сила театральной иллюзии.

Вот пример: многие ли из зрителей, увлеченные постановкой и игрой, сумели разобраться в том, что сюжет «Потопа» в значительной мере неправдоподобен? Мыслимое ли это дело в жизни, чтобы группа людей, даже захваченных наводнением, отчаялись и совсем не пытались спастись?

Вместе с тем в маленьком баре, в сгущенном чисто театральном виде, показана целая бездна как национальных (три дельца – англосакс, ирландец и еврей), так и социальных противоречий.

Сценическая сила этого спектакля достигается в значительной мере путем смены сцен с острым театральным нарядом, сценами бытовыми, реалистическими, кусками, вырванными из самой жизни.

Не напрасно одним из театральных персонажей пьесы является актер (его чрезвычайно сочно играет Готовцев), не напрасно в замечательно проведенном диалоге Бира и Лицци (Берсенева, Дуракова) использованы многие театральные положения, а мощный проповеднический пафос О'Нэйля (Шахалов) кажется нам тоже давно знакомым. И в то же время несчастный неудачливый еврей Фрэзер,

может, наиболее реалистическое создание Чехова. В этой торопливой походке, задорном смешке, нелепых выкриках, нескладных жестах столько правдивости, что раздвигается рампа и пропадают все театральные аксессуары. Другая фигура, вырванная из жизни – хозяин бара Стрэттон (Чебан).

Ведь недаром мрачная фантазмагория «Потопа» сменяется прозаическим деловым днем, а страшный ночной хор криком газетчиков и звоном стаканов.

Изумительная гармония театра-зрелища и театра жизненной правды достигнута в этом спектакле.

Мих. Саратовский <М. М. Майзель>

## Гастроли МХАТ Второго «Потоп»

36

Советский Юг. Ростов-на-Дону. 1926. № 131. 9 июня. С. 4

Не новая тема о изменности и жестокости человеческой природы, преображающейся только перед лицом смерти, использована драматургом Бергером без особого литературного блеска и без большой психологической остроты. Но то, что в пьесе привнесены социальные мотивы и ее несколько скупое действие разворачивается среди представителей различных классовых групп, – несомненно увеличивает в наши дни ценность «Потопа», придавая основному его положению особую выразительность и четкость.

Крупный делец-хищник Бир, потерпевший жизненное крушение биржевой спекулянт Фрэзер, уличная девица Лицци, беспринципный и продажный модный адвокат О'Нэйль, безработные актер и техник, хозяин бара Стрэттон – все они только перед угрозой смерти могут слиться в одно тесное содружество, образовать «единую стальную цепь»...

При первом же зове жизни содружество распадается, цепь рвется, как гнилая веревка, и просветленную улыбку раскаяния и внутреннего перерождения снова сменяет хищный оскал волчьих зубов...

Социальная природа человеческой жестокости умело вскрыта Бергером, но в сценическом отношении его пьеса грешит некоторой однотонностью, моментами даже вызывающей скуку. Впрочем, в отчетном спектакле упрекать в этом нужно, пожалуй, не автора. Пусть это звучит парадоксально, но виной в отрицательном впечатлении является артист Чехов, его исключительный, яркий талант. Жалкая фигура Фрэзера, этого раздавленного жизнью неудачника была изображена артистом с такой остротой, с такой доходящей до боли напряженностью, с такой душевной обнаженностью, что она неизбежно должна была приковать к себе внимание всего зрительного зала,

сделаться единственным фокусом спектакля. Это дрожащая, как у паралитика, походка, подергивающееся болезненными гримами лицо, эти непрерывно движущиеся, яснее слов говорящие руки, изумительные по своему эмоциональному воздействию интонации, переходящие от полноты ненависти к истерической радости всепрощения и любви, – все эти отдельные черты в Фрэзере Чехова настолько заполняли собой и зрение и слух зрителя, что для других впечатлений не оставалось уже места.

И потому, как только по ходу действия Чехов покидал сцену, интерес к спектаклю сразу понижался и падал. И хотя все остальные роли были в достаточно умелых и крепких руках (Берсенева, Чебан и др.) ни игра актеров, ни самый текст пьесы не доходили и не волновали. Становилось просто скучно.

Как гастрольный спектакль МХАТ Второго «Потоп» не явился значительным достижением. Как спектакль Чехова он был блестящей победой актера большого таланта и ума.

- 1 К. С. Станиславский – Вл. И. Немировичу-Данченко. 16 июля 1908 г. // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8: Письма 1906–1917 / Сост., коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство. 1998. С. 101.
  - 2 Вл. И. Немирович-Данченко – К. С. Станиславскому. 25 июля 1908 г. // Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 2: Письма. 1908–1922 / Сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева. М.: Московский Художественный театр, 2003. С. 25.
  - 3 <Хроника> // Театр. 1908. № 353. 14 дек. С. 10.
  - 4 <Хроника> // Рампа и жизнь. 1910. № 46. 14 нояб. С. 753.
  - 5 К. С. Станиславский – Л. А. Сулержицкому. 6 [октября] 1910 г. // Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 8. С. 197.
  - 6 Там же. С. 198.
  - 7 Дейкун Л. И. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 18.
  - 8 Петров Н. Годы молодые // Евг. Вахтангов: Сб. / Ред. Л. Д. Вендровская. М.: Искусство, 1959. С. 359.
  - 9 См.: Протокол репетиций «Потопа». 30 сентября 1914 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 1. С. 380.
  - 10 Там же. С. 381.
  - 11 См.: Режиссерская тетрадь. К постановке «Потопа». 1915 // Там же. С. 387–388.
  - 12 Там же. С. 399.
  - 13 О Л. А. Сулержицком. Речь, произнесенная Е. Б. Вахтанговым в сороковой день после смерти Л. А. Сулержицкого на собрании Первой студии МХТ // Там же. С. 435.
  - 14 Волков Л. А. <Без названия> // Беседы о Вахтангове. С. 68.
  - 15 Из тетради 1914–1919 гг. Запись 13 декабря 1915 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 407.
  - 16 Е. Б. Вахтангов – А. И. Чебану. 3 августа 1917 г. // Там же. С. 444–445.
- 1**
- 17 Один чуткий критик отметил его «кинематографичность». – Источник не установлен.
  - 18 См. Вступительную статью раздела.
- 7**
- 19 «Grand Guignol» («Гран-Гиньоль») – парижский театр ужасов. Работал в квартале Пигаль (1897–1963). Его имя стало нарицательным обозначением «вульгарно-аморального пиршества для глаз». Театр, обязанный названием персонажу французского театра кукол, был детищем журналиста и драматурга О. Метенье, переоборудовавшего псевдоготическую часовенку в театр на 300 мест. В прошлом полицейский, истовый последователь Э. Золя и сотрудник Антуана, Метенье на собственной сценической площадке намеревался довести натурализм Свободного театра до эстетического предела. С 1898 г. «Гран-Гиньоль» возглавлял (до 1914) антрепренер и драматург М. Мори. При нем стремление изобразить «ужасное» во всех его проявлениях – социальных, нравственных, психологических, эстетических и гигиенических – стало самоценным



- трюком, театральным аттракционом, – обозначило свою цирковую природу. Авторы гиньольных пьес-скетчей, не скрывая комическую основу своего ремесла, азартно использовали грубую бытовую лексику, выводили на сцену представителей социальных низов, девиантов, проституток и криминальных типов, потрясли зрителя количеством проливаемой крови и гиперреалистичностью сцен безумия. Деятельность театра привлекала равно обывателей и представителей художественного авангарда и оказала влияние на культуру и искусство XX века.
- 20 Тугендхольд имеет в виду статью «Сверчок на печи, или У замочной скважины», опубликованную в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915. № 1, 2, 3) за подписью Доктор Дапертутто, в которой Мейерхольд писал: «Нашлись такие театральные директора, которые хорошо сумели использовать эту особенность человеческой природы (это стремление к замочным скважинам) и создали театр, который задался единственной целью: удовлетворить этому величайшему любопытству людей в отношении ко всему обыденному, скандальному, интимному». Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Ред. колл.: П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий (общ. ред. и вступит. статья), А. В. Февральский (сост., ред. текстов и коммент.) и др. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 50.
- 21 Утамаро Китагава (1753–1806) – японский художник, один из крупнейших мастеров, во многом определивший черты японской классической графики периода ее расцвета в конце XVIII в.
- 22 ...*Варвара Петровна и Даша искали повесившегося Николая Ставрогина...* – В спектакле Художественного театра «Николай Ставрогин» по Ф. М. Достоевскому, поставленному Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским (преьера – 23 октября 1913 г.) мать Ставрогина, Варвару Петровну играла Н. С. Бутова, ее воспитанницу Дашу – В. В. Барановская.
- 23 ...*Игрэн в «Смерти Тентажиля» стучится в железную дверь, за которой труп Тентажиля...* – Скорее всего, Тугендхольд имел в виду спектакль Передвижного театра П. П. Гайдебурова «Смерть Тентажиля», премьера которого состоялась 14 декабря 1915 г.
- 24 В обзоре Тугендхольда опущены фрагменты, посвященные спектаклям «Проказы вертопрашки» Ю. А. Озаровского в Драматическом театре, а также «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и «Два мира» Т. Гедберга в Камерном театре.

## 10

- 25 Н. Е. Эфрос имел в виду «беседу о театре», состоявшуюся 18 января 1916 г. в помещении Камерного театра, которую открывал Ф. К. Сологуб. Хроникер сообщал: «Консилиум видных врачей, с Федором Сологубом во главе, беспомощно разводил руками и нещадно бранил то, что есть, во имя того, чего нет, но что должно быть. Беспощадное бичевание партера и улицы, сменялось бранью по адресу главных врагов театра – редакторов больших газет, руководителей театральных предприятий и критиков. Из всего многообразия театральной жизни докладчиком Ф. Сологубом выделены в Москве лишь два отрядных явления – театры Камерный и имени Комиссаржевской. О Студии было брошено несколько презрительных замечаний, о Художественном и Малом не сказано ни слова. В общем, слишком затянувшееся вступление в беседу изобиловало блестящими прищущего автору остроумия и злости, но идеологический рисунок доклада был спутан и во многом неубедителен» (Театральная газета. 1916. № 4. 24 января. С. 5).
- 26 ...*которая любит Студию, как Вениамина...* – младший сын Иакова от Рахили, брат Иосифа. Рахиль, умершая при рождении сына, назвала его Бенони («сын моего несчастья»), но Иаков изменил имя на Бен-Ямин («сын счастья») (Быт. 35:16–20). После того как Иаков потерял Иосифа, его любимым сыном стал Вениамин.
- 27 «*Метресса Его Превосходительства*» – фильм П. И. Чердынина (1916), снятый на киностудии «А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» (1916).
- 28 *Карен Диана* (наст. имя Леокадия Александровна Рабинович; в замуж. Оцуп; 1888–1968) – звезда немого кино, позже литератор, жена Н. А. Оцупа.
- 29 *золаизм* – художественное направление, получившее распространение в 1880–1890-е гг., часто используется как синоним натурализма. Идеиное обоснование получил в теоретических работах Э. Золя: «Экспериментальный роман» (1880), «Натурализм в театре» (1881) и «Романисты-натуралисты» (1881). Золя считал, что творчество реалистов не может в полной мере отвечать требованиям современного искусства. Поэтому им на смену приходят натуралисты, опирающиеся в своих произведениях на постулаты точных и естественных наук, которые успешно развивались во второй половине XIX века. Золя подчеркивал, что писатель должен быть подобен ученому: объективно изучать и отображать факты, а не руководствоваться симпатиями, антипатиями, политическими взглядами и эмоциями.

Принципы натурализма осуществляли Свободный театр в Париже (1887–1895) во главе с А. Антуаном, Свободный театр (1889–1894) и Немецкий театр (1894–1904) в Берлине, руководимые О. Браммом. Влияние натурализма окрашивает ранние спектакли Художественного театра. Кризис натуралистических тенденций привел к возникновению такой низовой формы как «театр ужасов».

**13**

30 «Потоп» был показан в Петрограде 11, 16, 19, 23 июня 1921 г.

**14**

31 *Москвичи распрощались с петроградскими театрами «Потопом».* – В гастрольную афишу Первой студии (10–23 июня 1921 г.) кроме «Потопа» входили «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу и «Эрик XIV» А. Стриндберга. «Потоп» был показан 11, 16 и 23 июня 1921 г.

32 *«горьким словом моим посмеюся».* – Изречение из книги библейского пророка Иеремии высеченное на надгробном памятнике Н. В. Гоголя при первом его захоронении в Свято-Даниловом монастыре в Москве.

**15**

33 *Рид (Reed) Джон* (1887–1920) – американский писатель, журналист. Один из организаторов коммунистической партии США (1919). Член Исполкома Коминтерна. Родился в семье богатого бизнесмена. После окончания Гарвардского университета стал сотрудником ведущих американских газет. В 1913 г. участвовал в буржуазно-демократической революции в Мексике. В книге «Революционная Мексика» он выступил против вмешательства США во внутренние дела этой страны. Осенью 1917 г. приехал в Россию. Участник Октябрьской революции в Петрограде. Вернувшись на родину, Рид совершил около двадцати агитационных поездок по стране, выступая в защиту Октябрьской революции. Осенью 1919 г. снова приехал в Петроград, участвовал в работе II конгресса Коммунистического Интернационала. Умер в Москве от тифа. Автор книги об Октябрьской революции «Десять дней, которые потрясли мир» (1919).

**16**

34 На гастролях в Риге (23 июня – 2 июля 1922 г.) Первая студия выступала на сцене

Латвийского Национального театра. «Потоп» был показан 24 июня и 1 июля.

**17**

35 На первых гастролях в Ревеле Первая студия выступала на сцене Немецкого театра. «Потоп» был показан 6 и 9 июля 1922 г. 7 сентября того же года открылись вторые гастроли на сцене театра «Эстония».

36 *А. И. Чехов* – описка. Хозяина бара играл А. И. Чебан.

**19**

37 На гастролях в Берлине Первая студия выступала на сцене Аполло-театра. «Потоп» был показан 6 и 11 августа 1922 г.

**20**

38 *...шла в Берлинском театре лет двенадцать тому назад со средним успехом...* – «Потоп» был поставлен в Berliner Theater режиссером Рудольфом Бернауэром (Bernauer). Премьера – 21 сентября 1909 г. Сообщено Стефаном Дёршелем (Dörschel), заведующим Архивом зрелищных искусств Академии художеств (Берлин).

39 *...Людвиг Фульда в «Острове Робинзона».* – Фульда (Fulda) Людвиг Антон Саломон (1862–1938) – немецкий драматург и переводчик. Изучал германские языки, литературу и философию в университетах гейдельбергском, берлинском и лейпцигском. В 1889 г. вместе с О. Браммом и Ф. Маутнером организовал театр «Свободная сцена». С появлением натуралистического направления пытался найти себя в социальной драме. Автор как натуралистических пьес, так и драматических сказок. Во времена нацизма был наложен запрет на публикацию его сочинений. Покончил жизнь самоубийством. Комедия «Остров Робинзона» (1896) была сконструирована как моральная теорема.

**21**

40 *...комедия одного норвежца...* – Ю.-Х. Бергер был швед.

**22**

41 *«Потоп» Бергера, впервые поставленный в Париже, провалился...* – Сведения о постановке пьесы Бергера в Париже обнаружить не удалось.

42 *...а у нас, в России сделался одной из самых репертуарных пьес.* – Начиная с 1919 г. пьеса широко шла по провинциальной сцене: Кострома, Тифлис, Самара, Ярославль, Ростов-на-Дону, Уфа и др. города.

43 ...с какими оговорками приняли ее в четырнадцатом году. – Напомним, премьера «Потопа» в Первой студии состоялась 14 декабря 1915 г.

**27**

44 «Потоп» был показан в Ленинграде в помещении БДТ 11, 16 мая, 8 и 11 июня 1924 г.

**30**

45 «Потоп», показанный в Киеве в 20-х числах апреля 1925 г., не был официальными гастролями МХАТ Второго, несмотря на участие директора театра М. А. Чехова. Это было выступление группы артистов, вероятно, в упрощенных декорациях и в упрощенном режиссерском рисунке.

**31**

46 «Потоп» был показан в Тифлисе 5, 8, 9 и 15 мая 1926 г. в помещении Государственного академического оперного театра (Госоперы).

**32**

47 «Потоп» был показан в Баку 20 и 30 мая 1926 г. в помещении Большого государственного театра.

**35**

48 «Потоп» был показан в Ростове-на-Дону 5 июня 1926 г. на сцене театра б. Машонкина.

49 ...пьеса была написана американским писателем... – Приходится в очередной раз напомнить, что драматург Ю.-Х. Бергер был шведом.

# «РОСМЕРСХОЛЬМ»

*Г. Ибсена*

Премьера – 14 мая 1918 г. Пер. А. В. и П. Г. Ганзен.  
Режиссер Е. Б. Вахтангов. Художник М. В. Либаков.  
Действующие лица и исполнители: Ребекка – О. Л. Книппер;  
Гельсет – А. М. Шереметьева; Росмер – Г. М. Хмара;  
Брендель – Л. М. Леонидов, Е. Б. Вахтангов;  
Кроль – И. В. Лазарев; Мортенсгор – Б. М. Сушкевич.

Первые сведения о постановке «Росмерсхольма» в Студии восходят к 1916 г. и связаны с неосуществленным проектом «большой Студии». «Новости сезона» в выпуске от 2 июня 1916 года сообщали: «С будущего сезона Художественный театр расширяет свою деятельность: кроме той его Студии, которая работает теперь, он открывает еще новую, большую Студию, со зрительной залой на 300 чел. В этой студии будут играть все артисты Художественного театра. Для постановки в новой Студии намечены драмы Рабиндраната Тагора „Король темного чертога“, комедия Волькенштейна „Маринка“, ибсеновский „Росмерсхольм“ и гоголевская „Женитьба“»<sup>1</sup>. Вахтангов в заметке не упоминался, но указывалось, что роль Ребекки в «Росмерсхольме» будет играть О. Л. Книппер. Новая студия действительно возникла на основе закрывшейся «Школы трех Николаев» (Н. Г. Александрова, Н. А. Подгорного, Н. О. Массалитина), но ее трудно назвать большой. Попытка соединить актеров Художественного театра и студийцев воплотилась в «Росмерсхольме» Первой студии, где Ребекку сыграла О. Л. Книппер-Чехова, а Бренделя – Л. М. Леонидов. Участие последнего было обусловлено личными, можно сказать медицинскими обстоятельствами. В условиях камерного контакта с публикой великий актер надеялся преодолеть болезненный страх сцены, который заставил его временно покинуть Художественный театр. В самом выборе пьесы скрывался неопределенный вызов. Ведь «Росмерсхольм» потерпел неудачу в Художественном театре (1908) при том, что ставил спектакль страстный ибсенист Вл. И. Немирович-Данченко и заняты в нем были В. И. Качалов (Росмер), О. Л. Книппер-Чехова (Ребекка), А. Л. Вишневский (Брендель), Л. М. Леонидов (Мортенсгор).

Немирович-Данченко не видел в замысле Вахтангова полемической направленности и покровительствовал постановке. В начале работы над спектаклем состоялась его встреча (или встречи) с участниками «Росмерсхольма», о которой Вахтангов вспоминал: «Первая беседа о „Росмерсхольме“ зарядила меня на все время работы»<sup>2</sup>. А в апреле 1918 г. Немирович провел несколько последних репетиций.

На режиссерском экземпляре Вахтангов записал «Ибсен страдает, главным образом, от того, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов. <...> Сквозное

действие от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера. Ребекка обладает революционным духом, который зажигает Росмера»<sup>3</sup>. При этом режиссер стремится добиться нового качества актерского существования, способного «показать в театре человека и основное человеческое и в этом дойти до максимального откровения. Он говорил, что в МХАТ этого нет, что там все время актерское превалирует, а нужно снять все актерское и оставить одно человеческое, голое, как оно есть»<sup>4</sup>. Вахтангов ставил лабораторные задачи и был готов вычистить из спектакля все, что не есть актерское переживание: «Ходить поменьше. Сидеть побольше»<sup>5</sup>. Даже грим, способный изменить актерское лицо, казался ему излишним: «Почему Росмер не может быть с лицом Хмары? Почему Кроль не такой лицом, как Лазарев? <...> Лицо, Богом данное, голос, Богом данный. Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение»<sup>6</sup>.

Не пластика, не движение, не мизансцена, а лицо и глаза должны были стать главным, едва ли не единственным выразительным средством: «Лица Росмера и Ребекки – тонкие и бледные, отражающие малейшие изгибы души и мысли. Глаза их – живые и страшные – от полноты стремлений, страшные оттого, что жутко видеть такое перевоплощение у актера <...>»<sup>7</sup>

Даже слово психология исчезает в записях о «Росмерсхольме». Перевоплощение превращается в таинство преображения, ведущее к появлению двуединого существа актер–персонаж: «Чистой, не подкрашенной, истинной душой и истинным вниманием друг к другу, в полной неприкосновенности сохраненной индивидуальностью, с волнением почти духовным, а не обычно сценическим, с тончайшим искусством тончайших изгибов души человеческой, с полным слиянием трепета автора – должны Вы все объединиться в этой пьесе атмосферой белых коней и убедить других, что это хотя и трудное искусство, но самое ценное, волнительное и первосортное. Это шаг к мистериям. Внешняя характерность – забавное искусство, но к мистерии надо перешагнуть через труп этой привлекательности»<sup>8</sup>.

По воспоминаниям С. А. Баракчеева, Вахтангов «действия он тоже добивался, но, в принципе, он отрицал всякую театральность. Действия и столкновения были, но в пределах комнатного разговора. Поэтому, когда кто-нибудь волновался, это считалось нажимом. <...> Философский материал Ибсена тянул к мистике, это его увлекало для того, чтобы отказаться от театральности, тем более, когда театральность считается грехом. Эту театральность старались убирать. Он настолько увлекся этой стороной, это было настолько тонко сделано, что когда вынесли на публику, то дальше третьего ряда не слышно было»<sup>9</sup>.

На вечере памяти Вахтангова Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал о «Росмерсхольме»: «Произведение, правда, оказалось, может быть, на 200 человек, а не на 1200, но пьеса слушалась как нечто несомненно большое, определяющее мир и события в большом масштабе»<sup>10</sup>. Тем не менее жизнь спектакля оказалась короткой. Он был сыгран 19 раз.

## Ибсен в Художественном театре

Театр. 1918. № 2099. 13–15 апр. С. 3–4

1

Студия Художественного театра накануне большого дня: постановки «Росмерсхольма» Ибсена. И интерес к этой драме «северного богатыря» тем выше, что Москва получает редкую возможность сравнить постановку молодой Студии с постановкой Художественного театра, на сцене которого был дан «Росмерсхольм» 5 марта 1908 г. Пьеса шла тогда под режиссерством Вл. И. Немировича-Данченко в характере опрошенном и сжатом. Ребекку играла О.Л. Книппер. Росмера – В.И. Качалов. Спектакль прошел бледно, яркого успеха театру не принес. Из прежних исполнителей остались в спектакле Студии О.Л. Книппер и Л.М. Леонидов.

Но «Росмерсхольм» в новой его сценической передаче должен заинтересовать не только со стороны возможного сравнения, ибо, конечно, не это ляжет в основу суждений о внутреннем содержании спектакля.

Художественный театр уже давно не играет Ибсена. После явной неудачи с «Пер Пюнтон» (в 1912 году), которому не помогло ни оригинальное толкование заглавной партии Леонидова, ни превосходные декорации Рериха, – театр словно сознательно отошел от него. А между тем Ибсен – очень значительная полоса в его творческой работе. Достаточно напомнить, что в Художественном театре шли: «Доктор Штокман» (1900 г.), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1903 г.), «Привидения» (1915 г.), «Бранд» (1906 г.), «Росмерсхольм» (1908 г.).

Не все эти пьесы были сыграны одинаково успешно. Многие отмечены как неудавшиеся, например: «Привидения» (хотя и играл Освальда И.М. Москвин) и «Столпы общества». Были ибсеновские спектакли, явно до тогдашней публики не дошедшие. Вл.И. Немирович-Данченко, давний ибсенист и главный осуществитель в Художественном театре «ибсеновской линии» с горечью вспоминает, что неудача с постановкой лучшей пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» объясняется лишь тем, что театр «сделал скачок на десять лет вперед», – поставив вещь, воспринять которую тогдашний зритель просто не мог..

И как бы ни относиться к постановке «Бранда», каким бы спорным ни казалось исполнение роли самого Бранда Качаловым (слишком русский Бранд – писали о нем с упреком), все же надо признать именно этот спектакль одним из значительнейших по внутренней своей ценности за все 20 лет жизни Художественного театра.

И вот теперь – молодая поросль театра, молодые художники пытаются по-новому подойти к произведению, насыщенному глубиной мысли и отмеченному всеми особенностями гения Ибсена, этого «странника по вершинам человеческого духа».

Вот в этом обновленном подходе, в этом возрождении «ибсеновской линии» и лежит центр сугубого нашего внимания к постановке «Росмерсхольма».

В. Ашмарин &lt;В. Ф. Ахрамович&gt;

## «Росмерсхольм»

2

Известия ВЦИК. 1918. № 260. 28 нояб. С. 4

В художественной работе всегда есть такой момент, когда художник должен поставить точку, отложить резец или кисть и отойти от созданного произведения.

Каждое лишнее слово, лишний штрих или пятно делает произведение вымученным.

Такая вымученность чувствуется в последней постановке Первой студии. Несколько лет уже театр обещает эту постановку, в прошлом сезоне было несколько генеральных репетиций, и теперь, когда зрителям показали «Росмерсхольм», является невольно сомнение в целесообразности затраты стольких художественных сил на одно из интимнейших произведений Ибсена, впечатляющее гораздо больше в чтении, чем в сценическом воплощении. Какие художественные, чисто театральные цели ставила себе Студия, приступая к «Росмерсхольму»? Ответить на этот вопрос чрезвычайно трудно, потому что никаких достижений, никаких завоеваний в области сценической работы театр не сделал. Понадобилось участие старших товарищей из Художественного театра – Книппер и Леонидова – чтобы усилить ансамбль студийцев, для которых, очевидно, «Росмерсхольм» не по плечу. А между тем, перед молодым театром столько прекрасных заданий, из которых главное – создавать образцовые постановки для молодого

рабочего театра, для районных театров, принужденных пользоваться дурными провинциальными образцами. Кроме того, молодой театр должен будить своих старших товарищей из Камергерского переулка, быть левее их, дерзать, и в отношении репертуара, и в смысле сценических методов.

В постановке «Росмерсхольма», между тем, Студия оказалась правее своей метрополии.

Внешность спектакля, скупая и скучная, не радует глаза, отнюдь не дает строгого примитива и говорит скорее об отсутствии выдумки. Большую радость спектаклю принесло участие редкого за последнее время гостя на подмостках театра, Леонидова. Волнующую фигуру старого Бренделя создал артист с необычайной виртуозностью. Хмара в роли Росмера благороден, строг и несколько холоден. Каменным кажется этот бывший пастор в исполнении артиста, между тем как он, по смыслу драмы, обладает необычайно чуткой и нервной организацией.

Слишком сухой вышла у Книппер Ребекка. Удалась Сушкевичу роль Мортенсгора.

В общем, спектакль производит впечатление вымученности, – и зрители не почувствовали призрака белого коня, который всегда появлялся в Росмерсхольме перед катастрофой.

Первая студия включила в свой репертуар ибсеновский «Росмерхольм», пьесу очень трудного психологического рисунка, пьесу требующую от актеров большой внутренней динамичности, при кажущемся отсутствии такой динамики в самом действии.

Выбор оказался мало удачным. В постановке «Росмерхольма» Студия меньше всего студия, т.е. тот любимый Москвой театр, где крепкая коллективная воля сливается с ликующей творческой молодостью и общим энергичным подходом к работе.

Спектакль «Росмерхольм» – спектакль гибридный – и, пожалуй, компромиссный. В нем студийцы подают руку своим отцам-художественникам, и в смысле репертуарной преемственности, и в смысле осуществления данной постановки. Однако, если морально это трогает, то в отношении сценического результата излишне. Ни «старички», ни «молодежь» от этого союза не в выигрыше, а также и зритель, если, конечно, он ждал от Ибсена в истолковании Студии что-либо новое.

Правда, спектакль вышел ровным, крепко слаженным и тщательно проработанным. Но в нем нет нерва, нет искры, нет той «находки», что радует. В этих отсутствиях отчасти повинен Ибсен, а в большей части исполнители.

Не передавая содержания «Росмерхольма» и его идейного фундамента – надо отметить, что сценически пьеса инструментована очень ясно и логично. Основной дуэт Росмера и Ребекки чрезвычайно сложный и ответственный, превосходно аккомпанируется тремя эпизодическими фигурами ректора Кроля, редактора Мортенсгора и экономки фру Гельсет. Появляющийся в начале

и конце пьесы сторож Ульрик Брендель дает всему действию формальную законченность подобно раме, выделяя и углубляя и без того не мелкую глубину драмы.

К несчастью для отчетного спектакля в нем господствовал в силу таланта Леонидова – Ульрик Брендель. Каждое слово и каждый звук, и каждая интонация – все было проникнуто внутреннею сроченностью актера и изображаемого характера. И от этой сроченности весь облик Бренделя – Леонидова был тем, чем быть должен – выразительным и царственно-щедрым.

Не плох был и аккомпанемент. Г. Сушкевичу очень удался сухой и неприятный Мортенсгор.

Лазарев нашел для Кроля верный тон, хотя и разработал его несколько рыхловато, а Шереметьева – фру Гельсет вполне выполнила свою служебную роль.

Говоря обо всем этом в пьесе второстепенном, мы намеренно оставляем в тени основное сцепление – Росмера и Ребекки. К сожалению, оно оставалось в тени и на самом деле. Ни Хмаре – Росмер, ни Книппер – Ребекка изображаемые характеры не удалась – и отсюда не удался и «дуэт».

В Ребекке не было стихийной дикой воли, как первоначального элемента ее натуры.

В Росмере не было утонченности и аристократизма последнего отпрыска древнего угасающего рода. Без этих психологических предпосылок у Книппер не вышло преобразование Ребекки и конечное восхождение ее через смерть в любовь, а у Хмары за скупым резонерством совсем пропала внутренняя трагедия обреченности и разбившегося полета. Росмера–Хмару убивали портреты его предков – среди них он



выглядел самозванцем. Книппер–Ребекку ее слова о далеком севере и северных бурях. Бурь как раз даже отзвучавших в ней не чувствовалось. Правда, у Книппер – вообще чудесной актрисы – были отдельные удачи в деталях, но при общей неудавшейся основе это уже делалось несущественным.

Не примечательна в пьесе и режиссура. Она шла от темных тонов пьесы, от ее сдержанности. Отсюда и без того неяркий спектакль совсем потускнел.

В результате знаменитые белые кони Росмерсхольма – это мистическое и волнующее дыхание драмы не пронеслось над душами зрителей.

Уходя со спектакля, все же главным образом радуешься Ульрику Бренделю, а это воспоминание, выдвигая на первый план часть, окончательно губит «целое».

Если спектаклям, заканчивающим сезон, придавать какое-либо особое значение, то надо признать выбор «Росмерсхольма» в качестве «последнего аккорда» неподходящим.

У Студии своя самостоятельная дорога, свое собственное театральное призвание, и, думается, стремясь вперед ей совсем не нужно оглядываться в прошлое своего «отчего дома», пусть даже и прекрасное.

---

1 <Б. п.> Хроника // Новости сезона. 1916. № 3242. 1–2 июня. С. 3.

2 *Е. Б. Вахтангов* – Вл. И. Немирович-Данченко. 17 января 1919 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 487.

3 Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Там же. Т. 1. С. 461.

4 *Волков Л. А.* <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 68.

5 Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 461.

6 Чего мне хотелось бы достигнуть в «Росмерсхольме» [1918 г.] // Там же. С. 452.

7 Там же. С. 455.

8 *Е. Б. Вахтангов* – А. И. Чебану. 3 августа 1917 г. // Там же. С. 444.

9 Стенограмма беседы с *С. А. Баракчеевым*. 7 мая 1939 г. Маш. текст. – РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Цит. по: Там же. С. 462.

10 Цит. по: Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., комм. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 184.

### 3

11 Имеется в виду последний спектакль перед закрытием московского сезона в Первой студии, состоявшийся 27 апреля 1919 года.

# «Праздник начала»

## *Вечер студийных работ*

Премьера – 12 октября 1918 года. Режиссер Е. Б. Вахтангов.  
«Старшая сестра» Ш. Аша. Дебора, вдова – Х. Ровина; Рома, 30 лет,  
ее дочь – Р. Старобинец; Юлька, 20 лет, ее дочь – Ш. Авивит;  
Гроссберг, сваха – М. Элиас; Шпринца, прислуга – Х. Агалибама;  
Юдель, бедный еврей – М. Гнесин.

«Горит» И. Л. Переца. Шмарья, зажиточный хлеботорговец –  
Н. Цемах; Хана, его 4-я жена 22 лет – Ш. Авивит; Давид, его пасынок  
от 3-й жены – И. Кон, Р. Персиц; Еврей, сосед (в окне) – Д. Варди.

«Солнце! Солнце!» И. Кацнельсона. Гольда, 20 лет – Р. Старобинец;  
Шварц, 30 лет – М. Гнесин; Давид, его брат – И. Виньяр.

«Напасть» И. Берковича. Шломо-Давид – Д. Варди; Хана, его жена –  
М. Элиас; Лиманович, студент – М. Галеви.

Для экзерсисов Вахтангов вместе со студийцами отобрал три одноактные пьесы и один инсценированный рассказ с таким расчетом, чтобы у каждого из двенадцати габимовцев была какая-либо серьезная, значительная роль. Литературный материал был далек от библейских мечтаний габимовцев. То были бытовые пьесы похожие на те многочисленные русские пьесы, какие обычно использовались для упражнений во многих тогдашних московских студиях. Отличие было только в том, что в качестве материала они использовали еврейский быт. В выборе драматургии, вероятно, сказался педагогический такт Вахтангова, решившего обучать сценическим азам на житейском знакомом материале.

Вахтангов, в то время фанатичный последователь «системы», внушал ее уроки он жадно внемлющим габимовцам: «Помните, эти правила – основа актерской игры. Не полагайтесь на чудеса. Сцена любит законы. У нее есть свои правила, как в математике. Соблюдающий эти правила не потерпит неудачи. И помните: система поддается только одаренным, – так говорит Станиславский. – Лишенным дара не поможет и система»<sup>1</sup>.

По воспоминаниям Д. Варди, на благодарную почву падали слова Вахтангова о священности подмостков: «Место, где ты собираешься служить Богу, должно быть построено тобой. Сцена это алтарь, и ты должен своими руками тесать дерево для нее. Каждый день ты должен давать отчет публике, перед которой играешь на этих священных подмостках»<sup>2</sup>.

В Студии Вахтангов утверждал «железную, почти военную дисциплину» и в качестве благотворного примера рассказывал случай из собственной жизни: «Однажды

я нарушил дисциплину. Сулержицкий поставил меня в угол на колени на несколько часов. Я плакал и умолял его сжалиться, но он не обращал на меня внимания. Когда время наказания истекло, он объяснил: это наказание принесет большую пользу. Тот, кто готовится стать актером, должен испытать вкус страдания. Все, что достигается легко, не приносит удовольствия. Тот, кто гонится за легкостью в театре, в конце концов разочаруется и оставит это священное место»<sup>3</sup>.

В ту пору Вахтангов разделял со Станиславским увлечение йогой. На занятиях со студийцами он истово практиковал упражнения с праной. Общение актеров между собой и с любым предметом в сценическом пространстве понималось как излучение и получение энергии. Не только глаза, но и любая точка тела (спина, локоть, колено и т.п.) могла излучать прану<sup>4</sup>. Пространство между актерами и предметами переставало быть пустым. Оно наполнялось потоками конфликтующих и взаимодействующих энергий. В упражнениях на концентрацию Вахтангов постепенно выходил за пределы обычных «предлагаемых обстоятельств» и нащупывал путь к тому «фантастическому реализму», принципы которого сформулировал позднее. В этом отношении, быть может, наиболее характерным было упражнение с воображаемой иглой<sup>5</sup>, которую нужно ввести в висок, пропустить через глаза и вынуть из другого виска. Здесь требовались не реакции (боли, страха), но только предельная сосредоточенность на реальности происходящего. Конечно, все эти экзерсисы не столько готовили к «Вечеру студийных работ», сколько предвосхищали грядущий «Гадибук».

Как резюмировал Давид Варди: «Каждая репетиция превращалась в академию театральных проблем, устанавливающую новые правила и новые театральные заповеди»<sup>6</sup>.

Въехав в особняк по адресу Нижняя Кисловка, д. 6, габимовцы отделали его со сдержанной простотой в духе Художественного театра, сообразуясь со своими возможностями. Стены драпировали мешковиной. Даже в развеске фотографий подражали интерьеру в Камергерском. Центральное место среди них заняли портреты Станиславского и Немировича-Данченко. И так же, как в Первой студии, рампа отсутствовала, и сцена была отделена от зрительного зала только аркой. Зрительские места располагались амфитеатром. Капельдинеры «Габимы», по крайней мере на первых спектаклях, были одеты в такую же униформу, как и капельдинеры Художественного театра.

Девять месяцев упорной работы сделали возможным осенью 1918 года сыграть «Праздник начала». А 30 сентября премьере предшествовала генеральная репетиция. На нее была приглашена «театральная Москва» и в первую очередь – артисты Художественного театра: Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Леонидов и многие другие.

После генеральной репетиции было устроено чаепитие с участием артистов Художественного театра. Вначале говорил Наум Цемах. После него журналист Хаим Гринберг выразил уверенность, что «Габима» прославится во всем мире. Затем напутственные слова произнес Станиславский: «Еще до войны у нас была мысль о создании ряда международных студий, которые дружно работали бы над одним общим делом и в то же время говорили бы каждая на своем языке»<sup>7</sup>. Далее выступление дано уже в изложении репортера: «Война отодвинула это дело на долгие годы, но когда в начале войны Станиславскому пришлось задержаться за границей в Германии и провести несколько времени в каком-то сарае среди совершенно чуждых, враждебно настроенных людей, и здесь, как рассказал Станиславский, нашелся человек, с которым мы сейчас же

нашли на чем сойтись, и это было любимое нами искусство <...> В лице возникающей студии он с чувством удовлетворения отметил новое начинание, которое понесет дело этого объединения и примирения [людей] не только на Запад, но и на дальний древний Восток»<sup>8</sup>.

Бросается в глаза общее благодушие рецензентов, их готовность зависеть достоинства дебютантов, едва покинувших пеленки любительства, и поставить их в пример «опытным актерам-профессионалам». Тем не менее очевидно и то, что речь идет не более чем о добросовестной и тщательной, но ученической работе, которую «нельзя не поздравить с успехом». Леонидов пишет о том, что «поставлены эти вещицы с удивительной тщательностью»<sup>9</sup>. Критики добросовестно фиксируют обыкновенные театральные достоинства. Леонидов считает необходимым подчеркнуть, что «это, повторяю, только студийные работы, только упражнения, переходная ступень к той миссии „сионизма“, каковая является основой нового театрального кружка»<sup>10</sup>. Слово «сионизм», столь политизированное впоследствии, здесь обозначает только мечты о возвращении в землю отцов, о возрождении и преобразении традиционной еврейской культуры.

Максималистски придирчиво по поводу спектакля высказался Михаил Загорский: «И если в результате системы „переживаний“ со всех сцен мира и национальных театров взглянет на меня одно и то же, хотя и милое и родное, но все то же лицо, то почитательнейше верну билет <...> В грядущей „Габиме“ еврейского возрождения очень многое и, может быть, основное вам останется непонятым до конца, до сердцевины, до сути и корня, там, где начинается пение жуткой и таинственной национальной сирены и, где колышет свои темные бездны гений рода и расы»<sup>11</sup>. Если Глаголь и Леонидов считали, что «Габима» только вступила на свой путь, то Загорский уверен, что Студия вступила не на тот путь.

Прошли премьерные спектакли, схлынули заинтересованные лица, и оказалось, что одной вдохновенной добросовестностью московскую публику трудно привлечь. Спектакль играли дважды в неделю. Но нередко зрителей приходило так мало, представление впору было отменять. Тогда Цемах посылал из-за кулис в зал сотрудников Студии из соображения: если есть «миньян», т. е. кворум из десяти взрослых мужчин, необходимый для ряда религиозных церемоний, можно играть<sup>12</sup>.

---

---

О. Леонидов

### «Габима»

1

Театральный курьер. 1918. № 11. 29 сент. С. 3

Это певучее, неведомое слово читают теперь москвичи на скромных плакатах, расклеенных по всем московским улицам. В переводе на русский «Габима» значит «сцена», «подмостки», и в плакатах говорится о близком открытии этой новой, древнееврейской Студии.

Мне удалось побывать на одной из генеральных репетиций «Габимы» и, против всяких ожиданий, я весь спектакль прослушал и проглядел с напряженным вниманием, зачарованный напевностью древнего восточного языка и прекрасным исполнением. Генеральная репетиция, на которой я был,

явилась завершением многомесячной упорной работы с людьми, раньше не выступавшими на сцене, но фанатически объединенными пламенным сионизмом, мечтающими от этих вечеров студийных работ перейти к живой пропаганде забытого большинством их соотечественников родного языка, к воплощению на сцене библейских сюжетов.

Пока «Габима» показывает вещи современных авторов, но это, повторяю, только «студийные работы», только упражнения, переходная ступень к той миссии «сионизма», которая является основой нового театрального кружка.

«Габима» помещается в одном из особняков у Арбатских ворот. Зрительный зал оборудован с подчеркнутой скромностью и простотой. По общему плану и отделке он несколько напоминает зал Первой студии Художественного театра.

В отчетном вечере было сыграно четыре пьесы – три одноактных драмы: Шолома Аша, Леона Переца и Кацнельсона, и инсценированный комический рассказ Берковича.

Поставлены эти вещицы с удивительной тщательностью. На маленькой сценке, не отделенной от зрительного зала даже рампою, самыми примитивными способами достигнуты большие художественные эффекты.

В первой пьесе – «Зима» Ш. Аша – запоминается игра г-жи Старобинец, которая изображает старую деву, тяжелый крест семьи, раздражительную, скучную, надоевшую и себе, и другим. Она и жалка, и противна. И эта же г-жа Старобинец с истинным

артистическим талантом в третьей пьесе – «Солнце» Кацнельсона – перевоплощается в увлекательную Гольду, около которой теряет голову молодежь. Такое же перевоплощение происходит и с г. Цемахом: в «Пожаре» Л. Переца он играет грозного старика-талмудиста, загубившего молодой век своей жены, а в «Напасти» Берковича – он уже назойливый, смешной бесконечными разговорами переехавшему к нему на квартиру застенчивому студенту, и, в конце концов, выводит его из терпения. Такое перевоплощение, такое полное слияние с ролью, с изображаемым лицом и отказ от себя, от своей индивидуальности не часто находишь и в игре опытных актеров-профессионалов.

Несомненно, эти первые студийные опыты уже дают возможность судить о серьезности нового начинания и о тех широких рамках, в какие оно может и должно вылиться.

Помимо чисто сценического интереса, новая студия является еще и культурным уголком, объединившим в своих стенах тех, кто верит в возрождение своего родного языка и своей отчизны.

Е. Б. Вахтангов, может быть, впервые дал в этой работе реальное торжество «подтекста», того внутреннего чувства, которое у всех веков и народов говорило и говорит единым языком. Выявить его и заставить каждого понять этот язык, задача не легкая. Но Е. Б. Вахтангов преодолел ее и разрешил прекрасно.

«Габима»  
**(Открытие Студии библейского театра)**

Театральный курьер. 1918. № 22. 12 окт. С. 6

Во вторник открыла публике свои двери студия библейского театра «Габима».

Начну с общих впечатлений.

Студия установилась в заново отделанном помещении на Нижней Кисловке, где некогда был Секретаревский театр. Театр этот хорошо знали москвичи в восьмидесятых годах, и было здесь разыграно немало любопытных спектаклей. Здесь же, между прочим, еще гимназистом дебютировал в любительском спектакле и К. С. Станиславский.

Устроено все очень просто, но изящно. Фойе украшено прекрасным портретом еврейского писателя Фришмана (работа Пастернака) и скульптурой Элкинда. Зрительный зал не велик, всего человек на сто.

Сцена, как и в некоторых других студиях, отделена от зрительного зала только аркой, а ramпы нет. С одной стороны это как бы сливает зрительный зал со сценой и делает спектакль более интимным, но вместе с тем и кажется чем-то недоговоренным. Ведь как ни играй, а зритель никогда не забудет, что перед ним не сама жизнь, а только ее преобразование, ramпа же, хотя бы самая низенькая, хотя бы в виде какой-то одной черты, — символ этого отличия театра от жизни.

Впрочем, Бог его знает. Может быть, тут большую роль играет и просто привычка.

Перед началом спектакля основатель Студии Цемах обратился к публике с речью на древнееврейском языке, в которой описал историю возникновения Студии и охарактеризовал ее значение как одного из факторов общеевропейского национального возрождения.

— У нас нет еще ни своего репертуара, ни своих актеров, — сказал Цемах, — У нас

нет еще и своей публики. Все это должно быть создано нашим начинанием и мы верим, что это так будет.

После второй пьесы в антракте выступал с ответом Цемаху раввин Мазэ, за ним принёс свое приветствие Студии ряд различных еврейских организаций: петроградские и московские сионисты, просветительские и педагогические общества, общество еврейской музыки, еврей-художники и т.п.

Спектакль идет на древнееврейском языке, но если и не буквально каждая фраза, то представление и в целом, и в частях, несмотря на чуждый язык, воспринимается и является понятным русскому зрителю, а это уже говорит за значительную высоту исполнения, за то, что на сцене, в самом деле, найден тот язык искренних переживаний, то выражение волнующих чувств, которые понятнее всяких слов.

Конечно, можно сказать, что и в пантомиме все понятно, хотя там и совсем нет никаких слов, но, во-первых, это ничего не опровергает и всякий раз говорит только за хорошее исполнение пантомимы, а, во-вторых, это не применимо к спектаклю этой Студии. Поставленные одноактные вещицы, особенно вторая («Юрит») и третья («Солнце»), полны таких сложных и тонких переживаний, что их никакою пантомимой не выразишь.

Нет. Молодая Студия дает театр не только действия, но и театр слова и умеет выразить это слово так, что смысл слышимого становится вам ясным даже при непонимании самих слов. Содержание четырех поставленных пьес читатель найдет в отделе зрелищ, и поэтому я говорить о нем не буду. Наиболее тонка и трудна для исполнения третья

вещица Кацнельсона «Солнце». Она написана в тоне чеховских вещей, и то, что Студия взялась за нее, говорит о ее большой смелости, а то как эта вещица проходит, говорит о значительности тех достижений, которые театр сделал. Вещицу эту даже нельзя рассказать своими словами, потому что все дело в ней не в сюжете, а в исполнении и в умении молодых артистов ярко передать все настроения, которыми полна эта пьеса. Главная роль в ней Гильды. На ней, в сущности, держится вся пьеса, и исполнительницу ее Старобинец, нельзя не поздравить с успехом, тем более, что она уже играет и старшую сестру в «Зимою» Ш. Аша и играет так, что с трудом узнаешь в обеих ролях одну и ту же артистку.

Этот успех молодой артистки разделяет и сам основатель Студии Цемах, играющий в «Горит» роль старого Шмарьи.

Перед зрителями выхваченный из жизни тип и целый ряд хорошо подмеченных в жизни деталей. Взять хотя бы этот вечный ко всему присматривающийся и ничему не верящий левый глаз старика или всю его сутулую фигуру, его интонации, когда он вынимает из ящика и дарит драгоценность жене. С большим выражением и силою проводит сцену тяжелого объяснения Ханы с Давидом и Авивит с Коном.

Несомненным и искренним комизмом дышит исполнение роли назойливого Шломы у Варди в «Напасти» Берковича. Зрительный

зал так искренно хохочет все время, что говорит больше всяких аплодисментов, в которых, однако, недостатка тоже не было. Впрочем ценность спектакля не в том, как играли та или иная исполнительница и тот или иной исполнитель. Ценность его в стройности и цельности общего впечатления, в том умении создавать на сцене как бы настоящую жизнь, которыми обладает Художественный театр, его студии и все, что вырастает под их эгидой. Каждая сцена полна настроения, каждая фигура, будь это даже говорящие по две-три фразы, старый полунищий Юдель или кухарка Шпринца – живые фигуры, выхваченные из быта захудалого еврейского городка.

По окончании спектакля на вызовы публики занавес снова раскрылся и на сцене артист Гнесин прочел Цемаху от лица труппы прочувствованный адрес, а Цемах, в свою очередь, при долго несмолкавших аплодисментах публики и артистов провозгласил свою благодарность руководителю Студии, Е. Б. Вахтангову, к сожалению, по болезни не могшему приехать на спектакль.

По окончании спектакля в фойе для артистов и приглашенных ближайших друзей Студии был сервирован ужин, за которым товарищеская беседа затянулась до белого утра. Вообще первый спектакль студии надо признать несомненно удавшимся, и остается только пожелать ей всякого успеха в ее дальнейшей работе.

М. Н. <псевдоним не раскрыт>

## Еврейский театр «Габима». (Письмо из Москвы)

3

Хроника еврейской жизни. 1918. № 2. 17 нояб. Стлб. 20–21

8 октября начались спектакли (или как они называются в театральном программ – «вечера студийных работ» еврейской театральной студии «Габима». Студия эта была

организована в прошлом году пропагандистом и деятелем еврейского театра, артистом Н. Цемахом, до войны стоявшим в течение двух лет во главе передвижного еврейского

театра, дававшего спектакли во многих городах Литвы, Польши и в Вене во время последнего сионистского конгресса. Поселившись во время войны в Москве и войдя в соприкосновение с передовыми кругами русского театра, Н. Цемах задумал учредить здесь театральную студию, в полной мере отвечающую художественным требованиям и кладущую в основу своих работ те сценические принципы, которые проводятся в жизнь московским Художественным театром в созданных им театральных студиях, – при соблюдении, разумеется, специфических требований театра на еврейском языке и для пьес по преимуществу из еврейской жизни. Г-ну Цемаху удалось привлечь для своей Студии достаточное число способной театральной молодежи и учредить общество «Габима», взявшее на себя заботы о материальном и художественном существовании нового театрального начинания. Почти целый год шли подготовительные занятия в студии «Габима», художественное руководство которыми принял на себя известный режиссер и артист Студии Художественного театра Е. Б. Вахтангов. Занятия велись по всем отраслям и предметам сценического искусства; помимо того, учащиеся совершенствовались в знании и произношении еврейского языка (произношение принято сефардийское); занимались сценически-художественным разбором выдающихся произведений еврейской драматической литературы и т.п. В результате годичных занятий Студия получила возможность подготовить для постановки на сцене целый ряд небольших по размерам, но весьма ценных в художественном отношении пьес Переца, Аша, Кацнельсона и Берковича, а также приступить к разучиванию большой драмы Анского «Гадибук».

В своем первом публичном спектакле 8 октября студия «Габима» выступила с четырьмя драматическими вещицами, указанных выше авторов. Выступление имело

огромный успех у собравшейся публики, впервые получившей возможность встретиться с неподдельным искусством в стенах «еврейского театра», под каковым названием мы встречали до сих пор учреждения, ничего общего с подлинным театральным искусством не имеющие. Уже самый выбор пьес, принадлежащих перу корифеев еврейской литературы и всецело построенных на тончайших психологических переживаниях и душевных эмоциях, – доказывает благородный вкус руководителей Студии, пошедших навстречу не обывателю, а более взыскательному и художественно-развитому театральному зрителю. Эти вещицы («Старшая сестра» Аша, «Пожар» Переца, «Солнце» Кацнельсона и инсценировка рассказа «Напасть» Берковича) к тому же свободны от тех в достаточной мере приевшихся и по большей части грубых эффектов «быта», которыми изобилуют пьесы, заполняющие до сих пор репертуар варшавских и нью-йоркских еврейских театров.

Молодые исполнители не только не уронили достоинства пьес, но и значительно усилили их художественную ценность, раскрыв едва намеченные в тексте замыслы авторов и разлив эти намеки в цельные художественные образы. Перед зрителем предстали почти совсем готовые актеры, знающие цену своим словам и жестам, тонко воспринимающие душевные движения и ясно разбирающиеся в обстановке происходящего. Нет ни ложной аффектации варшавских театральных «маэстро», ни детской беспомощности претенциозных дебютантов наших «художественных» трупп. Чувствуется серьезная школа, хорошая выучка, настоящая сценическая грамотность.

Не останавливаясь на сей раз на деталях репертуара и исполнении, хочу прибавить, что первое представление превратилось в настоящий праздник еврейского искусства. От имени зрителей, представлявших все круги национальной интеллигенции



Москвы, участников спектакля приветствовал раввин Я.И. Мазэ; труппа в свою очередь приветствовала и благодарила инициатора и руководителя «Габимы» Н. Цемаха. На состоявшемся затем банкете было произнесено много речей, в которых обрисовывалось значение молодого начинания для развития еврейского театрального дела в России и, главным образом, – в Палестине. Театр располагает небольшим, но весьма уютным помещением, в котором

происходят и учебные занятия, и читаются лекции на театральные темы. Спектакли ставятся два раза в неделю в ближайшее время по программе первого спектакля. Судя по составу зрителей первых представлений и по отзывам печати, театр привлекает внимание и русской публики и серьезных театральных кругов Москвы. Будем надеяться, что жестокое время, переживаемое московским еврейством, не отразится к дурному на судьбе этого прекрасного начинания.

---

---

Сфинкс <Ю. П. Денике>

## К постановкам «Габимы»

4

Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов.  
1918. № 105. 22 нояб. С. 4

Шел я туда скептически настроенный. Думал, – будет обыкновенная «гебраистическая» демонстрация, прилежные молодые люди будут декламировать с «чувством, с толком и расстановкой» на чужом, давно отжившем «святом» языке и только...

А ушел оттуда весь очарованный и побежденный.

Я – идейный противник театра для «избранных».

Но еще больше мне непонятен этот студийный опыт на еврейской улице, где театра еще почти нет.

Студия – это лаборатория, мастерская, где художники-творцы ищут новых путей искусства.

Кузница – где коллективным творчеством куется новое грядущее искусство.

Где же еврейскому театру и его «творцам» до новых неизведанных путей, если

еврейского театра, как такового, вообще нет?

Народ, трудовая масса, та, которая любит театр, – увы, – прозябает на разных «Мишке-Мошке»<sup>13</sup>...

Для него, для народа, десятки лет еврейская интеллигенция все «ищет и строит» театр. Но строительство не выходит из области проектов.

И если я пишу о «Габиме», если я всецело еще и теперь нахожусь под обаянием прекрасной и вдохновенной работы студийной молодежи, то не потому, что вижу в «Габиме» хоть какие-то ростки будущего *народного* театра, а просто оттого, что нельзя молча пройти мимо этого божественного уголка искусства.

Да, это доподлинное, всепобеждающее искусство!

Мы – публика были покорены, пленены тайной, неведомой силой...

Волнующее, радостное и... тревожное событие в жизни театра – открытие этой древнееврейской драматической студии. Да, тревожное потому, что именно здесь открылся мне секрет того сценического мастерства, плодом которого явился «Сверчок на печи» и все художественное богатство двух студий Художественного театра. Но когда найден или только кажется найденным секрет прельщавшего тебя мастерства, то не охватывает ли душу тревога и печаль и не кажется ли, что ты потерял самое ценное и важное – обаяние чудесности и неповторяемости явления подлинного искусства?

«Габима» вышла из недр Художественного театра, и ею руководил г. Вахтангов, дал ей почти все, что имел, – ту проникновенную душевность, ту яркую и театрально-осознанную психологичность, которые столь ярко и пламенно расцветают каждый вечер в стенах Студии. Но не только это дал он «Габиме» – он совершил большее: преобразил изнутри древнюю еврейскую темпераментность и традицию еврейской театральной приподнятости и шумливости. И совершилось почти чудо: на старом, вековом, таком непонятном и странно-волнующем языке заговорили вдруг такие знакомые, родные и близкие нам люди, еще только вчера теми же тихими и просветленными глазами смотревшие на нас в «Сверчке» и «Потопе». Разве это не чудесно? И разве это, в то же время, не странно и не тревожно? Разве для этого и во имя этого открылась «Габима»?

Да простит мне мой ближайший товарищ по «Рампе» Ю. Соболев, но я должен потревожить его святыни и сказать: да, именно в чудесности такого влияния методов и сценических навыков Художественного театра

и его студий на новый и чуждый им национальный театр вижу я неправоту и нетеатральную подлинность их сформировавшихся уже канонов игры и сценичности. И если в результате системы «переживаний» со всех сцен мира и национальных театров взглянет на меня одно и то же, хотя и милое и родное, но все то же лицо, то я почти наверняка верну билет и скажу:

– Искусство преобразования умерло, достигнув своего высшего результата: выявления единого и вездесущего человека. Такому человеку не нужно больше театра, потому что подобает ли ему облекаться в личности и маски? О, я знаю! Странники религиозных культов в проповедники различных мистерий скажут при этом восторженно:

– Осанна! Совершилось, – искусство явило миру единого человека, пламенная вера и религиозно-мистическое служение довершить остальное – явит миру последнюю радость и тайну Богочеловека.

Но нам с вами, театральный товарищ, нам, любящим вот эти личины и маски, влюбленным в самую стихию сценического преобразования и ревниво следящим за совершенством и тщательностью сценического мастерства, – радоваться ли и нам вместе с ними?

Но... откуда же эта радость и подлинная взволнованность от спектакля «Габимы»? Или я не прав и все это только мне показалось?

Но вот я заново начинаю все вспоминать. «Старшая сестра» – драма в 1-м действии Ш. Аша. Младшая сестра выходит замуж раньше старшей. Только для лиц, знающих хорошо среду еврейства, ясна и понятна та драма, которая происходит при этом в еврейской семье. То, что я видел в «Габиме», – было

сильно, ярко и волнующе. Артистка, игравшая старшую сестру, г-жа Старобинец, почти безмолвно выявила глубину своего горя одним лишь подергиванием трепетных жилок на своем прекрасном лице. Это было чудесно, потому что система «вчувствования» и «переживания» здесь торжествовала свою победу. Но почему же мне было все время так физически больно от этих подергиваний и почему же так страстно хотелось прекратить своим вмешательством это страдание, явленное столь жизненно, что оно нарушило некую тайную черту между сценой и зрительным залом?

И еще: я не чувствовал здесь трагедии еврейской семьи, я не видел здесь элементов национальной традиции, здесь не было дано мне «Габимой» – еврейских подмошков. Звучала древнееврейская речь, но не звучали древнееврейские интонации, не трепетала мелодия национальной особенности,

не волновал душу таинственный зов столетий, наложивших такую несмыслимую печать на странников Израиля. И не этим ли объясняется, что многие русские в этот вечер мне говорили:

– Удивительно, как все понятно и ясно. Не нужно даже либретто...

Не спешите, господа, – это г. Вахтангов сделал вам все таким понятным и ясным. В грядущей «Габиме» еврейского возрождения очень многое и, может быть, основное вам останется непонятым до конца, до сердцевины, до сути и корня, там, где начинается пение жуткой и таинственной национальной сирены и, где колышет свои темные бездны гений рода и расы...

Мне не осталось места для дальнейшего анализа спектакля «Габима». Но моя мысль ясна. Моя радость понятна. Моя тревога законна. К ним и к «Габиме» я надеюсь вернуться.

- 
- 1 Варди Д. Бэдэрех хилухи (На моем пути). Тель-Авив, 1974. С. 175. Пер. с ивр. Б. А. Ентина. С. 167.
  - 2 Там же. С. 171.
  - 3 Там же. С. 170–171.
  - 4 Из беседы с Вениамином Цемахом. 10 ноября 1993 года. Иерусалим – Архив публикатора.
  - 5 Там же.
  - 6 Варди Д. Указ. соч. С. 167.
  - 7 <Без подписи> К. С. Станиславский и «Габима» // Театральный курьер. 1918. № 14. 3 окт. С. 2.
  - 8 Там же.

- 9 Леонидов О. «Габима» // Театральный курьер. 1918. № 11. 29 сент. С. 3.
- 10 Там же.
- 11 Загорский М. «Габима» // Рампа и жизнь. 1918. № 41–42. 29 окт. С. 12.
- 12 Из беседы с Вениамином Цемахом. 10 ноября 1993 года. Иерусалим – Архив публикатора.

#### 4

- 13 Имеется в виду пьеса «*Mishke и Moshke: европейцы в Америке (или Новички)*» Й. Латайнера (1853–1935) как образец низкопробного еврейского репертуара.

# «Чудо святого Антония»

*М. Метерлинка*

Первая редакция. Премьера – 15 сентября 1918 г. Пер. А. Воротникова. Постановка Е. Б. Вахтангова. Действующие лица и исполнители: Антоний – Ю. А. Завадский; г-н Гюстав – Г. В. Серов; г-н Ашиль – Н. О. Тураев; Доктор – Б. Е. Захава; Кюре – П. Г. Антокольский; Полицейский комиссар – А. З. Чернов; Бригадир – Б. И. Вершилов; м-ль Ортанс – К. И. Котлубай; Виржини, служанка – Е. А. Алеева; Жозеф, лакей – Л. А. Зимнюков, В. А. Владимиров; гости и родственники: Т. В. Берви, Е. И. Демина, Е. А. Касторская, А. А. Орочко, М. И. Раевская, М. Э. Сучкова, Е. В. Шик, Н. П. Шиловцева, Е. Д. Вигилев.

Вторая редакция. Премьера – 29 января 1921 г.

Постановка Е. Б. Вахтангова. Художник Ю. А. Завадский. Антоний – Ю. А. Завадский, Л. П. Русланов, А. Д. Попов; г-н Гюстав – О. Н. Басов; г-н Ашиль – Н. О. Тураев, О. Ф. Глазунов; Доктор – Б. Е. Захава, Н. О. Тураев; Священник – Б. В. Щукин, И. Н. Лобашков; Полицейский комиссар – Л. М. Шихматов; Жозеф, лакей – И. Н. Лобашков, Р. Н. Симонов, О. Ф. Глазунов, В. В. Балихин; Бригадир – И. И. Толчанов, О. Ф. Глазунов, К. Я. Миронов; полицейские – А. И. Горюнов, К. Я. Миронов, А. М. Наль, Б. М. Шухмин; м-ль Ортанс – К. Г. Семенова, М. Ф. Некрасова, В. К. Львова, А. И. Ремизова; Виржини, служанка – К. И. Котлубай, М. Ф. Некрасова, Е. В. Ляуданская; гости и родственники: В. В. Балихин, Б. Ф. Королев, А. Д. Козловский, Б. Е. Захава, Е. В. Ляуданская, Е. В. Елагина, А. И. Ремизова, Н. П. Русинова, И. М. Кудрявцев, И. М. Толчанов.

# «Свадьба»

*А. П. Чехова*

Вторая редакция. Премьера – сентябрь 1921 г.

Режиссер Е. Б. Вахтангов. Действующие лица и исполнители: Жигалов – Б. В. Щукин; Настасья Тимофеевна, его жена – Т. М. Шухмина; Дашенька, их дочь – М. Ф. Некрасова; Апломбов, ее жених – И. М. Кудрявцев; Змеюкина, акушерка – Е. В. Ляуданская; Ять, телеграфист – И. Н. Лобашков; Дымба, грек-кондитер – Р. Н. Симонов; Нюнин, шафер – А. Д. Козловский; Шафер-дирижер – Н. М. Горчаков; Ревунов-Караулов – О. Н. Басов; Мозговой, моряк – О. Ф. Глазунов; Бабельмандебский – В. В. Балихин; гости и родственники: К. Я. Миронов, Кольцов, Е. Ф. Иванова, Е. И. Дмитриева, Т. В. Берви, Дорохина, Сергеева, А. И. Ремизова, В. А. Попова, Э. В. Карен.

Носле провала «Усадьбы Ланиных» Б. К. Зайцева работа Студии была подчинена педагогическим задачам. Результаты ее предъявлялись в виде Исполнительных вечеров, первый из которых состоялся – 26 апреля 1915 года. В него входили: «Егерь» А. П. Чехова, «Женская чепуха» И. Л. Щеглова, «Страничка романа» М. Прево, водевили – «Спичка между двух огней» В. А. Сологуба и «Соль супружества» (переделка с немецкого). Второй Исполнительный вечер составили: «Егерь» А. П. Чехова, «Великосветский брак» и «При открытых дверях» А. Сутро, «Гавань» Г. де Мопассана и «Страничка романа» М. Прево. Публичный показ состоялся в декабре 1916 года.

14 сентября 1916 года Вахтангов открыл четвертый сезон Студии программной речью, где подытожил трехлетнюю работу и наметил следующий этап: «Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет режиссерская. Раньше цель была демонстрация методов, теперь постановка. А раньше постановка была побочным результатом. <...> Я остановился, и окончательно, на пьесе Метерлинка „Чудо святого Антония“»<sup>1</sup>. 17 сентября состоялась первая репетиция, где Вахтангов обозначил рамки своего подхода к пьесе: «Метерлинк высмеивает здесь не так, как высмеивают другие, а по-своему. Это не бичующий смех Щедрина, не слезы Гоголя и т. п. Здесь только улыбка. Метерлинк улыбнулся по адресу людей. <...> После этой пьесы должно быть трогательно и стыдно. <...> Эта пьеса – улыбка Метерлинка, когда он немного отстранился от „Аглавены и Селизетты“, от „Слепых“, от „Непрощенной“, словом, от всего того, где выявлялся крик его души, – отвлекся от всего этого, закурил сигару, закурил куропаткой и почувствовал самого себя»<sup>2</sup>. И все же отрешиться от Метерлинка «Слепых» и «Непрощенной» не удавалось. По свидетельству Т. С. Игумновой, «много помощи в нашей работе над собой давал нам Метерлинк, его философские произведения. В них мы находили поддержку. Нас захватывало его миропрятие. Его активное подчинение законам жизни. Не слепое, а активное. Когда душа человека поднялась навстречу законам мира и уж не борется с ними, почуяв в них правду. Нам хотелось быть „пчелами“ Метерлинка. Нас увлекало их радостно-покорное отношение к своей трагической судьбе. Мы стремились быть ими во всем, в отношении к работе, друг к другу, к неудачам, ко всей жизни»<sup>3</sup>.

На следующих репетициях Вахтангов развивал тему юмора, связывая ее с отношением к образу и радостью творчества: «Каждый из нас должен найти юмористическую улыбку к тому, кого вы будете играть, полюбить его. Нужно полюбить образ. Даже если я играю злодея, даже если я играю трагическую роль Гамлета. Нужно быть выше того, кого я играю. Все это относится к радости творчества, все это создает праздник»<sup>4</sup>. Хотя Вахтангов заявлял, что в «Чуде святого Антония» будут решаться постановочные вопросы, тем не менее, на практике приходилось то и дело возвращаться к педагогике. Работа над пьесой затянулась, перспективы ее были неопределенны, несмотря на то, что уже состоялся первый публичный показ (30 сентября 1918 года). 30 ноября 1918 года Вахтангов писал Станиславскому: «<...> у них заложена пьеса Метерлинка „Чудо св. Антония“, и ее тоже необходимо показать Вам. Она еще совершенно не окончена, играют ее, как и отрывки, по-школьному. Если б я был на ногах, я не решился бы показать Вам пьесу в таком виде и доработал бы ее хоть немного. <...> Возможно, что все настолько плохо, что и не стоит дорабатывать, но тогда хотелось бы знать это теперь же, чтоб вовремя все прекратить»<sup>5</sup>. Не удалось установить, состоялся ли этот показ и каков был вердикт

Станиславского. Но спектакль уже жил. Год спустя Вахтангов, подводя итоги пятилетнего существования Студии и строя планы на будущее, диктовал: «Из пьес указанного репертуара Студия считает некоторым достижением и выявлением своего художественного лица только „Чудо св. Антония“ М. Метерлинка, каковую пьесу и оставляет в репертуаре своего будущего театра»<sup>6</sup>. А между тем перспективы студийных постановок не были радужны. В декабре 1918 года Театрально-музыкальная секция Московского Совета рабочих депутатов открыла у Каменного моста Народный театр, который, как предполагалось, должен был обслуживаться студиями Художественного театра. В основном же здесь шли спектакли Вахтанговской студии и среди них «Чудо святого Антония». После келейного пространства в Мансуровском переулке студии оказались в огромном многоярусном театре.

Б. Е. Захава вспоминал: «Я помню, например, как, играя в „Чуде св. Антония“, я долго готовился к выходу, волновался, а когда вышел на сцену, то Серов, игравший Гюстава, мне шепнул: „Борис, не робей, нас больше“. Взглянув в зрительный зал, я увидел в партере одни пустые стулья – там не было ни одного человека. Правда, на балконе виднелись люди, но их нельзя было разглядеть со сцены, а в партере я видел лишь одни стулья...» Умения, выработанные на студийной сцене, не совпадали с требованиями большой сцены: «Неудача была в том, что когда актеры вышли с шептанием, до публики не доходило. Играли тогда чеховские вещи, „Чудо св. Антония“. Я помню, что в театре было немного народа, играли скучно, тянули с большими паузами, шептали, вдруг какой-то рабочий заснул и начал храпеть, причем храп покрыл сцену, не только публика, но даже на сцене стали смеяться»<sup>7</sup>. Перед Вахтанговым, мечтавшим о «народном театре», встали новые задачи, требовавшие не только другой эстетики, но и другой актерской техники.

В январе 1920 года Вахтангов возвращается к «Чуду святого Антония». Малый совет Студии на заседании 22 января 1920 года решает: «„Чудо св. Антония“ репетировать в первую очередь с тем, чтобы сдать работу Евгению Багратионовичу в течение двух недель». Работа была поручена К. И. Котлубай, которая не ставила новых задач, а занималась возобновлением первой редакции в обновленном составе. В конце сезона спектакль был сыгран несколько раз как в Студии, так и в различных районных театрах Москвы. Ю. А. Завадский вспоминал: «На меня и на Евгения Багратионовича это произвело страшное впечатление. Это было кропотливое восстановление старого спектакля. Все вспоминали, как Евгений Багратионович делал. Это была фотография, но фотография полинявшая»<sup>8</sup>. Репетиции были переданы Ю. А. Завадскому. Просмотр, о котором он пишет, мог состояться после 10 октября 1920 года. В письме Завадского Вахтангову от 20 сентября 1920 года, где речь идет о его предстоящей работе в Студии, «Чудо святого Антония» не упоминается, но определяется время возвращения в Москву «до 10-го» октября<sup>9</sup>. Сам же Вахтангов сентябрь проводит в хлопотах о том, чтобы Художественный театр принял Студию в свое лоно в качестве Третьей студии, и торжественно объявляет о положительном решении на заседании правления Студии 13 сентября. 6 октября Вахтангов смотрит спектакль Студии Максима Горького. 13 октября присутствует на заседании Художественного совета Третьей студии, где утверждается распределение ролей в «Принцессе Турандот» Ф. Шиллера. Б. Е. Захава утверждал, что идея переработки «Чуда святого Антония» относится к тому же времени, что и принятие к постановке шиллеровской «Принцессы Турандот»<sup>10</sup>.

Вероятно, именно этот показ имел в виду Вахтангов в недатированном письме Правлению Третьей студии: «Вопрос об „Антонии“. 1. Я после показа предложил отложить до моего приезда. 2. Правление по административным соображениям предлагает работать без меня. 3. Я соглашаюсь, если Ю. А. Завадский сможет вести обе пьесы (и „Турандот“). 4. Ю. А. Завадский, *частно* опрошенный, не решился взять „Антония“ целиком, а предложил заниматься ролями»<sup>11</sup>. Письмо позволяет предположить, что показ состоялся перед осенним отъездом Вахтангова во Всехсвятское, т. е. концом октября – началом ноября. 10 ноября он пишет Станиславскому уже из Всехсвятского.

В письме Третьей студии, которое публикаторы датируют ноябрем 1920 года, Вахтангов сообщает, что «пьеса „Чудо св. Антония“ объявляется на „военном положении“»<sup>12</sup>. В понедельник 21 ноября Вахтангов отправляет Б. Е. Захаве просьбу подготовить показ прodelанной работы во Всехсвятском: «„Антония“ надо сыграть или в среду, или в субботу, или в воскресенье»<sup>13</sup>. Ю. А. Завадский вспоминал: «Первый акт мы поехали показывать к нему в санаторий. Евгений Багратионович нас очень похвалил и сказал, что, несмотря на то, что мы разъединены пространством, наши мысли совпали, и что он поэтому принимает ту работу, которую я сделал»<sup>14</sup>.

5 декабря 1920 года Вахтангов все еще из Всехсвятского пишет в Третью студию: «Об „Антонии“. Режиссер пьесы – я, т. е. ставлю пьесу я. Пока меня замещает Ю. А. Завадский. Эскизы утверждает режиссер. План постановки внешне вырабатывается режиссером и художником совместно»<sup>15</sup>. Первая зафиксированная вахтанговская репетиция второй редакции «Чуда святого Антония» относится к 7 декабря 1920 года. Но уже 19 декабря Вахтангов пишет В. В. Лужскому: «Я все еще лежу, поэтому простите мне карандаш. (Поправляюсь и скоро выйду.)»<sup>16</sup>.

Занятия в Третьей студии шли параллельно репетициям «Эрика XIV» в Первой. Принципы гротеска, статуарности, ритма перетекали из одной студии в другую, видоизменяясь применительно к конкретному материалу.

Б. Е. Захава вспоминал: «Для того чтобы добиться концентрации внимания зрителя на одном, общем для всех объекте, Вахтангов предъявил к актерам требование, по которому никто не имеет права двигаться на сцене в то время, когда говорит другой: как только кто-нибудь заговорил, – все остальные должны застыть, замереть в абсолютной неподвижности, дабы ни единым жестом, ни единым движением мизинца не перевести внимание зрителя на себя, раз это внимание в данный момент должно быть сосредоточено на том персонаже, которому в этот момент принадлежит „игра“».

Это застывание в неподвижности не будет казаться зрителю нарочитым, искусственным, если каждый актер, участвующий в данной сцене, оправдает для себя остановку движения, если он найдет для себя ту причину, которая естественно и неизбежно (органически) должна вызвать эту остановку. Неподвижность, таким образом, должна быть оправдана изнутри.

При этом эта внешняя неподвижность не должна быть неподвижностью внутренней: во внешней статике должна быть внутренняя динамика. <...> Композиция тел в этом случае (особенно в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности скульптурную группу, на фоне которой движется и говорит одно единственное действующее лицо, которому сейчас принадлежит это право»<sup>17</sup>.

30 января 1921 года вторая редакция вместе со «Свадьбой» А. П. Чехова была показана К. С. Станиславскому, Вл. И. Немировичу-Данченко, «старикам» Художественного

театра, М. А. Чехову, представителям Первой студии на малой сцене нового помещения студии. (На большой сцене еще не закончился ремонт.) В Книге почетных гостей Станиславский оставил запись: «О, если б юность умела, а старость могла!.. Старайтесь же научиться *уметь*, чтоб под старость – *мочь*. К. Станиславский. На память о приятном вечере 30 января 1921 г.»<sup>18</sup>. Приятие Станиславским спектакля не было простым актом вежливости. Студийцы были приглашены играть свою работу на основной сцене Художественного театра, что подтверждает хроника журнала «Культура театра»: «7-го июня вновь открылись двери Московского Художественного театра. Начались спектакли Третьей студии („Чудо св. Антония“) <...>»<sup>19</sup>.

Позже спектакль получил признание и со стороны Мейерхольда. По свидетельству Б. Е. Захавы, «На одном из первых спектаклей „Чуда св. Антония“ произошла первая встреча Вахтангова и Вс. Э. Мейерхольда. В беседе, состоявшейся после спектакля, Вс. Э. Мейерхольд поделился с Вахтанговым и со всеми участниками спектакля своими впечатлениями: чеканная форма, скульптурная выразительность и точность мизансцен, жестикуляция актеров (особенно «игра руками»), наконец, исполнение отдельных ролей, – все получило должную оценку в суждениях, высказанных Вс. Э. Мейерхольдом»<sup>20</sup>.

«Чудо святого Антония» держалось в репертуаре вплоть до 1928 г. и выпало из него после гастролей в Париже.

В первый раз «Свадьба» А. П. Чехова появляется в записях тогда еще Студенческой студии 18 ноября 1914 года на фоне репетиций «Усадьбы Ланиных». Студиец прилежно записывает за Вахтанговым: «поставить Чехова „Свадьбу“ и Горького „Встречу“»<sup>21</sup>, а затем перечеркивает запись. То ли был неуверен, что правильно расслышал, то ли в силу других, неведомых обстоятельств. Б. Е. Захава вспоминал: «Еще в Мансуровском переулке мы пытались по заданию Евгения Багратионовича, но без его участия проделать всю подготовительную работу. Это было, вероятно, в 1915–1916 году»<sup>22</sup>. Осенью 1918 года появилось первое распределение ролей и расписание репетиций. «Свадьба» готовилась параллельно репетициям «Обручения во сне» и «Куклы инфанты» П. Г. Антокольского, которые вел Ю. А. Завадский, и роли распределялись соответственно так, чтобы не пересекаться. Судя по тому, что в ноябре 1918 года Вахтангов предлагал Совету Студии пригласить Е. П. Муратову, актрису Художественного театра, преподававшую в Мансуровской студии, на постановку, он не собирался быть режиссером спектакля. При этом планировал, что репетиции будут идти форсированно («4 раза в неделю»<sup>23</sup>). Можно предположить, что «Свадьба» готовилась для Народного дома у Большого Каменного моста, где Студия давала спектакли в сезоне 1918/1919 годов. Как вспоминал Захава, «потом это дело заглохло»<sup>24</sup>. Произошло это, скорее всего, потому, что среди студийцев назревал раскол, приведший к развалу Мансуровской студии<sup>25</sup>. Студия восстанавливалась медленно. Одним из признаков ее возрождения стало возвращение к «Свадьбе». Б. Е. Захава рассказывал: «Это было весной 1920 года. Евгений Багратионович заявил, что он летом никуда не поедет, останется в Москве и будет работать с нами. К этому времени я сам находился в состоянии упадка и разочарования от нашей внутрестудийной распри и уехал в Орехово-Зуево заниматься с рабочей студией, думая, что вряд ли Евгений Багратионович предпримет что-нибудь серьезное. Но когда я вернулся осенью в Москву, то попал прямо на черновую генеральную репетицию „Свадьбы“. Спектакль уже был готов и произвел на меня чарующее впечатление. Я поинтересовался, чем Евгений Багратионович главным образом увлекался в этом спектакле. И я узнал, что тем же, чем



увлекался, работая над „Сказкой“ Толстого<sup>26</sup>, а именно – ритмом. <...> сатирического отношения к героям пока еще не было. Это была только первая ступень, и образы были трактованы с очень мягким, незлобивым, водевильным юмором и добродушием. <...> Это, в сущности, была еще школьная работа, а не театральный спектакль»<sup>27</sup>. «Свадьба» показывалась в виде ученического Исполнительного вечера вместе с чеховскими «Ворами» и «Юбилеем». Результаты показа, судя по всему, не удовлетворили Вахтангова, потому что репетиции продолжились с новыми исполнителями. В издании вахтанговского наследия (1984) указывается, что первая редакция «Свадьбы» была показана в сентябре 1920 года. Но участница спектакля Е. С. Толоконникова в письме Вахтангову от 29 ноября 1920 года сообщает: «Вот была генеральная „Свадьбы“ с новыми исполнителями (не знаю, говорили ли Вам о ней), и снова до ужаса почувствовалось, что Вас так давно нет с нами – и как это отражается на жизни Студии»<sup>28</sup>. Из чего следует, что репетиции продолжались, вводились новые исполнители, и генеральная проходила в отсутствие Вахтангова. Работа над второй редакцией началась едва ли не сразу после завершения первой. В ней преломились и переиначились воспоминания о том, что начиналась «Свадьба» одновременно с работой Ю. А. Завадского над пьесой П. Г. Антокольского «Кукла инфанты», над которой Вахтангов также размышлял: «Если в „Кукле инфанты“ он хотел показать *живую игрушку*, то здесь он хочет в живом человеке раскрыть его *мертвую сущность*, – там марионетка действовала в качестве человека, здесь человек в качестве марионетки. <...> Не живое в мертвом, а мертвое в живом, – таков мир, показанный Вахтанговым в Чеховской «Свадьбе». «Человек! Человек!» – протяжно и тоскливо кричал в этом спектакле свадебный „генерал“, призывая к себе *лакея*, и этот, казалось, безнадежный вопль обиженного старика, приобретал внезапно *символический* смысл и тоскливым эхом отдавался в сердцах зрителей»<sup>29</sup>. Работа над вторыми редакциями «Свадьбы» и «Чуда святого Антония» часто шла параллельно, и пересечение приемов и мотивов было естественно и неизбежно. Но не менее существенно, что одновременно Вахтангов завершал работу над «Эриком XIV», перед премьерой которого записал в дневнике: «Бытовой театр должен умереть. „Характерные“ актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно»<sup>30</sup>. Б. Е. Захава вспоминал: «Когда „Свадьба“ была закончена, обе пьесы [вместе с „Чудом св. Антония“] были показаны К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко: работа Вахтангова получила их авторитетное признание, и Третья Студия вскоре после этого показа была приглашена играть „Чудо св. Антония“ и „Свадьбу“ в помещении Художественного театра»<sup>31</sup>. 2, 3 и 4 июня 1921 года К. С. Станиславский проводил репетиции «Свадьбы» и «Чуда святого Антония» перед показом на сцене Художественного театра<sup>32</sup>. Очевидно, что Станиславский и Немирович-Данченко смотрели первую редакцию «Свадьбы» (или промежуточный вариант). Непосредственных критических откликов на июньский показ обнаружить не удалось, но осенью 1921 года журнал «Экран» упомянул о «блистательном успехе»<sup>33</sup>.

В июле-августе 1921 года Третья студия совершила первую поездку по Волге и Каме со «Свадьбой», «Чудом святого Антония» и «Потопом». Вахтангов провел прогон, «чтобы посмотреть, в каком состоянии находится спектакль „Свадьба“. И после этого устроил всем огромный разнос. С невероятным темпераментом, с непередаваемой страстью он обрушился на состав, всячески унижая актеров в собственных

глазах, развенчивая актерский апломб и „престиж“»<sup>34</sup>. Последовавшие за этим яростные репетиции привели к окончательной редакции спектакля, показанной в сентябре 1921 года. Спектакль прошел незамеченным критиками. А те немногие рецензии, которые появились во время гастролей, выглядят достаточно бледно.

«Свадьбу» продолжали играть в составе «Вечера А. П. Чехова» вместе с «Ворами» и «Юбилеем», а на гастролях чаще всего в один вечер с «Чудом святого Антония», хотя у Вахтангова были и иные планы. «Я хочу поставить „Пир во время чумы“ и „Свадьбу“ Чехова в один спектакль. В „Свадьбе“ есть „Пир во время чумы“»<sup>35</sup>, – писал режиссер, работая над второй редакцией.

«Свадьба» выпала из репертуара после зарубежных гастролей Третьей студии (1923).

---

---

Садко <В. И. Блюм>

### Советский Народный театр<sup>36</sup>

1

Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов.  
1919. № 141. 9 янв. С. 2

Отрадное впечатление оставляет этот небольшой студийный театр. Серьезное, любовное отношение к делу молодых актеров студии т. Вахтангова, среди которых можно указать на таких интересных, как Алеева, Серов и Завадский, ряд обдуманных, иногда с большой тонкостью выполненных постановок – все это обслуживает здесь исключительно пролетарскую публику.

Театр приготовил пока три спектакля. Несомненно, большие трудности, счастливо преодоленные, театру представляла подготовка великолепной социальной сатиры Метерлинка – «Чудо св. Антония». Постановка очень ярко воспроизводит характерные типы и быт какой-нибудь бельгийской Чухломы. Было бы жаль, если бы в районах не увидели этой пьесы, – только не надо этого «вступительного слова»<sup>37</sup>, к счастью, туманно, но всегда совсем некстати разглагольствующего

на тему о «чуде», которое оно предполагает объективно существующим...

И еще одно замечание. Театр обнаруживает уклон в сторону миниатюры: несколько чеховских миниатюр, «Гавань» Мопасана, «Вор» Мирбо, «Когда взойдет месяц» Грегори<sup>38</sup>...

Когда в течение вечера мелькает вереница миниатюр, хотя бы и изящных, можно ли говорить о каком-нибудь художественном результате? Превращение театра в развлечение, хотя бы и «разумное», – это от буржуазной культуры.

Мы смотрим на театр иначе. Театр, как и искусство в целом, это – предмет первой необходимости. И с этой точки зрения только эстетическое недоумение возбуждает разнокалиберщина и разношерстность всяких «вечеров миниатюр», «грандиозных концертов» и т.д.

В. Хрис. <Х. Н. Херсонский?>

**«Чудо св. Антония»**

2

Известия ВЦИК. 1919. № 10 (562). 16 янв. С. 4

Студийцы Московского Художественного театра показали в Советском Народном театре (у Каменного моста) одну из последних своих работ: комедию М. Метерлинка «Чудо св. Антония».

Своеобразный мистик и поэт нежных сплетений из глубоких душевных состояний, у которого все «там внутри», – Метерлинк остается самим собою и в иронической общественной сатире, какую является его «Чудо св. Антония». Для постановок своих пьес он требует или созвучного ему, строго выдержанного стиля, или четкого гротеска. Если слова его текста будут поняты и переданы только в духе реализма, то этим от пьесы отнимается сама душа автора, та творческая призма, сквозь которую он слушает и видит мир и говорит устами

своих героев. Именно таково впечатление от постановки «Чуда св. Антония». Артисты не вскрыли за реальным того внутреннего «реальнейшего», чем живы герои М. Метерлинка... Постановка не удержалась и на уровне художественного реализма, так как сатирическая ирония пьесы соблазнила артистов к гротеску и шаржу, но они не довели, однако, гротеска до законченной цельности, а шаржа до смелой остроты. (К этому их не допустила специфическая «благообразность», заимствованная у Художественного театра.)

У публики остается смутное и тяжелое впечатление.

Заметна большая тщательность в работе артистов. Среди других в спектакле выделяется Завадский – Антоний.

---

Ю. Соболев

**Народный театр**  
**Театрально-музыкальной секции МСРД<sup>39</sup>**  
**«Чудо св. Антония»**

3

Вестник театра. 1919. № 1. 1–2 февр. С. 8

Постановкой «Чуда св. Антония» М. Метерлинка молодое дело школы Е. Вахтангова, так называемая Третья студия Художественного театра, основавшаяся в Народном театре у Большого Каменного моста, осуществила очень приятный спектакль.

Чрезвычайно удачен самый подход студийцев к этой прекрасной пьесе, быть может, несколько неожиданной по своей реалистической и даже бытовой окраске

в творчестве автора «Пелеаса и Мелизанды». Подход этот, естественно, вытекает из характера и стиля комедии, комедии, если, повторяю, и не в обычном плане маленьких драм Метерлинка («Втируша», «Там внутри», «Слепые» и т.п.), то все-таки во внутреннем своем содержании, в душевном своем тоне, столь характерной именно для Метерлинка с его мистическим чувствованием чуда; чуда, оправдывающего реальную жизнь,

но благодное постижение которого дано лишь душам смиренным, душам кротким, наивным и мудрым, как дети. Отсюда, т.е. из внешне-реальной формы, в которой заключено «видимое» пьесы, взятое в очень земных очертаниях быта косного и циничного, и из той символической сердцевины, которая таит в себе сокровенное для Метерлинка учение о сверхчувственном, – по этой концепции строится и план работы режиссера (Вахтангова), осуществившего спектакль.

Четко, но без лишней резкости, ярко, но без тенденциозного подчеркивания, изображен буржуазный уклад жизни людей, мещански-добродетельных и тупо равнодушных. Но неким отсветом «миров иных» дано тут появление святого Антония Падуанского. И вот, как бы два начала борются здесь – просветляющее – ирреальное, которое постигается лишь болтливой, но мудрой сердцем служанкой Виржини, и видимое, – земное, – представителями которого являются все эти господа Пюставы и Ашилли. Должно, однако, заметить, реально-бытовая часть пьесы нашла в постановке более рельефное очертание, чем сторона мистическая. Поэтому, все второе действие, на протяжении которого происходит самое чудо, не производит достаточно сильного впечатления. Думается, что лежит здесь доля

вины и на исполнителе роли святого Антония (Ю.А. Завадский), которому не хватает проникновенности и убеждающей силы именно для сцены воскрешения из мертвых мадемуазель Ортанс. Появление же его в первой картине превосходно, верный тон и самая манера трактовки роли вполне соответствуют внутреннему заданию автора.

Одна из самых трудных ролей пьесы – роль служанки Виржини, которой единственной дано мудрое ведение чуда, эту роль играет молодая артистка Е.А. Алеева. Я подчеркиваю молодость исполнительницы, чтобы указать на то, что технически роль сделана еще далеко не законченно: вместо очень старческого тона порой чувствуется какое-то ненужное акцентирование. Но то, что сделано Е.А. Алеевой, метко и верно схватившей весь, так сказать, стиль роли, заслуживает всяческих похвал.

В большой группе «родственников» очень хороши Н.О. Тураев и в особенности Г.В. Серов. Яркими штрихами набросан доктор у Б.Е. Захавы.

Спектакль, во всяком случае, приятный, дающий обильную пищу для размышлений о том «чуде», которое в наши дни становится лишь достоянием «дневника происшествий». Именно эту лукавую мысль и таит в себе рассказ Метерлинка о святом Антонии Падуанском.

<Без подписи>

4

### **«Чудо св. Антония». (Третья студия Московского Художественного театра)**

Жизнь искусства. 1921. № 749–751. 11–14 июня. С. 2

После долгой лабораторной работы новая – третья по счету – Студия МХТ показала «Чудо св. Антония» Метерлинка.

Пьесу ставил Вахтангов. Если он уже и в «Эрике XIV» в Первой студии порадовал

своим отказом от проторенной дорожки реализма художественников, то в «Чуде св. Антония» он смело и открыто вступил на путь новых исканий. Не порывая решительно с историческими традициями Художественного

театра, Вахтангов умело использовал все ценное, здоровое и сильное, что оставил нам в наследство театр, из недр которого вышел и он сам, и его актеры.

Премьера метерлинковской пьесы составила целое событие для театральной Москвы и заставила о себе много говорить.

Спектакль производит отличное впечатление. С начала до конца он выдержан в тонах

в меру утрированного гротеска. Социальная подкладка пьесы – мир богачей – несколько подчеркнута и, отраженная кривым зеркалом, до жути выразительна. Постановка очень хороша и отделана до мелочей. Исполнение налажено отлично и превзошло самые смелые ожидания. Перед такими актерами, как Завадский и Котлубай, – большое и славное будущее.

---

---

Н. Хесин

## Театральный дневник Отражения

5

Экран. 1921. № 8. 18–20 нояб. С. 5

«Чудо св. Антония» в постановке Вахтангова. Проникновенный примитив Метерлинка, воссозданный большим и чутким художником.

Метерлинк всегда проникновенен. Метерлинк почти всегда примитивен. И в проникновенной примитивности его пьес вся трудность его сценического воплощения.

Этой трудности не преодолел когда-то Станиславский. Ощупью подойдя к трем пьесам Метерлинка, он Метерлинк не дал<sup>40</sup>. Фламандский быт, бугафорские изощрения, замедленная и напевная речь на сцене, это не Метерлинк.

Но то, чего не мог дать Художественный театр, в полной почти мере достигнуто младшим детищем – Третьей его студией.

Вахтангов извинялся в вечер открытия Студии за недочеты спешной постановки, за то, что «Чудо св. Антония» играли в сукнах. Не могу себе представить, чтобы его можно было играть иначе.

Никаких обстановочных изощрений. И только тогда и можно выявить тот чудовищный контраст, который дается Метерлинком. Этот контраст ярко выявлен Вахтанговым. На сцене не было Антония.

Очень большим артистом надо быть, чтобы не «играть» Антония, а воплотить его, чтобы создать на сцене живой образ, а не мертвую пропись. Большой артисткой надо быть, чтобы воплотить на сцене существо из заповедей блаженства. Ни Антония, ни служанки Виржини на сцене не было. Были только старательный актер и старательная актриса, старательно выполнявшие указания прекрасного режиссера. И, тем не менее, своей цели режиссер достиг. Оживленные, воплощенные на сцене кошмары, до жути выявившие в своих личинах, в своих интонациях, в своих жестах то человеческое, слишком человеческое, которое контрастирует у Метерлинка с божественно детским христианского святого и неграмотной служанки.

Они так кошмарны, так жутки и так правдивы, что сущность пьесы – дикий безобразный контраст выявляется даже при всей мертвенной серости обликов и надуманности игры Антония и Виржини.

И этот контраст, эти «свиные рыла» родственников, столь странно чуждые и столь странно близкие, оставляют неизгладимое впечатление. Достижение Вахтангова огромно.

Досадно расхолаживает долгий антракт между первым и вторым действием, отнимающий полчаса на переход персонажей пьесы из одной комнаты в другую. Пьеса должна идти без антракта. И примитивная

постановка в сукнах вполне позволяет это. Не нужен заключительный уход Антония в публику. Это – трюк, досадное пятно.

Что означают, наконец, спасательные круги вместо венков, приносимых покойнице?

---

---

Я. Тугендхольд

## Возрождение Метерлинка

Экран. 1921. № 9. 22–24 нояб. С. 5

6

Недавно в роскошном особняке Берга<sup>41</sup> состоялось торжественное открытие театра Третьей, руководимой Е. Вахтанговым, студии МХАТ.

Так как новая постановка Студии, «Принцесса Турандот», ко дню открытия не была готова, на свежестроенной сцене показано было «Чудо св. Антония». Спектакль этот имеет за собой уже годовую давность, и, тем не менее, на нем стоит остановиться. Он характерен и для физиономии этого третьего отпрыска Художественного театра, и для переживаемого нами в искусстве момента.

Было время, когда имя Метерлинка являлось лозунгом борьбы с реализмом на сцене, когда оно служило знаменем в руках Комиссаржевской и Мейерхольда<sup>42</sup>, когда оно было синонимом особого театра – условного, символического, неподвижного. Тогда, в метерлинковских «Смерти Тентажиля», «Пелеасе» и других, выдвигался на первый план момент мистики и сказочности, и пьесы эти ставились в заглушенных и мягких полутонах старинного гобелена.

С той поры утекло немало воды. Метерлинк почти сошел с русской сцены. И вот снова, как сам св. Антоний, его воскрешает перед нами Е. Вахтангов, а воскрешая, старается вдунуть в него новую яркую жизненность – остроту современности, выразительность и «гротескность» новейшей сатирической графики.

Говорю «графики», потому что едва ли может быть сомнение в том, что вахтанговская постановка «Чуда св. Антония», построенная на чередовании черных и белых пятен, навеяна не столько аналогичным опытом Художественного театра – «Жизнью человека»<sup>43</sup>, сколько рисунками Валлоттона<sup>44</sup>, этого мастера *blanc et noir*. И, несомненно, замысел талантливого режиссера был весьма интересен: пользуясь мотивом траура в семье родственников мадемуазель Органс, он превращает всех действующих лиц в черные сатирически-подчеркнутые силуэты, четко контрастирующие с белизной фона, мебели, венков, даже свечей на стенах.

С другой стороны, чтобы еще больше подчеркнуть сатирический характер пьесы, режиссер сообщает действующим лицам схематизированные стадно-однородные движения. Таковы коллективные жесты и возгласы этой толпы приглашенных, пошлого стада мещан и мещанок; особенно хороши здесь женщины с их разнообразно-уродливыми профилями и одинаково-автоматическими движениями. И многозначительно контрастируя с этими черно-белыми карикатурами, выделяются среди общего фона только два красочных пятна: св. Антоний и прислуга Виржини.

Сочетать оба эти мира, т.е. Антония с прислужкой и всю остальную буржуазную компанию, – являлось проблемой чрезвычайно

трудной. Ведь мы, в конце концов, так и не знаем, кто такой этот старик: просто ли больной с большой нервной силой или (по мысли Метерлинка) святой, лишь проживающий в больнице (ибо иначе откуда взялся бы свет, зажигающийся вокруг него и видимый объективно другим?). Этот элемент тайны режиссер мудро сохранил: в св. Антонии чувствовалась «нездешность», еще более подчеркнутая указанным цветовым контрастом.

Вместе с тем эта «изолированность» Антония стала чрезвычайно убедительной благодаря своеобразно-парадоксальному впечатлению: на сцене только он и Виржини кажутся живыми, настоящими людьми среди мелькающих черных арабесок, фантомов, механических кукол. Вахтангову удалось перенести центр тяжести мистики с фигуры святого на самую толпу. Это она кажется нереальной, как китайские тени – тени человеческой пошлости.

Это, конечно, не настоящий Метерлинк, ибо у последнего, как в жанрово-религиозной живописи старых фламандских мастеров, небесное и бытовое перемешаны равномерно; по Метерлинку, следовало бы сделать св. Антония фигурой такой же

бытовой, как и все остальные персонажи. Но, что дал Вахтангов, – это своеобразная попытка «гофманизировать» и осовременить Метерлинка, и в качестве таковой она интересна.

Во всяком случае, ученик перерос учителя. Вахтангов сделал большой шаг вперед по сравнению с Художественным театром и его традицией, вспомним «Потоп», в сущности, такую же «сатиру», – но как перегружен он натурализмом!

Нельзя, впрочем, не отметить, что на маленькой сцене Первой студии замысел Вахтангова был гораздо более четок. На новой, гораздо большей сцене, эта четкость значительно расплылась; так, в первой картине общую гамму нарушала зеленоватая дверь с лилиями; смазаны и смягчены были гримы; тягуч был и самый темп спектакля.

Вообще чувствовался какой-то налет салонности, какой-то флер, быть может, невольно внушенный слишком салонной атмосферой чинного Берговского особняка.

Преодолеть эту непривычность, приспособиться к большой сцене, перерасти Студию и стать действительно театром – такова задача, вставшая перед вахтанговской молодой труппой.

А. С<идоров>

## Записки зрителя Открытие Третьей студии МХТ

7

Жизнь искусства. М., 1921. № 2. 1 дек. С. 11–12

Ярко освещен Берговский особняк на Арбате. Красивый вестибюль, парадная лестница, устланная дорожками, золоченая мебель, – словом, все, что может послужить красивым орнаментом яркому и благородному сценическому творчеству.

Налицо маленькая «вся Москва»: здесь и заведомо театральные премьеры, писатели,

художники, представители иностранных миссий, представители правительства, – словом, «свет» в самом широком смысле этого слова.

Е. Б. Вахтангов, наконец, после долгих трудов и усилий, устроился со своими питомцами в новом и очень уютном помещении и устроил свой «вернисаж».

В кратком вступительном слове руководитель Студии ознакомил публику с трудностями организации своего сложного дела и, как полагается, скромно просил о снисходительном отношении, так как не все еще готово...

Публика умела чутко и отзывчиво ответить к молодому театру и усердными аплодисментами высказала свои симпатии Вахтанговской студии.

Метерлинк, интересно задуманный и хорошо сыгранный студийцами, был в этот вечер как бы не полностью сделан в режиссерском смысле слова (о чем, правда, Е. Б. Вахтангов и предупредил публику). Гротескная пьеса, построенная на обилии внешних эффектов, на своеобразных изломах быстро сменяющихся эмоций, должна быть более определенно-подчеркнутой, больше характеризовать предвзятый замысел режиссера, – между тем как в отчетный, по крайней мере, вечер, пьесу можно было разделить на несколько отдельных фрагментов, – правда, очень интересных каждый в своем роде, но разных по характеру обрисовки. То быт, то шарж, то символическое, тонко-чувствуемое артистом переживание (Ю. А. Завадский) – словом, хотелось в глубине сознания соединить как бы несколько разных впечатлений, одновременно оставленных разными исполнителями ролей.

Мне хочется задать вопрос: если это гротеск, то отчего гротескны погребальные венки, священник и мадемуазель Ортанс, а просто «бытовы» и реальны Пюстав (между прочим, прекрасно обрисованный артистом Басовым), Виржини (г-жа Котлубай), отчего прекрасно сыгранный артистом Б. Е. Захавой доктор так уморительно шаржирован?

Повторяю, – как ряд своеобразных и ярких отрывков, спектакль очень ярок и интересен, но цельности в нем в отчетный вечер не было.

Прекрасен г. Завадский в заглавной роли, но одухотворенности, надмирности в нем нет. Он слишком по-земному кроток, даже не кроток, он, святой Антоний Падуанский, благовоспитанно-вежлив. Просто порядочный человек, но – человек.

Между тем, как по самой концепции пьесы, он тут же творит чудеса, вокруг него излучается небесное сияние, на нем «видимая небесная благодать», а именно этого мы у г. Завадского не нашли.

Внешние данные у этого артиста исключительно благодарны. Голос необычайно звучен и гармоничен в то же время. Мы вспомнили пленительные нюансы В. И. Качалова...

Итак, о спектакле, кажется, все. Еще два слова о погребальных венках. Да простит мне талантливый режиссер, но они вызывают не консонирующие ассоциации. А это отвлекает, портит впечатление.

Концерт прошел с исключительным успехом. Чтение «Скупого рыцаря» и «Пророка» Пушкина К. С. Станиславским было подлинным наслаждением, радостным отдыхом в царстве красоты. Чудесно прочитал М. А. Чехов рассказ А. П. Чехова и сцену из «Ревизора». Очень хорошо прочитан Е. Б. Вахтанговым мопассановский «Бродяга», но теще мешает необходимость отводить взор от зрителя к странице книги. В этом смысле знание текста наизусть (правда, это очень трудно) освобождает творчество тещи.

Участовавшие в концерте артистки Зоя Лодий<sup>45</sup> и Н. Голубовская<sup>46</sup> имели большой и заслуженный успех, в особенности г. Лодий, снова, как прежде, покоряющая сердца москвичей своим чарующим пением.

Публика, устроившая овацию Е. Б. Вахтангову, расходилась вполне удовлетворенная и с воскресшими надеждами на подлинное возрождение художественного творчества в новом театральном утолке Москвы.



М. Загорский

**«Чудо св. Антония»**

8

Театральная Москва. 1921. № 13–14. 6–11 дек. С. 4

Вот спектакль, свидетельствующий как нельзя лучше о том, чем может быть театр современности.

– Что это такое! – возмущенно восклицала одна из представительниц «новой буржуазии» на открытии Третьей студии Художественного театра. – Да они издеваются над нами... – Н-да, – смущенно лепетал ее провинившийся кавалер, – это очень странно. Впрочем, они хорошо играют Чехова, – добавил он облегченно.

Чехов Чеховым, а пока вот получите пару этаких полновесных пощечин, господа мещане старых и новых формаций! Теперь, когда бес Достоевского начинает снова мечтать о воплощении в плане «купеческом»<sup>47</sup>, не вредно, ох, как не вредно, прищемить ему хвост. Это, судя по вышеприведенной реплике, вполне достигается той злой и едкой сатирой, которая имеется в «Чуде св. Антония» и которая великолепно и полно выявлена в постановке Вахтангова.

И еще одним замечателен этот спектакль. Третья студия упорно и плодотворно работает, ищет, волнуется... Между «Чудом

св. Антония» 1918 года и той же пьесой в 1921 году нет ничего общего. Третья студия, по-видимому, окончательно и навсегда, ушла от метрополии и уже не вернется никогда в ложе художественного реализма. Годы революции отразились очень глубоко на ее работе. Она чувствует стиль современности. Ее «Чудо» теперешнее так же удалено от 1918 года, как теперешний Хлестаков–Чехов далек от «Ревизора» 1908 года<sup>48</sup>.

Этот стиль – сценическая подчеркнутость, преувеличенная выпуклость, гротеск, переходящий подчас в буффонаду. Так надо, и иначе нельзя. Наш глаз как-то уже изменился за эти подчеркнутые и выпуклые годы, и иначе мы ничего не увидим.

Вот почему я так рад за Третью студию и так много жду от ее дальнейших работ.

Ее работники много потрудились над очисткой и приведением в порядок нового помещения Студии, бывшего особняка Берга. Это хорошо. Много, очень много еще надо почистить в наших театральных особняках. В добрый путь!

---

Александр Абрамов

**«Вчера» и «сегодня»**

9

Театральная Москва. 1921. № 13–14. 6–11 дек. С. 4–5

У подлинного театра, театра, который бы радовал как истинно театральное зрелище, волновал и поражал бы своей утренней силой и глубиной содержания, динамической насыщенностью сцен и яркостью переживаний, театра, нашедшего стиль

современности, уловившего ритм и темпы нашей эпохи, у этого театра нет сейчас своего «сегодня». У него есть «вчера».

Вчера!

Когда на тусклом, сером, уныло однообразном театральном горизонте загорелись

первые «зори». Когда вдруг сразу рухнула доселе неколебимая святыня «чистого» искусства.

Когда впервые поколебались золотые скрижали – непреложные, вечные каноны Академии.

Когда потертый, ободранный и весь истрепавшийся от старости Аполлон был заброшен, наконец, в лавку старьевщика.

И когда в крепость «старого» искусства гранитными стенами мнимых традиций отгородившегося от всего свежего и нового, ворвалась армия молодая, творчески сильная, руководимая пламенным фанатиком-энтузиастом, высоко несущим знамя эстетической и социальной революции театра.

И завял вдруг «Узор из роз»<sup>49</sup>, быстро состарилась «Младость»<sup>50</sup>, и уныло зарыдали, уходя в безвозвратное прошлое «Осенние скрипки»<sup>51</sup>.

И все, что было нового, молодого, сильного и бодрого духом, смело взглянуло в глаза современности и безотчетно потянулось к блеску этих радостно манящих и куда-то влекущих глаз.

Робко засияло первое «Чудо», засиял яркими красками «Мексиканец»<sup>52</sup>. Ожил и помолодел старик Шекспир<sup>53</sup>. И весело взбежал на сцену экспансивный, смеющийся Гоцци<sup>54</sup>.

И загрохотала, вся схваченная в ритме современности острая и резкая «Мистерия-буфф»<sup>55</sup>.

Это сделала революция.

\* \* \*

Это было вчера. А потом, а сегодня?

Потом закрытие единственного подлинно-революционного театра, всеобщее «равнение направо», царство «золотой середины», экономические принципы, доходность, безубыточность, касса...

И сквозь сумерки диспутов, сквозь отвратительный и грубый грим разнузданной халтуры выглядывает лик нашего театрального сегодня.

Печальное зрелище.

Яркие, радостные, бурные краски снова сменились серыми, унылыми, бесцветными тонами. Вместо кубов и плоскости футуристов, вместо красочной вакханалии условников явился на сцену старый знакомый «павильон», появились «всамделишные» двери и стулья...

Бессмертные костюмы итальянских карнавалов, яркие одежды героев «плаща и шпаги», тоги и туники античного театра, костюмы символически-условных постановок сменились «хорошо сшитыми фраками» и скучными серыми пиджаками.

\* \* \*

Но есть на сереньком фоне и яркие пятна.

Блеснул причудливый, гротескный Хлестаков<sup>56</sup>, такой поражающий, удивительный...

Одиноко сияет «Чудо св. Антония».

Бьется в мучительных и страстных исканиях Фердинандов<sup>57</sup>.

Пытается как-то подтянуть к современности средневековый фарс и итальянскую комедию Фореггер<sup>58</sup>.

И только...

А в остальном беспросветная пошлость, скука раскрепостившегося «свободного» театра, слегка прикрытый развратец, торжество коммерциализма...

«Есть сцена и зал».

«Кругом запертый, куда люди приходят по вечерам и рассаживаются рядами один за другим и осматриваются».

«И смотрят на занавес и на то, что за ним, когда он поднимается».

«Я смотрю на них – зал наполнен одной лишь разодетой плотью».

Так определяет сущность современного ему театра Поль Клодель устами героини «Обмена»<sup>59</sup>.

И невольно вспоминаются проклятья Леонида Андреева<sup>60</sup>, трагическое разочарование и уход из театра Элеоноры Дузе<sup>61</sup> и холодно-рассудочное отрицание театра Айхенвальдом<sup>62</sup>.

Они были правы по отношению к «тому» театру. А разве теперь не «тот» театр?<sup>63</sup>

Театр, ставший именно только вместилищем «разодетой плоти», ее жалким и услужливым рабом.

Старички-подагрики, эстетствующие рамоли, пошло-жеманные маркизы, резонерствующие буржуа, изломанные гомосексуалисты, нагло развратные кокетки, все эти раскрашенные «свинные рыла» – маски современной Мельпомены.

И за этими масками она прячет свое истинное лицо, все расплывшееся в одну сплошную гримасу чудовищно отвратительной пошлости.

Голова Медузы! Кошмары Гойи!

Зеркало, в котором каждый день отражается отвратительное пошлое лицо Мещанства – современной публики, этой глупой и отвратительной карикатуры на человека.

Мещанский театр победил на театральном фронте. Но надолго ли? Не пиррова ли это победа?

Когда зарвавшийся кассир, ограбив кассу своего хозяина, вдруг очертя голову бросается в вихрь самых диких и нелепых кутежей, он в каком-то пьяном кошмаре, не оставившаяся и не задумываясь, растрчивает все. И сразу же наступает непредотвратимый и неизбежный финал.

И современный театр, вдруг вырвавшись из прекрасного «вчера», точно так же закружился «сегодня» в дикой кошмарной вакханалии нелепого разгула.

Пусть он идет в ней *crescendo*. Это не страшно. Нарыв, прежде чем прорваться, всегда должен нарвать.

И может быть, уже скоро наступит трагический и неизбежный конец.

И с радостью в сердце, с огромной и светлой верой в прекрасное революционное будущее, мы можем воскликнуть:

– *Le théâtre est mort, vive le Théâtre!*\*

Театр нового коммунистического столетия, новых сдвигов человеческой мысли и человеческой психики.

---

---

Любовь Гуревич

### «Чудо св. Антония»

10

Театральное обозрение. 1921. № 3. С. 6–7

«Чудо св. Антония» Метерлинка, которое было дано Третьей студией МХТ 13 ноября, для открытия нового зрительного зала, не является новой постановкой этого молодого театра. Но почему театральные критики должны писать только о премьерах, о новых постановках без права вернуться к ним впоследствии? На что сошла бы литературная критика, если бы она принуждена была, обычаем периодической печати, ограничиться оценкой только что вышедших

литературных произведений! А для развития театральной критики такое ограничение, как можно было бы доказать, играет еще более пагубную роль. Но об этом нужно писать особо, а теперь вернемся к «Чуду св. Антония».

Не случайно эта вещь, стоящая почти особняком в репертуаре Метерлинка, поставлена именно Третьей студией МХТ: у руководителя этой Студии, Е. Б. Вахтангова, есть вкус к остроте художественного рисунка на сцене,

---

\* *Le théâtre est mort, vive le Théâtre!* (фр.) – Театр умер, да здравствует Театр!

к художественно оправданным карикатурным изломам. Не порывая с лучшими традициями МХТ, заботясь о том, чтобы молодые артисты подходили к своей творческой задаче изнутри, воссоздавая в собственной душе все характерные для данной роли чувствования, он требует от них внешнего мастерства, ищет четких, иногда резких контуров для намеченных сценических фигур, и его режиссерская фантазия останавливается на тех драматических произведениях, которые могут быть инсценированы в стиле художественного шаржа или гротеска.

«Чудо св. Антония» принадлежит к таким именно произведениям. В центре его – величавая фантастическая фигура св. Антония, а кругом нее – множество человеческих уродов, типичных представителей замкнутой, спертой в своих низменных интересах французской буржуазной среды. Они смешны, отвратительны и почти страшны в своем психическом и умственном окостенении. Только одна фигура представлена у Метерлинка в мягких, теплых, человеческих тонах, – фигура Виржини. Она тоже до некоторой степени принадлежит к миру уродов, потому что ей трудно освободиться от страха перед теми, кому она служит, но ее простое чистое сердце тяготеет к тому миру высших откровений и чудес, из которого пришел св. Антоний.

Дать на сцене яркий контраст этих двух миров, сочетать возвышенно-фантастическое с карикатурно-реалистическим, подчинив все исполнение какому-то внутреннему художественному единству, – задача очень большая, – и нужно признать, что театр разрешил ее. Артист Завадский дал превосходный образ св. Антония, чуждый елейности, свободный от условности, – строгий, почти суровый и благородно величавый. Высокий рост, глубокий низкий голос, крайняя сдержанность и спокойствие движений, сосредоточенный в себе взгляд, которому не нужно следить за происходящим вокруг,

потому что св. Антоний и так все знает, – таковы внешние черты этого образа, создающего впечатление сверхчеловеческой силы и высшей мудрости, которой открыты все законы – и те, которыми, ведомо для людей, управляется их земное бытие, и те, которые должны навсегда остаться за гранью человеческого опыта и разума.

Мир человеческих уродов представлен множеством фигур, из которых одни кажутся все же одушевленными, внутренне подвижными, другие – совершенно застывшими, кукольными. Почти все они очерчены извне острыми и характерными чертами, которые делают толпу их – с чисто живописной стороны – разнообразною. Однако не все исполнители этих ролей дают нам ту сценическую иллюзию, при которой наше художественное восприятие отрешается от вопроса о реальности созерцаемых образов, верит им – независимо от того, насколько они близки или далеки от возможного в действительности. Не все артисты в этой толпе свободны от напряженности, вызываемой как бы боязнью утратить ту гримасу, которая была признана характерной для данного облика; по-видимому, не все они сумели подойти к своей художественной задаче изнутри, от живого ощущения той человеческой разновидности, какую они признаны были воплотить. Наиболее цельное и непосредственное впечатление в этой толпе оставляет артист Басов в роли Постава, за ним нужно было бы отметить в прежних спектаклях исполнителя роли Ашилля, Тураева, который заменен теперь Глазуновым, еще не вполне вжившимся в свою роль. Артист Захава богато разработал юмористическую роль доктора и дает яркую характерную фигуру. Но эта фигура, как и большинство других, кажется внутренне не совсем заполненной.

И вот что является результатом этой внутренней «незаполненности» большинства карикатурных ролей: превосходно ском-

понованная в режиссерском отношении сцена чуда, когда св. Антоний заставляет покойницу приподняться со своего ложа, – должна была бы дать настоящий гротеск, карикатуру трагическую, вызывающую чувство жути, ибо в это мгновение души всех кружащихся перед нами уродов потрясены до основания прорывом в их жизнь каких-то неведомых им сил; они преисполнены такого ужаса, который должен сообщиться и зрителю. А между тем, бурное движение на сцене при воскресении покойницы дает нам впечатление не гротеска, а юмористического шаржа. Люди бегут, сталкиваются, валяются в самых неожиданных позах: они могли бы быть и безумно смешны, но вместе с тем и жалки, и страшны в этих позах, ибо в это мгновение мы все же должны вспомнить, что они люди, – хотя бы для того, чтобы потом еще сильнее ощутить их уродство. Но они не жалки и не страшны, они только смешны. Даже их стремительное движение кажется неодушевленным, автоматическим, как движение кукол на зашатавшемся столе.

Это самое «ударное» место всей постановки, и в нем как раз сказывается ее существенный дефект. Но и еще одно обстоятельство препятствует полноте впечатления от нее: это недостаточно цельное и непосредственное

исполнение роли Виржини, особенно в первом акте, где она говорит со св. Антонием, то как служанка своих господ – с неведомым пришельцем, то как чистая и верующая живая душа с благоговейно чтимым ею святым. Артистке Котлубай не вполне дались здесь переходы от одного тона к другому, и образ Виржини не воспринимается во всей его пленительной наивности и простоте. Зато во втором акте у артистки есть прекрасные, живые и трогательные моменты.

В заключение надо еще отметить одну совсем маленькую роль, которой режиссер и исполняющий ее артист Шихматов сумели придать большую художественную значительность. Это роль полицейского комиссара, который приходит составить акт о деяниях св. Антония. Что-то умное и внушительное есть в выложенной фигуре этого блюстителя правосудия. Он кажется представителем определенного, выдержанного мировоззрения, убежденным и серьезным противником таких «нарушителей закона», как св. Антоний, – и намеченное в пьесе столкновение двух миров находит свое наиболее сильное выражение в ее заключительной сцене, в этом кратком диалоге между комиссаром и уводимым в тюрьму св. Антонием.

Анатолий Канкарович

**«Чудо св. Антония». (Третья студия  
Московского Художественного театра)<sup>64</sup>**

11

Петроградская правда. 1923. № 92. 27 апр. С. 5

Мы вынуждены признать, что Москва несравненно богаче нас в театральном отношении. Это театральное богатство заключается, прежде всего, в том, что у московских театров есть определенная театральная физиономия, есть лицо театра, в то время как у нас этого-то театрального лица как

раз и не хватает. У нас есть отдельные хорошие и удачные спектакли, но идейных, так сказать, «физиономных» театров у нас очень и очень мало.

Петроград не блещет именами театральных идеологов; Москва, наоборот, давала и дает нам Станиславского, покойного

Вахтангова, Таирова, в свое время Санина, Комиссаржевского; наконец, в Москве живет и работает Мейерхольд.

Третья студия Московского Художественного театра привезла нам всего три спектакля: «Чудо св. Антония», «Принцессу Турандот» и «Правда – хорошо, а счастье лучше», показав пока «Чудо св. Антония» Метерлинка – пьесу в высшей степени театральную.

Пусть каждый художник решает свою задачу по-своему, но пусть он ее решит. Можно спорить со способом этого решения, но нельзя не признать самого факта выполнения задачи. У москвичей есть свое определенное лицо, есть определенная линия, есть

строгий замысел, есть подход и есть большое мастерство – достижение, которым они всегда побеждают театральный Петербург.

Поставлена пьеса покойным Вахтанговым манерно-строго: в двух цветах – черном и белом, без декораций – в сукнах, со строгим аскетическим ликом Антония и с шаржировано-карикатурными лицами обывателей.

Трудно отдать предпочтение одному исполнителю более, чем другому – в этом удивительном, прекрасном и стройном ансамбле москвичей. Вот почему вместо обычного перечисления актерских фамилий хочется приветствовать идейную коллективность наших славных и желанных гостей.

---

Д. П<латач>

## Первый спектакль Третьей студии

Красная газета. 1923. № 94. 27 апр. С. 6

12

Московский Художественный театр, его студии и, в частности, постановки покойного Вахтангова более или менее известны Петрограду по гастролям прошлых лет.

Это обстоятельство в значительной степени скрадывало остроту новизны дебюта Третьей студии, демонстрировавшей вчера в театре на Фонтанке свою работу Петрограду впервые.

Взвившийся занавес тотчас же обнаружил, что это не terra incognita, а нечто уже известное. Те же достоинства и те же недостатки в соединении актерской школы Станиславского с более новыми методами режиссуры. Соединение стилей ультра-реалистического и условно-символического. Монолитность ансамбля, в совершенстве овладевшего словесным материалом пьесы; экономия в средствах сценической интерпретации и, как следствие этого, огромная сила их выразительности; математическая

точность, четкость и заостренность жеста и пластики.

Комедия Метерлинка «Чудо св. Антония» (по автору – сатирическая легенда) – для реалистического театра дает мало материала.

Символист Метерлинк родственнее, быть может, Таирову, нежели Станиславскому.

Пьеса трактуется как шаржированный гротеск, со значительной утрировкой.

Лишенный декоративности спектакль разрешен в плане условно стилизованной архитектуры; система не передвигающихся ширм придает известную монументальность, определенную массивность. Черные пятна костюмов на фоне буро-желтых ширм подчеркнута оттеняют нарочитую скудость сценического убранства, сообщая этим спектаклю декоративную четкость.

Об исполнении было бы трудно говорить после первого, небольшого спектакля. Это можно будет сделать лишь несколько позже,

когда сказка о принцессе Турандот разрядит холонок зрительного зала, встретившего первый спектакль весьма сдержанно.

Третья студия МХАТ даст в Петрограде до 20 спектаклей, после чего предполагает уехать за границу – в Скандинавские страны.

---

---

В. Ченцов

**«Чудо св. Антония»  
и «Принцесса Турандот»**

13

Последние новости. 1923. № 18. 30 апр. С. 3

«Если бы Христос явился на землю и проповедовал у меня в губернии, я бы его арестовал», – изрек однажды губернатор граф Уваров, известный ревнитель православия<sup>65</sup>. У Достоевского Христа за несоответствие его учения с католицизмом Великий Инквизитор сажает в тюрьму. Это несоответствие последователей этического учения в практике с самим учением, отраженное в трагическом аспекте Достоевским и в опошленной форме в «остроте» губернатора, отражено и у Метерлинка в его «Чуде св. Антония».

В «Чуде св. Антония» Метерлинк совершенно изменяет своей обычной драматургии и является неожиданно неотразимым сатириком. Он с бесконечным юмором рисует фигуру столь чтимого католиками Антония Падуанского, во всей его идеальной сущности пришедшего воскресить свою набожную почитательницу, – противопологает его набожным слугам.

Студия Московского Художественного театра создала этому произведению художественное воплощение, разрешив задачу в форме гротеска. Эта работа рано, быть может, слишком рано потерянного нами режиссера Вахтангова оставляет отрадное впечатление. И думается, что в ней, а не в пресловутой «Сказке о Принцессе Турандот», настоящее зерно, которое не изживется.

Здесь все убедительно: и черная «католическая» клерикальная толпа пошляков, начиная с ушедшего в свое чрево свинообразного

«патера» и кончая глубоко убежденным в своем здоровом отношении к вещам – фантастически тупого негоцианта. Убедительна и фигура святого Антония. Вы чувствуете его абсолютную неслиянность с «верующими», прекрасно передана эта, трудная для исполнения фигура.

В «Чуде св. Антония» заклеяна пошлость с гоголевской силой, и это произведение совершенно международного характера. Оно будет понятно каждому европейцу, как и нам, так как в нем все элементы той сатиры, которая выходит за пределы нации или класса.

Этот спектакль еще раз подтвердил, что актер – самое интересное в театре и что чем меньше аксессуаров, тем, в сущности, ценнее театр.

Но вот вторая постановка того же Вахтангова – «Турандот».

Очень, очень мило, но... не убедительно, это превеселый, презабавный и очень разнобразный, тонко и прямо искусно сделанный спектакль. Но, если это «последнее слово», то последнее слово... вчерашнего дня, от «вчера» как театральной истории, так и литературы.

Играют очаровательно, забавно, остроумно, с неистощимой фантазией, с талантами имитаторов... Но... Но разве это «представление», сверкающее причудливостью и неожиданностью забавности и клоунад, разве правда, что оно готовилось не в 1–2 вечера, не импровизация, а целых пять лет!?!

О, тогда разве это не достойно жалости? Забавность перегружает. Смеется под конец ртом, а в душе пусто. Удовлетворяет законченность, очаровательна пантомима – интермедия в последнем антракте – но... уходишь с пустотой, с каким-то чувством «голода» душевного.

И потом – мы все-таки не итальянцы. И в три года выдрессировать нас под итальянцев можно... Но разве так это надо?

Техника? Да. Но таков ли путь? Техника, акробатика, если хотите, но... как средство. Я все могу, – должен сказать актер, – но надо все уметь, а не одно. Здесь актеры, как клавиши под пальцами художника-пианиста, в руках режиссера создали удивительный «humoresque». Но разве есть музыка юморески? Нет, «Турандот» – это вчерашний день искусства в предчувствии грядущего, правда, слово не новое восходящего дня.

---

---

Э. Старк

14

**«Чудо св. Антония»  
(Первый спектакль Третьей студии МХАТа)**

Еженедельник петроградских государственных академических театров.  
1923. № 35. 1 мая. С. 10–11

Нам, петроградцам, редко выпадает на долю любоваться театральным мастерством Москвы. Это тем более досадно, что Москва всегда была городом несравненно более театральным, нежели Петроград, а сейчас ее пульс в этом направлении бьется еще сильнее.

Шестнадцать лет подряд к нам весною обычно жаловал Московский Художественный театр. Всегда это было в нашей жизни большим событием. Семь лет уже как мы этого удовольствия лишены. И немногие знают, что в нынешнем году (14 октября) истекает 25 лет деятельности Художественного театра. Трудно сказать, что будет дальше, но пока свет этого большого искусства для нас померк.

И только в отраженном виде блеснул он снова в среду, 25 апреля, когда начались гастроли Третьей студии Московского Художественного театра, и нам показали «Чудо св. Антония» Метерлинка.

В чем этот отраженный свет? В одном очень тонком обстоятельстве. Основным принципом Художественного театра в деле

оформления сценического зрелища всегда являлся реализм, порою доводимый до крайних пределов. Все настоящее, анфилады комнат, с массой самых настоящих вещей, и посреди необыкновенно реальные люди, причем каждый из них непременно с каким-нибудь особо характерным жестом, особо характерной интонацией речи. Всегда производилась тщательнейшая работа над внешней типичностью каждого персонажа.

И вот в том, как разыгрывается «Чудо св. Антония», вы очень ясно чувствуете, что тут традиции Художественного театра. На лицо, казалось бы, самый подлинный гротеск. Но в то же время все эти курьезнейшие фигуры с их утрированным гримом и такими же движениями, которых как будто и невозможно представить себе где-либо подлинно существующими, чем-то, какой-то одной стороной своего существа напоминают совершенно живых людей. Вам даже начинает казаться, что вы их где-то видели. Впечатление такое, точно они отражаются в каком-то невероятно кривом зеркале, от чего их натуральная сущность



нисколько не изменяется. Впечатление такое, будто каждое действующее лицо пьесы сначала обработано в совершенно натуральных тонах с преобладанием одной какой-нибудь типичной черты, а потом черта постепенно доведена до абсурда в художественной форме. В итоге причудливое сплетение реальности с каким-то кошмарным

видением, и все это захватывает чуткого зрителя, благодаря необыкновенному, совершенно поразительному мастерству выполнения. В полной мере сказывается школа Художественного театра. И с грустным чувством вспоминаешь безвременно угасшего Евг. Вахтангова. Ибо эта талантливая постановка – его мысль.

---

---

В. Азов <В. А. Ашкинази>

### **Спектакли Третьей студии «Чудо св. Антония»**

15

Жизнь искусства. 1923. № 17. 1 мая. С. 12

Ну как же не верить в чудеса? Чудеса были, есть и будут. Я был на чудесном спектакле в Большом Драматическом театре, где теперь гостит Третья студия МХТ. Чудес тут был целый ряд. Появилась откуда-то публика, которой ведь нет в Петрограде, – мы это твердо знаем, – и хорошая публика – чуткая, внимательная, сосуществующая с актерами на сцене. В чем дело? С собой они привезли публику, эти молодые москвичи? Или есть еще у нас в Петрограде толща неподнятая, девственная еще земля? Неисповедимы чудеса, и не будем стараться понять то, что ограниченному человеческому уму недоступно.

Второе чудо – спектакль благородного тона, от первого до последнего аккорда выдержанный, аранжированный. Рука мастера чувствуется и в общем плане спектакля, и во всех деталях. Нет провалов, к которым мы так привыкли на наших петроградских сценах. Нет слабых недописанных мест, нет мазни, нет дряблости в красках. Вахтангов [то.] что делал, делал с подлинным убеждением и был при этом несравненным мастером сценической лепки. Подход его к «Чуду св. Антония» был намечен в плане гротеска. И был гротеск. У нас в Петрограде гротеском

называют все – от завываний цыганской певицы на «крыше» до сладчайших благоглупостей в наших маленьких театрах.

Из мира благополучных, утопающих в собственной пошлости буржуа, трактованного в плане гротеска, режиссер выделил Антония и смиренную Виржини, носительницу «сокровища смиренных». Они отдельно, они – на полях карикатуры. Антоний навеян суровым Эль Греко, смягченным, перенесенным из фанатической и свирепой Испании в мягкий, окутанный туманом пейзаж Фландрии. Виржини – с картины одного из маленьких голландцев.

Менее всего чудесна в этом спектакле – ткань, на основе которой он вышит – пьеса. В ней мало остроты и полное отсутствие внутренней логики. Антоний то творит чудеса, то совершенно беспомощен. Почему? Это смирение, или нет больше пороку в чудотворной пороховнице? Сатира не углубляется, скользит по внешности. Но материалу для молодых актерских сил в ней бездна. Целый ряд отточенных характерных ролей.

Москвичи играют их замечательно. Один лучше другого. Смешно было бы при таких обстоятельствах заниматься учетом: кто играл лучше. Я сильнее воспринял доктора

(Захаву) и Жозефа (Лобашкова). Из чего отнюдь не следует, что не яркие или художественно незавершенные образы дали Юстав (Басов) и Ашиль (Тураев).

В параллельном плане, на полях этого гротеска, с подкупающим благородством тона играл Антония Завадский, и сочно лепила Семенова – Виржини<sup>66</sup>.

---

---

Г. Крыжицкий

### «Чудо св. Антония»

Музыка и театр. 1923. № 17. 1 мая. С. 6–7

16

В наши дни чудес, к сожалению, не бывает. Ни в жизни, ни на сцене. И отчетный спектакль Третьей студии Московского Художественного театра лишний раз доказал это. Не было не только чуда, но даже и просто-напросто интересного спектакля.

В «Чуде св. Антония» – все скучно, начиная с белесых плоских «сукон» (если это только можно назвать сукнами), и кончая игрою главных действующих лиц.

Прежде всего – нет театра. Тон какого-то натуралистического гротеска: актеры играют по Станиславскому, переживают до самозабвения, а режиссер заставляет их вовсю буффонить и дешево шаржировать. И получается ни то, ни се, ни настроения, ни смеха, – ни богу свечка, ни черту кочерга. К тому же темп настолько замедленный, так паузят, говорят, растягивая и так вяло, что зрительный зал медленно, но верно погружается в тихую дрему. А вряд ли в этом назначение театра, – ведь выспаться можно и дома.

На сцене все время барахтаются. Барахтаются беспомощно и нелепо, и все валяются по полу. Это не акробатическое кувырканье, когда наслаждаешься техникой движения, а психологическое барахтанье, глупое и надоедливое. Пресно. Уныло. Вяло. Больше всех нагоняла тоску служанка Виржини (Некрасова); у нее на редкость неприятный, не «тембрый» и однообразный голос; она

тянет свою вялую речь без модуляций, не повышая и не понижая, и слова падают, монотонно и сонливо, как осенний дождик. Чеховым пахнет, вернее дешевой чеховщиной.

Ей под пару и сам св. Антоний, долговязый верзила с чересчур молодым для почтенного старца голосом (Русланов). Образ падуанского святого совершенно не удался исполнителю: ни благостной возвышенности, ни неотесанной простоты, – а так, одно сплошное недоразумение. К тому же вместо сияния просто-напросто зажигали лишний софит; это электротехническое проявление святости немного прибавило к успеху злополучного чуда. В слаженном ансамбле – мудрено было бы не сладить за несколько лет еженедельного исполнения! – все исполнители подогнаны под один уровень. Мне кажется, что ярких индивидуальностей (кроме Завадского) в Третьей студии нет, но возможно, что все обличия и лики стерла именно эта самая пресловутая нивелировка. И серое исполнение как нельзя лучше гармонировало с бесцветными декорациями.

В результате – кашель и зевота в зале. А жаль. Пьеса Метерлинка, разумеется, уже давным-давно устарела, но все же при умелом подходе из нее можно было бы кое-что сделать. Года два тому назад мне привелось видеть ее в постановке – *horribile dictu!* – Б. Пиголина, на крохотной сцене

---

\* *horribile dictu* (лат.) – страшно сказать.

крохотного одесского театрера<sup>67</sup>. Исполнители были средние, но сколько выдумки показал Глаголин! И даже самые неопытные актеры дали по его указке яркие и сочные образы.

Глаголинская постановка невольно вспомнилась мне в этот вечер, и вот почему. Много интересного проходит и исчезает совершенно бесследно. И вдруг какая-то самонадеянная посредственность лезет вам в глаза, назойливо хочет, чтобы ее созерцали и ею

восторгались. Помилуйте! Да таких спектаклей, как «Чудо св. Антония», мы имеем в Питере тысячи! Зачем было возить эту рухлядь из Москвы? И неужели же в Москве нет ничего поинтереснее и получше? Пускай св. Антоний в лице Третьей студии МХТ совершает свои чудеса где угодно, в Царевкокшайске или в Тетюшах, но не в Питере. Это только введение в заблуждение доверчивой публики. Явное вовлечение в невыгодную сделку.

---

---

Анатолий Канкарович

### Секрет успеха москвичей

17

Петроградская правда. 1923. № 103. 9 мая. С. 4

Мастерство Московской художественной студии поистине жутко и страшно. Здесь не знают никаких абсолютно ошибок, здесь все – арифметический расчет, здесь все установлено точно, строго, наверняка и навсегда.

Чеховская «Свадьба» поставлена у москвичей совершенно исключительно<sup>68</sup>. Каждый момент может быть зафиксирован как живая картина, каждый актер, в своем типе, доводит его, по замыслу постановщика-режиссера, до абсолютной механизации, в смысле виртуозности стиля, выпуклости образа, точности движения и ритма типа-манекена. Говорю «манекена», ибо все эти чеховские персонажи – все эти телеграфисты Яти, Апломбовы, Ньюнины и Ревуновы – в исполнении москвичей кажутся нам не живыми людьми, а какими-то отвлеченными символами, жуткими образами, механизированными волею единого отвлеченного театрального ритма.

Я смотрел «Чудо святого Антония» и «Принцессу Турандот» дважды, пойдя второй раз с определенной целью проверить непосредственность впечатления первого раза. Второе посещение не разочаровало, не

ослабило впечатление первого раза, а укрепило его. Москвичи поистине знают какой-то чудодейственный секрет, благодаря которому они держат зрительный зал все время в исключительном, неослабевающем напряжении. Несмотря на всю их механизацию абсолютной точности актера и сцены, несмотря на весь этот исключительный, холодный «расчет», москвичи, видимо, знают и владеют еще тем, чего не знают и чем не владеют все другие театры: они знают силу контакта, силу смычки между всеми актерами друг с другом и всей сцены со зрителем.

Это единственное, думается, правильное и понятное объяснение этой силы впечатления московской Студии, силы, равной которой мы не знаем ни в одном из театров не только России, но и Европы.

«Секрет» успеха москвичей останется, вероятно, пока не использованным ни одним из наших театров, которым как раз и не хватает этой изумительной смычки, этого исключительного контакта всех участников спектакля между собой и через них – сцены со зрительным залом.

В. М<етгу>с

18

**«Чудо св. Антония» и «Свадьба»  
в постановке москвичей<sup>69</sup>**

Päevaleht. Tallinn, 1923. № 138. 30. mai. L. 5

В воскресенье вечером Третьей студией были показаны сатирическая легенда М. Метерлинка «Чудо святого Антония» и «Свадьба» А. П. Чехова – две вещи, которые, несмотря на лаконичность, очень многого требуют от постановщика. Так и было, например, в «Чуде святого Антония», которое мы видели в воскресенье вечером уже в третьем варианте.

В этом спектакле господствует контраст – черного и белого, жизни и смерти, святости и духовной повседневности. Это два мира, один из которых олицетворяется в Антонии, а другой – в обществе, возникающем на похоронах, причем у Вахтангова противопоставление этих двух миров подчеркнуто еще сильнее, чем это сделано автором.

Н. Волков, написавший брошюру об умершем режиссере, приводит для сравнения постановку «Эрика XIV», которую также режиссировал Вахтангов – только в Первой студии. И там он затрагивает ту же проблему двух миров. Они – мир живой и мир мертвый – находят свое выражение в том, что первая группа схематична, аллегорична, статична, вторая – этнографична, характерна<sup>70</sup>. Например, с одной стороны, мать короля в «Эрике», а с другой, Карин.

В этом опыте еще чувствуется незрелость Вахтангова, не позволяющая достичь полного совершенства образов. В «Чуде святого Антония» он поступает с миром мертвых совсем по-другому. Он подчеркивает сатиру Метерлинка, заставляя здоровых, но давно мертвых в душе персонажей, так много двигаться, насколько это возможно. Вместо статики «Эрика XIV» на первый план выходит динамика.

Члены общества «Святого Антония», по-моему, не слишком индивидуализированы, но все-таки к а ж д ы й из них – тип, единственный в своем роде, очень интересный, несмотря на то, что все эти тети, дяди и прочие родственники даже внешне друг от друга немногим отличаются.

Рисунок постановки «Чуда» сверхъясный; его ядро состоит в том, что мир вечен и целостен вместе с самим Антонием и всеми мелкими людишками, вертящимися вокруг него. Трудно кого-либо выделить – каждый образ при пристальном взгляде на него радует. Их группировка и переход от одного к другому интересны, общая игра – превосходна. У Ю. Завадского в образе святого Антония очень симпатичный голос, но он мог бы иногда говорить чуть погромче. У святого Антония не возникает ореола – в те моменты, когда он должен озариться, высветляется все пространство; это выглядит недостатком, который технически, как нам кажется, легко можно устранить. По этому поводу у публики возникло более-менее единое мнение – у святого Антония должен быть свой собственный нимб.

Очень много жизни и движения – несмотря на то, что действующие лица большую часть времени проводят за столом – предложила Третья студия в «Свадьбе» с ее мелкобуржуазными типами, каждый из которых превосходно театрально охарактеризован. Ну, разве это не божественно, как телеграфист Ять представляет себя «генералом» – три крепких рукопожатия вытянутой руки и один резкий, короткий удар каблуками об пол, и сразу же перед нами т е л е г р а ф и с т, точно как если бы он

на своем аппарате отбивал – тире-тире-тире. И таких тонкостей бесконечно много, все их просто невозможно удержать в памяти. Все они действуют на подсознание – это

москвичи умеют, и этим воздействием, возможно, объясняется их редкостная популярность.

Пер. с эст. Т.К. Шор

---

---

А. Адсон

## Гастрольные постановки прошедшего сезона в Таллине

19

Looming, Tallinn, 1923. № 3. L. 230–232

<...> Совершенно другой вечер представила вышеупомянутая Студия. На фоне прекрасного представления живой и интересной актерской игры в «Селе Степанчиково»<sup>71</sup> молодые студийцы предложили безупречное мастерство в постановке. Студия также дала очень хорошие образы: незабываемы горничная и святой Антоний в «Чуде св. Антония» Метерлинка. Здесь также был ансамбль, но главное впечатление Студия производит все же постановкой спектакля.

Удивительным образом Студию представлял, учитывая предварительную рекламу, число показов и дополнительных вечеров, в первую очередь, спектакль «Принцесса Турандот» Карло Гоцци. Создавалось впечатление, что именно он – открытие, несравнимое с впечатлением от «Чуда св. Антония», хотя именно последнему и нужно отдать почетное место.

Конечно, «Турандот» была в своем роде совершенна, как в декорационном, полном гармонии, обрамлении, так и по живости движения и редкой легкости, находчивости, жизненности и с разных других сторон, даже чересчур совершенна. Здесь было все – клоунада, переизбыток интермедий, циркачества и даже банальных трюков; было слишком много *commedia dell'arte*, и в этом-то состояла ошибка. Чрезмерно педалированное оживление этого стиля оказалось шагом назад, реставрацией, а не новым созданием.

Этот спектакль воспринимается с разных точек зрения, но, учитывая все обстоятельства сегодняшнего времени, большего ему воздать нельзя. Другое дело – мастерское исполнение и умеренное использование некоторых элементов стиля *commedia dell'arte*, как, например, у Ферруччо Бузони в комической опере «Турандот» (также и в «Арлекино»), поставленной в Берлинской Государственной опере<sup>72</sup>. Его удачные попытки следует использовать для освежения застывшей крови, хотя следует признать, что Бузони так и не удалось изменить общий оперный стиль.

Интересного и неординарного в студийной «Турандот» было много, среди прочего – перестройка картин на глазах у публики в сопровождении музыки, «сцена пыток» во сне принца Калафа, а также необычная вечерняя генеральная уборка метлами – пантомима с так называемыми рабочими сцены – гротескная пародия на «Турандот».

По дороге домой, в размышлениях по свежему впечатлению о вышеупомянутом спектакле, меня не оставляло чувство, что главное в Студии, подчеркиваемое ею самой, – режиссерское истолкование театральной сцены. Именно в этом ей хочется быть свежей, и при условии, что пародия, карикатура, балаган – это только часть чего-то более крупного. Наш Утренний театр<sup>73</sup> в своей работе может смело соревноваться со Студией.

Так, своеобразную постановку «Люди» Газенклевера<sup>74</sup> можно показать студийцам. Прибавим: руководитель Утреннего театра поставил только ядро текста «Люди», и это спектакль прошлой зимы (!), т.е. у него не было образца перед глазами, все являлось порождением таланта и фантазии. В то время как у Вахтангова за спиной так много увиденного в разных направлениях, как, скажем, русское художественное кабаре и, например, «Кривое зеркало»<sup>75</sup>, элементы которого мы находим в спектакле «Турандот».

Право, к «Турандот» и нельзя предъявлять все требования, эта вещь не программная, но еще меньше проходная.

Что осталось неисполненным в «Турандот», с лихвой показали в «Чуде св. Антония». В начале вечера дали «Свадьбу» Чехова – прекрасное обличение русского мещанства, в которой пестрая галерея типов сравнима со «Степанчиковым», и тут явился чрезвычайно удивительный «Антоний», единственная в своем роде в творчестве Метерлинка вещь и довольно свежая сатира. Декорации выдержаны в любимом импрессионистами черно-белом стиле. Образы – какие-то ханжески богочестивые, остро схваченные скотские маски и фигуры буржуа, вышедшие из рук Вахтангова, умершего за год до гастролей, беспощадно выставлены в невозможных, гротескных, бичующих положениях, в движениях, в группировках. Возьмем для примера только кюре: пастор Утреннего театра<sup>76</sup> действует как бы с некоторой дистанцией по отношению к своему непастырскому существованию, но как обойтись с беспощадным кюре в «Антонии», который лезет во все дыры и даже ползает под полом! Какие крайности:

с одной стороны, образ, подобный святому Антонию, твердый, возвышенный, завоевывающий сердца и окружение симпатичным простодушием, талантом, находчивостью, верой, – а с другой стороны, этот зверинец, родственники и дурные наследники только что умершей богатой вдовы: у одного – морда павиана, у других – образование, утопленное в кабаке, гоёвски-зловещие третий и четвертый, индюкообразный врач и целый ряд еще более сумасшедших типов, обжоры-придурки полицейские, их злобный комиссар и т.д. Здесь сполна осуществлен девиз Студии: да здравствует театральность.

Спектакль воочию показывает, какая завораживающая, полная неожиданностей власть таится в руках художника-постановщика – режиссер в театре всемогущ, он душа всего.

Очень хорошо, что Студия гастролировала у нас. Она показала, что возможности театра неисчерпаемы и непредсказуемы, и только подтвердила, что смелые эксперименты, поиски и находки далеко не всегда бывают голым трюкачеством или слепым следованием моде. Подобные вечера развивают публику, которая привыкла видеть на сцене плоский реализм, заставляют видеть в спектакле, помимо авторских ремарок, еще и подтекст, другими глазами смотреть на реализм и попытку выхода из «представления», т.е. соответственно обратить взор на современные поиски в искусстве Утреннего театра. Подобные вечера дают толчок нашим ведущим театральным деятелям поддерживать не только то, что есть, но и то, что взбудоражит наших артистов.

Пер. с эст. Т.К. Шор.

С. С<ёдерма>н

## Труппа русских актеров<sup>77</sup>

20

Stockholms Dagbladet. 1923. 9 June

Вечер второй.

Вчера программа включала в себя и французскую, и русскую пьесы. «Чудо св. Антония» занимает мало заметное место в драматическом творчестве Метерлинка. Эта пьеса – его единственная попытка сатирического изображения общества, и при прочтении производит впечатление наброска. Обычно сатира не входит в его изображение общества, и она не пошла дальше этого эксперимента. Очевидно, писатель не придавал пьесе большого значения, и даже не видел смысла в ее публикации на французском вплоть до последнего времени. Перевод же пьесы на немецкий язык существует с 1904 года.

При выборе основы сюжета Метерлинк позволил себе руководствоваться новым ходом мыслей, который ввел Фриц фон Уде<sup>78</sup> в религиозной живописи нашего времени, когда позволил Христу выступать в современной повседневной жизни. Вместо Христа в данной пьесе средневековый небесный покровитель Падуи Антоний появляется в среде наших современников (бизнесмен, врач, пастор и т.п.), и автор позволяет ему, во время их мелочных, недалекновидных дискуссий и протестов, по приказу Бога возрождать из мертвых. Цель сатиры – частью отображать нежелание современного человека признать вмешательство сверхъестественного мира в нормальный ход жизни, частью показать также, что божья милость зачастую становится пасынком современного общества. Легенда заканчивается тем, что чудо лишается очевидцами своего мистического значения, связывается с законами природы и сводится к тому, что просто-напросто становится пробой сил для человека, обладающего

неслыханной психологической выдержкой. Он является либо преступником, либо безумцем, и его, ради всеобщей безопасности, следует изолировать.

Совершенно очевидно, что ряд комических сцен должен возникать через столкновение между вновь воскресшим в наши дни св. Антонием, который, за исключением своей божественной миссии, чувствует себя совершенно чуждым в новом мире, и сборищем недоброжелательных, насмешливых, сомневающих, удивленных, грубых материалистов, не умеющих, когда им, наконец, приходится выказать благодарность чудотворцу, придумать ничего лучшего, как подарить ему булавку или курительную трубку. На первый взгляд, может показаться, будто бы это чистая насмешка над почтенным святым. Но это не тот случай. В сущности, это серьезно, и не существует такого, что говорят или делают эти люди, чего не могли бы говорить и делать люди такого сорта в подобной ситуации. В этом случае отображение натуралистично и не дотягивает до фарса (обозначение, которое автор сам, непонятным образом, дал пьесе во французском издании).

Однако русский режиссер воспринял именно фарсовую сторону пьесы, и с большой оригинальностью создал ряд веселых сцен, в которых люди выступают как карикатуры на самих себя и в масках, жестах и группах следуют гротесковому закону стиля. К счастью, он не попытался применить эту фарсовость к самому святому, который, напротив, на сцене выступает с большим благородством и чистотой, чем в самом литературном произведении. Этот образ был лучшим выступлением вечера и, без сомнения,

самым ценным достижением, явленным нам до сих пор русскими актерами. Г-н Завадский, исполнивший эту роль, раскрылся здесь как истинный художник. Его Антоний дарит поэтическую иллюзию святого, который, по божьему промыслу, вновь появляется на земле среди людей для того, чтобы исполнить божественную миссию. Он выглядит, как священная портальная фигура в каком-то готическом соборе,

но его истощенное тело наполнено духом, который, как кажется, непрерывно вырывается из него – из его глаз, через его пламенную, неопишимо мягкую речь, вырастающую, особенно в момент чуда, до покоряющей пророческой силы. Понимаешь, что он одинок в этом мире и что между ним и существами, его окружающими, лежит огромная пропасть.

Пер. со швед. А. И. Ускова

---

---

Эйнар Смит

21

## Русские в шведском театре Чехов, Метерлинк

Svenska Dagbladet. Stockholm, 1923. 9 June

Во время пятничного представления русский театр показывал «Свадьбу» – сатиру Чехова, а также «Чудо св. Антония» Метерлинка – степенный фарс, включающий в себя как возвышенную часть, так и смешную. Первое представление рассказывает о глубинке, в то время как второе о неверии человека в чудеса. Ни одна из пьес не является чем-то новым, однако обе дали повод говорить об актерской игре как о превосходной, которая проявилась не только в этом редком сегодня театральном событии, которое затмило даже представление «Турандот». Пьесы Чехова и Метерлинка содержат помимо гипер-карикатурного реализма психологическое описание жизни и причудливые, и вместе с тем математически выверенные, игры где-то недалеко от правды. Кажется, несколько более удачным ходом было бы, если русский театр предстал перед скандинавской публикой в стадии своего постепенного развития, выбрав иное произведение в качестве вступительной постановки. Следует также отметить, что предварительная реклама была призвана создать показную роскошь, отвлечь внимание и разжечь

скепсис против радикальных направлений в художественной среде России, они были вызваны односторонними очерками энтузиастов и фантастическими прокламациями. Разумеется, вместе с ростом артистизма постепенно улучшаются и оценки критиков. Ничто не остается вне поля зрения этих русских – театральные ритмы не оставляются без внимания ни на секунду, а интенсивность массовых сценических движений гениально и без особого труда взята на вооружение. Сценарий в данной труппе часто кардинально переписывается. Если хочешь вызвать интерес вокруг своей работы – используй идеи театрального реформатора Всеволода Мейерхольда. Он создал «русский театральный стиль» и считал высшей наградой схожесть некоторых эпизодов своих сценических экспериментов с реальными событиями. Бурные движения на сцене переходят порою в совершенно неподвижное ожидание, сопровождаемое мимикой, выражающей резкий или добродушный юмор. Пьеса Чехова стала социальным гротеском, полным красочных цветов, сатира Метерлинка – объемной карикатурой а-ля



Домье в черно-белом исполнении. Контраст лишь добавляет удовольствия от просмотра. В русской пьесе вряд ли кто-то блистал, как бриллиант. С едкой насмешкой подавался характер каждого персонажа, вызывающий то смех, то гнев. Несмотря на непонятный язык, голоса придавали речам необходимые вариации. Зритель явно отметил шероховатую, постукивающую манеру изъясняться жениха, а также обволакивающую мягкость невесты. Святого Антония играл мастер, господин Завадский – воплощение красоты

страданий и непоколебимой лжи святого. Среди всего ансамбля можно также выделить господина Захаву, который с роскошным юмором преподнес нам образ врача, и госпожу Некрасову, которая своей ролью верной служанки передала явную разницу между нежной верой ребенка и суровой реальностью повседневной жизни.

Замечательное представление было награждено продолжительными овациями.

Пер. со швед. компании «ААТ»

ХУ <псевдоним не раскрыт>

## Выступление русского театра «Свадьба» Чехова и «Чудо св. Антония» Метерлинка

22

Social-Demokraten. Stockholm, 1923. 9 Juni

Русская актерская труппа привлекла много зрителей, однако зал не был полным. В манере русских достигать своих целей, возможно, есть что-то, что воспринимается нашей публикой, но воспринимается так тяжело, что даже новинки не собирают полный зал. Чем они привлекают, я не рискну сказать. Возможно, все дело в такой уловке, как использование волнующего слова «новинка». Наш собственный театр, кажется, не стремится к обновлению.

Однако во время пятничного представления волнение вызывали не футуристические изыски, которые, кажется, сбивали с толку вчерашним вечером<sup>79</sup>. Вместо этого была подчеркнута выделена расстановка линий, господствовавших, если я могу так выразиться, на сцене. Это была стилизация, которой удалось выдвинуть на передний план доминирующие черты пьесы. Для большей достоверности отказались от помощника в виде реалистических декораций, чтобы вместо них использовать настолько «урезанные декорации», что пьеса,

казалось, исполнялась почти на пустом фоне. Эффект получился довольно своеобразным. Позволю себе усомниться, что такая вещь, как чеховская пьеса «Свадьба», может выиграть от подобной постановки. Мне кажется, что карикатура на мелкобуржуазную пошлость, которую Чехов всегда безжалостно преследовал, могла бы лучше добиться цели, будучи поданной в логическом, реалистичном исполнении. Отдавая должное как режиссуре, так и способу подачи деталей, мне, однако, кажется, что «Свадьба» словно бы не в полной степени была раскрыта посредством постановки в виде стилизованной карикатуры на карикатуру.

От «Чуда св. Антония» впечатление сложилось противоположное (во всяком случае, у меня). Конечно, я не вполне уверен, что результат представления действительно соответствует намерениям автора. Но, без сомнений, русская труппа представила цельную и законченную постановку пьесы Метерлинка. Злая сатира на ядовитое

самодовольство буржуазии, которая, будучи выбитой из седла внезапно произошедшим невозможным событием, создавшим помеху ее намерениям, раскрывает свою жалкую сущность, но постепенно оправляется, чтобы, в конце концов, победоносно восстановить свой надежный порядок и с помощью

собственных мер защиты поставить чудо на удобное для себя место. По моему мнению, представление пьесы Метерлинка было настоящим шедевром, который заслуживает больше, чем то признание, которое оно получило.

Пер. со швед. М. В. Абышевой

---

---

Г. Ю<ханссо>н

23

## Второй русский вечер

Aftonbladet. Stockholm, 1923. 9 june

Второе представление русских с Чеховым и Метерлинком, возможно, труднее для понимания, чем первое. Первое представление с моментами яркой внешней красоты и переменчивой и непредсказуемой атмосферой театра масок стало большим праздником для глаз, а художественно рассчитанная игра с цветами и линиями, несла очарование импровизации. Вчера сильнее чувствовалось наше незнание русского, что в большей степени препятствовало пониманию, чем во время предыдущего гастрольного выступления русских. Это может показаться странным, поскольку тогда та же труппа, что гастролирует у нас сейчас, сознательно и интенсивно подчеркивала моменты пантомимы. Объяснение же кроется в том, что в прошлый раз давалось непосредственное изображение жизни, а сейчас – стилизованная карикатура на жизнь, построенная, как и все карикатуры, на преднамеренных преувеличениях и неверном изображении.

Особенно интересно с этой точки зрения смотреть пьесу Чехова, которая открывала вчерашнее представление. При прочтении Чехова, на котором, как мы помним, специализировалась прежняя труппа<sup>80</sup>, выхватывались сильнейшие моменты и создавалось впечатление, что вместе с писателем труппа творила что-то совершенно конгениальное,

и это, по правде сказать, достаточно редкий случай в театре. [Дефект текста] это добавляет гротеск их трагическому акценту. В зрелой, высококультурной и аристократической игре предыдущей труппы нас встречала Россия царских времен. В тех постановках, что мы видим сегодня, отражается переходное время, которое не лежит исключительно в художественной области.

Именно это и обосновывает стиль и делает его интересным не только как эксперимент форм. Насильственное переписывание текста, что такая игра в некоторых случаях влечет за собой, не делает ее общим для всех примером, но чувствуется – это успех, порожденный необходимостью, переживающих революцию русских перевода на свой драматический язык произведения совершенно другого стиля, которое они больше не могут или не хотят прочитывать в том стиле, в котором оно было создано.

Художественная уверенность, благодаря которой стал возможен такой перевод, достойна восхищения. В формировании отдельных типажей и масок, в расстановке актеров, в цветовых и линейных решениях русские достигли такой выразительности, которую мы никогда не видели прежде. Здесь есть, чему поучиться.

Пер. со швед. М. В. Абышевой

Даниэль Фальстрём

## Русские гастроли в шведском театре Второй вечер стал большим артистическим успехом

24

Stockholms-Tidningen. 1923. 9 June

Очевидно, что Третья студия Московского Художественного театра добилась успеха, прежде чем покинула нас. На премьере можно было констатировать наличие фантазии, юмора и искусства. Все это было. Но это была и артистическая шутка. От пьесы-сказки Гоцци осталось, признаться, не так много. Но русские поставили пьесу так, что нельзя было удержаться от улыбки лишь при одном воспоминании о ней. Они сделали из нее пародию, ревю. Но, несомненно, были и веселые моменты.

Вчера играли в другой тональности. Но никакой чрезвычайной серьезности не было. Очевидно, что придерживались определенного порядка. Жизнь не изображают с помощью карикатур и переигрывания. Группа Московского Художественного театра, выступившая в Драматен<sup>81</sup>, предлагала совершенно другое прочтение пьесы. Их целью было поймать настроение самой жизни, достучаться до души. Как изысканно были даны «нечеховские» «Дядя Ваня» и весьма эмоционально изложенная пьеса «Три сестры». Незабываемо.

Вчера в афише значилась комедия того же русского писателя – одноактная пьеса «Свадьба». Сюжет, как почти всегда у Чехова, едва ли реальный. Картина жанровая, ситуация взята из жизни. В ней представлен целый ряд русских типажей. И когда видишь это смешанное общество, неизбежно вспоминается шведское имя – Дёдерхультарен<sup>82</sup>. Такое же веселое искажение человечности. Отталкивающее сходство с человеком, вновь превратившимся в обезьяну. И эта обезьяна

появляется в такой нахально-свойской манере, что вынуждает приподнять шляпу и поздороваться.

Свадебный ужин был поставлен Вахтанговым, создателем Третьей студии, таким занимательным образом, что оказалось совершенно невозможно не увлечься. Была отмечена, конечно, художественная виртуозность, то, как все слушались кнута режиссера. Во всяком случае, сценический эффект был таков, что все сдались на милость победителя. Какие выразительные фигуры и какая сыгранность! Ни единой осечки.

После занавеса раздался взрыв безудержных аплодисментов. И они были настолько же искренними, насколько заслуженными.

Второй показанной пьесой была сатирическая комедия Мориса Метерлинка «Чудо святого Антония». Сегодня она не относится к наиболее сильным произведениям Метерлинка, как известно, его превосходное литературное творчество посвящено совершенно иной теме. А русские уже в программе превратили комедию в фарс. И воплотили эту идею на сцене. Стало быть, святому Антонию из Падуи пришлось играть в фарсе. Но нельзя отрицать, что труппа совершенно замечательно исполнила эту идею в стиле барокко.

Театр не изображает на сцене жизнь такой, какая она есть, а фантастически преобразовывает ее, создает из нее карикатуру. Очевидно, именно этой теории следует Третья студия Московского художественного театра. И для короткого гастрольного выступления это может быть удачным приемом. Если же

представление будет более длинным, зрители, думаю, могут устать. Тем не менее, вчера публика была полностью очарована. Ее тронуло новое прочтение пьесы, но прежде всего, исполнение Завадским роли святого.

Уже на прошедшей в четверг премьере было ясно, что в лице молодого Завадского театр обрел художника, более многообещающего, чем большинство актеров. Сыгранный им принц Калаф из «Турандот» в полной мере показал его яркие качества: благородство манер, изысканность речи и пленительную внешность.

Его святой Антоний был воплощенным шедевром, перед которым дух захватывает от благоговения. Я редко видел такое своеобразное, захватывающее изображение человека – с такими искренними чувствами и такой импонирующей внешностью.

И что я никогда не забуду из вчерашнего представления, так это белой головы святого, сияющей светом вечности над носящими траур, постными людьми.

Именно в такие моменты сценическое искусство поднимает, освобождает и очищает.

Пер. со швед. М. В. Абышевой

---

---

Хинке Бергерен

## **Второй вечер русской театральной труппы**

25

Politiken. Stockholm, 1923. 9 June

Вчера ставилась веселая и такая характерная для русского мещанского общества комедия «Свадьба». Живая постановка. Обыгрывается нелепая традиция платить генералу за то, чтобы он почтил своим присутствием свадьбу, достаточно распространенное явление в маленьких русских городках. В постановке это событие показывается с достаточно неприглядной стороны, поскольку оказывается, что приглашенный вовсе не генерал и т.д.

Радость свадебной толпы, шумное оживление возле стола с угощениями и напитками показаны совершенно замечательно и очень реалистично. Но почему тогда все испорчено такими глупыми масками? Почему они должны так бросаться в глаза? Зачем нужна столь отталкивающая карикатура? В самом деле, смешнее от этого не становится.

Мимика русских мещан была невероятной выразительной. В целом пьеса прошла живо и бойко.

Далее следовала комедия Метерлинка «Чудо святого Антония». Известно, что сам

автор не был доволен своим произведением. Единственный смысл этой сатирической легенды заключается в великолепном юморе, с которым она наполнена. Собственно говоря, это радостное разоблачение религиозных историй о чуде, смелое и меткое развенчание суеверного вздора.

Умерла старая богатая тетюшка. Счастливые «скорбящие» собираются на похороны с большим количеством алкоголя. И тогда входит он – тот, кто хочет воскресить умершую. Нет, спасибо – категорически возражают наследники. Они принимают предложение святого за глупую выдумку пьяного и хотят, чтобы тот ушел. Между тем доктор замечает, что зашедший, несчастный человек, настолько одержим своей сумасшедшей идеей, что не может отказаться от нее. Поэтому доктор считает, что лучше всего позволить святому пройти к умершей. Все следуют за ним. И посмотрите! Ему удастся! Умершая приподнимается в своей кровати, но никто не хочет верить в чудо. Только старая служанка почувствовала, что пришелец

святой, и что она побывала в божественном присутствии. Остальные посылают за полицией, которая с уверенностью опознает в святом опасного преступника, несколько раз сбежавшего из госпиталя.

Это насмешка, и этого достаточно.

И исполнено было чудесно. Правильный ритм, порою стилизованный, и такая тонкая и естественная сыгранность, как бы иногда ни было все примитивно. Испуг «скорбящих», когда умершая подала признаки жизни, был не ужасом от случившегося, а страхом за наследство, которое они теряют: на их лицах читалось одно и то же выражение. И ханжески ласковый священник оказался весьма полезным персонажем, чрезвычайно реалистичным. (Кажется, они одинаковы во всем мире.)

У святого была характерная, почти гипнотическая маска. О том правильно ли это, позволю себе умолчать. Если бы датский актер Поульсен<sup>83</sup>, недавно гостивший в Стокгольме, играл святого, он наверняка понял бы, что надо позволить сумасшедшему выйти на первый план. Однако то, как русский актер исполнил роль, абсолютно согласуется с тем, как он ее себе представлял.

Грандиозное впечатление производит сцена, где святой дает благословение старой служанке. Виржини становится на колени, но прежде чем падает на пол, протягивает ему длинную швабру, которую он держит на плече как крест. Это юмор.

Комедия Метерлинка публике очень понравилась, и это было заслугой актеров.

Пер. со швед. М. В. Абышевой

---

---

Б. Б<ергма>н

**Русские гастроли**  
**«Чудо св. Антония», «Свадьба»<sup>84</sup>**

26

Göteborgs Handels-och Sjöfarts-Tidning. 1923. № 139. 18 Juni

Сам Метерлинк называл свою маленькую ироничную драму-легенду фарсом; в таком случае, это печальная шутка мистика по отношению к вере обычных людей в мистику. Это неприкаянность чуда и трагикомичность судьбы в буржуазном мире, представляемые здесь в фантастической ситуации. Падуанский святой является во фламандское местечко наших дней, чтобы воскресить умершую старуху и мешает собравшимся на оживленные поминки родственникам. Незваного гостя встречают всевозможными оскорблениями, воспринимают как пьяницу и сумасшедшего, и даже когда происходит чудо, не желают в него поверить. Метерлинк позволяет всему этому обществу сатирически разоблачить самих себя; только для старой, наивной и доверчивой служанки (одновременно,

и юмористический, и с нежностью созданный образ) сверхъестественное становится вполне естественным, и она единственная выказывает несчастному святому человеческое сочувствие. Она единственная заставляет воздух как бы светиться вокруг Антония. От слов и возбужденного поведения остальных свет этот гаснет. Это служанка в полной тишине произносит приговор сатирика-мистика инстинктивному неприятию современными людьми всего загадочного, всего, что тревожит их устоявшееся существование, всего иррационального.

Ироническая символика пьесы ясна, и это сценически благодарное дело. Вчера мы просто сидели и страшились, что святой падет в те же радостные разбойничьи руки режиссера, в которые попала и принцесса

Турандот в предшествующий вечер, но, к счастью, этого не случилось. Ему, действительно, позволили быть святым, а не забавной марионеткой. Завадский создал здесь достойное восхищения скульптурное творение, с тихим величием; объяснение страдания и аскетизма, которые глубоко поразили. Мягкий, вкрадчивый голос кажется неземным, а глаза устремлены на «страны, лежащие так далеко, что тусклы для нашего взгляда». Весь механизм пьесы держится на антитезе между евангельским величием одинокого образа и фламандским гротеском окружения. В последнем акте фарс достигает своего апогея, но, несомненно, этот фарс стилизован и, несомненно, он излишен. Однако он является частью программной установки труппы. Я не отрицаю искусственность, с которой все происходит на сцене; но насколько же надо быть слепым перед опасностью того, что индивидуальное искусство артистов в перспективе исчезнет в результате этой сценической муштры! Актер деградирует до рядового в батальоне, винтика в механизме режиссера, и сыгранность не вырастает органически из живого духа, она получается искусственно по намеченной схеме. Это все не вопрос о людях, а лишь о марионетках. Декоративный и пластичный примитивизм имеет обыкновение быть эффективным. Точность не воспринимается. Одета в черное компания людей с красными лицами на поминках принимала разнообразные позы злобного, комического испуга и неловкого удивления, так что ничто не дало осечки в этой гимнастической режиссуре из двух тактов.

Даже в пьесе, показанной в первом отделении, маленькой комедии Чехова, действуют, в целом, такие же стилевые принципы; но уже сама природа пьесы способствует тому, что мы оказываемся ближе к действительности. Все происходит в интерьере небольшого городка, вокруг свадебного стола, и мы видим живую картину русской мелкой буржуазности со всем тем, что она скрывает: наивность, мещанство, взрывы ярости и азиатское угодничество. Смелая и праздничная сценическая карикатура, человеческий зверинец, в котором каждый зверь вычурнее и гротескнее, чем остальные. Какие маски! Повитуха Ляуданской, Некрасова в роли невесты, злоеший жених (Кудрявцев), симоновский тип татарина и т.д., и т.д. Все осталось в памяти как оргия красок и фарс.

Здесь была, несмотря на карикатурность и стилизацию, жизненная основа. И тут ничего не поделаешь, жизнь есть и будет огромным и неисчерпаемым источником всего искусства, выше которого ничего нет. От всего остального мы устаем. Теории старятся. Эстетические капризы моды упархивают подобно легким и блестящим бабочкам. Всякое искусство (и это, не в меньшей степени, относится к сценическому искусству) без глубокой связи с жизнью становится механической мастерской. И это одна из причин, почему эти русские гастроли вряд ли надолго останутся в памяти, по меньшей мере, в отличие от предшествующих.

Пер. со швед. А. И. Ускова

〈Без подписи〉

## Чехов и Метерлинк Гастроли русского театра в Лессина-театре<sup>85</sup>

27

Berliner Tageblatt. 1923. № 368. 7. Aug. S. 3

Если в «Турандот» школа Станиславского, на чей диплом ссылаются также и эти русские, была узнаваема лишь по внутренней дисциплинированности (в то время как лицо пьесы являло собой абсолютно комедийный театр масок Таирова<sup>86</sup>), то в «Свадьбе» Чехова русские актеры показали себя как абсолютные ученики и наследники своего прославленного учителя, не как рабы и эпигоны, а как театр с (высвобожденным Таировым)<sup>87</sup> собственным началом и собственным лицом. В комедии же Метерлинка «Чудо святого Антония» им удалось продемонстрировать, насколько ловко они умеют сочетать традицию Станиславского со своеволием Таирова, преобразуя то и другое в свою собственную игру.

В то время как у Гоцци можно прочувствовать всю силу универсального комедийного мастерства этих русских актеров, у Чехова легко увидеть, на что они способны в комедийном изображении человеческого характера, однако у Метерлинка замечаешь, что при всей их необычайной двойной одаренности им все же чего-то не хватает в искусстве отображения человеческой души.

В веселом изображении свадьбы Чеховым (со взятым напрокат генералом, который, будучи приглашенным в качестве гостя, должен был придать блеска мещанскому обществу, но, ничего не подозревая, вдруг оказывается ненастоящим и, оскорбившись, уходит, в то время как остальные, лишившись блеска, застывают в обывательском отупении) – все по-станиславски: художественные декорации, обстановка, единство настроения, музыка, взаимосоставляемость движений, сцепляемость мелких деталей, рост и затухание.

Абсолютно по-станиславски. Однако немного иные краски – более сильные и свежие, более примитивные. Действие развивается, словно в лубочных картинках; карикатурно вычерчены типажи. И из поэтического звучания, где у Станиславского все симфонически связано, все переходит в свободный ритм чисто комедийного действия. Не достигает балета, но с бурлескным напряжением движений, восхитительные [дефект текста], с поэтико-человеческой одухотворенностью и комедийной основой. Стоит ли упоминать отдельных актеров? Можно назвать их всех, но кто же запомнит их имена?

Начало комедийной легенды Метерлинка «Чудо святого Антония», где преподобный нищий-попрошайка воскрешает усопшую даму, за что его и арестовывает полиция, проникнуто пророческим, иронично-мистическим напряжением. На голых выбеленных стенах передней меланхолично висят отслужившие своё гротескные черные цилиндры и траурные сюртуки; простая сердцем служанка берет пол и просит преподобного подержать метлу и траурные венки, в то время как он по ее просьбе благословляет ее; собравшись на похороны гости, словно вспугнутые летучие мыши, словно пугала, убегающие с горохового поля, слетаются в прихожую, оживляя пустое пространство; разгневанная повседневность и наука шипят и бушуют вокруг святого. Постепенно напряжение начинает возгораться с еще большей силой и перерастает в бурлеск со сталкивающими лбами, кривлянием и катанием кубарем. Все это очень забавно и не оттого, что слишком гротескно, а потому, что это есть чересчур комедийное зрелище. Когда напряжение

людского безумия стихает, больше нет ясности в гротескном, немного чувствуется какая-то пустота, также и в игре, движении, в цвете и маске жизни. Не хватает прозрачности, глубокой богоугодной иронии чуда, которое всегда скрывается за этой жизнью, за этой уверенной в себе, возмущенной и охраняемой полицейскими жизнью. И лишь в конце, когда святого уводят выпившие полицейские, а простая сердцем служанка, пытаясь

уберечь его от дождя, раскрывает над ним зонтик, и святой мягкой и широкой поступью проходит мимо сидящей на корточках черной, словно галки, стаи скорбящих родственников усопшей, снова становится заметно комедийное настроение и напряжение, которые выходят за рамки чисто бурлескной игры комедиантов, приобретая черты символичности.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Ю. Офросимов

### Третья студия

28

Руль. Берлин, 1923. № 818. 9 авг. С. 5

Чеховская «Свадьба» и «Чудо св. Антония» – первые работы Вахтангова, но в них достаточно ярко проступают характерные особенности его дарования: склонность к противоположению, резкое преувеличение, гротеск. Далее это противопоставление ляжет краеугольным камнем постановки «Эрика», гротеск и преувеличенная театральность найдут себе место в «Турандот». В первой постановке видно, что Вахтангову пришлось иметь дело не с актерами, а пока еще только с учениками Студии, поэтому, должно быть, одинаковый почти подход к двум столь различным вещам; только большой талант сможет с исключительным вниманием выделить именно актера – в этом спектакле у Вахтангова актера нет: *Marionettenspiel*\*, маски, персонажи, а не лица во всем – душа не исполнителя, а режиссера, вернее, искуснейшая рука его.

От такого подхода совсем увяла «Свадьба»; не чеховская добродушная улыбка, не мягкий его смех – грубейшая, подчеркнутая карикатура. Ведь Чехов вовсе не добивался того, чтобы зрителю становилось противно

глядеть на этих персонажей – а было именно тошно от этих буквально «навороченных рыл» с гримом и позами, доведенными до крайних пределов – в них Вахтангов с большой жесткостью сумел собрать все отрицательные черты старого быта. Чехов этого эффекта не добивался, режиссерский замысел здесь оказался прямо противоположным авторскому, и естественно, что эта постановка резала, как нарочито взятый фальшивый аккорд. По заученной внешности, если забыть Чехова, спектакль выглядит интересно, но утомляет пустота содержания, а от растянутости темпа становится скучно – скучно безысходно. «Свадьба» Чехова Студии напоминает того поросенка на парадном столе: с первого взгляда – будто бы и очень вкусный, и розовый, и уши у него хорошие... А приглядевшись – всего он из сухого папье-маше, и чувствуешь, что пахнет от него свежей краской, а если постучать – внутри пусто. Должно быть, для Чехова нужен поросенок не такой.

«Чудо св. Антония» – не комедия, современная сатира – мистерия. Умерла старая м-ль

\* *marionettenspiel* (нем.) – кукольный театр.



Ортанс; покойница еще лежит в доме, а уже около собрались наследники, поделившие огромное состояние и пирующие за помпезным столом... И вдруг по молитве старой служанки Виржини является св. Антоний воскресить мертвую, среди наследников естественное замешательство и желание выпроводить, хотя бы силой, святого, которого считают за кого угодно, только не за Антония Падуанского. Но святой непреклонен – он совершает чудо, и первое слово, и, кажется, единственное, которое успева-ет произнести воскресшая, это – «выведите вон этого оборвыша... Он наследил здесь на коврах»... Святой замыкает м-ль Ортанс уста и, придравшись к этому, наследники выпроваживают его в полицию, а воскресшая снова впадает в смерть.

В этом спектакле Вахтангов добился желаемого эффекта исключительной экономией в средствах, сообщающих представлению всю напряженность. Декорации, костюмы – черное и белое; исполнители, большинство из них почти бессловесные, все в напряженных жестах, в движениях отдельных персонажей и групп, ритмично выливающих

одно в другое; здесь игра марионеток; резко почувствованная Вахтанговым из содержания, сообщает «Чуду» какую-то потустороннюю остроту видения, начиная от неподвижной фигуры Антония и кончая складкой траурного платья последнего персонажа. Впрочем, в этом спектакле, сделанном с исключительной силой, последних персонажей нет: в каждое лицо влита особая индивидуальность, и все эти движения, имеющие также много общего с движениями персонажей *commedia dell'arte*, несут в себе убеждающее оправдание.

Из исполнителей очень благороден Завадский–Антоний, хотя в начале у артиста склонность к декламации; но дальнейшая простота и цельность образа заслоняют этот недостаток, думается, случайный. Трогательна единственная уверовавшая в Антония служанка Виржини–Некрасова, несколько однообразная в интонациях в первой картине, но сильная в бессловесной игре во второй; ту же артистку вместе с Кудрявцевым–Апломбовым хочется отметить, как единственных, запомнившихся в «Свадьбе».

Ник. <Л. В. Никулин>

**«Чудо св. Антония»**  
**[Студия им. Вахтангова]**

29

Рабочий зритель. 1924–1925. № 32–33. 26 дек. – 6 янв. С. 17

На днях в Государственной академической студии имени Вахтангова мне пришлось видеть «Чудо св. Антония». Тяжелые мысли вызвала у меня эта постановка. В Москве, а не где-нибудь в Чухломе, в госакстудии идет пьеса, которая глубоко проникает в душу религиозного человека, утверждая в нем веру. Пьеса, которая даже в сомневающемся в религии вызывает уважение и, пожалуй, преклонение перед

св. Антонием. Я не слышал в зале ни одного хотя бы заглушенного смешка в заключительной сцене, когда св. Антоний в кандалах, конвоируемый полицейскими, прошел мимо публики. Больше того, в зале воцарилась благоговейная тишина, какой не было в течение всего спектакля.

Все это происходило в театре, билеты в который были распределены целиком по профсоюзам. Удивительно.

Альцест <Е. Я. Генис>

30

**Студия им. Вахтангова  
«Чудо святого Антония» Метерлинка**

Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета.  
Веч. вып. 1925. № 594. 11 мая. С. 3

Постановка этой пьесы, наравне с постановкой «Турандот», является лучшим творческим достижением театра Вахтангова, ознаменовавшим в свое время крупный этап в развитии режиссерского мастерства. В некоторых отношениях вахтанговская постановка «Чуда» даже значительнее и глубже, чем «Турандот». Если ценность последней чисто театрального порядка, то в «Чуде» мы имеем спектакль не только огромного сценического совершенства, но и большой социальной значимости. Нельзя себе представить более тонкой и заостренной интерпретации метерлинковского произведения, чем это сделал театр. Это такая увесистая и хлесткая пощечина по адресу буржуазного общества с его тупостью, сытостью, жадностью, лицемерием и показной религиозностью, что ее даже не портит та довольно

значительная доза мистицизма и евангельского смирения, которая примешана сюда Метерлинком. Спектакль этот наглядно показал, какой углубленности произведения может достигнуть режиссер, не жертвуя при этом ничуть актером и его искусством. Наоборот, исполнителям дана была возможность проявить себя в полной мере, и большинству участников спектакля (даже [исполнителям] маленьких ролей) удалось дать яркие запоминающиеся фигуры, как например, Некрасова (служанка Виржини), Русланов (Антоний), Басов (Гюстав), Щукин (священник) и Симонов (лакей Жозеф).

Спектакли московской Студии им. Вахтангова окончены. Они явились настоящим театральным праздником и познакомили Одессу с подлинно ценными достижениями в области сценического искусства.

---

Ник. Анапский <Н. В. Мазанов>

31

**Гастроли московской Государственной  
академической студии им. Ева. Вахтангова  
«Чудо св. Антония»<sup>88</sup>**

Молот. Ростов-на-Дону, 1925. № 1152. 10 июня. С. 5

Сравните «Чудо св. Антония» и «Принцессу Турандот». Безусловно, «Чудо св. Антония» играют в московской Государственной академической студии им. Ева. Вахтангова далеко не хуже, чем «Турандот». Даже больше: комедия Метерлинка преподносится зрителю Вахтанговым лучше и в каком-то ином

освещении. Той духовной сосредоточенности, глубины мысли и изумительно яркой скупости артистических средств, являемых Л. П. Руслановым в роли Антония, в «Принцессе Турандот» нет. Но зато новизны и новых путей, позволяющих рассматривать спектакль «Турандот» как некоторое событие

в русской театральной жизни, конечно, нет в постановке «Чудо св. Антония».

Если «Турандот» требует новизны, то «Чудо св. Антония» включает в себя лишь художественную подлинность и первичное переживание. Отличая резко и четко, таким образом, два представления, мы однако не разъединяем их мысленно до последнего разрыва.

Своей именно гениальной способностью режиссера, художника и новатора Евг. Вахтангов сумел перенести центр тяжести метерлинковской комедии в иную плоскость и в иные горизонты.

Певец буржуазной мистики, поэт звездных пространств, метафизики потусторонних снов, Морис Метерлинк был везде одинаков: даже в комедиях его инвентарь, как библейская лестница Иакова, вел всегда в небеса религиозного сознания. Но Вахтангов понял: эта ребяческая метафизика сейчас как-то не к лицу нашему времени – современная масса жаждет боевой поэзии Тиртея, а не сладких слов Анакреонта<sup>89</sup>, не кисельных прописей евангельских героев. И Вахтангов сделал «чудо» с «Чудом св. Антония» Метерлинка.

Центр тяжести метерлинковского произведения он перенес с религиозного пункта в плоскость осмеяния религиозно-ханжеской буржуазной массы. И случилось «чудо Вахтангова»: Метерлинк превратился в антирелигиозника, в злого беспощадного сатирика, клеймящего до боли, до издевательства лицемерие капиталистического строя.

Это было новое освещение главной идеи метерлинковского произведения. А оно-то и сделало то, что и в стране Советов, на восьмом году рабочей власти, наш новый зритель с неослабным интересом следит и за этим представлением: в нем он усматривает революционную современность.

Каково было исполнение? Басов дал четкий, до тонкости выразительный и художественно реальный образ сытого, тупого и ограниченного буржуа – господина Юстава. Он был бесподобен с Глазуновым, господином Ашиллем.

А образ чванного, глупого, ограниченно-го и узкого, как все специалисты, доктора, без всякого уклона в грубый шарж, вряд ли кто иной, кроме Б. Захавы, мог дать из артистов Вахтанговской студии, – герой Метерлинка вышел у него таким сочным и неповторяемым.

Талантливый Симонов даже незначительную роль Жозефа сумел сделать богатой, исполнил ее мастерски от начала до конца. Таким выявил себя и Щукин в амплуа священника. Отметим также игру Некрасовой (Виржини).

Комедия была сыграна удачно и искусно. Коллективная выучка, богатая школа артистов Вахтанговской студии обнаружили здесь с такой же полнотой и яркостью, как и в заключительной комедии Мериме, поставленной после «Чуда св. Антония». Смотреть такие постановки Вахтангова – это значит получать подлинное художественное удовольствие.

В. Хавки>н

**«Чудо св. Антония»**

32

Советский Юг. Ростов-на-Дону, 1925. № 131 (1428). 12 июня. С. 6

Эта «сатирическая легенда», как ее окрестил сам Метерлинк, таит в себе изрядные трудности для воплощения на сцене – особенно на нашей советской сцене. Трудность, конечно, не в сатирической окраске пьесы, ядовито вскрывающей алчность, тупость и ханжество буржуазных людишек, испугавшихся «чуда», которое может лишить их жирного наследства. Сатирическое жало, столь неожиданно здесь высунувшееся у Метерлинка, наоборот, дает ряд очень благодарных моментов для исполнения – моментов, вполне использованных Студией. Характерная живописно-изобразительная галерея персонажей провинциального захолустья развернута с отличной свежей изобретательностью в смысле разнообразия фигур, которые, при всех своих типических особенностях, объединяются общей печатью полнейшего духовного убожества. Человеческая тля, мразь. Подчеркнутая уродливость некоторых обликов граничит с гротеском. Сатира здесь не только позволяет, но и предписывает преувеличение, густой нажим, злую карикатурность. Особенно запоминаются едко отточенные фигуры доктора (Захава), Постава (Басов), Жозефа (Симонов). Здесь – пошлость, возведенная в перл.

Не столь благополучно разрешается спектакль в его «легендарной» части. Легенда у Метерлинка дана в откровенно мистических тонах. Мертвая старуха подлинно воскресает, вокруг головы Антония сияет «ореол святости». Правда, режиссер потрудился убрать этот ореол, но все же игрой освещения подчеркнута «неземное» в Антонии. Неприемлемость этой мистики для нас сейчас не нуждается в доказательствах. Сцена «воскресения» мертвой также дана с излишней «всамделишностью». Не лучше ли было бы представить «событие», «чудо» только обманом чувств всей ошарашенной столь необычным приключением компании? Некоторый «перемонтаж» здесь был очень желателен. Пострадает, правда, чистота авторского замысла, но сама пьеса, безусловно, выиграет в смысле своей цельности. Сейчас же она остается раздвоенной, противоречивой, неубедительной, в силу внутренней неоправданности вплетенной в живой реальный быт легенды. Важно ведь тут не «чудо» само по себе, а то, как на него – безразлично, действительное или мнимое – реагировала узколюбая мещанская среда.

Б. К<апл>ун

**Последний спектакль московской  
Государственной академической студии им. Вахтангова  
«Чудо св. Антония»<sup>90</sup>**

33

Труд. Баку, 1925. № 144. 30 июня. С. 3

Певец буржуазной мистики, поэт космически-религиозных тайн – драматург с буржуазной идеологической нагрузкой Морис Метерлинк написал свою пьесу совсем не под тем «соусом», как ее поставил Евгений Вахтангов. Талантливый и большой режиссер современности Е. Вахтангов сделал из этой вещи богатое, яркое и нужное зрелище. Путем своеобразного оформления постановки центр тяжести метерлинковской пьесы он перенес с религиозного момента в плоскость сатиры, на «верующего» мещанина. И получилась современная колочая сатира, остро клеймящая лицемерие «христианина»-обывателя. Яркую колоритность и красочность представления создали

богатейшие ритм игры и слитность исполнителей. Свыше двадцати актеров одновременно исполняли тончайшую симфонию.

Л. П. Русланов (святой Антоний!) выделился четкостью и глубиной исполнения при большой скупости артистических средств.

Басов и Глазунов (гг. Юстав и Ашиль) дали художественные и выразительные образы сытых, тупых и ограниченных буржуа.

Блестящий тип узкого и тупого доктора из обывательской среды представил Захава.

Великолепен в своей маленькой роли «отца церкви» Щукин.

А лучше всего в постановке «Чуда святого Антония» играл... весь коллектив Студии им. Вахтангова в целом.

---

Гр. Либерман

**Гастроли Студии им. Вахтангова  
«Чудо св. Антония» М. Метерлинка**

34

Бакинский рабочий. 1925. № 145. 1 июля. С. 5

<...>

Режиссерский замысел отчетной постановки прекрасно гармонировал с исполнением, четким, сценически выдержанным и моментами заостренным до выразительного шаржа (Захава, Басов, Глазунов и др.)

Русланов в строгих линиях спокойного рисунка, в благородстве сдержанного тона и жеста дал изображение св. Антония

с покоряющей простотой непринужденной игры.

Довольно рельефно, с небольшим наслоением бытовых черточек, показана служанка Виржини у Некрасовой, давшей образ простонародной женщины, в чистоте и непосредственности принесшей арестованному Антонию свое почтение и признательность.

<...>

Просперо <М.Я. Пустынин?>

35

## **Гастроли Студии имени Вахтангова<sup>91</sup>**

Заря Востока. Тифлис, 1925. № 919. 7 июля. С. 5

«Чудо св. Антония», пожалуй, самый значительный спектакль Студии по его внутренней глубине и остроте и силе сценического воплощения.

Одна из ранних работ Вахтангова, постановка эта в первой редакции носила еще отпечаток натуралистического театра, учеником и наследником которого был вначале Вахтангов. Последняя обработка «Чуда», соединяющая искания «левых» течений с крепкими стержнями прежнего мастерства, уже всецело в плане театра условного, а глубиной своего содержания свидетельствует о широте вахтанговского таланта, которому одинаково были доступны и прозрачная улыбка «Турандот», и такой напряженный трагизм, какой явлен, например, в «Гадибуке».

Так же трагически звучит и «Чудо». Здесь, в этом спектакле, тоска Метерлинка об утерянной современным обществом «духовности» оказалась при последнем проникновении в нее Вахтангова положенной на грозный голос жесточайшей и гневной общественной сатиры. Клерикализм и ханжество, сытость и лицемерие современного буржуазного общества, тупость государственного

«закона» пригвождаются к позорному столбу гениальным сценическим осмеянием, достигающим своей патетической вершины.

И эта жестокая сатира заключена не столько в словесном тексте пьесы, сколько во внешней форме спектакля. В его графической упрощенности и символической выразительности. Все доведено в нем до последней остроты и обобщенности. Композиция спектакля и его развертывание происходят по линиям пластической и декоративной. Трагической жутью веет от сочетания двух основных цветов сценического оформления – белого и черного, которыми театр соперничает по силе впечатления с лаконизмом современной графики. Каждая фигура отточена до символа. Жест, поза, внешний облик фигур, группировки выразительней слов.

Спектакль, упрощенный до монументальности по своей внешней форме и патетический по содержанию, в котором пьеса Метерлинка получила неожиданное и редчайшее по силе воплощение, снова заставляет с грустью вспомнить одного из талантливейших мастеров нового театра – Е. Б. Вахтангова.

---

Адр. Пиотровский

36

## **Гастроли Студии им. Вахтангова «Чудо св. Антония»<sup>92</sup>**

Красная газета. Веч. вып. 1926. № 152. 2 июля. С. 7

«Чудом св. Антония» замкнулся ряд премьер в театре имени Вахтангова. Замкнулся, еще раз с величайшей силой напомнив о блистательном гении умершего режиссера.

Этот сосредоточенный спектакль философского балагана, давший Вахтангову не сразу в нынешней второй редакции, стал в свое время поворотной точкой в его творчестве,

проведшей его от углубленно-психологических спектаклей типа «Потопа» и «Эрика XIV» к великим революционным творениям «Гадибук» и «Турандот». «Чудо св. Антония» – ближе к «Гадибуку», это – наметка, своеобразный чертеж к «Гадибуку», уже очерчивающий то гротескное преломление вещей (чего стоит в этом отношении хотя бы ряд цилиндров и загнутый рукав на вешалке в первой картине), эмоциональных жестов (поразительная по сложности пантомима ужаса в сцене воскресения) и интонаций, которыми Вахтангов год спустя потряс в своем еврейском спектакле. Но если в «Гадибуке» установка этого приема чисто трагическая, здесь он заострен прежде всего в сторону глубокой социально философской сатиры. Лицо мещанства, отвратительная рожа тупости, жадности, трусости и самодовольства под лицемерной личиной приличия и благопристойности, вот что с революционной силой ненависти и презрения разоблачено Вахтанговым через этот преломляющий прием в коллективном хоре-образе из «шестнадцати родственников». Нечего и прибавлять, что мистическая сторона пьесы Метерлинка, тема «чуда», совершенно затусована подобным толкованием,

служа лишь поводом, лишь завязкой к психологической катастрофе. Как и «Турандот», спектакль в общем отлично сохранился, пострадав лишь от замены в заглавной роли и, как кажется, кое в каких мизансценах первой по преимуществу картины.

Театр имени Вахтангова стоит сейчас перед нами, целиком. Бесспорно – это ценнейший из показанных нынешней весной московских театров. Три раздела сами собой намечаются в его пути: 1) спектакли самого Вахтангова; 2) спектакли, откровенно и подражательно продолжающие творческую линию Вахтангова по преимуществу в легчайшем направлении иронической пародии: это – «Синичкин»<sup>93</sup> и «Комедии Мериме»<sup>94</sup>; 3) спектакли, как будто намечающие самостоятельный путь театра («Вириния»<sup>95</sup>, «Марион де Лорм»<sup>96</sup>). Историческое и музейное значение первой группы чрезвычайно велико. Третья же, хронологически последняя группа, победоносно выбрасывает лозунги обновленного, обостренного романтизма, то слегка иронического («Марион»), то полного пафоса и страсти («Вириния»). Их успех заставляет приветствовать в Студии Вахтангова первый романтический театр современности.

Б. Мазинг

### «Чудо св. Антония» Гастроли Театра им. Вахтангова

37

Красная газета. 1926. № 150. 3 июля. С. 6

«Чудо св. Антония», как «Турандот», стали уже общепризнанными победами нашего театра. Этими спектаклями был предопределен дальнейший путь Театра им. Вахтангова. Они же указали формы и методы обновления работ современного театра.

Символист Метерлинк и его мистические драмы – сейчас вещи умершие и ненужные.

Таким же ненужным произведением могло быть теперь и «Чудо св. Антония», если бы гениальное творчество Евгения Вахтангова не нашло и не выявило в нем социально ценной сатиры.

В его режиссерской работе над «Антонием» вскрыта отвратительная внутренность внешне приличного капиталистического

общества. Мещанское самодовольство, ту-пость мысли, непомерная жадность, лицемерное ханжество – все это нашло свое, достойное омерзения, изображение в режиссерской трактовке Вахтангова.

Вся мистическая часть метерлинковской пьесы ступешвана постановочной работой, служит лишь поводом к построению спектакля, беспощадно и зло нарисовавшего кривую гримасу «приличного общества».

«Чудо св. Антония» теперь во многом уже пройденный этап нового театра, но в нем именно и заложены те элементы сценического мастерства, которое так пышно цветет в театре Вахтангова: умение в спектакле выявить свое современное отношение к пьесе, тонкая ирония, злая пародия, неожиданная

интонация, совершенно своеобразно трактуемая то или иное место авторского текста.

Наконец, чрезвычайная тонкость и выразительность театрального жеста, четкость движения, математическая верность расчета в разбивке сценических групп – все это заложено уже в «Чуде св. Антония» и нашло свое дальнейшее развитие и применение во всех постановках и дальнейших работах вахтанговского театра.

«Чудом» заключен круг гастролей этого превосходного театра, порадовавшего нас своею подлинной театральной, современностью трактовки пьес, им выбираемых, сочетанием высоких формальных достоинств с социальной значимостью поставленных спектаклей.

Бор. Бродянский

38

**«Чудо св. Антония»  
Студия им. Вахтангова**

Ленинградская правда. 1926. № 150. 3 июля. С. 6

«Нас заставляет трепетать не христианский бог, а бог, находящийся в человеческой душе, более простой, более чистый и более великий, чем все прочие», – пишет Морис Метерлинк<sup>97</sup>. До чего применимы к этому высказыванию писателя слова Владимира Ильича:

«Всякий боженька есть труположество – будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а построенный боженька, все равно» (письмо к Горькому)<sup>98</sup>.

Творчество Метерлинка отражает его мирозерцание – «своеобразную смесь мистики и позитивизма».

Но в сатирической легенде, как квалифицирует сам автор «Чудо св. Антония» – момент мистический, несомненно, уступает перед сатирическим заданием.

Еще более стирается мистическая нотка в «св. Антонии», показанном вахтанговцами.

«Воскресение» старухи Ортанс только повод для того, чтобы, содрвав маску, беспощадно продемонстрировать зверинец распоясавшихся буржуа в их полном зоологическом великолепии.

Обычная для Студии романтическая ирония сгущена до степени мрачного социального гротеска.

Важно отметить то обстоятельство, что Вахтангов предпринял ревизию первой своей редакции «Чуда» за счет углубления и заострения разительной социальной сатиры во второй, ныне идущей, редакции.

Высокое театральное мастерство вахтанговцев создало в «Чуде» блистательную скульптурную галерею типов: господин Гюстав – Басов (надолго запоминаются бледные пальцы, перебирающие черный бархат скатерти), господин Ашиль – Глазунов,



доктор – Захава, Жозеф – Симонов и др. «Чудо св. Антония» достойное завершение того сплошного, за единичным исключением

(«Виринея»), театрального праздника, которым явились для Ленинграда нынешние гастролеры Студии им. Вахтангова.

---

---

А. <Г.А. Авлов>

**«Чудо св. Антония»**  
**(Студия им. Вахтангова)**

39

Жизнь искусства. 1926. № 27. 6 июля. С. 20

К концу гастролей Студия показала еще одну постановку из небольшого, но чрезвычайно ценного вахтанговского наследства. Это – «Чудо св. Антония». Здесь, в этой ранней работе, над которой долго и усердно трудился молодой коллектив, стремясь сделать первый шаг в деле развития системы, верным учеником которой являлся сам мастер, нет еще того резкого сдвига, который имеется в «Турандот», нет еще своего особенного и чрезвычайно интересного лица.

В этом спектакле ярко влияние как Художественного театра, так и других практиковавшихся в ту пору методов (стилизации, условного театра). Но это не умаляет высокой ценности всего спектакля.

Сейчас, после многих лет работы самостоятельных кружков, которые узаконили в своем исполнении прием масок-схем взамен типов и образов – этот прием кажется уже давно знакомым. Но необходимо признать, что Вахтангов был одним из первых провозвестников этого приема на сцене русского театра эпохи революции. Взяв его как исходный пункт – в пьесе Метерлинка – он тем самым необычайно повысил социальную значимость спектакля, который именно в этом смысле представлял серьезные опасности. Благодаря «масочной» игре коллективно организованных

исполнителей весь религиозно-мистический элемент пьесы совершенно ступает, отходит на второй план, и центр внимания переносится на группу буржуазных масок, в которых все основные черты этой группы – тупость, трусость, самодовольство, алчность – подчеркнуты с необычайным мастерством.

Формальные приемы, найденные Вахтанговым и так совершенно выполненные им и его учениками в этом спектакле и в «Турандот», обязывают последователей своего учителя к тому, чтобы, пользуясь ими, этими приемами, и усложняя их, найти и соответствующее содержание для создания уже подлинного безоговорочно современного спектакля.

Удачные работы (спектакли Мериме, Гюго) кажутся только испытанием сил коллектива Студии для определения того, насколько он крепок в своих, Вахтанговым намеченных, путях.

Испытание выдержано блестяще – это нужно признать. Дорога к созданию нового спектакля открыта. Необходимо только поскорей двинуться по этому пути – и цель будет достигнута. Пожелаем же успеха Студии им. Вахтангова, единственным гастролерам, которые с честью несли это звание в нашем тусклом «гастрольном» сезоне.

Конст. Тверской

## Блестящий финал «Чудо» у москвичей

Рабочий и театр. 1926. № 28. 11 июля. С. 6

40

«Чудом св. Антония» москвичи закончили так непривычно затянувшийся летний сезон... Небольшая метерлинковская комедия как нельзя более годится для финального, завершающего гастрольного, спектакля: в ней опять продемонстрировано блестящее, исключительное режиссерское мастерство Вахтангова, проработавшего пьесу до предельной глубины и добившегося ровного, повсюду выверенного ансамбля. И это не тот ансамбль, о котором обычно говорят: «трудно кого-нибудь выделить...» (ибо некогда выделять), – здесь надо выделять каждого исполнителя, говорить о безукоризненной технике движения диалога, прекрасно разработанном ансамблевом жесте, мимике внешней и внутренней...

Метерлинковский текст и сейчас еще звучит у москвичей достаточно зло и остро. Несколько удачно сделанных сценических моментов, ряд ярких фигур мещанско-буржуазного болота, на фоне которых проходит святой Антоний, воскрешающий богатую старуху и этим повергающий в ужас всю свору родственников-наследников, подлинное драматургическое мастерство автора – придают этому небольшому сатирическому представлению значительный удельный вес. Постановщик счастливо избежал всех подводных камней мистицизма и декадентской символики, которые бывают почти неизбежны при постановке на сцене пьес М. Метерлинка. «Святой», его появление, моменты «просветления» и самого чуда даны в чисто-театральном оформлении, приемами, подчеркивающими

ироническо-скептическое отношение автора и заостряющими жало сатиры...

С точки зрения технической, постановка «Чуда» представляется эскизом к большому, значительнейшему режиссерскому произведению Вахтангова, – «Гадибуку». Детали обстановки (цилиндры и пальто со скрюченными рукавами на вешалках), позы действующих, специфическая манера утрированного жеста и движения – все это здесь намечено уже достаточно ясно и выполнено с убеждающим мастерством. Как и в остальных работах Вахтангова, оригинальный и новаторски-смелый замысел осуществляется с большим чувством меры и учетом зрителя и его реакций. Ничто, ни одно движение, интонация не пропадает зря. Распределение сцен, акцентов и пауз свидетельствует о громадной технике режиссирования. По сравнению с этим спектаклем остальные работы Студии (кроме совсем иной, но тоже мастерской «Турандот») кажутся поверхностными, порой беспомощными и даже провинциальными. Руководители совершенно правильно дали «Чудо» последней гастрольной премьерой.

При всем том, что он едва ли может быть коммерчески-выгодным спектаклем (продолжительность его не превышает половины обычного театрального вечера, а дополнение в виде комедии Мериме – носит в достаточной мере случайный характер), здесь отлично показываются актеры Студии, театр доказывает, что «есть порох в пороховнице»... Жаль только, что некому ее зажечь, что смена Вахтангову еще не пришла.

С. Марголин

**Спектакли Ева. Баар. Вахтангова**

41

Программы государственных академических театров.  
1926. № 62. 30 нояб. – 6 дек. С. 8

## «Чудо св. Антония»

Официальному пятилетию Студии имени Евг. Вахтангова предшествует ряд лет углубленной подпольной работы, формирования актерских сил, серьезного сценического их воспитания. «Чудо св. Антония» оказалось началом признания сценических опытов молодого театра. Естественно, что именно этим спектаклем Студия отмечает свою юбилейную дату. Впервые «Чудо» было осуществлено на крохотной сцене Мансуровского особняка лишь с целью выявления молодого актерского материала. Искание театральных форм постановки оказалось делом следующей стадии работы, когда индивидуальность учеников-актеров более или менее определилась, а стаж их школьной учебы считался законченным. Первая редакция стремилась лишь дать актерам практику игры на публике, хотя бы и в своем маленьком зрительном зале на 63 места. Последняя редакция Евг. Вахтангова, показанная еще 13 ноября 1921 в день открытия Театра-Студии, во многом углубила намерения своего режиссера, приблизила ее к стилю гротеска, обострила характеры действующих лиц вплоть до приближения их к маскам буржуазии в современности. В Метерлинке Вахтангов принес с одной стороны гофманское – фантастику правдоподобия, с другой стороны – ироническую переоценку современных отношений актеров к изображаемым ими образам. Именно в этой редакции спектакль был принят К.С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко еще на малой сцене на Арбате. «Чудо св. Антония» оказался удобным драматургическим материалом для исканий

Вахтангова острых массовых сцен, скульптурной лепки мизансцен, построения их на рампе, и игры с персонажами пьесы, как с целым сословием буржуазного мещанства. В «Чуде св. Антония» обостряется и извечная тема Е. Вахтангова о противоречии между жизнью и смертью. На этот раз постановка по сценарию Метерлинка подчеркивает, что жизни французское мещанство не знает, но смерти принадлежит всем своим существом.

## «Принцесса Турандот»

«Принцесса Турандот» (Гоцци) празднует свое пятисотое представление одновременно с пятилетием Театра-студии. Е.Б. Вахтангов скончался на другой день после пятидесятого спектакля, но слег после первой проверочной генеральной репетиции, ни разу не увидав своего последнего создания, ни разу не услышав своей собственной лебединой песни перед аудиторией своего зрителя. «Принцесса Турандот» осуществляет на театре откровенную игру страстями. Актеры в современных костюмах драпируются в импровизированные ткани на своей косяк театральной площадке, подбрасывая их в ритм. Карнавал красок здесь служит лишь хитрой завесой для карнавала страстей. Любовь Калафа, месть и гнев Адельмы, любопытство Зелимы, лихоимство Бригеллы, капризное лукавство принцессы Турандот, словом, все страсти играют в искусных руках молодых актеров его Студии. Летят и останавливаются, по желанию, в своем полете. Играют страстями всегда там, где их переживают дотла.

Играют тогда, когда в своих отношениях к ним сохраняют иронию сердца. Играют от щедрости стихий, наделивших избытком сил и возможностей. Играют от того, что все они восприняты, как самая острая из всех игр. Жизнь этого представления – только иллюзия иллюзий. Естественным является его стремление раздвинуть занавес, осветить рампу, открыть кулисы. Преломить сказку Гоцци через юмор. Довести актеров до подлинных слез в трогательных местах пьесы, но лишь для того, чтобы эти слезы отнести на рампу. Влюбить актеров в свое театральное тряпье. Адельму – представлять себе женой директора странствующей итальянской труппы и любовницей премьеры. Турандот – случайной актрисой, приглашенной для этой роли из другой труппы. Зелиму – оборванкой и распутницей, играющей все, что ей предписывают играть на театре. Калафа – первым любовником.

Вахтангов искал в одних и тех же ролях серьезное и ироническое, ибо современность не принимает однообразной интерпретации, а ищет контрастов во всей пьесе и в каждом из персонажей. Вахтангов учил исполнителей «Турандот» подавать текст через мысль, но так, чтобы манера передачи звучала бы не только театрально, но и цирково. Вахтангов угадывал театральность своего последнего спектакля в воспоминаниях о кочевых комедиантах, бродяжничающих по Италии и Южной Франции на своей вместительной кибитке. По мысли режиссера, декорации «Турандот» устанавливаются на сценической площадке без единого стука молотка. Слуги делают это с виртуозностью мастеров, не теряя во время перестановок ни одной лишней секунды. Актеры вступают в игру импровизации и ритмической четкости. Вокруг «Турандот» – организуется Студия ритма.

Парижанин <М. Донзель>

**«Чудо св. Антония»<sup>99</sup>**

42

L'Humanite. Paris, 1928. № 10781. 19 Juin. P. 2

Нашим русским друзьям из двух академических театров должно оказать гостеприимство, с каким всегда встречают во Франции прекрасных артистов. Оставим в стороне придирки иных ворчунов. В целом пресса более чем благосклонна, восхищения не скрывают истинные художники, что уж говорить о воодушевлении и нескончаемых овациях, какими приветствовали советские академические труппы в зрительных залах, где собиралась очень пестрая по классовому и национальному составу публика. Все это говорится, чтобы подчеркнуть, что появившиеся здесь, на страницах «Юманите», похвалы скорее сдержанны,

что никакие пропагандистские соображения не повлияли на наши суждения, что мы ни в чем, ни на мгновение не погрешили против объективности, которой неизменно придерживаемся (и которая никоим образом не противоречит нашей партийной доктрине об отношениях искусства и социальной жизни, а, напротив, укрепляет основы этой доктрины). Заявляя об успехах обоих русских театров<sup>100</sup>, мы осознаем ценность артистов, которых представляем. Констатируя крупный успех, мы радуемся, что доверились «зрителю в себе» (как сказали бы в Германии), который настоятельно требовал хорошего театра и... получил желаемое.

Поговорим спокойно и объективно о втором спектакле труппы Вахтангова.

Для начала отметим, что театр правильно сделал, включив в программу две франкоязычные пьесы в прекрасных переводах Воротникова и поэта Ходасевича. Любителям театра эти пьесы уже хорошо известны, и их художественные достоинства не обсуждаются. «Карета святых даров» имеет долгую историю в театре Старой голубятни<sup>101</sup>. Играли ее и в труппе Береза<sup>102</sup> в 1924 г. в эксцентрической манере под явным влиянием русских. «Чудо св. Антония» – тоже далеко не первая версия. Последняя по времени принадлежала Питоеву<sup>103</sup>, который поставил пьесу мастерски. Однако невольно задаешься вопросом, в какой мере его интерпретация соотносится с московской, как я понимаю, более ранней.

Таким образом, выбор обеих пьес великолепен. Во-первых, потому что он удобен французам: пьесы им знакомы, и есть возможность сравнить с «асами» парижских сцен (видно, что советские артисты смело приняли вызов). Во-вторых, подобный выбор – в своем роде ответ вахтанговской труппы на французское гостеприимство.

Поговорим о «Чуде св. Антония». Не стану пересказывать содержание ни той, ни другой пьесы в надежде, что читатель знает сюжет. Кроме того, разбор пьесы есть и в программке.

Не сказать, чтобы я терпеть не мог, но все же не слишком люблю комедию Метерлинка. Да, это довольно грубая карикатура на средний класс французской буржуазии. Есть в ней умилительные эпизоды для «простосердечных», вроде сцены служанки и святого. Есть и бравый святой, который при случае воскрешает мертвых и благословляет смиренных. Но все это погружено в обманчивый мистицизм поэта Метерлинка, набожного атеиста, свободного пантеиста, демократичного моралиста. Можно было бы ожидать от Москвы дерзкого «возрождения» духовных перспектив, чего не произошло. Святой он и есть святой, а лживость христианской комедии подтверждается в полном соответствии с намерением автора.

Что до формы – постановки и исполнения, – то театр Вахтангова не выходит за рамки крепких традиций Станиславского: реализма, смягченного поэтической атмосферой. На это можно взглянуть двояко: с французской точки зрения, это высший класс, экстраординарно, как все, что рождено Станиславским в рельефности форм, жестов, контрастов и голосов. Но это не обновление, не откровение с точки зрения русской. Это всего лишь продолжение. Для последователей Московского Художественного театра это разочарование. Тем не менее, в Париже подобная постановка – из ряда вон<sup>104</sup>. <...>

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Л. Любимов

43

**Спектакли Вахтанговской студии:  
«Чудо св. Антония»,  
«Карета святых даров»**

Возрождение. Париж, 1928. № 1115. 21 июня. С. 4

«Одеон» полон русскими, но французов в этот вечер больше, нежели на «Принцессе Турандот». Идут пьесы, переведенные с французского, недавно шедшие в Париже (тоже на «передовых» сценах). Артисты Вахтанговской студии не боятся сравнения: парижская коммунистическая газета на другой же день будет воспевать дерзость «пролетарского искусства».

«Чудо св. Антония» – постановка Вахтангова, единственная кроме «Принцессы Турандот», выполненная режиссером до конца.

Св. Антоний сходит на землю и является в состоятельную буржуазную бельгийскую семью, чтобы воскресить старушку, главу семьи, умершую три дня назад. Лишь старая горничная признает в нем великого святого. Справляющие поминки наследники и наследницы хотят его прогнать. Для них он – обыкновенный нищий, бродяга. Но святой воскрешает старушку. Крики, обмороки. Доктор ничего не понимает. Он что-то лепечет, стараясь объяснить, что старушка никогда и не умерала, а проснулась она теперь благодаря силе внушения бродяги. Все спешат ему поверить. Святого хотят поблагодарить. Его зовут за стол. Но тут замечают, что он лишил старушку дара слова. Он сделал это для того, чтобы помешать ей поведать о тайнах, которые она узрела в загробной жизни. На святого сыпятся нарекания. Вызывают полицейских. Комиссару кажется, что он узнал в нем сумасшедшего, бежавшего из больницы. Святого ведут в участок, причем старая горничная, уверовавшая

в него, покрывает ему голову платком, чтобы охранить от дождя.

Отчужденность от земли святого, прошлость среды, в которую он попал: сытые, довольные буржуа и – чудо, наконец, образ простой женщины, сразу же уверовавшей, вот основные моменты замысла Метерлинка. Вахтангов их и показал, по существу, почти ничего от себя не добавив, и показал мастерски. Видна школа Станиславского. Эта постановка плоть от плоти Московского Художественного театра. Постановка по существу реалистическая и согласованная изумительно: ни одно движение, ни одно слово не пропадают. Играют почти все превосходно.

В чем же столь прославленное новаторство? Внешне оно выражается местами в нарочно подчеркнутом «экспрессионизме», словно навязанном актерам, стесняющем их игру.

Два основных тона: черный и белый. Черные сюртуки и платки, черные цилиндры, черные траурные ленты – и белые обои, белые венки, белое платье умершей. Сочетание удачное и духом пьесы оправданное.

Групповые сцены были бы превосходны, – согласованность полная, говоря фигурально, все вертится вокруг единой оси, – если бы не утрировка в стилизации. В подобной постановке все зависит от вкуса, от чувства меры. Между тем, когда действующие лица, в какой-нибудь сцене, делают одно и то же движение и в нем застывают, получается некий, неуместный в общей реалистической

игре, слишком резкий и совершенно неоправданный уклон к пантомиме. Выходит так, будто играют себе люди попросту, как в старые добрые времена, а потом вдруг, ни с того, ни с сего, начинают выделять выкрутасы, а затем, как ни в чем не бывало, играют опять в прежнем темпе. Утрированы и некоторые типы, так, например, карикатурность слоподобного аббата, безусловно, чрезмерна; красные полосы, превращающие лицо доктора в некую сплошную «диагональ», уместную разве что в гриме Бригеллы или Панталоне.

Вот это отсутствие такта и есть основной недостаток постановки. Положительное

в этом новаторстве – попытка отойти от игры «на настроении», подойти ближе к «чистой театральности», попытки, бледнеющие перед высшим достижением вахтанговской школы, – «Эрик XIV». Но если в «Эрике XIV» следы влияния реалистического театра еще заметны, то здесь это влияние преобладает, и все, что вне его, кажется, в конце концов, ненужным, художественно не оправданным.

В 1923 году, когда впервые в Берлине Вахтанговская студия представила перед русскими эмигрантами «Чудо св. Антония», постановка показалась многим неким открытием. Ныне же она представляется нам чем-то, что следует преодолеть. <...>

- 1 На репетициях «Чуда св. Антония». 14 сентября 1916 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 140.
- 2 На репетициях «Чуда св. Антония». 17 сентября 1916 г. // Там же. С. 142.
- 3 Игумнова Т. С. История одной Мечты // Творчество. Харьков, 1919. № 2. С. 23.
- 4 На репетициях «Чуда св. Антония». 25 сентября 1916 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 144.
- 5 Е. Б. Вахтангов – К. С. Станиславскому. 9 декабря 1918 г. // Там же. С. 223–224.
- 6 Вахтангов Е. Б. К Народному театру. Осень 1919 г. // Там же. С. 313.
- 7 Баракчеев С. <Без названия> // Там же. С. 258.
- 8 Стенограмма беседы с Ю. А. Завадским. 27 мая 1939 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 418.
- 9 См.: Ю. А. Завадский – Е. Б. Вахтангову. 21 сентября 1920 г. // Там же. С. 410.
- 10 См.: Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. М.: РА Арсис-Дизайн, 2010. С. 156.
- 11 Е. Б. Вахтангов – Третьей студии. [Ноябрь 1920 г.] // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 417.
- 12 Там же.
- 13 Е. Б. Вахтангов – Б. Е. Захаве. 21 ноября 1920 г. // Там же. С. 418.
- 14 Стенограмма беседы с Ю. А. Завадским. 27 мая 1939 г. // Там же.
- 15 Е. Б. Вахтангов – Третьей студии. 5 декабря 1920 г. // Там же. 424–425.
- 16 Е. Б. Вахтангов – В. В. Лужскому. 19 декабря 1920 г. // Там же. С. 427.
- 17 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 163, 166.
- 18 К. С. Станиславский. Запись в Книге почетных гостей Третьей студии. 30 января 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 433–434.
- 19 <Без подписи> Художественный театр // Культура театра. 1921. № 6. С. 64.
- 20 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 178.
- 21 Запись уроков и занятий. 18 ноября 1914 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 59.
- 22 Захава Б. Е. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 74.
- 23 Е. Б. Вахтангов – Совету Студии [Ноябрь 1918 г.] // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 219.
- 24 Захава Б. Е. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. С. 74.

- 25 См.: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 201–291.
- 26 ... работая над „Сказкой“ Толстого... – Вахтангов начинал репетировать пьесу М. А. Чехова по рассказу Л. Н. Толстого «Сказке об Иване-дураке и его братьях» в Мансуровской студии осенью 1915 г., вернулся к ней во Второй студии летом 1919 г. Работа не была им закончена. Премьера спектакля, завершеного Б. И. Вершиловым под руководством К. С. Станиславского, состоялась 22 марта 1922 г.
- 27 Захава Б. Е. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. С. 75.
- 28 Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 423.
- 29 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 175, 176.
- 30 Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 466.
- 31 Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. С. 176.
- 32 См.: Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 2. С. 154, 155.
- 33 <Без подписи>. 3-я студия // Экран. 1921. № 5. 7–10 нояб. С. 6.
- 34 Горюнов А. И. <Без названия> // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. С. 172–173.
- 35 Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 468.
- 1**
- 36 Советский Народный театр – театр в помещении у Большого Каменного моста был организован Театрально-музыкальной секцией Отдела народного образования Московского совета. Его открытие было решено приурочить к первой годовщине Октябрьской революции. Название варьировалось: Народный театр, Театр Народа, Советский Народный театр. Предполагалось, что играть здесь будут все студии Художественного театра. По разным причинам студии МХТ практически не приняли участия в этом деле. Основная нагрузка легла на Мансуровскую студию, которая после своей комнатной сцены впервые вышла на большие подмостки.
- 37 ...не надо этого «вступительного слова»... – По частой практике революционных лет в порядке просвещения нового зрителя спектакль предваряли вступительные речи, объясняющие, что такое театр и как следует воспринимать и понимать спектакль.
- 38 В январе 1919 г. репертуар Народного театра состоял из четырех спектаклей: «Чудо св. Антония», «Вечер А. П. Чехова» и спектакль из трех одноактных пьес: «В гавани» Г. де Мопассана, «Вор» О. Мирбо и «Когда взойдет месяц» И.-А. Грегори, а также «Потоп», срочно возобновленный силами Мансуровской студии.
- 2**
- 39 Народный театр Театрально-музыкальной секции МСРД. – См. коммент. 36.
- 5**
- 40 ...Станиславский <...> Метерлинка не дал. – Спектаклем Художественного театра, состоящим из трех пьес М. Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там внутри»), К. С. Станиславский открывал для себя то, что позднее назовет «линией символизма». Премьера – 2 октября 1904 г. Попытка освоения новой эстетики успеха не принесла.
- 6**
- 41 ...роскошном особняке Берга... – Особняк Берга на Арбате был построен в 1876 г. по проекту известного архитектора А. С. Каминского, автора здания Третьяковской галереи.
- 42 ...имя Метерлинка <...> служило знаменем в руках Комиссаржевской и Мейерхольда. – В период работы у В. Ф. Комиссаржевской в Театре на Офицерской (1906–1907) Вс. Э. Мейерхольд поставил «Сестру Беатрису», «Чудо св. Антония», «Пелеаса и Мелизанду». Но творческий конфликт, вследствие отсутствия общего «знамени», резко оборвал сотрудничество.
- 43 ...не столько аналогичным опытом Художественного театра – «Жизнь человека»... – Премьера пьесы Л. Н. Андреева «Жизнь человека» в Художественном театре состоялась 12 декабря 1907 г. Режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий. Художник В. Е. Егоров. Пьеса давала повод использовать эффект черного бархата. «Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительного зала портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется



со всех сторон жуткая, беспредельная глубина», – писал Станиславский в «Моей жизни в искусстве» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 399).

- 44 Валлоттон (Vallotton) Феликс (1865–1925) – французский художник и график швейцарского происхождения. Представитель группы «Наби». Увлекался черно-белыми контрастами, которые впоследствии стали его отличительной чертой. Характерное свойство многих картин художника – некоторая язвительность, острота характеристик, доходящая до карикатурности. В 1900-х гг. его выставки с триумфом прошли в Вене, Мюнхене, Цюрихе, Праге, Лондоне, Стокгольме, выставлялся он и в России (Москва, Петербург, Киев, Одесса).

## 7

- 45 Лодий Зоя Петровна (1886–1957) – камерная певица (лирическое сопрано).  
46 Голубовская Надежда Иосифовна (1891–1975) – пианистка, клавесинистка.

## 8

- 47 ...бес Достоевского начинает снова мечтать о воплощении в плане «купеческом»... – Реминисценция, отсылающая к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», где черт мечтает о «чудесном очеловечивании», т. е. «опошлении» (воплотиться в «восьмипудовую купчиху»).
- 48 ...как теперешний Хлестаков–Чехов далек от «Ревизора» 1908 года. – Рецензент противопоставляет эксцентричную, гротесковую игру М. А. Чехова размеренной бытовой форме первой редакции «Ревизора» в МХТ (премьера – 18 декабря 1908 г.).

## 9

- 49 «Узор из роз» Ф. К. Сологуба. Вторая студия. Режиссер В. В. Лужский. Художник М. П. Гортынская. Премьера – 19 марта 1920 г.  
50 «Младость» Л. Н. Андреева. Вторая студия. Режиссеры Н. Н. Литовцева и В. Л. Мчедлов. Художник В. Н. Масютин. Премьера – 13 декабря 1918 г.  
51 «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. МХТ. Режиссеры Вл. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчедлов. Художник Б. М. Кустодиев. Премьера – 14 апреля 1915 г.

- 52 «Мексиканец» по Дж. Лондону в Центральной драматической студии Московского Пролеткульта. Режиссер В. С. Смышляев. Художники Л. А. Никитин и С. М. Эйзенштейн. Генеральная репетиция – 10 марта 1921 г.  
53 Ожил и помолодел старик Шекспир. – Возможно, рецензент имеет в виду «Двенадцатую ночь» У. Шекспира в Первой студии. Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Б. М. Сушкевич. Художник А. В. Андреева. Премьера – 21 ноября 1917 г.  
54 ...взбежал на сцену экспансивный, смеющийся Гоцци. – Неясное место. Премьера «Принцессы Турандот» состоялась 28 февраля 1922 г. Неизвестны другие спектакли по К. Гоцци, которые можно было бы вставить в предлагаемый рецензентом ряд.  
55 «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, вторая редакция в Театре РСФСР Первый. Режиссер Вс. Э. Мейерхольд. Художники В. П. Киселев, А. М. Лавинский, В. Л. Храковский. Премьера – 1 мая 1921 г.  
56 Блеснул причудливый, гротескный Хлестаков... – Имеется в виду исполнение М. А. Чеховым роли Хлестакова в «Ревизоре» Художественного театра. Режиссер К. С. Станиславский. Художник К. Ф. Юон. Премьера – 8 октября 1921 г.  
57 Бьется в мучительных и страстных исканиях Фердинандов. – Имеется в виду экспериментальная работа Бориса Алексеевича Фердинандова (1889–1959) в Опытном-Героическом театре, открывшемся 11 октября 1921 г. спектаклем «Эдип-царь» Софокла–Шершеневича, вслед за которым были показаны «Гроза» А. Н. Островского и «Женитьба» Н. В. Гоголя.  
58 Пытается как-то подтянуть к современности средневековый фарс и итальянскую комедию Фореггер. – Фореггер Николай Михайлович (полная фам. Фореггер фон Грейфентурн; 1892–1939) в 1918 г. открыл «Театр четырех масок» и попытался практически воплотить свой давний интерес к французскому ярмарочному театру и комедии дель арте. В 1920 г. создал Мастерскую Фореггера («Мастфор»), где вывел маски новой действительности: торговки, нэпманы, интеллигенты-болтуны, партбюрократы.  
59 Пьеса П. Клоделя «Обмен» стала известна в Москве благодаря спектаклю Камерного театра, где шла в переводе Е. И. Панна и Л. Н. Вилькиной. Судя по всему, рецензент цитирует Клоделя в собственном переводе.

60 ...вспоминаются проклятья Леонида Андреева... –

Леонид Николаевич Андреев (псевд. Джеймс Линч; 1871–1919) – писатель, драматург, критик. Опубликовал ряд статей о театре, где подверг резкой критике сложившиеся представления о сценичности как о действительности, зрелищности, игре «в прямом и тесном смысле слова»:

«И ушел гений из драмы. <...> Но не только гению: уже и среднему таланту становится тесна современная сцена, и ему приходится садиться на корточки и лепетать по-ребячьи, чтобы вышло сценично». (Андреев Л. Н. Письмо о театре // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. / Ред. колл.: И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков. М.: Художественная литература, 1996. С. 513.) Писатель связывал будущее театра с новой формой психологизма, которую называл панпсихизмом.

61 ...трагическое разочарование и уход из театра Элеоноры Дузе... – Элеонора Дузе (Duse; 1858–1924) – великая итальянская актриса. Разочарование в современном театре, тяжелые личные переживания вынудили Дузе в 1909 г. оставить сцену. В 1921 г. материальные трудности заставили ее снова вернуться в театр.

62 ...холодно-рассудочное отрицание театра Айхенвальдом. – 16 марта 1913 г. петербургский литератор Юлий Исаевич Айхенвальд (1872–1928) выступил в Москве с публичной лекцией «Литература и театр», ставшей широко известной под названием «Отрицание театра». Именно так автор озаглавил текст лекции, переработанный в статью. Айхенвальд утверждал, что театр – это всего лишь подделка под действительность и собственного оправдания и собственного содержания как вид искусства не имеет: «Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр – ложный и незаконный вид искусства» (В спорах о театре: Сб. статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 13).

63 Примечательны критические ламентации рецензента по поводу плачевного состояния современного театра накануне премьер «Гадibuка» и «Принцессы Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Федры» А. Я. Таирова, «Великодушного рогоносца» Вс. Э. Мейерхольда, позволивших назвать сезон 1921/1922 г. великим сезоном XX века.

11

64 «Чудо св. Антония» и «Свадьба» были показаны в Петрограде на сцене БДТ 25, 26 апреля, 3, 6 и 12 мая 1923 г.

13

65 Если бы Христос явился на землю <...> изрек однажды губернатор граф Уваров, известный ревнитель православия. – Скорее всего, имеется в виду граф С. С. Уваров, который никогда не был губернатором. Сергей Семенович Уваров (1786–1855) – государственный деятель, министр народного просвещения (1833–1849), президент Императорской Академии наук (1818–1855). В ранней молодости опубликовал ряд работ по древнегреческой литературе и археологии, которые принесли ему европейскую известность, знакомство с Гете и братьями Гумбольдтами. Его триада «Православие, Самодержавие, Народность» впоследствии стала крылатым выражением и сжатым воплощением русской монархической доктрины. Вместе с тем вывел на новую ступень русское просвещение. Именно при нем гимназии и университеты вышли на европейский уровень, а Московский университет стал одним из ведущих учреждений подобного типа в Европе. Приписываемое изречение, скорее всего, принадлежит к числу апокрифов.

15

66 ...сочно лепила Семенова – Виржини. – Согласно сохранившимся программкам роль Виржини во время ленинградских гастролей 1923 года играла М. Ф. Некрасова. Но нельзя исключить экстренного ввода на эту роль К. Г. Семеновой.

16

67 Года два тому назад мне привелось видеть ее в постановке <...> Б. Глаголина, на крохотной сцене крохотного одесского театра. – Глаголин Борис Сергеевич (1879–1948), актер и режиссер. В 1920–1921 гг. работал в Одессе на разных сценах, «революционизируя» (по выражению Г. К. Крыжицкого) театр. 17 мая 1921 г. спектаклем «Чудо св. Антония» в Доме Санпросвещения открылся организованный им «Театр искусства и труда» («Иструд»). Сведений о спектакле и судьбе театра обнаружить не удалось.

17

68 Несмотря на то, что «Чудо св. Антония» и «Свадьбу» играли в один вечер, петроградские рецензенты даже не упоминали о чеховском спектакле. Канкарович словно спохватился и высказался о постановке в общей заметке о завершении гастролей Третьей студии.

18

69 Гастроли Третьей студии в Таллине проходили с 26 мая по 2 июня 1923 г. на сцене Драмен-театра. «Чудо св. Антония» и «Свадьба» были показаны 27 и 30 мая.

70 Ср. «Обе группы трактованы в резко отличных приемах – первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые – в этнографии, характерности, правдоподобии» (Волков Н. Вахтангов. М.: Корабль, 1922. См. наст. издание).

19

71 В первой части статьи идет речь о гастроях в Таллине Пражской группы, с 3 по 12 марта 1923 г., показавшей «Дядя Ваню», «Вишневый сад», «Село Степанчиково», «Король темного покая».

72 ...*Ферруччо Бузони в комической опере «Турандот» (также и в «Арлекино»), поставленной в Берлинской Государственной опере...* – Оперы итальянского композитора Ферруччо Бузони (1866–1924) «Турандот» и «Арлекино, или Окно», написанные в 1917 г., показывались в один вечер. Премьера прошла в городском оперном театре Цюриха 11 мая 1917 г. (дирижировал Ф. Бузони). Здесь же имеется в виду постановка 19 мая 1921 г. в Берлинской Государственной опере (дирижер Лео Блех).

73 ...*наш Утренний театр...* – Hommikuteater, эстонский любительский экспериментальный театр, «новый театр» в Таллине, образованный Августом (Аггио) Бахманом, в котором широко использовался функциональный и экспрессионистский театральный язык.

74 ...*своеобразную постановку «Люди» Газенклевера...* – В основе драмы Вальтера Газенклевера «Люди» (1919) лежит хаотическое восприятие мира и одновременно стремление к его синтетическому охвату. Сюжет превращен в обрывки алогичных действий. Реплики сокращаются до 1–2 слов и становятся восклицаниями. Сцены дробятся до кинокадров. В эстонской версии

главное внимание уделялось внутреннему состоянию, которое выражалось мимикой и жестом. Спектакль более напоминал пантомиму.

75 «*Кривое зеркало*» – театр малых форм, работал в Петербурге-Петрограде-Ленинграде (1906–1918; 1922–1931). Создатели – редактор и издатель театрального журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугель и артистка З. В. Холмская. Задуман как театр пародий, миниатюр, пантомим, вокальных и танцевальных номеров. Одним из самых популярных спектаклей стала «Вампука, Принцесса африканская» (пьеса М. Н. Волконского, музыка В. Г. Эренберга, режиссер Р. А. Унгерн), пародирующая оперные штампы. Годы режиссерства Н. Н. Евреинова (1910–1916) стали временем расцвета «Кривого зеркала» как «театра скепсиса и отрицания».

76 Сведений о постановке «Чудо св. Антония» М. Метерлинка в Утреннем театре обнаружить не удалось. По-видимому, речь идет либо о репетициях спектакля, либо о каком-то закрытом показе. Биограф А. Бахмана Н. Андресен упоминает о его увлечении творчеством Метерлинка, а в фонде Театрального музея Эстонии сохранилась рукопись перевода «Чуда св. Антония» Рейнхардта Каска. Он, наряду с поэтессой Марией Ундер (она перевела «Синюю птицу», 1918, «Пелеаса и Мелизанду», 1919, и «Сестру Беатриче», 1921), активно переводил Метерлинка в начале 1920-х гг. Собственно, это единственный известный перевод «Чуда св. Антония» на эстонский язык в 1920-е гг. Во время написания статьи Бахман был еще жив, и создается впечатление, что рецензия Адсона во многом писалась с целью поддержать экспериментальный Утренний театр в его поисках. – Andresen, Nigol. Aggio Bachmann. In memoriam // Looming. 1923. № . 6. Lk. 312–314; Under, Marie. August Bachmann ja tema looming // Ibid. № 7/8. Lk. 578–584; Andresen, Nigol. August Bachmann ja Hommikuteater. Tallinn: ENSV Teatriühing, 1966. Lk.15, 94; Maeterlinck, Maurice, Püha Antoniuuse imetegu (Le Miracle de saint Antoine) / Tõlkija: R. Kask (1891–1942). Käsikiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuseum (Ar 746).

20

77 «Свадьба» и «Чудо св. Антония» были показаны в Стокгольме на сцене Шведского драматического театра 8 июня 1923 г.

78 *Уде (Uhde) Фриц фон (1848–1911)* – немецкий художник. Писал религиозные полотна, в которых связывал историю Нового Завета с современностью на основе образов из низших слоев населения. Считается предвестником церковного искусства XX века.

**22**

79 ... *футуристические изыски, которые, кажется, сбывали с толку вчерашним вечером.* – Имеется в виду «Принцесса Турандот».

**23**

80 Скорее всего критик имеет в виду шведские гастроли «Качаловской группы» перед возвращением в Москву. Качаловцы играли по преимуществу чеховские спектакли («Дядя Ваня» и «Три сестры») в Стокгольме, Гетеборге и Мальмё с 18 апреля по 3 мая 1922 г.

**24**

81 *Группа Московского Художественного театра, выступившая в Драматен...* – см. коммент. 80.

82 *Дёдерхультарн (Döderhultarn) (наст. фам. Петерсон) Аксель (1868–1925)* – шведский скульптор по дереву, известен своими небольшими групповыми скульптурами людей и животных в минималистском стиле.

83 Не вполне ясно, кого из представителей датской театральной династии Поульсенов имел в виду критик.

*Поульсен Адам (1879–1969)* – один из крупнейших датских трагедийных актеров, обладал голосом редкой красоты и интонационного многообразия, могучим темпераментом. В разные годы выступал на сценах Народного театра (Копенгаген), «Дагмартеатра», Королевского театра. В 1920-е гг. гастролировал в различных городах Дании, а также в Швеции, США. В 1931 г. оставил сцену и выступал как чтец. *Поульсен Йоханнес (1881–1938)* – актер и режиссер. С 1901 г. работал в «Дагмартеатре», с 1909 г. до конца жизни – в Королевском театр. Ему присущи аналитическая направленность творчества, умение раскрывать общественные и психологические мотивы поведения героев. Тяготение к сложным, противоречивым характерам сочеталось с острой, лаконичной выразительностью внешнего рисунка роли. С 1917 г. работал и как режиссер.

**26**

84 «Чудо св. Антония» и «Свадьба» были показаны в Гетеборге на сцене Лоренсберг-театра 17 июня 1923 г.

**27**

85 «Чудо св. Антония» и «Свадьба» были показаны в Берлине на сцене Лессинг-театра 6 и 7 августа 1922 г.

86 В начале 1920-х гг. А. Я. Таиров ориентировался на полярные жанры мистерию-трагедию и арлекинаду. Во время гастролей в Германии (апрель – сентябрь 1923 г.) линия арлекинады была представлена «Принцессой Брамбилла» по Э. Т. А. Гофману, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока и «Покрывалом Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи.

87 Рецензент обыгрывает название книги А. Я. Таирова «Записки режиссера» (М., 1921), которая в 1923 г. вышла в Германии на немецком языке под названием «Das entfesselte Theater» («Освобожденный театр»)

**31**

88 «Чудо св. Антония» было показано в Ростове-на-Дону на сцене Большого театра (б. Машонкина) 6 июня 1925 г.

89 ...*современная масса жаждет боевой поэзии Тиртея, а не сладких слов Анакреонта...* – Критик противопоставляет Тиртея, греческого поэта VII в. до н.э., чьи стихи вдохновляли спартанцев в бою, и Анакреонта, поэта-лирика второй половины VI в. до н.э., который основными мотивами поэзии сделал размеренное, сознательно культивируемое наслаждение радостями жизни: любовью, вином, пирами, свободой мысли; эмоциональный фон – предчувствие смерти и тягот старости.

**33**

90 «Чудо св. Антония» было показано в Баку 28 июня 1925 г. на сцене Большого Государственного театра.

**35**

91 «Чудо св. Антония» было показано в Тифлисе 4 июля 1925 г. на сцене Государственного академического оперного театра (Госоперы).

**36**

- 92 «Чудо св. Антония» было показано в Ленинграде на сцене театра Акдрамы (б. Александринский) 1 и 2 июля 1926 г.
- 93 «Лев Гурьч Синичкин» Д. Т. Ленского. Изменения в тексте Н. Р. Эрдмана. Постановка Р. Н. Симонова. Режиссер С. А. Марголин. Художник Б. Р. Эрдман. Музыка А. Н. Верстовского в обработке Н. И. Сизова. Премьера – 16 декабря 1924 г.
- 94 «Комедии Мериме» («Рай и ад», «Карета святых даров», «Африканская любовь», «Женщина-дьявол»). Постановка А. Д. Попова. Режиссеры П. Г. Антокольский, Н. М. Горчаков, О. Ф. Глазунов. Художник И. И. Нивинский. Композитор Н. И. Сизов. Премьера – 19 сентября 1924 г.
- 95 «Виринея» Л. Н. Сейфулиной и В. П. Правдухина. Постановка А. Д. Попова. Режиссер И. М. Толчанов. Художник С. П. Исаков. Премьера – 13 октября 1925 г.
- 96 «Марион де Лорм» В. Гюго. Изменения в тексте П. Г. Антокольского. Постановка Р. Н. Симонова. Режиссеры П. Г. Антокольский, Б. В. Щукин. Художник И. И. Нивинский. Композитор Н. И. Сизов. Премьера – 26 января 1926 г.

**38**

- 97 «Нас заставляет трепетать <...> бог, находящийся в человеческой душе <...>», – пишет Морис Метерлинк. – Точный источник цитирования установить не удалось. Близкими по смыслу рассуждениями пронизано сочинение М. Метерлинка «Мудрость и судьба» (СПб.: Общественная польза, 1910).
- 98 В. И. Ленин – А. М. Горькому [13 или 14 ноября 1913 г.] // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. М.: Политическая литература. 1964. Т. 48. С. 226.

**42**

- 99 «Чудо св. Антония» было показано в Париже на сцене театра «Одеон» 17 июня 1928 г.
- 100 *Заявляя об успехах обоих русских театров...* – В Париже одновременно гастролировали Вахтанговская студия и ГОСЕТ под руководством А. М. Грановского.
- 101 «Карета святых даров» П. Мериме была поставлена Ж. Копо во время «американских сезонов» Театра Старой голубятни (1917–1919) и возобновлена после возвращения в Париж (1921).
- 102 *Береза (Bériza) Маргарита* (1880 – после 1930) – французская оперная певица. В 1924 г. основала собственную труппу, с которой выступала до 1930 г. Опера Дж. Бернерса «Карета святых даров» по П. Мериме была поставлена в 1924 г.
- 103 *Последняя по времени принадлежала Питоеву...* – В Труппе Жоржа Питоева (1884–1939) «Чудо св. Антония» было показано в один вечер с «Торговцем сожалениями» Ф. Кроммелинка и «Бедняком» Ш. Вильдрака. Питоев играл св. Антония. Премьера – 18 июня 1927 г. Первая редакция «Чуда св. Антония» была показана Питоевым 15 октября 1919 г.
- 104 Далее речь идет о спектакле «Карета святых даров» по П. Мериме, поставленном А. Д. Поповым (1924), который показывали в один вечер с «Чудом св. Антония».

# «Эрик XIV»

*А. Стриндберга*

Премьера – 29 марта 1921 г. Пер. Ю. А. Веселовского.  
Постановка Е. Б. Вахтангова. Режиссер Б. М. Сушкевич.  
Художник И. И. Нивинский. Музыка Н. Н. Рахманова. Парики  
и прически Н. А. Алексеева. Действующие лица и исполнители:  
Эрик XIV – М. А. Чехов, А. А. Гейрот; Вдовствующая королева –  
С. Г. Бирман; Иеран Персон – Б. М. Сушкевич; мать Иерана –  
Н. Н. Бромлей, А. И. Попова; Агда, его невеста – Е. В. Измайлова,  
В. Е. Куинджи, Г. К. Маркс; герцог Иоанн – Г. В. Серов, А. Д. Дикий,  
Б. М. Афонин; герцог Карл – Б. М. Афонин, В. П. Ключарев,  
А. М. Жилинский, Н. П. Николаевский; Нильс Юлленшерн –  
В. А. Подгорный, С. В. Азанчевский; Сванте Стурэ – И. П. Новский;  
Нильс Стурэ – М. В. Лобаков, С. В. Азанчевский; Эрик Стурэ –  
Б. В. Бибииков, А. В. Смирнов, Н. А. Миронов, В. А. Попов,  
А. М. Должанский; Монс, солдат – А. П. Бондырев, А. И. Чебан,  
А. В. Потоцкий; Карин, его дочь – Л. И. Дейкун; Макс, прапорщик –  
С. В. Попов, А. М. Жилинский; Педер Веламсон – В. В. Готовцев,  
А. Д. Скуковский, Г. В. Музалевский, Е. А. Гуров; Ниггельс,  
придворный ювелир – А. И. Благодоров, В. П. Ключарев;  
Камеристка – В. Е. Куинджи, Е. В. Богословская; 1-й придворный –  
А. М. Жилинский, М. И. Цибульский, М. Д. Орлов; придворные:  
И. К. Алексеев, Н. П. Денисов, В. П. Ключарев, А. Д. Скуковский,  
М. И. Цибульский; лакеи: М. П. Чупуров, Н. А. Миронов; народ:  
А. И. Благодоров, Т. Г. Василенко, Л. А. Волков, З. Н. Невельская,  
Л. Р. Трузе, М. А. Терешкович, М. И. Прудкин и ученики  
студий Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова.

Работа над «Эриком XIV» почти не отразилась в студийном делопроизводстве. Не сохранилось протоколов Правления, из которых следовало бы, когда пьеса была принята к постановке, кто был инициатором, каково предварительное распределение ролей, как протекал репетиционный процесс. Опираясь приходится на воспоминания участников, сознавая зыбкость такой опоры.

Первые упоминания об «Эрике XIV» в Первой студии датируются весной 1920 года. В апреле М. А. Чехов писал К. С. Станиславскому: «Страшно увлечен ролью, которую придется играть („Эрик XIV“ Стриндберга)»<sup>1</sup>. О той же весне вспоминал и Сушкевич, когда «в наших первых разговорах об „Эрике“, о распределении ролей он, мечтая

об этой пьесе, говорил о принципах постановки „Сверчка“. <...> И только осенью на встрече с составом Вахтангов вдруг впервые заговорил о том, что законы Студии, законы „системы“ начинают костенеть в стенах Художественного театра, в стенах Первой студии; что для того, чтобы заговорить о новом искусстве, надо раньше всего взорвать внутри то, что ведет к этому закостенению; что принцип „в театре не должно быть никакого театра“ должен быть отвергнут. В театре должен быть в первую голову театр. Для каждой пьесы должна быть найдена специальная форма, свойственная только данному спектаклю»<sup>2</sup>. Весной (скорее всего в мае 1920 года) Первая студия без Вахтангова уезжает на гастроли в Харьков, после них наступают летние каникулы. Возможность приступить к «Эрику» появляется только с открытием сезона 1 сентября. По поздним воспоминаниям Э. В. Нивинской, жены художника, в октябре 1920 года он получил письмо от Сушкевича, приглашающее на встречу с Вахтанговым<sup>3</sup>. Встреча произошла, по ее же свидетельству, «поздней осенью» в санатории во Всехсвятском. Можно предположить, что работа с И. И. Нивинским над оформлением «Эрика XIV» началась в конце октября – начале ноября 1920 года.

Первое сообщение в печати о том, что в Первой студии готовится «Эрик XIV» А. Стриндберга в постановке Вахтангова, появилось в середине осени в «Вестнике театра»<sup>4</sup>. Уезжая в санаторий, Вахтангов поручает репетиции Б. М. Сушкевичу, который был режиссером «Сверчка на печи» по Ч. Диккенсу (1914), тем самым, казалось бы, подтверждая весенние соображения насчет линии «Сверчка». Но при этом начинает переговоры с Нивинским, который, при всей умеренности своего модернизма, далеко отстоял от сложившегося в Первой студии типа оформления.

Б. М. Сушкевич утверждал, что он «три месяца работал над пьесой, раскрывал содержание, делал мизансцены, вскрывал роли»<sup>5</sup>. Остается неясным, когда начал работу Сушкевич – до или после отъезда Вахтангова. Соответственно непонятно, когда истекли три месяца, и Вахтангов вернулся из санатория. Его письма из Всехсвятского К. С. Станиславскому и Вс. Э. Мейерхольду датированы 10 ноября 1920 года. 5 и 10 декабря он посылает записки в Третью студию из Всехсвятского. Вахтангов мог приступить к репетициям не ранее первой половины декабря 1920 года. 15 февраля 1921 года «Культура театра» пишет: «Репетиции „Эрика XIV“ идут полным темпом, и можно рассчитывать, что в конце февраля пьеса будет показана на генеральных репетициях, если только не задержит монтировочная часть, особенно изготовление костюмов, которых для этого спектакля потребовалось свыше сорока»<sup>6</sup>. В следующем номере «Культура театра» сообщает, что «работа над „Эриком XIV“ в постановке Вахтангова закончена. Со среды 9 марта назначаются генеральные репетиции»<sup>7</sup>. Но, вероятно, генеральные репетиции пришлось отложить. Официально они начались 19 марта и продолжились 21, 25, 26<sup>8</sup>. По сравнению с работой над «Гадибуком» и «Принцессой Турандот» «Эрик XIV» был поставлен в сжатые сроки. 26 марта, за три дня до премьеры, Вахтангов делает важный вывод из проделанной работы: «Бытовой театр должен умереть. „Характерные“ актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) в любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно»<sup>9</sup>. Запись сделана не в Москве, где вроде бы по логике вещей Вахтангов должен вести генеральные репетиции, а во Всехсвятском, что вызывает некоторые вопросы. Уехал он во Всехсвятское, сочтя свою работу выполненной, или же оказался там на день-два?

Возможно, это был тот день, о котором вспоминала Л. И. Дейкун: «Когда Станиславский смотрел „Эрика“, Вахтангов сбежал; он попросил: „Скажите Константину Сергеевичу, что я заболел и уехал в санаторий“»<sup>10</sup>.

Работа над спектаклем шла трудно. Если в «Габиме» и в Третьей студии Вахтангов был безусловным лидером, то в сильной труппе Первой студии его авторитет не был безусловным. В нем видели ровню, а не вождя. Безоговорочно поддерживал Вахтангова только Михаил Чехов. Само приглашение И. И. Нивинского, склонного к левому искусству, вызвало ропот труппы: «Против него были настроены многие артисты. Свое недовольство они выражали довольно открыто. <...> Некоторые артисты, вероятно, надеялись, что постановка не будет принята К. С. и будет снята или переделана. Но все сошло хорошо. Станиславским все было принято без всяких изменений. Он благодарил всех и поздравил с новой постановкой. Особенно Е. Б.»<sup>11</sup>. Полного согласия не было даже с Б. М. Сушкевичем, который оставался и режиссером спектакля, и играл Иерана Персона, одну из ведущих ролей: «Например, он [Вахтангов. – В. И.] говорил, что у меня будет зеленый парик, а я заявлял: „Согласен, если у меня на одной из репетиций волосы хотя бы пожелтеют, я зеленый парик надену; если же нет – ни за что!“ Часть Студии просто не принимала нового, часть Студии издевалась: „Почему Вахтангов тянет нас в Камерный театр? Мы этого не хотим“»<sup>12</sup>. С. А. Баракчеев вспоминал: «<...> появилось новое слово „скульптурность“. Каждое жест, каждое движение на сцене ответственно. Вообще ничего не должно быть неоправданным. Если пошел, зачем пошел. <...> Максимум насыщенности и отсюда скульптурность. <...> На репетиции „Эрика“ были сплошные столкновения с актерами. У Чехова это легче шло. <...> Его [Вахтангова] работа в „Гадибуке“ усилила работу в „Эрике“. Он говорил, как трудно работать с актерами в „Эрике“ и как актеры наталкивают на творчество в „Гадибуке“»<sup>13</sup>.

Даже у Михаила Чехова до последнего роль не ладилась: «Но вот настал день закрытой генеральной репетиции „Эрика“. Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции называются обыкновенно „адовыми“. <...> По окончании репетиции я поинтересовался мнением Вахтангова, но, странным образом, не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Вахтангов, совершенно убитый, сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене „Эрика“. Было решено дать мне еще одну репетицию»<sup>14</sup>.

В сотрудничестве Вахтангова и Чехова жил еще один сюжет. Вахтангов мечтал сыграть Эрика вторым составом и «спрашивал иногда: „Миша! А что я буду делать? Я же тебе все отдаю“. <...> И Чехов говорил: „А я найду для тебя новое и отдам“. У Вахтангова было все сделано, чтобы самому играть роль Эрика, – костюмы, грим, – когда он сказал: „Правда, не стоит мне играть? Миша так блестяще играет. Я все ему отдал, и мне не хочется играть“»<sup>15</sup>.

Ощущая уязвимость спектакля, Вахтангов единственный раз в своей театральной биографии выступил в печати со статьей, где изложил свое понимание пьесы и концепцию спектакля. Заметка была написана 22 марта, но опубликована уже после премьеры.



В рецензиях на спектакль нередко содержится в той или иной форме отсылка к ней, поэтому мы сочли уместным ее присутствие в составе раздела.

Как спектакль Первой студии «Эрик XIV» был показан 112 раз. С преобразованием Студии вошел в репертуар МХАТ Второго. Последний (158-й) раз был сыгран на гастролях в Ленинграде 15 июня 1928 года.

Е. Вахтангов

### «Эрик XIV»

1

Культура театра. 1921. № 4. 5 апр. С. 48–49

22 марта 1921 г.

Пылкий поэт, острый математик, четкий художник, необузданный фантазер – обречен быть королем. Честолюбие короля зовет его протянуть руку через море к Елизавете Английской, сердце которой «занято графом Лейстером». И рядом ищущая выхода мятежная душа приводит его в таверну «Сизый голубь», где он встречает дочь простого солдата, сердце которой занято прапорщиком Максом. Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна, ибо это «человек прежде всего». И рядом в той же таверне «Сизый голубь» обретает гуляку и негодя, «который кончит на виселице», – Персона, делает его своим советником, ибо «он друг, он брат, он хороший человек». Юлленшерн получает удар ногой в спину, Персон попадает в опалу... Разослав приглашения на свадебную церемонию всей знати через посланных, Эрик лично приглашает и солдата Монса с его бедными родственниками. Знать отказывается, и Эрик велит послать слугу на площади и рынки, велит созвать нищих с «Водосточной канавы» и уличных развратниц. Совсем, как Евангельский Царь. Но вот он врывается в толпу, топчет ногами, клеймит «сволочью». Когда же Юлленшерн хочет остановить чрезмерно разгулявшийся народ, он – милостивый, не позволяет трогать «этих детей». «Пусть они веселятся».

Он, женатый, мучительно размышляет: «на ком же мне жениться?» Просит Персона быть советником в государственных делах, ставит его всесильным Прокуратором, но если Персон даст ему почувствовать вожжи, Эрик «сбросит его». Он, смирившийся, венчается с дочерью солдата, он счастлив и тут же, сейчас же после венца, придя в ярость от поступка дворян, кричит ей, распростершей к нему успокаивающие руки: «убирайся в ад!». Он, настроенный раздавать дары, отказывается от польской принцессы и разрешает свататься к ней брату Иоанну. И через несколько минут велит догнать Иоанна, схватить живым или мертвым, отрубить ему руки и ноги, если он будет сопротивляться... «Надо поступать по закону и праву», «я не хочу убивать с тех пор, как со мной мои дети», «война всегда бесчеловечна», «что говорит по этому случаю закон?», – вот слова на каждом шагу его страшной жизни. И сейчас же без колебаний он подкупает, предлагает убийство, зовет палача, сам берет меч, идет убивать и убивает. Обвиняя дворян в измене, он созывает Совет Государственных членов и передает ему дело. Персон добивается обвинения дворян. А Эрик уже оповестил страну о помиловании... Эрик – «человек, родившийся для несчастья». Эрик создает, чтобы разрушить. Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром

живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, – и нет ему, обреченному, места. Смерть и жизнь зажали его в тиски Неумолимого.

То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медленный и сомневающийся. Бог и Ад, Огонь и Вода, Господин и Раб – он, сотканный из контрастов, неотвратимо должен уничтожить себя. И он погибает.

Простой народ вспоминает притчу о Евангельском царе, придворные трубы играют траурный марш, церемониймейстер относит оставленные Эриком регалии – корону, мантию, державу и скипетр – Следующему, и этот Следующий в ритме похоронной музыки идет на трон. Но за тронном стоит уже палач. Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она. Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах.

Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга, поставила

себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы – внешних и внутренних – шло от современности.

И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый – придворные – монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой – Монс, Карин, Макс – темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов – все продиктовано чувством современности.

Это опыт Студии в поисках сценических театральных форм для сценического содержания («искусства переживания»). До сих пор Студия, верная учению К. С. Станиславского, упорно добивалась мастерства переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, ритмичность, ритм – все в особом, театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), Студия вступает в период искания театральных форм.

Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни.

---

---

Юрий Соболев

## Первая студия МХТ «Эрик XIV»

2

Вестник театра. 1921. № 87–88. 5 апр. С. 11–12

Когда раздвинулся знакомый занавес Студии, показалось на минуту, что начался спектакль Камерного театра, – настолько, на первый взгляд, был схож тот декоративный фон, на котором предстояло быть разыгранным «Эрику XIV» – с тем обычным для Камерного театра условным или, как называли его

раньше, неореалистическим фоном, который был создан А. Я. Таировым и работавшими с ним художниками.

Подумалось, что Студия сдвинулась с мертвой точки – от излюбленных ее «уголков» и «суконов», – прийдя к каким-то новым достижениям.



Е. Б. Вахтангов. 1915 г.



Вахангов с сыном Сергеем. 1918 г.



Шольц – Г. М. Хмара,  
Фрибе – М. А. Чехов



Ида – С. В. Гиацинтова



Вильгельм – Р. В. Болеславский



Роберт – Б. М. Сушкевич



Сцена из спектакля. Финал 1-го акта



Сцена из спектакля. 3-й акт



Фрэзер – Е. Б. Вахтангов



Брендель – Е. Б. Вахтангов



Гельсет – А. М. Шереметьева



Ребекка – О. Л. Книппер-Чехова



Брендель – Л. М. Леонидов





Кроль – И. В. Лазарев

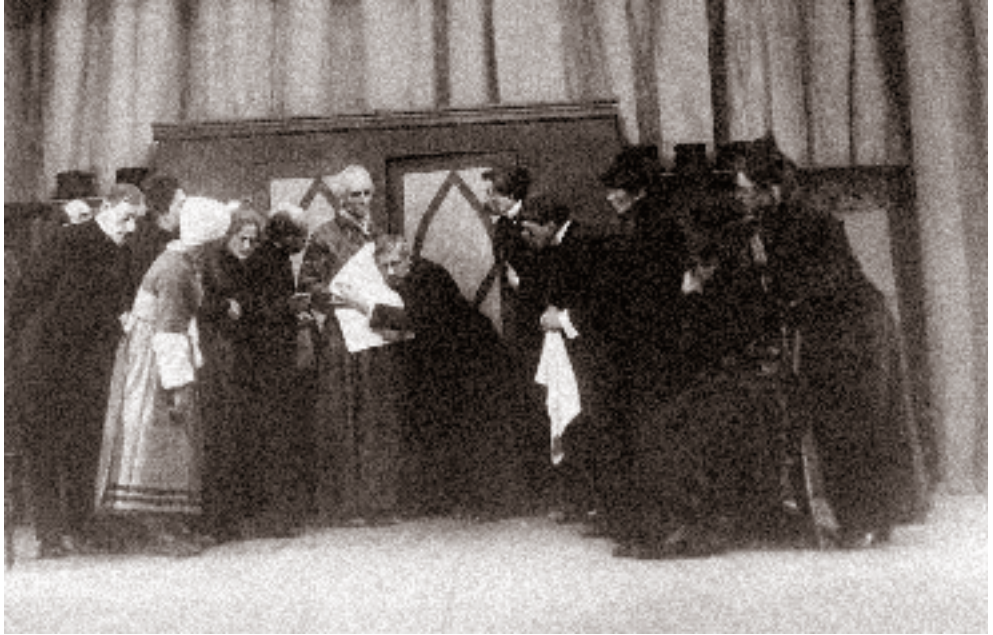


Мортенсгор – Б. М. Сушкевич

---

Чудо святого Антония  
1-я редакция

---



Сцена из спектакля



Г-н Ашиль – О. Ф. Глазунов



Виржини – Е. А. Некрасова

---

Чудо святого Антония  
1-я редакция

---



Антоний – Ю. А. Завадский

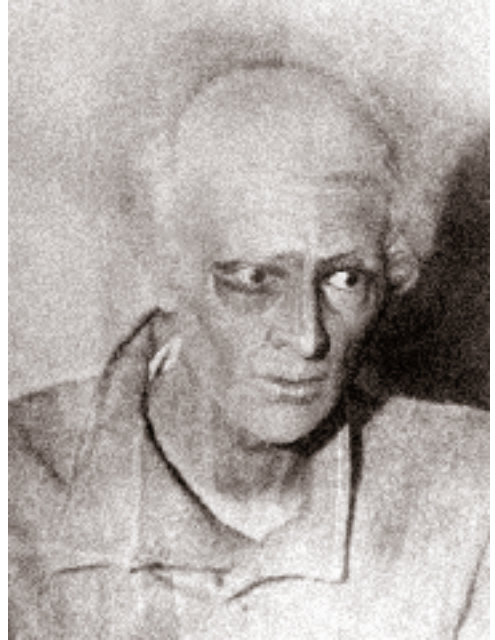


Сцена из спектакля

Чудо святого Антония  
2-я редакция



Виржини – К. И. Котлубай



Антоний – Ю. А. Завадский



Жозеф, лакей –  
Р. Н. Симонов



Полицейский комиссар –  
Л. М. Шихматов



Кюре –  
Б. В. Щукин

---

Чудо святого Антония  
2-я редакция

---



Сцена из спектакля



Доктор –  
Б. Е. Захава



Родственница –  
Е. В. Ляуданская

---

Чудо святого Антония  
2-я редакция

---



М-ль Органс – К. Г. Семенова



Г-н Гюстав – О. Н. Басов



Сцена из спектакля

---

Чудо святого Антония  
2-я редакция

---



Антоний – Л. П. Русланов



Герцог Иоанн – Б. М. Афонин



Персон – Б. М. Сушкевич



Герцог Карл – А. М. Жилинский





Санте Стурэ – И. П. Новский



Мать Персона – Н. Н. Бромлей



Вдовствующая королева – С. Г. Бирман



Нильс Юлленшерн – В. А. Подгорный



Эрик – М. А. Чехов

Но при ближайшем внимательном рассмотрении это подобие Камерному театру начало исчезать. Несомненно, нечто было взято от тех декоративных построений, которые вместе с футуристами и их эпигонами пришли на ту сцену, на подмостках которой были сыграны «Саломея» и «Король Арлекин», «Фамира Кифаред» и «Обмен» (цикл постановок, предшествовавший «Адриенне», «Брамбилле» и «Благовещению» – цикл Камерного театра до его отказа от «неореализма»)¹⁶. Это «нечто» было в условности декорации, в ее построениях, намекающих, правда, робко, на кубы, в попытке изломать плоскость подмостков и разрешить проблему сценической площадки. Но декоратор не пошел дальше намеков, а режиссер не был последовательным в своем революционном новаторстве – говорю революционным, ибо даже сочувственный кивок на «футуризм» – революция в традициях академического стиля – а ведь Студия – театр академический¹⁷.

Не был режиссер последовательным и потому, что, дав для картин, изображающих королевские покои, условную – не бытовую – декорацию, он для картин, происходящих вне дворца, сохранил старый студийный прием пользоваться декорацией бытовой.

Дальше: захотев изломать сцену, построив на ней ступени и возвышающиеся площадки, он, в сущности, ими не воспользовался, так как все свои мизансцены сложил, не прибегая к ним, вне их.

Еще: будучи, хотя и робко, новатором в работе над декоративным фоном, удачно, например, разрешив проблему пространства, – дав на крохотной сцене иллюзию простора, смело пользуясь светом – режиссер в то же время во всех остальных приемах компоновки спектакля держался все тех же канонизированных Студией методов: актеров одел и загримировал, точно соотносясь с историей и бытом. Получился явный диссонанс: обстановка почти условна, а костюмы реальны и выдержаны в стиле эпохи.

И затем самый, конечно, важный грех, естественный для той нерешительной половинчатости, на которую вступил режиссер Е. Б. Вахтангов, – это грех толкования пьесы. Правда, и в этом моменте есть нечто для Студии новое. Это окажется неожиданностью для защитников абсолютной «девственной» чистоты авторского текста, – Студия – академическая Студия – произвольно изменила авторский текст, переработав весь финал пьесы и, кажется, чуть ли не дописав его за Стриндберга. Нам, защитникам вольной композиции текста, остается теперь сказать, что нашего полку прибыло!.. Но и это уже явное революционное посягательство кажется в общем плане спектакля едва ли не случайным. Конец пьесы приписан, сделан сценичнее, чем он был у автора, – отеатрален, а вот вся пьеса в общем и в целом трактована не театра ради, не во имя ценностей театральных, а так, как трактует Студия решительно все, что она играет, будь то Шекспир или автор «Потопа», Гауптман или Словацкий¹⁸; трактует, соотносясь не с законами театра, о которых писал еще Пушкин и о которых так кстати вспоминают авторы «Листков» – Вс. Мейерхольд с товарищами¹⁹, – а с теми законами «системы», которая желает помочь актеру, играющему и Диккенса, и Шекспира, создать как бы идеально среднего человека, правдиво переживающего свои обыкновенные, идеально средние, человеческие чувства. Борьба со штампом приводит в конце концов к тому же штампу: герои Словацкого, Стриндберга и кого хотите выходят внутренне удивительно друг с другом схожими, и вы не отличите, где кончается, скажем, Мальволио «Двенадцатой ночи» и где начинается дьячок из чеховской «Ведьмы»²⁰.

И в таком плане разрабатывается Студией каждая играемая ею пьеса. Вот идет сейчас «Эрик». Афиша называет это пьесой Стриндберга. Не знаю, так ли на самом деле называет ее сам автор, но что по внутреннему

своему тону пьеса – настоящая трагедия, это не подлежит сомнению. Трагедия – по огромному охвату страстей, скрещивающихся в ряде столкновений ряда действующих лиц, трагедия по глубокому замыслу представить не только личную драму короля Эрика, но и потрясающую трагедию власти вообще.

Но трагедии не по плечу театру, создающему тип «идеально среднего» – очень человеческого, но отнюдь не героического, что ведь всегда сверхчеловечно, а потому пьеса Стриндберга в толковании режиссера и актеров Студии пребывает в плоскости показа личной душевной драмы короля, который, однако, страдает и переживает свою драму вовсе не как Эрик XIV Скандинавский, а как тот собирательный средний человек, который носит в себе черты и Мальволио, и дьячка, и рыбака из «Гибели „Надежды“», и биржевика из «Потопа»<sup>21</sup>...

И во всем остальном, и у всех остальных – то же самое. И потому та трагедия разложения власти и угнетения народа, которая намечена Стриндбергом, – она не охвачена театром, и исполнителями не нащупана. Отсюда и то естественное недоумение, которое невольно овладевает зрителями, когда они в последней картине вдруг сталкиваются с народом, который при смене правительства ведет себя, в сущности, так же, как «безмолвствующий» народ пушкинско-го «Бориса»...

И вся эта вторая сущность пьесы – та, которая лежит и дальше, и глубже личной трагедии короля, – сущность, могущая вполне оправдать появление в современном репертуаре пьесы Стриндберга, – она не проявлена, она запрятана под спудом отлично, правдиво и верно, но мелко и отнюдь не театрально найденных исполнителями «человеческих» штрихов и штришочков, тончиков и гримов.

А между тем, если эта, таящаяся в самой социальной природе пьесы, сущность не

обнаружена, не вознесена на театральные подмостки, – то что же остается? Растянутая, плохо мотивированная, сценически бледная пьеса, изображающая душевное потрясение Эрика XIV, психически больного короля, – причудливую смесь царя Федора и Павла.

Остается «бедный Эрик», и изображению болезни этого Эрика посвящен весь спектакль. Его герой, конечно Чехов – Эрик. Но это герой не театра, а клиники, ибо то, что изображает Чехов, а изображает – нет, точнее сказать, переживает он превосходно, это, конечно, прежде всего есть изображение изумительно верное душевного заболевания. Замечательный грим – смелый и даже несколько не реальный, не бытовой, первое, что бросается в глаза и что заставляет внимательно насторожиться и ожидать, что вот сейчас и начнется театр. Но театра нет. Есть «палата № 6» – клиника для душевнобольных<sup>22</sup>.

Сделано это в смысле техническом безукоризненно, прочувствованно это до жути глубоко. Говорю до жути, ибо безумные вспышки «бедного Эрика» болезненно и жутко отдаются в душе зрителя. Но точность и четкость клинического рисунка (о, как губительны такие опыты для души актера!) заслоняют внутреннюю сущность этого же самого Эрика. Ведь не только по истории знаем мы о нем, что страдая навязчивыми идеями, был он все же человеком ярким, умным и даровитым, – талантливым писателем между прочим, – и сама пьеса дает нам материал о суждении о нем не только как о безумце. У Стриндберга Эрик последних картин это тот же «рыцарь бедный», о котором в русской поэзии так проникновенно говорил Пушкин<sup>23</sup>. Рыцарь бедный, просветленный, в безумии своем ставший мудрым сердцем, познавший покаяние и гордо встретивший свою гибель. Но всечеловеческого, но возвышающегося над изображением «палаты № 6» Чехов не дает. Запоминается и, если

хотите, потрясает, ужасая, безумец. Только два момента на мгновение озаряют иным, подлинно духовным светом эту клиническую темноту: момент, когда перебирает Эрик детские игрушки, и тот момент, когда он в отчаянии и в ужасе кричит о страшной участи, ожидающей детей его, взятых заложниками.

Запомнится и движение Чехова в последней картине, когда он сбрасывает с себя тяжелый королевский наряд, и черное, словно иноческое, платье рисует тонкий, почти юношеский стан Эрика, добровольно пьющего губительную отраву.

Но такие моменты – они уже иной окраски, а ее слишком немного, чтобы заслонить тот желтый отблеск клинически точно изображенного безумия, который лежит на всем этом ярком, сильном, но не от театра и не для театра, исполнении.

В плане обычного для Студии психологизма трактованы остальные роли. У одних это выходит глубже, а потому и сильнее (в особенности, конечно, у Б. Сушкевича, играющего Персона – амальгаму из шута, мейфистофеля, мудреца и подлеца); у других

мельче, а потому и фальшивее. Есть и во все слабые, уязвимые места ансамбля. Укажу на палача (В. Готовцев), который словно выскочил из «театра ужасов», причем он пугает, а никому не страшно. Напротив, все улыбаются. Укажу на солдата Монса – А. Бондырева – по тону совершеннейшего Фламбо из недоброй памяти «Орленка»<sup>24</sup>.

Особое в оценке исполнителей место занимают двое: Дейкун и Серов.

Дейкун, играющая Карин – возлюбленную Эрика, требует особого упоминания, благодаря тому душевно ясному и чистому рисунку женственности, который она дает, причем рисунок сделан, разумеется, по тому же «психологическому» методу переживаний, но выполнен тонко и глубоко.

Серов – герцог Иоанн Рыжебородый – резко выпадает из общего ансамбля по той рельефной театральности (я бы даже сказал – гротеску, не грубому, но четко намеченному), которой так вообще недостает во всем спектакле – спектакле, признаем это все же, делающем первую, робкую попытку приблизить Студию, сперва хотя бы внешней формой, к новым путям.

---



---

Ю. Соболев

## **МХАТ и его студии**

3

Вестник театра. 1921. № 91–92. 15 июня С. 12

<...> Кстати об «Эрике»: Студии, ее руководителям и режиссеру спектакля – тому же Е. Б. Вахтангову показалось, что в моей рецензии о постановке стриндберговской трагедии не достаточно явственно подчеркнут этот отрыв от старых канонов и подход к новым рубежам.

Быть может, это и верно, ибо говоря о данном спектакле – невольно не так определенно и резко подчеркиваешь то, что становится очевидным после целого ряда

наблюдений над явлением одного и того же порядка. Так, после «Эрика» довелось мне видеть пьесу М. Метерлинка в Третьей студии, где эта глубокая и тонкая сатира, углубленная до каких-то мистических прозрений, поставлена в чрезвычайно яркой, резкой и убедительной форме гротеска, что в свою очередь свидетельствует не только о новом фазисе во внутреннем развитии самой Студии, но и о несомненном ее отрыве от того обычного психологизма в реальной

оболочке, под знаком которого жил Художественный театр.

И сопоставляя эти два явления – попытку дать обобщенную, условную постановку исторической пьесы и чрезвычайно удачный опыт сценического создания гротеска – опять-таки не в традиционной реальной оболочке, ясно понимаешь, что отрыв от прежних берегов, о чем я указал в рецензии об «Эрике», в самом деле и глубже, и значительнее.

И вот теперь некоторые особенности в возобновляемом «Ревизоре» в художе-

ственном театре вроде штрихов, только что указанных, и, главное, появление в этой – все же в основном своем тоне реалистическо-академической постановке – такого неожиданного Хлестакова, каким был Чехов, и столь же ему созвучного по тону высокого комизма, поднимающегося на вершину трагико-комического гротеска, каким моментами был И. М. Москвин-Городничий – эти особенности дают право говорить об отрыве от старых традиций и внутри самого Художественного театра. <...>

---

---

Федор Чужой <Д. М. Аранович>

**«Эрик XIV»**

**(Первая студия Московского Художественного театра)**

4

Жизнь искусства. 1921. № 727–729. 11–13 мая. С. 2

Историческая пьеса Августа Стриндберга, малосодержательная, как и большинство его сценических произведений, к тому же незавершенная – посредственный материал для театральной работы, даже в наше время отсутствия репертуара.

Быть может, артиста М. А. Чехова заинтересовала роль полусумасшедшего Эрика (а это вернее всего!), быть может, пьеса Стриндберга привлекла Студию заманчивой работой над историческим материалом – но как бы там ни было, выбор неудачен; драма полоумного короля, заключающаяся в том, что он тиранит и других, и себя, пока его не столкнули с престола – и мало для нас интересна, и не особенно сценична.

Самое примечательное в новой работе Студии Художественного театра – постановка Е. Б. Вахтангова и декорации Игн. Нивинского.

Пьеса трактована и осуществлена в несколько новом для Студии плане режиссером Вахтанговым, который упорно ищет

новых путей, отказываясь от натурализма театра Станиславского.

Особенно чувствуется это в декорациях Игн. Нивинского.

Еще с первого акта огромные, золотистые, резко угловатые молнии на черном фоне заднего плана предвещают трагическую развязку; в обстановку четвертого акта входит куб («что это: Московский Камерный? Экстер, Фердинандов?») – «Нет, нет – Студия Московского Художественного!», а впечатление колонны достигается усеченной призмой, в которую упирается опрокинутая пирамида.

Сценическая площадка изломана, в зависимости от чего *mise en scènes* чужды бытовой схеме.

Герой пьесы Эрик XIV – М. А. Чехов с большим увлечением ведет свою роль, с которой свыкся до того (более полугода работы!), что в некоторых местах (даже в условности) буквально живет на сцене; сильно-драматические моменты проводятся им односторонне, преимущественно на голосовых

средствах, и только в низких тонах артист дает театральное выражение страданиям мятущейся души.

Друг Эрика Иеран Персон – в исполнении знакомого Петербургу по гастролям Студии и по постановке «Разбойников» в Большом Драматическом театре Б. М. Сушкевича<sup>25</sup> – своим образом человека огромной воли, большого ума и безжалостного характера часто отодвигал немощную фигуру короля на второй план.

Четвертый акт, незаконченный у Стриндберга и сделанный Вахтанговым, развивается не совсем естественно с точки зрения сюжета и с некоторыми погрешностями со стороны театральной; чрезмерно явственные

шумы толпы, которые два раза внезапно умолкают и так же внезапно начинаются, как бы предупреждая, что сейчас будет диалог и что диалог окончен; продолжительная предсмертная беседа Эрика с Иераном после отравления, напоминающая развязку в мещанской трагедии Шиллера, недостаточно театральная толпа и некоторые другие детали говорят о неполной законченности работы.

При всем этом постановка «Эрика XIV» в Студии имеет несомненное значение, – и в первую очередь как отказ от фетишизма достижений Московского Художественного театра и вступление на путь искания новых театральных форм.

---



---

Юрий Анненков

### Единственная точка зрения

5

Жизнь искусства. 1921. № 752–754. 15–17 июня. С. 1

Перепечатано: Юрий Анненков. Театр! Театр! / Сост. и вступ. статья И. В. Обуховой-Зелинской; ред. текстов, коммент. И. В. Обуховой-Зелинской и М. Ю. Гоголина. М.: МИК, 2013. С. 114–119

Разумеется, из трех спектаклей, показанных Петербургу<sup>26</sup> в этот приезд московской студией, наименее удачна последняя ее работа – «Король Эрик XIV»<sup>27</sup>. Впрочем, я не сомневаюсь также и в том, что именно эта постановка породит наибольшее количество толков и восторженных отзывов. Такова обычная психология зрителя: дерзкое откровение начинающего театра, как бы значительно оно ни было, вызывает в лучшем случае порицание, а даже самая очевидная ошибка театра, уже признанного и канонизированного, вызывает восторг.

Студия Московского Художественного театра никогда не хватала звезд с неба, не пыталась дерзновенно провозгласить новое, ею впервые открытое слово; она трудолюбиво, послушно и упорно развивала традиции своего великого учителя и потому была канонизирована в первый же час своего рождения.

И вот, в 21 году, повинувшись общему сдвигу, она взлетела с невидимого трамплина ввысь и упала в объятия Таирова. Что бы мне ни говорили об особенностях постановки «Эрика», для меня останется непреложным одно: эклектизм московской студии. Все это – и кубизированные гримы, и деревянные голоса, и застывающие позы – мы уже не раз видели у Комиссаржевского<sup>28</sup>, у Мейерхольда и в Камерном<sup>29</sup>. Декорации к «Эрику» с барочно-футуристической лепной орнаментикой точно взяты на прокат у Жоржа Якулова<sup>30</sup>. Постоянная схема первого плана в одинаковой мере свойственна каждому условному театру. Костюмы, за редкими исключениями, просто плохи; голубые одежды придворных и весь облик палача выпадают из общего тона и режут глаз откровенным безвкусием. Платье Карин неожиданно заимствовано из этнографического альбома.

Исключение составляют: великолепная в своей цельности, яркая фигура вдовствующей королевы (Бирман) и совершенно необычайный, прекрасный и гармоничный до жути, почти сверхъестественный по совершенству образ Эрика-Чехова. Подобного грима я не видал никогда. Он поражает и потрясает при первом же появлении короля. Не знаю, продиктован ли этот грим постановщиками пьесы, но думаю, что он целиком исходит от исполнителя. В лице Эрика, с огромными врубелевскими глазами, нет ничего кубического, кроме зигзага левой брови, – оно ровное и бледное, но рядом с ним бледнеют даже самые цветистые гримы партнеров.

Игра Чехова столь же совершенна, как и его внешность. Эрик Чехова забываем. Творческий диапазон Чехова изумителен. От Калеба через Эрика к Хлестакову – такова амплитуда колебаний чеховского таланта. Лучший актер современной России. Ни Монахов, ни Юрьев, ни Певцов, ни даже Качалов не в состоянии дать того, чего достигает Чехов<sup>31</sup>. Хороши Подгорный и Сушкевич, но Сушкевич точь-в-точь такой же, что и в «Потопе»: та же согбенная фигура, тот же наклон головы и те же интонации разбогатевшего *parvenu*. Пьеса «Эрик XIV» – далеко не лучшее творение Стриндберга; тема безумного короля банальна и заезжена, как торцы на Литейном.

\* \* \*

Постановка «Эрика» – грубая ошибка Студии; она не эволюционировала, не шагнула вперед по своему пути, а просто перешла на соседний... Но дело не в этом, и не об этом я хочу говорить. Дело не в том, что в «Потопе» великолепны все – и Хмара, и Гейрот, и Вахтангов, и другие, – не в том, что «Сверчок» неизбежно вызывает слезы у самых чувствых зрителей. В театре не нужны ни слезы, ни Хмара, ни Гейрот. Я вовсе не поклонник Камерного или Художественного театров, – мой взгляд на театр знаком Петербургу.

Единственно, о чем я хочу говорить, это о мастерстве, в каком бы искусстве оно ни проявлялось.

Спектакли Студии в данном случае – только придирка, ибо сделанность, слаженность, законченность каждой работы Студии, будь то ошибка или достижение, – беспримерны. Здесь все математически точно и верно. X, Y, Z выносятся в первой картине и с безупречной логичностью, без малейших скачков и перебоев, абсолютно проверенные, четким почерком переписанные начисто в окончательной редакции – раскрываются скобки, производятся вычисления, и к последнему занавесу неизвестные выявляют свое истинное значение, свои неизбежные, законнейшие цифры.

Обычно принято несколько презрительно говорить: эка невидаль! Проведите 300 репетиций, и у вас то же получится.

Вот в том-то и дело, что 300! Не важно, сколько именно репетиций – 300, 500 или 1500. Если можете сделать в 2 репетиции – сделайте! Но ведь на деле бывает так: можно сделать в 400 репетиций, а делается в 20, и получается Тришкин кафтан, халтура.

А вот Студия может в 300 и проводит через все 300, и результат всегда одинаково убедителен и неоспорим. Важно не то, как и сколько работают, но единственно важен продукт работы.

\* \* \*

Всякое искусство только в том случае процветет, если ему будет обеспечена возможность трехсот репетиций, то есть если сроки появления в свет нового произведения искусства станут выясняться в процессе самой работы, а не будут продиктованы приказом.

Каждое государство заинтересовано в том, чтобы его искусство процветало. Вот почему изложенная выше точка зрения является подлинно государственной точкой зрения. И иного взгляда на искусство быть не может.

Отсюда несколько практических выводов.



Построение организационных схем имеет несомненную ценность как некое упражнение, а более всего – ценность графическую.

Однако природа каждого искусства имеет свои особенности, и потому различные искусства в одну обобщенную схему уложить не могут, как бы мы того ни добивались.

Особенности каждого искусства в полной мере известны лишь тому, кто является творцом в области данного искусства.

Поэтому, стоя на единственно верной государственной точке зрения, следует признать, что право организации каждого данного искусства должно быть предоставлено исключительно мастерам-специалистам каждого искусства; точнее: им необходимо обеспечить возможность трехсот репетиций, то есть максимальную возможность

самоопределения и свободу действий, если их деятельность вообще не противозаконна.

Такая подлинно государственная точка зрения приведет к следующему: освободит государственных деятелей от ненужной и несвойственной им лишней работы, уничтожит растлевающую халтуру и взрастит еще невиданные сады искусства, которое в иных условиях неминуемо зачахнет, расплодив безответственный дилетантизм.

Московскую Студию, получившую «право трехсот репетиций», или Московский Камерный театр, пользующийся таким же правом, никто не осмелится упрекнуть в халтурности...

Все это я говорю не в похвалу Студии и не в порицание, допустим, Большой Петербургской Оперы<sup>32</sup>, а просто так, вообще.

М. Кузмин

## Созвездия и звезды («Король Эрик XIV» и Студия Московского Художественного театра)

6

Жизнь искусства. 1921. № 755–757. 18–20 июня. С. 1  
Перепечатано: М. А. Кузмин. Проза и эссеистика: В 3 т. /  
Сост. Е. Домогацкая, Е. Певак. М.: Аграф, 2000. Т. 3. С. 200–201

Астрономам художественной жизни явления ее открываются или в виде групп созвездий, или отдельными яркими звездами. С течением времени (так как в искусстве, более чем где бы то ни было, неподвижность несет с собой ущерб и смерть) из созвездий выделяются отдельные звезды, и одинокие мерцания соединяются между собою в стройный узор. Группируются по общностям стремлений или по художественной (а то по партийной или даже просто по утилитарной) дисциплине. Дело вкуса – предпочитать тот или другой способ появления на горизонте искусства. Для индивидуального выступления, конечно, требуется больше смелости и даже таланта, но последнее

качество публика не всегда считает большою заслугой.

Я думаю, никто не будет спорить, что Московский Художественный театр и все, что около него, всегда выступал и действовал созвездиями, группой, дисциплиной. Уж одно то, что за все свое долголетнее существование Художественный театр создал только двух прекрасных артистов (Станиславского и Германову), доказывает, что не в интенсивности отдельных талантов была его сила. И вот...

«Королю Эрику XIV» предшествовали слухи, что это первая самостоятельная постановка Студии, что это почти разрыв с прошлым, что постановка условна,

декорации – «супрематические», что это – событие для Москвы. Конечно, это событие, событие не только для Москвы, а для всего искусства, а для московской Студии почти скандал, потому что и всякие там «разрывы», и «новшества», и условные постановки, и супрематические декорации поглотил, затмил собою необыкновенный талант М. А. Чехова. Вот это действительно новшество с точки зрения московской Студии – беззаконие. Благословенное беззаконие. Я не думаю, чтобы кто-нибудь ходил смотреть, как Дурасова будет играть в «Сверчке»<sup>33</sup>, Соловьева в «Дочери Иорио»<sup>34</sup>, Болеславский – сэра Тоби<sup>35</sup> и т.д., но ходить смотреть Чехова в Эрике XIV будут, как ходят на Дузе и Цаккони<sup>36</sup>.

И нельзя сказать, чтобы артист этот был «беззаконной кометой» – нет, он настоящий плод московской Студии, плоть от плоти, кость от кости, но из ряда вон выходящий, редкий, необычайный талант его произвел этот разрыв, это новшество, это событие.

Труднейшую и тяжелую роль короля Эрика, помесь северного Федора Иоанновича с Иоанном Грозным (та же подозрительность, жестокость, истребление «дворянской» крамолы и сближение с людьми и советниками происхождения низкого), Чехов провел разнообразно и блистательно. Нужно было бы по порядку перечислить все явления, чтобы указать удачные. И светлые полудетские проблески чувства, и скученность мыслей, и всегда караулящее безумие, и бесильные вспышки ярости, страх, смятение, величие и жалкая истеричность, все передавалось с потрясающей силой и разнообразием. И этот страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает, пленяя, этот хриплый и нежный голос, движения, позы,

уменьше носить костюм, неповторяемые интонации и оттенки – делали этот спектакль огромным событием, неистощимым праздником искусства!

Ах, да. «Супрематические» декорации. Они были; это веселее, во всяком случае, и менее условно, чем грязные сукна, хотя всяких занавесок все-таки было достаточно. Были лепные колонны с золотом и плоскости, приятно расчерченные художником Нивинским. Супрематизм от Таирова (тоже не первоисточник) докатился до московской Студии. Она по самому существу должна быть осторожна, хотя излишняя осторожность может грозить тем, что переждешь и примешь новшество, которое уже отжило свой недолгий век. Постановка условна не более, чем, скажем, постановка «Дочери Иорио» той же Студией<sup>37</sup>.

Саму пьесу Стриндберга спасает ее мелодраматичность. Будь она психологична – получилась бы невыносимая скука. Плеяда писателей с «гениальным» устремлением – Пшибышевский, Ибсен, Гамсун, Стриндберг, Ведекинд, Метерлинк – для нас значительно полиняла, и боюсь, что испытание временем выдержит один Ибсен. Во всяком случае, смотреть Стриндберга – тяжковато. С Чеховым, конечно, можно смотреть и «Эрика», как Элеонорой Дузе можно было наслаждаться в пьесах Сарду и Дюма-сына<sup>38</sup>.

Живое искусство не подлежит точному исследованию, и астрономы часто должны делаться астрологами, и я осмелюсь сказать, что в лице М. А. Чехова театр приобрел первоклассную звезду, может быть, не меньшую, чем, скажем, гениальный Моисси<sup>39</sup>. Но, конечно, я говорю это как астролог, а не астроном, и доказывать своего положения не взялся бы, тем более что доказать справедливость моих слов может только М. А. Чехов.

Юрий Анненков

**Чаша Бенвенуто<sup>40</sup> и московская Студия**

7

Жизнь искусства. 1921. № 758–760. 22–24 июня. С. 1

Перепечатано: Юрий Анненков. Театр! Театр! / Сост. и вступ. статья И. В. Обуховой-Зелинской;  
ред. текстов, коммент. И. В. Обуховой-Зелинской и М. Ю. Гоголина.  
М.: Мик, 2013. С. 120–126

1

Я уже не раз писал о том, что подразделение театра на драму, трагедию, комедию, фарс и т.п. столь же чуждо театральной стихии, как подразделение живописи на портрет, жанр, пейзаж, мертвую натуру – чуждо стихии живописной.

Всякое искусство – прежде всего, формально, и только через форму мы познаем и определяем сущность и качества произведений искусства.

Сколько бы мы ни пытались доказать, что Рембрандт, Веласкес, Рафаэль, Рейнольдс и Крамской принадлежат к одной школе лишь потому, что все они писали преимущественно портреты, – нам это никогда не удастся. Анализируя же холсты этих мастеров с точки зрения художественно-материальной культуры (форма, манера письма, способы обработки поверхности), мы обретаем возможность уяснить их художественные предпочтения и отнести их к той или иной художественной группе в общей перспективе истории развития живописных форм.

Отсутствием такого научно-обоснованного метода исследования в историко-теоретических трудах по искусству и объясняется то печальное обстоятельство, что в большинстве своем так называемые истории искусства имеют для нас ценность исключительно биографическую и хронологическую. Не более.

Буду говорить элементарно. Допустим, что существует дюжина театров, и все эти театры ставят «Юлия Цезаря». Но в первом театре Цезарь говорит на одной ноте, и лицо

у него кубическое; в другом Антоний во время своей речи делает три пируэта в воздухе; в третьем – спектакль идет в сукнах и введены хоры; в четвертом построены всамделишные залы и палатки, а все герои говорят, как говорили бы Иван Иванович с Иваном Петровичем, и т.д.

Если всю эту дюжину мы назовем театрами высокой трагедии, то, разумеется, ничуть не приблизимся к уяснению их художественной физиономии, и одиннадцать театров из дюжины покажется логичным закрыть. Если же мы определим их по признакам формальным – художественная сущность и характер каждого театра станут для нас очевидными.

Обратный пример. Московский Камерный театр ставит «Сакунталу», «Адриенну Лекувер» и «Короля Арлекина»; Художественный театр ставит «Бранда», «Трех сестер», «Мадам Анго» и «Каина», – и, тем не менее, форма каждого театра, их художественная сущность остаются неизменными. Ибо форма, в каждый момент ее бытия, является абсолютом, – она не только ощущается интуитивно (что всегда относительно и подвержено различным толкованиям), но видима и осязаема.

Определяя чашу, созданную Бенвенуто Челлини, как сосуд для бургонского, мы не сумеем выделить ее из миллиона других сосудов для бургонского работы тысячи литейщиков и ювелиров; и дальше: какое бы вино мы ни вливали в чашу Челлини, – ее художественная ценность, ее отличность от других не поколеблется.

Вино же целесообразнее оценивать независимо от искусства Челлини: произвести

химический анализ, пригласить дегустатора и напиться допьяна, хотя бы просто из бо-чонка. Высокую трагедию как таковую мы можем прочесть по книге, и для этого нам не нужен театр.

Обратно: драматическое произведение как таковое в театре, по существу, не обязательно и является для него лишь простой при-диркой и атавизмом.

## 2

Совсем так же, как деление живописи на портрет, пейзаж, мертвую натуру и т.п., а деление театра на драму, трагедию, коме-дию или фарс, то есть классификация по со-держанию, но не по форме, – недопустима и безграмотна в этих искусствах, – распре-деление актеров по амплу, по признакам так называемого «сценического жанра» чуж-до стихии актерского мастерства и являет-ся глубоко провинциальным, непрофесси-ональным пережитком.

М.А. Чехов с равным совершенством ис-полняет роли Калеба и Мальволио, и Эри-ка\*, и Хлестакова, и, несомненно, с такою же легкостью и таким же не знающим приме-ра совершенством исполнит городничиху Анну Андреевну и даже самого Сквозника-Дмухановского, и, вообще, любую роль лю-бого репертуара и любого амплу.

Мне возразят: Чехов – типичный неврасте-ник! Это неверно. Может быть, и герой, и лю-бовник, и характерный, и резонер, и комиче-ская старуха будут в его исполнении слегка

неврастеничны, но это исходит от манеры чеховского исполнения, а не от содержания исполняемой роли. Неврастеничность есть особенность чеховской формы и только. Большинство холстов Натана Альтмана<sup>41</sup> – будь то портрет, пейзаж, nature morte или беспредметное – написаны преимуществен-но белилами, а холсты Леже<sup>42</sup> – охрой; од-нако ошибочно предполагать, что Альтма-ну надлежит писать только снежные поля, а Леже – неполированную мебель.

А.А. Гейрот<sup>43</sup> сказал однажды: Варламов играл свою толщину<sup>44</sup>. На 90 процентов ха-рактеристика Гейрота справедлива. Вся шко-ла актерского мастерства сводилась к куль-тивированию в актере его толщины или ху-добы, или неврастеничности, или героиз-ма, или резонерства, к воспитанию и под-черкиванию индивидуальных особеннос-тей, почти физиологических отклонений с целью возможно уже замкнуть кольцо ам-плу и забывая о том, что чистое мастерство, прежде всего, объективно.

Чистое мастерство есть совершенное уме-ние владеть формой независимо от содержа-ния, то есть формой, которая подобно чаше Бенвенуто может принять в себя любое содер-жание, да и лишняя содержания остается столь же прекрасной и самодовлеющей. Ис-ключительная сила Чехова заключена имен-но в том, что он является подлинным масте-ром, постигшим в совершенстве все сложно-сти актерского искусства. Чехов не толстый

---

\* Позволяю себе лирическое отступление, для меня непростительное. Всмотревшись в грим Эрика, я не обнаружил в нем явно выраженных признаков сумасшествия. В исполнении Чехова Эрик представляется мне скорее человеком слишком обо-стренной нервной системы, нежели душевнобольным. В данном случае сумасшедшим является, пожалуй, трон, а не заняв-ший его молодой король. Мания преследования, чрезмерная подозрительность – только следствие той атмосферы постоянной лжи, неискренности, лести и зависти, которыми неминуемо окружается трон, кем бы он занят ни был. Обнаженные нервы коронованного юноши, доброго и мягкого, даже сентиментального по природе, оказались слишком восприимчивы к такой тяжелой периферии трона и привели несчастного короля на грань сумасшествия, скорее кажущегося наблюдающему извне, чем действительного. В этом смысле игра Чехова и его грим дают совершенно цельный и законченный образ, и Стриндберг, прошедший три курса медицинского факультета и, может быть, желавший изобразить сумасшедшего, тем не менее, вряд ли протестовал бы против подобной интерпретации своего героя.

Во всяком случае, если Чехов пытался передать сумасшествие, то душевная болезнь чеховского Эрика, конечно, не про-грессивный паралич и не психастения (усталость, слабость психики – тяжелая форма навязчивых идей) и даже не dementia praecox, то есть юношеский психоз, выражающийся в гиперблическом нарастании ассоциаций (прим.: небо во рту ассоци-ируется с небом; отсюда страдающему dementia praecox небо представляется небом, на небе звезды, луна и другие планеты, весь рот представляется в виде солнечной системы и т.д.); Эрик Чехова может быть параноиком (паранойя, *παράνοια* – возы-е ума), то есть страдающим первичной формой сумасшествия, на почве вырождения, систематизированным бредом. Ю. А.

и не худой, не маленький и не высокий, он – так себе человек, как многие; но он может быть и толстым, и тонким, высоким и низким, мудрым и глупым, старым и молодым, трогательным и отвратительным – с равным успехом. Игра Чехова есть чистая, самодовлеющая форма, ставшая содержанием.

## 3

Все то, о чем я говорил здесь по поводу Студии, ни в какой степени не воспринято Петербургом, как, впрочем, и всей современной театральной Россией, потонувшей в меланхолических и беспочвенных рассуждениях о героическом театре, самодеятельном театре и других разнородных эпитетах, вряд ли имеющих какое-либо отношение к театру вообще. Театры не имеют никаких ясных целей, никаких твердых принципов и никаких определенных задач.

И потому каждое выступление Студии производит сенсацию, а мы все расходимся с Фонтанки пристыженные.

Студия знает, к чему она стремится и для чего ей нужны знаменитые 300 репетиций, а другие бродят в идеологических потемках и даже не могут определить, сколько им репетиций для этого потребуется. Студия стремится показать театральную форму, а другие стремятся показать со сцены «высокую трагедию». Студия терпеливо изучает мастерство театрального искусства, в то время как другие театры философствуют.

Посмотрите, как у Гейрота в роли Бира («Потоп») доработана до точки каждая фраза; мы можем спорить о том, талантлив ли он или менее талантлив, чем другие, но сама по себе работа Гейрота бесспорна, потому что она завершена. При этом талантливость актера, как и вообще художника, измеряется единственно разнообразием его формальных возможностей и достижений: чем разнообразнее фактура мастера, тем одареннее мастер.

Фактура Чехова поражает своим разнообразием, богатством, как поражает

разнообразием фактура Пикассо; поэтому Чехова мы называем не только прекрасным мастером, но и огромным талантом. Для нас, для формалистов, единственным доказательством является доказательство вещественное, и произведение театрального искусства – постановку или игру актера – мы рассматриваем как вещь, как некий факт. Произведение искусства – не обычный подсудимый в суде с присяжными заседателями: смягчающие вину обстоятельства (условия быта, наследственность и прочее, или, что в данном случае то же: качество пьесы, ее содержание и литературные достоинства; сроки, извне продиктованные; хозяйственные, технические, материальные, финансовые ограничения и т.п.) здесь принимаемы во внимание быть не могут.

Посмотрите, как Хмара, в том же «Потопе» или в «Сверчке», подает на ладони каждый свой жест и каждую интонацию, как работают Сушкевич, Дурасова, Подгорный, Гиацинтова, Готовцев, Серов и другие; как чеканит фигуру Фрэзера Вахтангов и как, в качестве режиссера, уверенно, безапелляционно сводит все концы в один узел, все пути в Рим... А между тем Студия называется просто «студией». И когда она в совершенстве овладеет мастерством, слово «студия» будет заменено таким же простым словом «театр», вне всяких эпитетов.

Вот почему кажется смешной и бессмысленной возможность каких-либо споров по поводу постановок Студии. Вся ее работа в целом и, в частности, игра Чехова, стоят вне споров; о них не может быть двух мнений, ибо мировоззрение здесь очевидное и цель (чистая театральная форма) абсолютна.

Здесь нет идеологической расхлябанности, нет мистической и симфонической философии, нет этих опошленных до ужаса, интригующих, проникновенных и значительных «больших букв» над темными понятиями, – есть чистая материя. Стеклышко.

В. Раппапорт

8

**Degeneratio psychica<sup>45</sup>**  
**По поводу постановки «Эрика XIV»**

Жизнь искусства. 1921. № 758–760. 22–24 июня. С. 1–2

«В хвалебном вашем хоре  
Я к вашим дискантам фундаментальный бас»  
Ал. Толстой. «Дон Жуан»<sup>46</sup>

\* \* \*

Можно ли студистов МХТ назвать актерами?

Когда я смотрел «Эрика XIV», я не мог отделаться от настойчивого, но безотчетного ощущения разницы между актерскими приемами студистов и всех прочих актеров белого света.

Но один трюк М.А. Чехова (ибо его игра вообще ряд утонченных трюков) открыл мне глаза.

Вы помните тот повелительный вертикальный подъем руки с вытянутым указательным пальцем, который Чехов употребляет каждый раз в момент жестоких приказов? Вы помните, что переходя к другим мыслям, он все же задерживает этот жест, точно забывая распорядиться своей рукой соответственно новому психическому состоянию.

Это типичный симптом душевной болезни, носящий в психиатрии название Catatonia<sup>47</sup>.

Два раза в течение пьесы Иеран насильно опускает застывшую в подъеме руку Эрика.

Обратив внимание на этот прием, я тотчас же перестал воспринимать игру Чехова как игру актера. Для меня она сделалась цепью симптомов.

Симптом вырождения, симптом детскости, симптом безволия, симптом неврастения.

Что ни жест – то симптом, что ни интонация – то симптом.

И ясно представился мне рецепт, по которому приготовлена роль:

Degeneratio psychica. . . . . 6,0  
Neurasthenia<sup>48</sup>. . . . . 3,0

Hebephrenia<sup>49</sup> (детскость) . . 30,0  
Abulia<sup>50</sup> (безволие). . . . . 60,0  
Catatonia. . . . . 1,0

Характер действующего лица разложен на составные части, и для каждой части придуман (или вычитан в соответствующем психофизиологическом руководстве) трюк, являющийся ее симптомом.

300 репетиций являются ручательством за аптекарскую точность дозировки каждой специи.

В результате необычайная четкость и чеканность составных частей образа, раз навсегда запечатленная в передаче посредством соответствующих симптомов, поражающая в первом акте, скучноватая во втором, утомляющая в третьем, трудно выносимая в четвертом. Движения в роли никакого. Подход к ней статический – создается застывший рецептурный образ.

И, разумеется, это не у одного Чехова. Это у всех студистов, ибо таков основной канон их работы.

Я не знаю дарования Чехова. Я видел его в других ролях, но не в другом театре.

Но что Подгорный – актер талантливый, это я знаю, ибо видел его в нескольких театрах, и везде он заинтересовывал живым подходом к роли.

В «Эрике» Подгорный играет Нильса Юлленшерна и неинтересен до последней степени.

Конечно, рецептура образа, прописанного ему режиссером, сделана по всем правилам Студии. Тут на первом месте забота о передаче национальных черт (швед), поглощающая значительную долю индивидуальности.

Обязательная шведскость (мешающая всем действующим лицам) закрывает в Нильсе все его личные качества.

Один из лучших моментов пьесы, когда Эрик предлагает Нильсу убить Лейстера, совершенно пропадает из-за полнейшей статичности образа благородного Юленшер-на. Между тем, в этой роли так много внутреннего движения, борьбы.

Играй ее Подгорный не в Студии, я уверен, он был бы в гораздо меньшей степени манекеном для костюма шведского придворного, а нашел бы подвижную линию этой благородной рыцарской фигуры, отчего безмерно усугубился бы трагизм всей пьесы.

\* \* \*

Впрочем, наверное, в другом театре Подгорный не играл бы Нильса, ибо эта роль, разумеется, не в его амплуа.

Но Студия принципиально не признает амплуа, и, действительно, при системе «рецептов и симптомов» можно без него обходиться.

Много ложных лозунгов привилось сейчас к театрам, в особенности к театрам культурным, но один из вреднейших – «отрицание амплуа».

С легкой руки Московского Художественного театра пошла рисовка пренебрежения закона амплуа, одного из основных законов театра.

Ведь в зародышевых формах театра уже ярко очерчен этот закон: и в греческой трагедии, и в комедии dell arte, и в испанской Heroica. Я не говорю уже о Шекспире.

Амплуа дает возможность актеру раскрыть полностью свое лицо, совершенствоваться в глубине переживания и технике.

Разве полезно скрипачу играть на своем инструменте, как на балалайке, или стучать по деке, подражая барабану.

При психологически-медицинском анализе, который представляет собою подход к пониманию роли в московской Студии, роль

как целое исчезает, распадается на множество частных психических моментов. И для передачи каждого из них намечен свой трюк (это пошло еще от штокмановского подергивания пальцами у Станиславского). Быть может, когда-нибудь составится даже своеобразная шкала:

Catatonia – поднятая и застывшая рука.

Hebephrenia – широко раскрытые глаза и усаживание на колени к партнерше.

Abulia – повторение по несколько раз имени партнера с суетливым разведением обеих рук.

И т.д., и т.д.

При наличии такой шкалы, амплуа не нужно.

Но не создается ли тогда штамп не менее опасный, чем тот, с которым так часто приходится встречаться у посредственных актеров?

\* \* \*

Мне кажется, что в Студии МХТ такой штамп уже создается.

Когда в конце «Эрика» студистка Бромлей разразилась застывшими воплями «Иеран, Иеран», я отчетливо почувствовал, что где-то уже слышал такой же уходящий в глубину вопль.

Да, в «Гибели „Надежды“» в исполнении Студии МХТ!

Играла, помнится, другая артистка, но прием был точно такой же. Та же доза, той же специ.

Иностраннный акцент, данный (по рецепту) Бирман (вдовствующая королева), напомнил мне ту «немецкость», которою была пропитана постановка «Праздника мира» Гауптмана.

Вот ужасающий пример режиссерской штамповки.

«Эрик XIV» – шведскость.

«Праздник мира» – немецкость.

«Дочь Иорно» – итальянизм.

«Потоп» – американизм.

Неужели же в «Гамлете» будет «датчанизм»?

Где же стремление театра к общечеловеческому?

В «Эрике», где стилизованы декорации и костюмы (и очень интересно), шведские гримы являются совершеннейшим абсурдом.

В стилизованном (вне времени и места) зале сидит толпа народа, и у каждого сделан свой, так называемый «характерный», шведский грим.

Или это режиссерский умысел – стилизовать только то, что относится ко двору Эрика, а все народное оставить не стилизованным.

Если это так, то умысел неудачен, ибо уже с поднятием занавеса костюм Карин режет глаз и нарушает единство стиля. Как бы то ни было, все эти «шведскости»

и «американизмы» говорят о штампованности режиссерского приема.

Как же этот театр будет играть Шекспира, у которого, по выражению Пушкина, «римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов»<sup>51</sup>.

\* \* \*

Игра и постановка по провизорской системе не дали мне в итоге того радостного чувства, которое дает театральное представление даже тяжелой пьесы. Среди нашей халтурной действительности Студия МХТ один из немногих культурных оазисов. Но она слишком культурна. О ее излишней культуре в связи с общей халтурой – в другой раз<sup>52</sup>.

---

---

Николай Петров

## Студия или театр

9

Жизнь искусства. 1921. № 758–760. 22–24 июня. С. 2

Приезд Студии Московского Художественного театра в Петербург – наиболее яркое событие истекшего театрального сезона.

Не потому что спектакли их безупречны, не потому что игра актеров великолепна, постановки смелы и декорации любопытны, а потому что о них можно спорить, можно говорить, потому что это приехал театр, театр, который смело может и имеет право называться Театром с большой буквы.

Единый театральный язык всех работников театра, логика и грамотность (пусть своеобразная, включая букву «ь»), увлечение и подчинение единой творческой воле, не случайное, а сознательное достижение тех или иных театральных ценностей, вот что дает право называться театром.

И не в том дело, что Студия делает 300 репетиций (статья Ю. П. Анненкова, «Жизнь искусства», № 752), а в том, что Студия знает, зачем ей нужно 300 репетиций, и в процессе

работы строит именно то театральное здание, к которому стремится, а не вырепетовывает или слаживает то или иное представление.

Итак, Студия – театр, и я не сомневаюсь, что в Москве ее считают самым интересным театром, но раз это так, то и требования наши должны быть строже и определеннее, должны быть обоснованы.

Три спектакля, привезенных в Петербург («Сверчок», «Потоп» и «Эрик»), рождают очень много мыслей, затрагивают массу вопросов, и трудно в случайной газетной статье ответить и разобраться в них полно и исчерпывающе.

«Сверчок», несмотря на более сильный состав (Чехов и Вахтангов), идет очень вяло и разлажено, исчез трепет, осталось ремесло, которое рождает в зале не умиление, а скуку.

«Потоп» – самый целостный и самый убедительный спектакль (я не буду касаться



здесь вопроса, нужны ли такие пьесы, – это вопрос спорный и совершенно самостоятельный, здесь говорю о театральном существе, а не о литературном направлении театра).

В «Потопе»: целостность и непрерывность сценического действия, форма движения действия, образы, которыми данное действие творится, фактура игры актера, все вместе объединено единым ритмом, единой ритмической формой режиссерского замысла.

И форма данная, может, и потускневшая от времени, все же властно владеет зрительным залом, ибо ритм не нарушен. (Исключение составляют убогие тряпочки, заменяющие декорации. Стыдно театру, а Студия им стала, пользоваться детскими игрушечными стульями, на которых уже давно неудобно сидеть.)

Последний спектакль, «Эрик», спектакль не Студии, а спектакль театра, экзамен на театр, который Студия выдержала. Много о чем можно спорить, много с чем можно не соглашаться, некоторые даже упрекают в заимствовании (у нас в России это обычное явление: при отсутствии личной творческой фантазии творец заявляет патент на определенные формы и утверждает, что это его собственность).

В чем творческая выдумка Таирова, Комиссаржевского, Мейерхольда? В том, что они вводят художников, до сих пор не использованных в театре, и стараются приспособить актеров играть в тонах и манере данных живописцев? Где их школы? Где их азбуки и буквари, по которым можно учиться? Я думаю, что, упрекая в заимствовании, можно касаться только тех творцов, которые создали школы, а не тех, которые выдумали, пусть даже любопытные, театральные постановки.

Итак, «Эрик» есть крутой поворот, может быть, не во всей полноте удачный, но поворот в достаточной степени убедительный: что Студия вступает на путь театра (а не «просто перешла на соседний путь», как утверждает Ю. Анненков).

Правда, в едином ритмическом замысле творца спектакля многие элементы дисгармонируют.

Фактура игры актеров (в массе) не вяжется с декоративным замыслом, правда, и здесь есть истинно прекрасные достижения:

Бирман – Королева и Чехов – Эрик.

Не в том дело, что это великолепные актеры, а в том, что это подлинные живые элементы истинного спектакля настоящего театра.

А актер всегда должен быть живой, несмотря даже на мертвую марионеточную форму, ибо – если это не так, то лучше возьмем прямо кукол. Сохранить жизнь в марионеточности – грань большого художественного дарования.

Главным дисгармоническим элементом является сама пьеса, имеющая много хороших отдельных актерских моментов и не имеющая целостного движения, действия, что и не дает Чехову возможность развернуть роль плавно и широко.

Повторность одних и тех же психологических эпизодов создает однообразие в роли, несмотря на полноту отдельных моментов.

Пьеса, декорации и фактура игры актера, вот три основных элемента, которые еще не пронизали один другого (исключения – Бирман и Чехов) и не дали единой ритмической формы спектакля. Если бы это случилось, Студия была бы первоклассным театром, а пока свершила поворот, она стала театром, настоящим театром, имеющим право называться Театром с большой буквы.

## В последний раз о Студии МХТ

Жизнь искусства. 1921. № 770–772. 6–8 июля. С. 1

Перепечатано: Юрий Анненков. Театр! Театр! / Сост. и вступ. статья И. В. Обуховой-Зелинской; ред. текстов, коммент. И. В. Обуховой-Зелинской и М. Ю. Гоголина. М.: Мик, 2013. С. 138–143

### II. Два Персона и монодрама

Вы помните у Бомарше? *Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose!*<sup>53</sup> Этой истины придерживался Иеран Персон во всех своих действиях. Все его планы, вся его губительная карьера строились на клевете. Клевета была тем фундаментом, на котором вырос прокуратор Персон.

Фигура Иерана в исполнении Сушкевича остается вполне нейтральной, маловыразительной и нехарактерной, несмотря на то центральное место, которое ей отведено в драме Стриндберга.

Впрочем, здесь вина, пожалуй, Стриндберга, а не Сушкевича.

Сознание внутренней правоты, даже некоторое благородство, даже подвижничество и безграничная преданность королю – отнюдь не свойственны тому Иерану Персону, которого знает история и о котором, в частности, рассказывает Беккер<sup>54</sup>.

Подлинный Иеран не менее красочен, чем сам король, и, разумеется, более находчивый актер сможет использовать скучный текст Стриндберга с величайшим разнообразием. Иеран Сушкевича не вызывает никакого интереса, оставаясь все время в тени, только нелепые выходки в первом явлении и петушинный голос, которым он просит короля сделать его прокуратором – наводят зрителя на смутные предположения о таинственном прошлом Иерана.

В одной из пьес Стриндберга «Густав Ваза» Эрик так рекомендует Иерана:

– Мой секретарь и друг, очень образованный и ловкий человек, в общем, настоящая дрянь, что, впрочем, сквозит во всей его наругности и лживом взгляде<sup>55</sup>.

«Сей человек, – пишет Беккер, – был сыном одного священника... Полная комната невоспитанных детей было все, что оставил он по смерти своей жене и свету». Оставшись вдовой, мать Иерана, «по причине того, что зеркало представило образ ее совершенно сходный с образом ведьмы, принялась за ремесло ворожеи. Между детьми ее Георгий Петри (Иеран Персон) был разумнейший, но и злейший. Не следуя определенной цели, рано бросился он в волны большого света и плыл на оных под различными видами. Искусство ко всему приноравливаться и презирать величайшие затруднения споспешествовали ему в его злых склонностях. Нынче являлся он как проезжий дворянин, завтра приходил он в виде нищего. Он богат и убог, знатен и незначаш, жесток и кроток, расточителен и скуп, смотря по обстоятельствам и какая прилична была ему роль».

Пример матери, разбогатевшей от ремесла ворожеи, подал ему мысль воспользоваться легкомыслием людей. Остановясь в Стокгольме, он распустил слух, что делает чудеса и известной магической силою продолжает человеческую жизнь за обыкновенную ее меру. Вид его был таинственный. Некоторым намекал он, что души умерших в его повиновении, что в его власти читать книгу будущего и т.д.

Подобными действиями Иерану удалось привлечь к себе всеобщее внимание. Все спешили к нему с деньгами, подарками и рекомендациями, и, наконец, слава о нем докатилась до наследного принца. При первом же знакомстве с Эриком Иеран оклеветал его придворных, а на следующий день

уже переезжал во дворец в качестве личного секретаря наследника.

«Разум и хитрость вознесли Георгия над обыкновенною толпою любимцев и поставили его в таком свете, который был вместе страшен и опасен для неприятелей». К самому Эрику «не имел он другой склонности», кроме той, которую внушало ему честолюбие. Никто более Эрика не подчинял себя рабству таинственных познаний; никто не искал столько утешения от сверхъестественной помощи против мучений недоверчивости, его преследовавших, и потому Георгий с неутомимым усердием пекся о пользе наследного принца и, дабы упрочить свое положение, стал окружать себя шпионами, выведывать тайны двора, распускать в народе полезные для себя слухи, «ссорить друзей; клеветать почтенных людей и вообще действовать блестящими качествами ума своего и сердца».

Иеран клеветал и чернил всех, кто становился на его пути, кто не подходил к нему с лестью. Жестокость его была чрезвычайна, даже по тому времени. Регинальд («Густав Ваза») называет Иерана «сатанистом», а сам Иеран признается Эрику, что плакал всего дважды в жизни, впервые – когда родился и еще раз как-то – от злости.

Иеран разогнал истинных друзей короля, оклеветал Стуров после того, как они отказались выдать за него свою дочь. Боясь, что королева английская Елизавета, любовью к которой было переполнено все существо Эрика, посылавшего ей «цидулку» за «цидулкой», став его женой, сделается полной владительницей короля, Иеран всеми путями стремился разрушить возможность этого брака и был на вершине удовольствия, когда Елизавета, про которую говорили, что она

«находила удовольствие в зрелищах, играх и тому подобных шалостях» большее, чем в законных браках\*, – прислала Эрику решительный отказ. Когда Иеран узнал о случившемся, «лицо его приняло такой вид, который у всех хищных зверей означает ярость; у него же во всякое время служил оный знаком радостного происшествия».

Качества Иерана – жестокость, хитрость и честолюбие.

Цель его – нажива и власть.

Его орудия – лесть, обман и клевета.

Он был типичнейшим и зловреднейшим шарлатаном и мистификатором своего времени. Наиболее очевидным виновником безумия Эрика был Иеран Персон. Недавно же юноша Эрик закричал ему:

– Если я еще не сошел с ума, то ты доведешь меня скоро до этого! («Густав Ваза»).

По сцене Иеран – преданнейший друг и верный советник короля, в действительности же Иеран был его злым гением.

Ошибочно также предполагать, что Иеран пользовался любовью народа. Беккер утверждает, что если некоторые представители аристократии и называли Иерана чудотворцем, то «низшим» классом почитался он бродягою и потому, по первому же требованию Герцога Иоанна, «сей ненавидимый всеми злодей, не заслужив ни от кого жалости» был выдан на расправу.

Иеран Сушкевича, погибающий вместе с Эриком и за Эрика\*\* – рядом с тем образом, который рисует история, – конечно же, пустое место.

\* \* \*

Кто-то, кажется – Станиславский, говорил, что играть короля должны его подданные<sup>56</sup>. Это значит: если актер стоит, выпрямившись во весь рост, то этим еще не передает

\* Лети. История Елисаветы Королевы Английской. Переведенная с французского языка Н. С. Рознатовским. В Санкт-Петербурге. Печатана в вольной типографии у Шнора. 1782. (Прим. Ю. П. Анненкова.)

\*\* Финал пьесы переменен Студией. У Стриндберга пьеса кончается не отравлением, а только пленением короля, Иерана и Карин. В действительности же Иеран еще ранее был казнен Иоанном, а Эрик 29 сентября 1568 г. был захвачен братьями, в 1569 г. Риксдаг объявил его низложенным и осужденным на пожизненное заключение, где только через 9 лет (28 февраля 1577 г.) Эрик умер, вероятнее всего, отравленный по приказанию Иоанна. (Прим. Ю. П. Анненкова.)

величия, хотя бы он и был в царском облачении. Если же окружающие его партнеры склоняются, – величие стоящего прямо делается зрительно очевидным. Отсюда понятно, почему всякий раз, как только играющий короля остается один на сцене, он сразу утрачивает свою царственность и воспринимается зрителем как простой смертный.

Такие моменты принято называть «интимными». В них якобы познается в короле душа человека, человек обнажается в короле. Однако чаще всего, подобное обнажение происходит помимо воли автора и лишь потому, что актер, играющий короля, лишается контрастирующих положений, теряет поддержку согбенных фигур. Как бы ни пытался актер, оставаясь в одиночестве, закидывать голову или вставать на пуанты, в нем неминуемо король перестает быть королем.

Ведь какой-нибудь Чебутыкин не нуждается в сольных положениях, ибо он равен со всеми, и потому его человеческое может быть обнаружено в любой момент его сценического бытия.

Однако если принцип контрастирующих положений был вполне узаконен культурными театрами в постановках «с королями», то пьесы другого содержания строились обычно в плане нейтрализующего и все растворяющего общего тона.

Постановкой «Эрика XIV» Студия впервые и, на мой взгляд, совершенно сознательно выдвинула фигуру контрастов не только в изображении короля, но и в целом ряде иных сценических моментов, как основной и распространенный постановочный принцип.

1-я схема: Эрик – король. Поэтому он выпрямляется, а придворные склоняются.

2-я схема: Эрик безумствует, Эрик нервничает. Поэтому голос Чехова рвется, по минутно прыгает с тона на тон, переходит от *piano* к *fortissimo*; движения Чехова стремительны, резки и неожиданны, вся фигура его динамична. *Pre! ppa! дзынь! та-та-та! о-ух... у-у... ля-а, йя-бе!!! —??...!!!* Напротив, придворные и, вообще, все, кто входит с ним в соприкосновение, – говорят монотонно, не повышая и не понижая голоса, в движениях единообразны и скупы, предельно статуарны. Л-л-л-л-л-л.

3-я схема: перед отравлением Эрика его безумие спадает, Эрик переходит в созерцание. Поэтому он неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг нарастает движение, придворные сходятся, встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный узор тревоги, – по прямой, по изогнутой, под разными углами (наиболее убедительный момент постановки).

И так далее.

Постановка «Эрика» имеет ясно очерченный центр; в ней нет ни одного расплывчатого места, ни одного смешения планов. Здесь все сознательно и убежденно поставлено в зависимость от Чехова. В этом смысле странными путями постановка «Эрика» приблизила Студию к еврейновскому толкованию монодрамы<sup>57</sup>.

Поэтому нельзя инкриминировать студиям отсутствие в их исполнении движения, некоторую скучность и однообразие игры.

Эрик и вокруг Эрика. Теза и антитеза. Полярности. Если бы Сушкевич вложил в Иерана его действительные качества и весь его шарлатанский пафос, то не было бы Эрика и, следовательно, не было бы центра, – или пьеса по праву называлась бы «Иеран Персон», а не «Эрик XIV».

П. Пильский

**«Эрик XIV». Пьеса Стриндберга  
Гастроли Студии МХТ 27 июня<sup>58</sup>**

11

Сегодня. Рига, 1922. № 139. 28 июня. С. 2

Серые колонны. Серые стены. Золотые зигзаги молний. Белые пугающие круги... Жуть! Жуть!.. Углы... Как пика, колющий стиль кубизма!

Стриндберговский «Эрик» пойдет в этих декорациях... Так ли? Хорошо ли? Нужно ли?

Да, да! Это хорошо. Больше: это – глубоко. Эрик – безумен. А Стриндберг? Безумец – Стриндберг! Но какое прекрасное сумасшествие! Безумие гордеца, упрянца, гения и... такого же великого несчастливца, как Эрик. Необычный талант, необычайная пьеса!

Ола Ханссон говорит о Стриндберге:

– От Стриндберга веет стариной севера, величием его вымыслов. На нем благородная печать гения. В нем нет и тени обыденности<sup>59</sup>.

Основная идея пьесы? – «Основная идея»!!!!... А если ее нет?.. А что если иные авторы живут в плену и радостях не идей, а видений, призраков или неясных предчувствий? Быть может, лучше определять иногда основную тревоженность духа? Эрик...

Что такое Эрик? Чем веет от этого замысла, от этого лица, этих палат, этих быстрых и кратких диалогов? Что поселено в этом странном, фантастическом северном дворце? Власть? Но если это так, то за ее спиной стоят две страшных и вечных угрозы: Тревожность власти и Пустынность власти. А с ними вместе, как неизбежность, зыбкость и одинокость. Может быть, это и есть то, что так смешно критические книги называют «основной идеей»? Здесь это – не идея, а основной страх, единственный трепет, дрожь. Царственный Стриндберг сам был литературным Эриком, королем слова на своем шатком престоле безумца.

Он сам – неуравновешенность и противоречивость, сложность, двуликость и порыв. Через свою собственную жизнь он пронес эриковскую горечь отчаяния, непонимания и покинутости. И ему так же, как и его герою, было печально и жутко.

Трагедия Эрика – безмерна, и это ли не скорбное отшельничество на миру, если единственным человеком, остающимся до конца с бедным Эриком, является Иеран Персон. Его спрашивает мать:

– Ты любишь Эрика?

И он отвечает:

– И да, и нет!

Это правда! И для него Эрик – только попутчик, только средство. Он его любит, конечно, но так, как придворный свою шпагу, кучер свой кнут и пожарный свою лестницу. Не больше! Остальные – никак. Дальше – туман, дальше глина, и из нее всякий Нильс будет лепить послушную угодку.

На коленях пред Эриком Нильс взывает:

– Да защитит и сохранит Бог доброго государя, друга народа, Эрика, Крестьянского короля!

И тот же Нильс тотчас же прокричит обманщику Иоанну, новому королю: «Виват!» И то же вслед ему прокричат и все – тот самый народ, который будто бы верил, что Эрик придет с колосьями и увидит секиру Святого на своем жезле!

Так пронизывают пьесу огненные нити сатиры. Она вся орнаментирована насмешливыми масками, в ней звенят сатирические мечи и стучат пригвождающие копыя, от времени до времени ее трагический мрак вдруг озаряется лучом иронии, и тогда по залу пробегают улыбки.

Но основной тон – темен. С первого же момента чувствуется надвигающийся ужас. О нем предупреждают шепчущие величавым шепотом декорации, об этой приговоренности, обреченности, об этом бессилии короля и человека спешно и нервно говорят все манеры, все движения, все реплики и беспокойные повороты приговоренной головы Эрика... Напряжение растет. Ожидание становится нетерпеливым. Действия проходят в трепете могильной тишины всего зала, как в удручающей неотвратимой грозы.

Минутами Эрик страшен, потом жалок, потом близок, потом любим. Когда он узнает о бегстве его покорной Карин, узнает, что увезены его дети, когда он перебирает оставленных кукол, называет их имена, с волнением отдается воспоминаниям, рассказывает о незабудках и белокурых локонах, плачет, молит, жалуется, – он воистину и глубоко трогателен, как неизменно трогателен в этом своем одиночестве, растерянности и какой-то отброшенной ненужности.

Эта сцена волновала нежностью, и такой же скорбной, глубокой и хватающей за душу была сцена последнего прощания Персона со своим королем.

Только безумцем могло быть так облакано безумие, только Стриндберг мог благословить Эрика на царство не только в далекой стране, но в нашем сердце, облечь его в пышные одежды вымысла, в траур, в золото, и даже горностаевую мантию сделать ничтожной одеждой для этого страдающего, несчастного трагического человека.

А театр стал прекрасным разгадчиком мрачной стриндберговской пьесы. Она вся горда. И эта гордость не только в чванной манере придворных, величии замков, в державной воле короля. Она здесь звучит стальным презрением к народам, к их судьбам, и к бессилию человека, вскрывая всю глубину дерзновеннейшего осуждения мира, которым был полон сам Стриндберг, это бесприютно-одинокое «Я», с его культом

собственной личности, пламенным индивидуализмом, нервной эмоциональностью и великолепной жаждой бессмертия.

В этих упрямых, надменных, величественных и колющих тонах театр и поставил «Эрика».

Эти отягченные выразительностью маски, эти гримы – изваяния, эти каменные лики, неотразимые в своей убедительности маскисов, влекли внимание, настораживали и волновали сердце.

Кое в чем, отдаленно, и здесь легли отсветы старших художественников, вспоминался «Пер Понт» и его Доврский дед и Неизвестный Пассажир<sup>60</sup>.

Прекрасный вкус сквозил и в одеяниях, в этих тяжелых черных бархатах, в золотых тканях короля, в голубых мантиях услужливых придворных и в жутком красном костюме на все готового полусолдата, полупалача Педера, которого г. Готовцев написал маслом, в крупных мазках, по-талантливому размашисто и дерзко.

Картинен и художественно строг был г. Серов – герцог Иоанн. Персона играл г. Сушкевич. В его созданиях всегда живет мысль, это – актер-аналитик, в его игре много продуманности, его образы – идейно цельны, им не хватает иногда только того полнокровия и взмахов, которые во всяком творчестве идут от сердца и слетают на сцену нечаянной радостью вдохновений.

Наконец, Чехов.

Какой он разнообразный, какой интересный, какой большой!

Его Эрик – превосходен. Его слабость, опущенность, ненужность, как и его простую и такую ясную человечность с этой трогательностью, нежностью и тайной покорностью, актер сумел заразить какими-то больными началами, сумел придать своему стриндберговскому герою чисто клинические черты, ни разу не переступив, однако, художественной меры, нигде, никак не нарушая запретов театральной эстетики.

Образ Эрика встал пред нами во всем грустном обаянии своей обреченности, пустынности королевских дел, но и большой искренности человека.

Чехов – большой актер, Студия – большой театр, значение этих вечеров огромно, как культурно-огромна роль всего этого дела.

Его мощь и его смысл – в этом воодушевлении идеями искусства, в этом внутреннем пафосе сценического жречества, в святой

жажде исканий, заповеданной старшим поколением художественников, в монастырски-строгом отношении к смыслу творчества, в послушническом служении театру, в упорстве достижений, в этом самоотверженном труде, без которого нет и не бывает вдохновения, в беспокойной изобретательности, в этом смелом новаторстве, в пророческом постижении тайны человеческого духа.

Божена Витвицкая

## Студия Московского Художественного театра «Эрик XIV», пьеса А. Стриндберга

12

Рижский курьер. 1922. № 442. 28 июня. С. 3

На сцене был сложный, иступленный и мучительный писатель Август Стриндберг.

Его творческую личность проникновенно воспроизвели режиссер Вахтангов и исполнитель роли Эрика – Чехов.

Для мистической сущности пьесы режиссером избрана единственно подходящая форма – форма условного театра.

В жизненно-психологической технике московской Студии это – подход новый. Он с существенной полнотой передает индивидуальность скандинавского писателя.

Мне кажется, я не ошибусь, говоря, что это первое, столь исчерпывающее истолкование Стриндберга на сцене. В России и в Германии, по крайней мере, до сих пор подход к Стриндбергу был грубо реалистический, дававший лишь физиологический остов, ровно ничем не интересный.

А между тем, Стриндберг полон мистического напряжения. Экстаз безумия владеет им. Воспламененное воображение, доводившее его неоднократно до острых периодов нервного расстройства, рисует ему безудержные, маниакальные картины. Пылкая мысль, граничащая часто

с помешательством. Изопренность в анализе мимолетных настроений. Мрачная подозрительность. Чередование бешеных порывов и полного упадка сил и энергии.

Писатель, призванный ворошить в душе все самое тягостное. Писатель, находивший красоту экстаза в мрачном Средневековье. «Снова раздастся проповедь крестового похода против турок и евреев, и скоро на площадях запылают первые костры, на которых будут сжигать уличенных в колдовстве ведьм», – так восклицал Стриндберг<sup>61</sup>.

Жизнь для Стриндберга это – ад, где возвышенные стремления гибнут среди безумия, грязи, пошлости. Соблазн падений, святотатственное издевательство над жаждой чистоты чувствует Стриндберг. С поразительной силою он умеет связать в драматический узел два борющихся начала в человеке – силу возвышенную и низость. В борении этом он сам участник и величайший страдалец. «Стриндберг отправился в поиски за Богом и нашел черта», – пишет американский критик Ханекер<sup>62</sup>. Внутренним драматизмом насыщены все произведения Стриндберга. Пьесы его – это мучительные драмы духа.

Вахтангов воспроизвел «Эрика XIV» в полной гармонии с автором. Он передал душу автора, его мирозерцание, его сущность. Для этого он нашел нужный стиль, форму, нужную технику. Ибо театр единой техники сфотографировал бы всех авторов на одно лицо, был бы художественным абсурдом.

Смерть Вахтангова громадная потеря для театра.

У этого режиссера был не кнут в руках для усмирения авторской и актерской личности, а дирижерская палочка, которой водили проникновение и увлечение.

У г. Чехова, игравшего роль Эрика XIV, яркая индивидуальность. Индивидуальность истинного художника-актера. Он не суживает автора, не пользуется им лишь как предлогом для выражения своего «я».

Нет, он всецело проникает во внутреннее содержание сценического произведения и через свое «я» раскрывает лик автора.

Г. Чехов – творец-художник, а не просто человек с сильно развитой личной психологией, способной возбуждаться и воспаляться.

У него широкий диапазон дарования и техники, позволяющий ему давать такие несхожие облики, как Калев («Сверчок на печи»), Фрэзер («Потоп») и, наконец, Эрик.

Это из того лишь репертуара, который показали рижские гастроли Студии.

Сила таланта Чехова держит зрителя, как в тисках, и не дает ему освободиться от кошмара обостренной атмосферы, в которой происходит действие «Эрика XIV».

Трагическое безволие, болезненная напряженность воображения, граничащая с сумасшествием, взрывы и падения темперамента, разнuzданные инстинкты безумца на троне и жалкая, а порою и трогательная, беспомощность малого ребенка – все это сплел воедино Чехов с жуткой правдивостью, с такой выдержкой плана и настроения, которая дается лишь избранныкам.

Все остальные участники пьесы были тесно связаны с общим замыслом постановки.

Вот только г. Сушкевич в роли Иерана Персона дал какую-то неопределенность.

Что же такое Персон и в чем секрет его власти над Эриком?

---

---

Я. Гринс

**<Без названия>**

13

Latvis. Riga, 1922. № 241. 29 jūnija. 3. lpp.

Студия Московского Художественного театра, между прочим, поставила «Эрика XIV» А. Стриндберга. Это одна из тех примерно 20 великолепных драм, которые Стриндберг написал около 1900 года, достигнув вершины своего творчества. Над этими драмами, как основой, работают современные постановщики в Европе, глубоко уважающие Стриндберга как гиганта духа, открывшего XX век. Руководство наших театров, однако, оказывает непонятное внимание некоторым

третьесортным работам иностранных авторов, но игнорирует Стриндберга, поэтому москвичи заслуживают особой благодарности за постановку прекрасной пьесы.

Междоусобная борьба сыновей Густава Вазы, которая дала темы многим писателям, нас может интересовать еще и потому, что с нею была связана судьба Финляндии, Эстонии и Видземе (часть Латвии), так как это период, когда шведы устремились через Балтийское море и укрепились на его



восточных берегах. Эрик XIV был первым шведским королем, который начал борьбу с помещиками своей страны и обратил серьезное внимание на крестьян. Позже эта политика получила отклик и в Видземе. Характер Эрика истинно в духе Стриндберга, в него писатель вложил так много своих страстных мыслей и оценок.

В своей трилогии «На пути в Дамаск» он пишет: «Не буду отрицать – меня всегда притягивали люди с маниакальными наклонностями, их оригинальность, по крайней мере, не банальна»<sup>63</sup>. «Эрик XIV» – настолько живая и увлекательная драматическая работа, что мимо нее не сможет пройти ни одна

серьезная сцена. В смысле направления Студия достаточно тесно примкнула к знаменитой труппе Станиславского, и только немного отошла от академического реализма – неореализма. Все молодые, растущие художники, и среди них самый многообещающий М. Чехов, уже почти зрелый большой талант, будущий соперник Качалова. Видна продолжительная и серьезная постановочная работа под руководством знаменитого режиссера Вахтангова. Ах, как много значит режиссер, приходится думать, возвращаясь домой со спектакля Студии Художественного театра.

Пер. с латыш. Т. М. Бартеле

К. А.<рабажин>

## Студия Московского Художественного театра

14

Народная мысль. Рига, 1922. 2 июля. С. 3

<...> В режиссерском отношении выдвигается постановка «Эрика XIV» – Вахтангова и Сушкевича, оригинальная, своеобразная, с интересными декорациями (вовсе не кубизм), условными масками (палача, герцога Карла и др.), от которых, как и вообще от всей постановки, веет дикой, стихийной жизнью, ужасом и безумием веков...

Все интересно, все волнует и дает настоящее сценическое действие. Слабее других, и в литературном отношении в особенности, – «Потоп», пьеса, несколько напоминающая горьковское «Дно», но с налетом фарса. Нам понятна, однако, привлекательность этой пьесы в сценическом отношении. <...>

Фр. Домбровскис-Думбрайс

## Московский Художественный театр и его студии<sup>64</sup>

15

Latvijas Kareivis. Riga, 1922. № 149. 9. jūlijs. 6. lpp

<...> [«Эрик XIV»] дает очень благодарный материал продолжению того направления, которое в свое время культивировал Художественный театр. Рассказывают, что автор пьесы Стриндберг изучал психиатрию.

Это утверждение невольно приходит на ум при просмотре пьесы «Эрик XIV» в постановке Студии. Оставив в стороне индивидуальные способности того или другого актера, их талант, так как речь идет вообще

о принципах сценического искусства, надо сказать, что вся пьеса является демонстрацией на сцене целого ряда симптомов нервных болезней. Такое впечатление можно усилить, прочитав перед спектаклем результаты медицинских исследований о развитии нервных болезней. У всего этого мало общего с театральным искусством. Поэтому спектакли Студии никак нельзя

рассматривать как вклад в театральное искусство. Натуралистические постановки Студии, судя по избранному репертуару, а также режиссерским приемам, не дотягивают до высот Московского Художественного театра, чем-то новым эти постановки также нельзя назвать, ибо в них нет главного — «нерва поиска» <...>

Пер. Т. М. Бартеле

---

---

Зелтматис <Э. Карклиньш>

### <Без названия>

Izglītības Ministrijas Mēnešraksts.  
Rīga, 1922. № 7. Jūlijs. 752–753. lpp

16

Гастроли Первой студии Московского Художественного театра в Риге. В помещении нашего Национального театра с 23 июня по 2 июля гастролеровала труппа актеров упомянутой Студии, давшая 11 представлений. Независимо от того, желательны или нежелательны с точки зрения современных политических и социальных условий гастроли иностранных артистов, надо сказать, что они в художественной жизни, а особенно в латышских кругах, никакого особого интереса не пробудили и никаких больших художественных ценностей не внесли. Однако, как каждое художественное действие, соблюдающее жесткие художественные принципы и делающее серьезную работу, так и спектакли этой Студии могут вызвать известный толчок в кругах любителей искусства. Поэтому на мгновение остановимся на них.

Первая студия в некотором роде является непосредственной продолжательницей традиций «театра действительной жизни» Московского Художественного театра. Она выросла из Драматической школы, которую в свое время при Художественном театре основал Станиславский. Хотя в последние

годы Студия работала самостоятельно, однако Станиславский остается ее духовным отцом, и его изобразительным принципам и режиссерским приемам Студия следует и сейчас, несмотря на то, что некоторые молодые режиссеры начинают искать новые пути.

Среди таковых надо упомянуть недавно умершего Е. Вахтангова, пару постановок которого мы видели. Он отказался от «натуральной игры» и обратился к приемам «монументального изображения», как в смысле декораций, так и в движении, речи, гриме и т.д. Таким образом, происходит попытка ярче выделить психологическое содержание пьесы и вызвать у зрителей более сильное впечатление («Эрик XIV»). Вторая постановка («Потоп») менее оригинальна.

Режиссер Б. Сушкевич, напротив, как ученик Станиславского идет по стопам великого учителя, используя реальные приемы изображения и декорации, максимально приближенные к реальной жизни («Сверчок на печи», «Двенадцатая ночь»).

Первая, как бытовая пьеса, это выдерживает, но классическая работа Шекспира

с использованием таких реальных приемов не произвела впечатления (стилизованную постановку Э. Смильгиса надо признать более успешной<sup>65</sup>). Здесь частично преувеличенный вахтанговский прием «монументального» изображения был бы более уместен, подчеркивая яркость комизма. Одно, что достойно полного признания в постановках Студии, это настрой коллективной игры. Весь ансамбль ощущается как единое целое, которому надо достичь общей цели.

Поэтому никто не выделяется как актер, а только по важности роли, так как и маленькие роли исполнены хорошо. Даже исполнители немых ролей переживают вместе с говорящими. Вообще говоря, в этом нет ничего нового, так как представителей Мейнингенского театра уже хвалили за то, что все их актеры умеют «вслушиваться», когда сами не должны говорить<sup>66</sup>. Московский Художественный театр уже достиг в этом высочайшего уровня, а нашим актерам, да и режиссерам, надо еще много потрудиться, чтобы достичь такого совершенства.

Что касается текста пьес, то в противоположность «мейнингенцам», которые никогда не использовали красный карандаш, режиссеры Студии действуют очень самостоятельно, передвигая по своему усмотрению предложения и даже сцены, лишь бы только достичь своих целей. Как говорил мне режиссер Б. Сушкевич, он авторскую работу считает зерном, которое в земле должно сгнить, чтобы из него выросло новое растение (на сцене), которому возделывающий (режиссер) обрежет ветки и листья, чтобы оно, вырастая, выявило скрытую в себе красоту. И это должны бы учесть наши режиссеры и драматурги.

Из показанных пяти пьес латышской публике уже знакомы две: «Гибель „Надежды“» и «Двенадцатая ночь», а третья, «Потоп», была поставлена на русской сцене. Совершенно новыми были «Сверчок на печи» Ч. Дикенса и «Эрик XIV» А. Стриндберга. Обе как

сценические работы заслуживают особого внимания, которое еще усилили исполнители главных ролей.

Первое место в составе труппы, без сомнения, занимает М. Чехов, многогранно одаренный актер с яркой индивидуальностью. Сыгранный им душевно больной король Эрик чрезвычайно поразил оригинальным восприятием и привлек последовательным и психологически тонко нюансированным исполнением. Такую превосходную игру в Риге редко можно видеть. Сыгранный же им старичок Калев в инсценировке Ч. Дикенса был полной противоположностью сумасшедшему бессердечному королю и захватил своими глубокими и сердечными чувствами. Меньше ему удался комический Мальволио, и наш Жибалтс может составить ему конкуренцию<sup>67</sup>. Как второго одаренного актера можно отметить Г. Серова, который был хорош и характерен в ролях Капса и Фрэзера<sup>68</sup>, так и в своеобразно трактуемой роли герцога Иоанна. Все эти роли были настолько разные, что трудно было поверить, что их исполнил один и тот же актер.

Как хороших актеров с отличной техникой и художественными способностями можно отметить А. Дикого и Б. Сушкевича. Однако труппа в целом представлена средними актерами, среди которых есть даже очень слабые, со сценической рутинной. Поэтому они выпадают из «естественной» игры, вызывающей сопереживание и сочувствие.

К счастью, такие «повреждения» мозолят глаза только в немногих сценах, где задействованы эти, возможно, начинающие актеры или воспитанники других школ. <...>

Не касаясь того, каковы были причины приезда Студии сюда и в Западную Европу, заметим: сомнительно, что труппа в современном ее виде завоюет какие-то лавры и вообще внесет что-то ценное в театральное искусство. Им бы еще стоило поработать!

Пер. Т. М. Бартеле

I

Высоко над автором, над постановкой, над игрой других исполнителей, и даже над самим собой в первых спектаклях, до пределов, где должно быть произнесено слово «гениальность», поднялся в Эрике М.А. Чехов.

Словами хвалы для него может быть лишь сильная передача того, каким был сегоднешний Эрик. Просто похвальные эпитеты ничего бы не сказали.

Об Эрике говорят: «в нем двойственность». Говорят, потому что проглядели, насколько един Эрик, как ни мечется от чувства к чувству его больной дух.

Таким был Чехов.

Легче всего сказать: Эрик – излом. Так, наверное, многие и оценивают Чехова – Эрика. Но разве возможно найти излом в носовом платке, как бы ни измяли этот платок нетерпеливые руки.

Натура Эрика у Чехова – такой носовой платок, мягкий, хранящий на себе следы слез и холодного пота от пережитого ужаса. А ведь, сложи платок в жгут, он способен нанести настоящую боль.

Безвольные удары Эрика платком по чужим рукам и лицу – образ самого Эрика.

Эрик – Чехов ласков и подозрителен к самому себе, прежде всего. Можно было бы «эффектно» подчеркнуть подозрительность короля к людям. Чехов не сделал этого. От

начала до конца самым тяжелым его подозрением и мукой было: «меня не любят».

Эрик забывчив к злему. Нужен гений Чехова, чтобы «доказать» это пластически. Эрик, искренний и естественный в том, что «сердечно» позабывает стереть жесты гнева. Гнева уже нет, а позабытый жест длится. Не до него захваченному новым чувством Эрику.

Видеть Чехова – значит понять, почему многие при дворе дерзки с королем. Объяснить этого нельзя. Внешность и владение Чехова «внешним» стоят на неизмеримой высоте. Артист доходил до того, что, не закрывая глаз, уничтожал их на своем лице в момент потери душевного зрения. Это было чудом гармоничности внутреннего состояния человека с его лицом. Чехов умел одним движением оправдать для скептиков (я к ним не принадлежу) «новизну» декораций. На мгновение, когда королю – Чехову хотелось бы спрятаться от всех, он только слился своим блекло-металлическим нарядом с деталью декорации такой же окраски. Другой, может быть, и вовсе не прятался бы. Таких подробностей – сотни, и все они сливаются в единый образ «несчастливого Эрика».

Нужно время, чтобы сказать о постановке Вахтангова, совпавшей с сороковым днем после его смерти, и об игре свиты Короля – Чехова.

Яр. Войнов

## «Эрик XIV»

18

Последние известия. Таллин, 1922. № 156. 12 июля. С. 3

## II

Постановка «Эрика XIV», независимо от «спорности» ее для зрителей, – самая интересная из первых четырех постановок Студии<sup>70</sup>.

В декорациях Нивинского и в ступенях декорационных планов – подъем, совпадающий с приподнятыми настроениями драмы Стриндберга, и излом, отвечающий атмосфере дворцовой борьбы.

Лучшее – дом Иерана и дворцовая зала 3-го действия.

В доме Иерана обстановка давит своей тяжестью, как душа хозяина, и в освещении – контраст холодного света его разума с потемками безжалостного, утратившего веру духа.

Слабее всего декорация последнего акта. В ее хаотичности нет гармонии, которая убеждала бы с первого взгляда, как в других. В ней слишком много «отдельностей», оправдание которым приходится «подыскивать», как, например, черному столбу – фону для черных замыслов Иоанна. «Излом» слишком геометрично переходит в неархитектурную «рубленность». Это даже не ново, это – изжитой до конца перепев кубизма.

Прекрасны движения лиц и масс. Придворные бесшумно струятся в ступенчатом мире знакомого им дворца. А впустили во дворец чуждую его залам толпу – она кружится, как в сдавленном водовороте, и успокаивается, как в омуте.

Переходя мыслью от постановки к актерам, невольно первую упомянешь Королеву–

Бирман. В ней – наибольшая чуткость к задуманному режиссером и художником целому, наилучший излом.

Иеран – alter ego короля в исполнении второго режиссера Сушкевича – четко суховат. Его игра умна от начала до конца, и, не пылай рядом с ним чеховский огонь, она могла быть образцом продуманности. Верный Стриндбергу, Сушкевич – всегда в берегах, а ведь Чехов собой затопляет сцену. И нет равенства двух людей, в которых «слабость одного – сила другого».

Из слоновой кости изваяна старческая голова, и из черного мрамора – фигура у Сванте Стурэ – Новского. Злобен и крикливо горд.

Всегда труднее ценить женский образ; актерам обычно дается больше материала для лепки роли. Карин в исполнении г-жи Дейкун не потускнела, а выиграла при втором спектакле. Это говорит в пользу ее игры, теплотой тона заслонившей некоторое внешнее несоответствие с образом.

Бондырев – характерный солдат Монс, и Афонин – герцог Карл. Оба сошли со старых, выписанных портретов.

Много больше в духе постановки талантливый Серов. Его Иоанн – рыжебородый «страшила», и это подсказанное детскими годами определение отлично гармонирует с человеком-злойбой, одна мысль о котором пугает Эрика.

Клубок из старческой алчности и материнской любви – мать Иерана, удачное создание г-жи Бромлей.

## Студия Московского Художественного театра 4-е представление. «Эрик XIV» А. Стриндберга

Revaler Bote. Tallinn, 1922. 10. Juli

Спектакль «Эрик XIV», представленный в субботу, прошел поистине как премьера. Это был сороковой день со дня смерти Е. Б. Вахтангова, поставившего драму Стриндберга. В этот день перед началом спектакля студийцы, по русскому обычаю, почтили память безвременно вырванного из жизни художника, которому предстоял большой путь в искусстве, о чем свидетельствуют его театральные работы, отмеченные выдающимся режиссерским мастерством. В лице Вахтангова, поставившего «Архангела Михаила»<sup>71</sup>, стихотворную пьесу Надежды Николаевны Бромлей, означавшую революцию в театре, Студия потеряла свои лучшие творческие силы. Уже только поэтому ему должна была быть посвящена минута молчания.

Одна красивая и умная дама, с которой я болтал в кулуарах, описала мне свое впечатление от спектакля «Эрик XIV», сравнив сценографию с великолепными старинными гравюрами, которые рассматриваешь, перелистывая хорошо изданный альбом. Особенно это бросается в глаза в сцене свадьбы Эрика, где фигуры крестьян кажутся выступившими из рамы голландской гравюры, старинной и полной жизни. Грим отдельных исполнителей кажется точным историческим портретом, выдержанным в примитивистском стиле, что вовсе не мешает картине целого. Творческая изобретательность и внезапные фантазии проявляются свободно, легко находя себе для этого игровое пространство.

Заглавную роль пьесы исполнял М. А. Чехов. Сыграть такую роль уже само по себе грандиозное физическое напряжение. Но что делает с ней в психологическом и психо-

физическом отношении этот выдающийся, Богом данный художник! Думаю, каждый психиатр должен найти в исполнении «Эрика XIV», в этой истории о безумном короле, обретающем к концу своего царствования все больше сходства с Иваном Грозным, на шведском троне, столько же психологической точности, сколько любитель искусства – поводов для эстетического наслаждения.

Как могут сверкать и светиться глаза Чехова, как он плачет, смеется, неистовствует, как переходит от рвущейся наружу радости к припадкам бешенства, от стихии разрушения к ребячливой игре с куклами, передать в рецензии невозможно. Это надо видеть.

В Б. М. Сушкевиче Чехов нашел выдающегося партнера. Образ канцлера Иерана Персона, злого и одновременно доброго гения Эрика, решен интересно, художественно содержательно. В этой роли Сушкевич, пожалуй, убедительнее всего, если иметь в виду все другие его роли, виденные нами. Партнерство двух актеров было само совершенство. Художественное впечатление усиливал превосходный грим, найденный для себя обоими исполнителями.

Грим С. Г. Бирман в роли Вдовствующей королевы еще раз засвидетельствовал, как велика сила выразительности этой актрисы. Для Н. Н. Бромлей в роли матери Иерана тоже найден выразительный грим, к тому же актриса сумела так изменить свой голос, что ее не узнали бы даже хорошие знакомые. Великолепен в каждой сцене с Иераном И. П. Новский в роли Сванте Стурэ, который со своими двумя сыновьями (М. В. Либков и В. А. Попов) составлял такую портретно

интересную группу, что ее могло бы увековечить полотно Рубенса.

Л. И. Дейкун, которую мы имели возможность узнать и оценить как выдающуюся исполнительницу ролей пожилых женщин<sup>72</sup>, в роли Карин, возлюбленной Эрика, по-настоящему заинтересовать не смогла, зато А. И. Благоднавов во второстепенной роли придворного ювелира проявил столько грации, что я не могу не упомянуть его. Герцог Иоанн в исполнении Г. В. Серова заинтересовал меня не слишком, а вот работа Б. М. Афонина показала мне удачной. А. П. Бондырев (солдат Монс) и В. А. Подгорный, игравший Нильса Юлленшерна, вполне соответствовали своим ролям.

Совершенно прекрасны были и костюмы, хотя время оставило на них свои следы. Только Чехов в конце третьего акта в своем костюме производил впечатление излишней женственности, но способствовало этому вовсе не его бархатное одеяние.

Спектакль в целом оказался значительнейшим произведением как в том, что касается

психологической интерпретации характеров, так и в сценографическом решении. Напоследок не могу не высказать свое удивление поведением публики. Она, очевидно, перепутала такое художественное явление как московская Студия с кино и цирком. Многие пришли с маленькими детьми, которые, разумеется, не понимали ничего из происходящего на сцене и громко требовали от родителей объяснений. В самых неподходящих местах раздавался громкий, разрушающий настроение зала смех, знакомый по нашим кафе-шантанам; то здесь слышались громкие фривольные замечания, то там кто-то пробирался по рядам к своему месту, когда уже начался спектакль; и так далее, и так далее. Все это губит не только интересные нюансы исполнения, но и добрую часть вашей способности к восприятию искусства. Люди, не умеющие смотреть серьезное искусство, должны держаться подальше от произведений, где речь идет о высшем духовном наслаждении для тех, кто в этом что-то понимает.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

---

---

Г. Тарасов

## **Первая студия Московского Художественного театра**

20

Жизнь. Таллин, 1922. № 67. 11 июля. С. 2

Писать о Студии нелегко. И не потому, что не хочется будничными, зашоренными словами банальных похвал говорить о чистом, искреннем творчестве молодого театра, стоящего сейчас на гребне мирового театрального искусства. Трудно писать оттого, что художественные принципы, положенные в основу его работ, еще не определились с исчерпывающей ясностью, еще, слава Богу, не стали каноном, школой, традицией. Они живут полной жизнью, трепещут здоровьем молодости, заставляют

самих творцов радостно страдать в поисках новых истин.

По существу, Студия как театр не революционна. В своих исканиях она идет путем эволюции – ее лозунги свободны от неприемлимой резкости и от самодовольных утверждений найденной правды.

В ней нет внешнего бунтарства, но зато в процессе ее работы происходит коренная смена принципов сценического творчества.

Восприняв как основу театрального искусства принцип Станиславского – театр

переживаний, – Студия сделала попытку найти новые способы внешнего выражения духовной сущности пьесы.

Если Художественный театр отводил главную роль творящей личности артистов, руководимых объединяющей волей режиссера, то Студия пошла в этом направлении дальше. Она использовала для усиления впечатления не только подлинность переживаний, но и убедительность внешней формы, не вдаваясь, однако, в крайность и не принося в жертву самодовлеющей форме наполняющее ее содержание.

Для Студии внешняя форма не более чем средство, однако, средство могучее, служащее вместе с тем одним из способов возбуждения в артисте ответного творчества. Художественный театр путем переживания шел к подлинной жизни, имитируя ее до полного правдоподобия.

Студия оставила принцип приближения к реальности и стремится обострить свое искусство не столько подлинностью жизни, доходящей до иллюзорности, сколько выявлением составляющей ее сущности.

Студия не боится отхождения от жизни, не боится условности, даже неправдоподобия и в этом отношении в ее подходе к искусству замечаются какие-то нити, связывающие ее с молодым течением, известным под именем экспрессионизма.

\* \* \*

Таковы, переданные в общих чертах, идейные основания театра, считающегося одним из самых передовых театров России.

Через десять лет, может быть, раньше, может быть, позже, историки русской культуры занесут его славное имя в летопись русского искусства, определят его достоинства и недостатки, укажут на значение для мирового театра. Все будет ясно, правильно и закончено. Так будет через десять лет.

Пока Студия живет полной, счастливою жизнью и дарит нас радостными дарами высокого искусства.

В чем же тайна ее завораживающей прелести? В молодости, в даровитости всех и талантливости многих из ее дружной и крепко спаянной семьи и, главным образом, в культурной атмосфере, окружающей ее работников.

В заграничную поездку Студия привезла пять своих постановок: «Гибель „Надежды“», «Сверчок на печи», «Потоп», «Эрика XIV» и шекспировскую «Двенадцатую ночь». Пока мы видели первые четыре, столь разные по содержанию, а главное, по настроению, и в каждой из них театр поражал одним и тем же – изумительным проникновением в психологическую суть, составляющую душу пьесы, проникновением, заставлявшим зрителя не только чисто внешним образом воспринимать блестящее искусство художников, но невольно втягиваться в их творчество.

Мне хочется подчеркнуть, что в своих художественных достижениях Студия с каждой постановкой все более и более отходила от принципов нарочитой реальности, которой старый театр пытался загипнотизировать простодушного зрителя; Студия несколько не избегает условностей как в целом, так и в частностях, она не боится бутафории в самом обыкновенном, иногда даже подчеркнутом виде, так как способ ее художественного воздействия не в наружном «зрительном» заблуждении, а в той Святой Лжи искусства, которая заставляет принимать кусок размалеванного картона за безграничную даль моря, в Святой Лжи, идущей не через рампу к зрителю, но рождающейся в самой чуткой воспринимающей душе созерцателя.

Театр не стремится к копированию подлинной жизни – он дает нам максимум художественных возможностей для создания нами самими жизни более яркой, значительной, сгущенной.

В Студии нет рампы, разграничивающей «их» и нас. Мы, зрители, вовлекаемся в жизнь,



идушую в картонных или струящихся складками стенах, и бессознательно принимаем участие в творчестве театра.

\* \* \*

Если бы мы хотели проследить процесс отхождения театра от реальности, о котором я говорил, нам нужно было бы расположить сыгранные им пьесы в таком порядке: «Гибель „Надежды“», «Сверчок», «Потоп» и, как завершение, «Эрик XIV».

В «Гибели „Надежды“» еще чувствуется сильное влияние Художественного театра, однако найдены способы сделать из довольно слабой драмы произведение высокой художественной ценности.

«Сверчок на печи» имеет для Студии более самостоятельное значение и в полной мере открывает ее лицо. Лейтмотив диккенсовского рассказа – гимн человечеству – разработан студийцами с такою силой, красотой и трогательностью, что сам Диккенс плакал бы такими же слезами умиления, какими плакали мы.

«Потоп», столь чуждый названным двум пьесам по настроению и психологической канве фабулы, прекрасное доказательство разносторонности творческих возможностей Студии. В этой постановке остро почувствован темп современной души и на фоне жуткого эпизода особенно убедительно подчеркнута ее безвольная и бессильная дряблость.

Совершенно отдельно стоит потрясающий «Эрик XIV», одно из последних достижений гениального Е. Б. Вахтангова, умершего столь рано.

«Эрик» – блестящая победа Студии, ее совершенно новое, свое собственное слово, сказанное так, как могут говорить лишь крупные таланты.

Творческая воля покойного Вахтангова, граничащая с гениальностью игра Чехова, дающего потрясающую трагедию сгнившей души, и коллективная вдохновенность всей труппы создали великое произведение искусства.

В успехе «Эрика» я вижу тройную победу. Победу Студии как таковой, победу нового искусства, столь неприемлемого до сих пор для многих и так легко воспринятого вчера, и, наконец, победу современного, сегодняшнего русского искусства над нелепым предрассудком о гибели творческого начала в России.

Я с жутким трепетом ждал этого спектакля, боясь увидеть лицо современного русского театра не таким, как я его представлял себе. «Эрик» наполнил мое сердце (хочу думать, что много и других сердец) жгучей радостью и гордостью за Россию.

Ведь эта постановка – откровение в области театра – сделана еще совсем недавно, как раз в те жуткие дни, когда русское искусство казалось нам, здесь находящимся, погибшим или, в лучшем случае, остановившимся. В «Эрике» бьется живая жизнь искусства, кипит мудрое и вдохновенное творчество.

\* \* \*

Крепкий, творческий организм Студии составляет труппа из сорока артистов, даровитых, талантливых, спянных общей волей и живущих единою религией искусства.

Среди них наиболее ярко индивидуальностью и напряженностью творчества выделяется М. А. Чехов.

Я всегда стыжусь высказывать слишком большие похвалы и поэтому боюсь произнести ту оценку его изумительного таланта, которая невольно напрашивается при сопоставлении трех созданных им образов: Кaleb в «Сверчке», Фрэзер в «Потопе» и Эрик. В последней роли его игра граничила с гениальностью. Среди других артистов много прекрасных и восторженных слов хочется сказать г-жам Гиацинтовой, Бромлей, Бирман, г-дам Сушкевичу, Серову, Подгорному, Готовцеву, Дикому, Попову, Ключареву.

Вчерашний спектакль «Эрик XIV» был знаменательным для Студии. Он совпал с сороковым днем смерти ставившего его

Е. Б. Вахтангова (умер 29 мая с.г.), память которого как друга и вдохновителя Студии ей особенно дорога. Об этом замечательном

художнике сцены, смерть которого слишком тяжелая потеря для русского искусства, мы поговорим особо.

---

---

Г. Тарасов

21

## Студия Московского Художественного театра «Эрик XIV»

Жизнь. Таллин, 1922. № 70. 14 июля. С. 2

Короля не видно. Он наверху и ревниво смотрит на Карин и Макса. Не вытерпел – и горсть стальных гвоздей, блестящих и подсакаживающих, с бессильным звоном сыплется на каменные ступени.

Это тонко и остро придуманная подробность – жуткая и чрезвычайно выразительная прелюдия к появлению Эрика.

Минута – он вошел. «Человек, родившийся для несчастья». У него нет лица, потому что трудно представить более пустые глаза, более неопределенную игру трагически опущенных губ.

Человек ли он? взволнован? милостив? обеспокоен? Он сам вряд ли скажет о том.

Его душа сгнила, и тонкие нити ощущений, желаний, страстей спутались в мягкий клубок коротких, мгновенно погасающих чувств. Он король, но его могущество бессильно. Он человек, но его человечность убита ядом вырождения и холодом одиночества.

О, это проклятое одиночество! Оно пугает его, как неотступный призрак, и гнетет и без того обессиленную душу. Он мечется между двух начал, двух миров – застывшей атмосферой двора, живущего жуткой жизнью скрытой ненависти, озлоблений и преступлений, и яркой, здоровой жизнью народа.

Кто ему ближе? Он не знает сам и не хочет знать. У него нет спокойных чувств и созерцания. Его сгнившая душа сочится ранами страданий. Он неудачлив во всем и часто говорит: «Вмешался сам Сатана и все

перепутал», говорит так, не веря ни в Сатану, ни в Бога.

Но, конечно, ни Бог, ни Сатана не властвуют его душой. Драма Эрика не от них – она в том, что его душа бессильна, умерла, и он доживает свои дни обрывками, лоскутками еще где-то застрявших ощущений. Где добро, где зло? Они переплелись, смешались в кровавый ступок, и только одно чувство струится в нем чистыми, застывающими каплями – это любовь к его детям. Эрик трагичен как зрелище заживо разложившейся личности, брошенной жестокой судьбой в тесноту грозных и неотвратимых событий.

Он возбуждает жалость, даже любовь, несмотря на струящуюся по его пальцам кровь.

Такого Эрика создал Чехов.

\* \* \*

Я не знаю точной исторической личности этого трагического короля, сына Густава Вазы. Он родился в 1533 году, был свергнут с престола в 1560 и отравлен братьями в 1568 году. Известен припадками безумства и жестокостью. Вот та скупая канва фактов, на которой выткали узор трагедии Стриндберг, Вахтангов, Студия.

«Эрик XIV» – пьеса историческая, и перед театром, ставящим ее, возникает вопрос о передаче этой историчности, о способах ее художественного оживления.

По какому пути следовать режиссеру? Заклечь ли себя в тиски исторического, внешнего правдоподобия или отдаться

вольной импровизации в тоне и в красках индивидуально представляемой эпохи?

Жизнь – материал искусства, и если каждый предмет, событие, чувства сосуществующие нам, могут преобразиться в любую форму творчества, то, тем более, трагические фигуры прошлого, насыщенные тучною, золотою пылью проплывших над ними веков, таят в себе столько радостных возможностей для пытливого художника.

Что может быть скучнее, чем «оживить» мертвую пыль, восстановить умершие века. Но зато, какой яркий творческий огонь вспыхивает в душе и зрителя, и коллективного творца театра, если к прошлому подойти не с протокольной лупой научного исследования, а с цветным стеклом свободного восприятия истории. Это стекло, пусть синее, пусть оранжевое, как в фокусе, соберет все основные нити чувствований и настроений, составляющих суть эпохи, ее живую душу.

В искусстве важен дух. Сухие факты – это нити, которыми сшиты парчовые одежды исторических драм. Студия, в лице гениального Вахтангова, подошла к «Эрику XIV» именно с таким цветным стеклом. Сам автор отошел от исторической правды и развил образ несчастного венценосца по принципу вольной импровизации.

Студия пошла дальше. Она выявила суть трагедии, подчеркнула отдельными выразительными штрихами исторические детали,

сразу настраивающие нас на чувствование эпохи (например, изумительна фигура вдовствующей королевы), и вложила драгоценную игру гениального Чехова в оправу не исторической, но совершенно отвлеченной декорации, так же тускло мерцающей золотом и нарушением линий, как и душа несчастного Эрика.

Найден синтез индивидуально почувствованной исторической трагедии с формой, столь современной, столь близкой нашему сознанию.

\* \* \*

Невозможно в короткой заметке говорить о том, чего хватило бы на целую книгу, поэтому ограничусь упоминанием наиболее ярких фигур. Едва ли не самая выразительная из них – Вдовствующая королева – г-жа Бирман. Это оживший портрет безвестного, наивно-величавого мастера XVI века, жуткий по своей определенности и остроте.

Иеран г-на Сушкевича – предел мастерства и чувствования характера.

То же нужно сказать о г-же Бромлей (его мать), о г-же Дейкун (Карин), Бондыреве (солдат Монс). Потрясающей фигуре палача (г-н Готовцев).

Изумительны грим и игра г-на Новского (Сванте Стурэ). Большой похвалы заслуживают декорации художника Нивинского, а также выразительная музыка Рахманова, удачно соединяющая дух эпохи со звучными красками современности.

---



---

К. (К.) <псевдоним не раскрыт>

**Маленький фельетон**  
**Драма Стриндберга «Эрик»**

Berliner Zeitung am Mittag. 1922. № 208. 4. Aug.

Молодые артисты московской Студии Станиславского – род практической театральной школы, которая в настоящее время ненадолго гастролирует в Аполло-театре<sup>73</sup>, – своими литературными вкусами и пониманием искусства представляют из себя очень современных людей. На это указывает выбор их репертуара, состоящего исключительно из редкостей. Следующей их постановкой, например, будет очень интересный «Потоп» американизированного шведа Х. Бергера. Вчера же они давали нам напрасно обычно избегаемую трагедию Эрика, историческую драму-миниатюру, которая, наряду с еще более гениальной «Королевой Кристиной», несомненно, принадлежит к интереснейшим драматическим созданиям Стриндберга. Причина недостаточной глубины впечатления от вчерашней работы лежит в том, что настоящее призвание молодых москвичей и их театра далеко не так современно, как их общее художественное образование. Все новое русское театральное искусство является последователем великого Станиславского,

живет подавляющим влиянием его личности и, таким образом, не делает ни шагу дальше его, ни в технике, ни в стиле, не достигая, однако, гениальности его психологического реализма. К Стриндбергу юные москвичи подходят, очевидно, так же, как Станиславский к незабываемому ибсеновскому «Врагу народа»: они без колебаний русифицируют образы. Мы, конечно, не имеем при этом в виду соображений исторических; но и характеры теряют вследствие этого убедительность. Очертания шведских образов расплываются в русской атмосфере, где они не могли ни сделаться такими, ни жить. С точки зрения сценической – постановка не интересна, но, несомненно, не по вине русских актеров, которым пришлось перемешать свои декорации с обстановкой «Варьете». По костюмам эта постановка превосходна. В смысле игры больше всего выделялось исключительное дарование молодого Чехова, хотя он, конечно, изобразил не стриндберговского Эрика.

Пер. с нем. компании «ААТ»

---



---

Ф. Б<ёме>

**Московская Студия**

Deutsche Allgemeine Zeitung. 1922. № 336. 4. Aug. S. 2

Вчера вечером в Аполло-театре вторым спектаклем Московского Художественного театра шел «Эрик XIV». Эта трагедия Стриндберга считается одной из наиболее выигрышных для постановки: перед актером открывается широкое пространство для

раскрытия характера персонажа, режиссеру предоставляется возможность решить немало интересных задач. Конечно, постановку можно было бы представить себе совсем иначе – несколько более естественной в сравнении с демонстративно-острой

манерой этого спектакля русского театра, где важнейшую роль играют метаморфозы пространства, где подчеркнут контраст между напряженной сдержанностью в игре и неожиданным страстным жестом или захлебывающейся темпераментом фразой. Особая прелесть театрального действия возникает тогда, когда скрупулезно подобранные по цвету и линиям костюмы и гримы, излучающие золото и серебро, синеву и черноту, вдруг порождают стремительное и исполненное звуков движение.

Все в отдельности было разыграно хорошо. Неплохо придуман подходящий на Наполеона грим Эрика, слабого человека, который не различает личного и государственного, грешит упрямством и распушенностью

и совершенно не умеет властвовать собой. Поразительно было передано Чеховым сочетание жестов властелина с испугом ребенка перед надвигающейся лавиной событий, страх перед любым сопротивлением его воле. Бесспорная выразительность отличала и игру остальных актеров, чьи образы были облечены в художественно стилизованную форму. Некоторые сцены надолго останутся в памяти, как, например, эпизод подношения короны ювелиром, где тонко выстроен ритм ломаных движений, продумана каждая линия и цвет. Народные сцены в конце пьесы могли бы быть, как нам кажется, в еще большей степени стилизованы.

Пер. с нем. компании «ААТ»

—т. (-th.) <псевдоним не раскрыт>

## Московская Студия в Аполло-театре

24

Berliner Börsen-Courier. 1922. № 363. 5. Aug. S. 5

Вчера москвичи играли «Эрика XIV» Стриндберга. Мы надеялись, что этой постановкой русские оправдают надежды, которые они пробудили в нас накануне, и отбросят все то, чем они нас разочаровали. Однако историческая драма Стриндберга из жизни королей стала продолжением всего того, что уже наметилось в инсценировке по повести Диккенса. Ни один немецкий театр не остановил бы свой выбор на этой пьесе, которая ныне для Западной Европы представляет, скорее, историко-литературную, нежели современную литературную ценность, потому что это вызвало бы пассивное отторжение у публики. Но русские эмигранты настолько ценят родную речь, звучащую со сцены, что выбор произведений им в определенной степени безразличен. Эта постановка стала своего рода художественным воплощением теоретической

программы москвичей. Школьным примером слияния западноевропейского модерна с натуралистической игрой актеров. Декорации стилизованы, равно как грим и костюмы артистов, в то время как манера их игры стара.

Вчера на сцене была даже лестница – какая-то нерешительная лестница, то прерывающаяся, то вновь соединяющаяся в единое целое. Она как будто повторяла лейтмотивы, обозначенные в музыке и пластике. Декорации были красочны и сложны. Создается впечатление, что на стилизованной сцене русских доминирует не линия, а завиток. Некоторые декорации, особенно в массовых сценах, производят очень сильное впечатление и соответствуют современной режиссуре. Но разрыв между постановкой и актерской игрой совершенно очевиден и исчезает только на мгновения.

Непредвзятому наивному театральному зрителю на этом спектакле могло показаться, что над ним работали два режиссера: один занимался сценографией, а другой – актерами. (В театральной программке, кстати, в качестве постановщика указан Е. Б. Вахтангов, скончавшийся в мае 1922 года.)

Короля Эрика XIV играет М. А. Чехов. Он перенес слабовольного шведского короля на российскую почву и превратил его в своего рода «царевича», маленького тирана, ставшего таковым в силу собственной слабости, маленькое чудовище с человеческими чертами, не патологического короля, которого, очевидно, стремился изобразить Стриндберг, а глупого мальчишку на троне. Эти моменты, в которые

«Их заигравшееся Высочество» впадают в ребяческие капризы и нахальство, удались лучше всего. Артист Б. М. Сушкевич играет советника короля и изверга с плебейскими замашками Иерана Персона. Он также перенесен на российскую почву и представляет собой хорошо известный в русской истории типаж мрачного интригана, не лишённого мужества, волевого бессовестного человека. Среди остальных актеров следует отметить Н. Н. Бромлей, играющую мать Иерана, и красного палача (его фамилия отсутствует в программке), яркая театральная кровожадность которого вызывает почти детский восторг как у других исполнителей, так и у зрителей.

Пер. с нем. компании «ААТ»

---

---

Ив. (Iw.) <псевдоним не раскрыт>

25

### **А. Стриндберга в исполнении москвичей**

Berliner Tageblatt. 1922. № 347. 6. Aug. S. 3

Драма Стриндберга «Эрик XIV», выдержанная в шекспировском духе и представляющая интерес для театральной постановки хотя бы из-за персонажей, в исполнении артистов Студии при Московском Художественном театре на подмостках Аполло-театра стоит на одной ступени с постановкой Марло «Эдуард II»: сама историческая фабула подразумевает драматическое противостояние разных сил. В этом короле столько же от Стриндберга, сколько и от русского: хороший в глубине души человек со слабым сердцем и дурными наклонностями, которые делают его несчастным. Молодой Чехов, артист с большой буквы, окончательно превратил его в русского: патологически

слабого, но готового воспользоваться кнутом. Однако русский язык не в состоянии передать точные, как в эпиграмме, интонации Стриндберга, что само по себе нарушает ритм этой драмы. Декорации современные, выполнены в едином экспрессионистическом художественном стиле, который дополняют костюмы на ватине и комедийные маски. Игра же при этом совершенно неорганична: она выдержана в духе благородного придворного театра, хотя бы образительно соответствует сценографии, но попытка передать нюансы не вписывается ни в придворный театр, ни в стилизованные декорации.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Ю. Офросимов

**«Эрик XIV» Стриндберга в Студии**

26

Руль. Берлин, 1922. № 512. 6 авг. С. 6

Существуют три рода драматических произведений: трагедия, драма, комедия. Но когда драматург затрудняется, как окрестить написанное им, к какому подразделению относится его произведение, — он обязательно называет его пьесой. Тому научила практика последних лет, тех лет, когда «пьесы» стали заполнять сцену и — странное совпадение! — когда в самом разгаре были споры, существует ли театр, не гибнет ли он. «Пьеса» — как продукт искусственности, утонченной изощренности. Не драма и не трагедия, середка на половинке, надуманные, неудачные диалогические воплощения — слава Богу, теперь они, кажется, уже канули в вечность, так и не создав четвертого вида театрального творчества. И вместе с ними проходят мало помалу и разговоры о кризисе и об упадке театра, начинающего уже и в области драматургии становиться на новый — а в общем, на такой старый! — путь.

«Эрик XIV». Пьеса Стриндберга. Все сказанное легко относится и к нему. «Северный Достоевский» и на сцене оказался самым собой: взятый им исторический факт не обобщил, не приблизил к событию общечеловеческому, а обратил в единичный, столь свойственный натуре писания автора, клинический случай.

Не трагедия, потому что в «Эрике» нет героя; не драма и вообще не произведение для сцены, потому что действие отсутствует совершенно. Отсутствует и развитие характеров: сам Эрик, например, еще не вышел, а уже криком дается сполна все его существо, и уже больше ничего не прибавить. Стриндберг выводит вполне сложившегося сумасшедшего и в продолжение трех актов показывает все разнообразие

его выходок со знанием хорошего специалиста, но в последнем действии будто спохватывается и сам: к чему все это? И, спохватившись, для какого-то таинственного смысла пытается придать пьесе и оттенок социологический (разговор герцогов), и мистический — Эрик вдруг оказывается в роли какого-то «Пастыря Доброго», любимым народом царем. На основании чего мы могли хоть по намеку догадываться об этом? В заключение хочет наделить Эрика какими-то особыми чертами — этот вопрос перед смертью: «чего же мне не доставало?» Ясный ответ только один: здорового ума. «Сумасшедший с бритвой». Но до чего этот «сумасшедший с бритвой» сильнее, интересней у нашего русского автора<sup>74</sup>, не заинтересованного одной только клиникой! У Стриндберга же, все что не от клиники — лишено всякого основания. И даже романтический эпизод носит исключительно характер припадков, умопомешательства.

Как Стриндберг написал такую пьесу, неудивительно. Но зачем лучший русский театр поставил ее? Это вопрос неразрешимый. Напрашивается аналогия с «Ричардом II». Насколько этот шекспировский клубок злодейств, знающий, в противоположность Эрику, свою цель и пользующийся всеми средствами, приподнимает зрителя и дает в заключение ощущение здорового конца, настолько пьеса Стриндберга зрителя принижает, оставляет безысходное чувство унижения, какое-то подлое чувство чисто физическое — низкой зубной боли. А ведь не в «Ричарде» ли четырнадцать убийств на сцене — и сколько за сценой!

Кому нужна эта пьеса и что чувствует после нее зритель там, в России? Когда бок о бок,

в подвале такая же чрезвычайка<sup>75</sup>, такие же места с трупами и то же ощущение безысходного тупика: ведь пьеса, как и жизнь, не дает никакого разрешения.

На этот вопрос один из близких театру [людей] ответил: видите ли, там, у нас, зритель настолько приучен ко всему, что театр не может уже возбудить тех чувств, что здесь. Если ответ правилен, то о каком же здоровом духе там толкуют нам все время и в потере чего упрекают нас прибывающие оттуда? Упрекают, правда, первоначально. Потом обживаются и перестают.

Кому нужна эта пьеса? Разве только она преподает ряд блестящих новых рецептов советской власти. И вчера находившиеся в зале «курортные» чрезвычайщики, должно быть, с удовольствием смаковали приемы сумасшедшего Эрика.

Это все касается существа самой пьесы и необъяснимого выбора ее, но совершенно не затрагивает, конечно, ни постановки, ни исполнения.

Постановка Е. Б. Вахтангова. Студия в «Эрике» делает первый опыт отойти от торной дороги Станиславского и Художественного театра и продолжать этот путь по-своему.

Как опыт – блестяще. От «Сверчка» до «Эрика»... Трудно представить, что вечером накануне видел тот же театр, частью тех же актеров. Но полного достижения еще, конечно, нет. Может быть, это достижение уже незрело в замысле режиссера, всего вероятнее, что «Эрика» он видел несколько иным, чем он показан, но с первого раза актер, воспитанный на традициях «Сверчка», как может примирить эти два начала – форму и существо? Для этого надо быть почти гением. Это сумел выявить только Эрик – Чехов.

Вахтангов построил пьесу Стриндберга на противоположениях. Характеристика персонажей дается путем сопоставления крайностей – это подход наиболее распространенный у режиссеров, наделенных большим темпераментом творчества. В России

помнится он впервые в «Гамлете» Крэга, здесь, в Германии – единственный яркий его представитель Йеснер<sup>76</sup>.

И схема «Эрика» та же, что и у «Наполеона»<sup>77</sup>: двор – монументальность, мертвая скульптурность (в «Наполеоне» – неживая марионеточность), противоположность – лишенный условности реализм персонажей из «народа» (в «Наполеоне» – те же реалистические черты у солдат), экспрессивная жуткость, сообщенная добавлением реалистического, во все же условных группах и, наконец, никуда не приставший образ первого персонажа Эрика (Наполеон у Йеснера). И в том, что Эрик, в сущности, среди всех окружающих не относится никуда – и есть трагедия.

Примирить все эти начала, убедить – в этом задача режиссера. И Вахтангов, конечно, убеждает не менее Йеснера, даже в таких рискованных местах, как встреча Карин с королевой-матерью. И это самое главное. Игра реалистическая, вся от Художественного театра, а о бытовых фигурах режиссерски говорить не приходится. Все они хороши. Но вот «главное», примирить старое «существо» с новой формой. Влить в скульптурность мертвую живое содержание. Лепка фигур «двора». Внешне выполнена она блестяще. Так, например, уже одна рука герцога дает полную характеристику, в этих его пальцах – все. Но уже дальше, хотя бы самый голос «рыжебородого» не убеждает, а расхолаживает, так же, как интонации – чисто бытовые Стурэ. Пропадает отчасти содержание и в великолепно поданном внешнем образе королевы-матери.

Здесь приходится говорить уже о «достижении», и весь пример его превосходная картина – наиболее сильная по своей полноте. В массе последнего действия Вахтангов уступает Йеснеру: масса его выучена, но не динамична, она хороша для какой-нибудь «Ганнеле»<sup>78</sup>, но не для трагического – как думается, его замыслил Вахтангов – финала.



Пожалуй, много было «переживания», рассеянного по личностям и не собранного в одно целое. А группа на помосте – опять достижение.

Во внутреннем ходе пьесы режиссером найдено то, чего в ней нет совершенно по тексту – темперамент и повышающая напряженность. Таковы созданные темпы двух последних актов.

Декоративная внешность Нивинского вполне по замыслу: она создает фон для действия и вместе с тем сообщает характеристику этими своими острыми линиями, углами; дает свое содержание, будучи в то же время общей. Превосходно второе действие – настоящее логово змеи с интереснейшими фигурами Иерана и Агды: на фоне занавесок они совершеннейшие змеи, поднимающие головы из своих картин. Так же хороши и костюмы.

Музыка Рахманова – в особенности этот последний дикий погребально-торжественный марш – со всей постановкой дает законченную картину. Исполнение. Конечно, не будь Чехова, не было бы и «Эрика XIV». Этот исключительный артист сполна совместил в себе задачу соединения и формы, и существа. И притом с такой легкостью, простотой, что подразделения эти, до сих пор во всяком актере легко делимые, слились в неразличаемое совершенно одно. Внешняя его линия, необычайно пластичная и свободная, всегда в соответствии с интонацией – и какие это были

интонации! Какое богатство, неисчислимая щедрость – не мастера, нет – творца Божьей милостью – расточалась Чеховым в Эрике. Все, начиная с деталей грима, кончая последним движением, хочется уловить в этом виртуозном образе. С первого раза всего не уловишь. О Чехове – Эрике хочется писать особо, но для этого нужно увидеть его еще раз.

Иеран Персон. Роль, самая богатая в пьесе. В ней и элементы «злодея», и романтический эпизод, и изысканное благородство. Думается, Сушкевич не исчерпал ее всю. И ошибкой артиста было то, что он не остановился на форме или сущности в отдельности, а захотел слить их, давая попеременно. Получились очень удачные отдельные места без целого.

Очень хорош в неблагодарной роли Юленшерна Подгорный. В нем была и театральность, взятая со вкусом, и благородный пафос.

Искренняя Карин – Дейкун; крепкая жизненная фигура Монса у Бондырева. Про герцогов – Дикого и Афонина – уже говорилось; цельнее был второй. Очень интересная по замыслу и по выполнению во втором акте мать Иерана – Бромлей. Запомнились и многие вторые фигуры. Да, после «Сверчка» – «Эрик» так неизмерим. И общее впечатление очень удачного опыта на пьесе, выражаясь мягко, удачной не совсем. Очень жалко, что Студия не привезла к нам своих последних работ.

## Гастроли Студии Московского Художественного театра. «Эрик XIV»

Голос России. Берлин, 1922. № 1025. 6 авг. С. 2

После ласкового, точно воспоминание детства, непритязательного «Сверчка на печи» резким кажется переход к острому, трагическому «Эрику» Стриндберга. Это не только переход литературный – от идиллической комедии к исторической драме. Это, прежде всего, переход театральный.

Московская Студия, сохраняя многое из заветов Художественного театра, пошла далее по пути своих учителей искания новых изобразительных средств. И если в «Сверчке на печи» можно было говорить о преданности многим началам традиции «художников», если в диккенсовской сказке только едва замечался уклон в сторону стилизации и подчеркивания театральности, то в «Эрике XIV» именно эти черты развернулись во всей полноте, во всех своих достоинствах и недостатках, раскрывая перед зрителем то новое, что несет с собою Студия.

За этим новым, естественно, нет школы, нет закрепленных традицией навыков: поэтому порою в постановке чувствуются диссонансы и угловатости. Это от молодости, а не от органического порока.

Не всегда и не во всем это новое оригинально и самобытно: на нем лежит печать таировских исканий и постановок Камерного театра. Но это мелочи, не портящие общего впечатления. А оно – в чисто театральном смысле несравненно глубже и богаче, чем то, которое осталось после «Сверчка». «Сверчок» – милое искусство; «Эрик XIV» – искусство без прилагательных. По этой постановке видишь, какую выдающуюся силу потерял русский театр со смертью Вахтангова. Чувствуется, что это его рука, его дух определили сценические формы драмы Стриндберга.

Вахтангов рассматривал пьесу Стриндберга как материала для выявления театральных ценностей, как основу для прихотливого узора сценических новшеств. Для него, как и для большинства лучших современных режиссеров, с Гордоном Крэгом во главе, театр должен быть прежде всего действием и зрелищем, подчиненным внутренним, особым законам ритма и выражения. И самое главное в театре – совершенствование этих выразительных средств: пластика, жест, зрительный эффект, голос. Театр не изображает действительность, а преображает, выражает ее по-своему – в условно-символическом стиле, переносящем зрителя в особый мир творимой легенды искусства.

Вахтангов не пытается подменить стилизацию реставрацией. Он не желает стилизовать «под эпоху». Наоборот: он историческую пьесу дает в стилизации современности, он не в века удаляется, а воспроизведение прошлого приближает к дню сегодняшнему.

Вахтангова не интересует, в какие годы, в каком государстве развертывается действие «Эрика», сводящееся к «борьбе за престол», на котором сидит полубезумный, слабый, но по существу добрый и жалкий король.

Пьеса дана вне времени и пространства; взято существо, основа – и все – декорации, костюмы, игра, голос, музыка – подчинены этой основе, призваны выделить и усилить ее. По режиссерскому замыслу, дан застывший фон: это мир придворных, консервативных дворян, опытных заговорщиков, честолюбивых министров. И на этом фоне, величаво-медлительном, монументальном, мечется полубезумный Эрик, переходящий

от страшного гнева к терзаниям совести, на нем проходит живая своим страданием фигура его любовницы – дочери простого солдата Карла, и «прокуратор» короля, холодный честолюбец Персон.

В центре действия и постановки – Эрик, с его срывами, бешеным, слезами, инстинктивной любовью к народу и неожиданной жестокостью. Подле холодных, светло-голубых одежд его придворных, движущихся точно марионетки, подле черных одеяний его соперников-братьев, режет глаз его сверкающий светло-серебристый наряд.

Он движется в кругу мертвых. Его брат Иоанн, его мачеха, вдовствующая императрица – точно живые трупы. Издалека звучит их глухой голос. Их грим – маска: в «Сверчке» этот прием был лишь робко намечен.

Особенно удачны три образа: герцог Иоанн – рыжебородый, огромный, неподвижный, точно идол. Таким – странным, точно Вий, должен он казаться воображению Эрика; палач – весь в красном – звероподобный и тупой, подпирающий могучим плечом опустевший трон (последняя картина); императрица – проходящая, точно привидение, с замогильным голосом и страшным ликом утопленницы. Хочется отметить одну эпизодическую фигуру: в первом действии на несколько мгновений появляется ювелир (серебряное одеяние, черный плащ). Эта зоркая и безмолвная фигура, то развертывающаяся, то собирающая свой плащ, – точно целиком выхвачена из *commedia dell'arte*, оказавшей, очевидно, большое влияние на Вахтангова.

Мир неживой, косной, жесткий и побеждающий лучше всего дан в сцене заговора: высокие своды, улы, теряющиеся в тумане, какой-то чреватый тенями полумрак – два герцога, обсуждающие план захвата власти. Один, недвижимый – зловещий; другой неуверенный, позволяющий себе движение испуга или жадности. В этой сцене слиянность пластики, слова, красок – единство

зрелища – было подлинным достижением искусства. И вообще – на всем печать единого замысла, крепкого построения. Это действие продумано в целом и в деталях. И мысль его проникающая – захватывает зрителя и переносит его в царство трагического вымысла.

Поэтому и игра артистов может показаться на первый взгляд неестественной, чуть ли не ходульной. И только потом чувствуешь всю законность этих преувеличенных жестов, этих возвышений голоса, этих нарочитых движений. Благодаря условности достигнут общий – патетический – тон драмы.

Центральная, чрезвычайно трудная роль Эрика позволила М. Чехову развернуть дарование большого артиста. Его Эрик – крупный, незабываемый сценический образ. Это не исторический король Эрик XIV, сын Густава Вазы, в XVI столетии захвативший Балтику: это безумец на троне, в котором все инстинкты несдержанного духа и все просветы человечности сочетались странным образом.

Небольшую свою роль – Карин – Л. И. Дейкун провела в тонах нужной простоты и душевности.

Остальные роли – маленькие, эпизодические. Но именно их тщательное выполнение, их тонкая игра и сообщают спектаклю то симфоническое единство, ту налаженность, без которых не может быть цельности художественного впечатления.

После «Эрика XIV» уходишь глубоко взволнованный не столько тем, что видел, сколь тем, как это дано. Он захватывает, правда, некоторыми сценами, полными глубокой человечности и трепетного драматизма. Но он оставляет и иное чувство: точно в просветах туч, разорванных молнией творческого замысла, блеснули какие-то новые прекрасные дали. Точно по этим сценам, в которых витает дух умершего режиссера, переливается яркими красками вдохновенная игра артистов, угадываешь, к каким достижениям искусства идет новый русский театр.

## Спектакли Московской Студии «Эрик XIV»

Накануне. Берлин, 1922. № 102. 9 авг. С. 5

«Эрик XIV» – одна из «королевских драм» Стриндберга. В этих драмах, написанных под конец его драматического творчества, Стриндберг старался объективировать мотивы своего мирозерцания, перейти от страстности личных мотивов в его прежних драмах проклятий и исканий к символизации национальных исторических фигур. Это ему удалось в драмах о двух Густавах, «Густав Ваза» и «Густав Адольф», но третья из исторических хроник – «Эрик XIV» снова более напоминает «экспрессионистского» Стриндберга его мятежных драм о себе, о собственном душевном расколе. В образе безвольно страстного, полубезумного несчастливца короля Эрика Стриндберг снова нашел себя и воплотил свою излюбленную тему о любви-ненависти. Его Эрик – любящая душа, которая изживается, однако, только в ненависти. Он, прежде всего, болезненно чувствует свою собственную непригодность («ты заметил, что все, чего я касаюсь, выходит глупо и некстати», – говорит он Иерану), болезненно прилепляется к каждой твердой воле, к тем, которые могут дополнить его существо, жить и действовать за него. Но в душе его нет веры в чужую, дополняющую его волю, и его внутренний ад (типичный ад всех драм Стриндберга) вырывается наружу в вечном бунте против тех, кого он любит, и в неисчерпаемой ненависти ко всем остальным. Он исполнен жажды любви, порывисто идет навстречу каждому доброму чувству к нему, но с уст его не сходят слова ненависти. Так он стоит трагическим образом несчастливца короля между ненавистной ему старой знатью, обособленной в своей гордыне

и злобе, и народом, к которому он влечется всей душой. Он не способен действительно воплотить ни своей ненависти, ни своей любви, и в этом губящий его рок.

В постановке «Эрика XIV» в Студии самое интересное, конечно, исполнение центральной фигуры драмы М. А. Чеховым. В образе Эрика по общим линиям (трагическое безволие в маске королевской власти) есть общее с «Царем Федором» и, с другой стороны, конечно, Ричардом II, прототипом и Федора, и Эрика, – и Чехов вызывает в исполнении этой роли сравнение со знаменитыми исполнителями роли царя Федора в России, с Москвиным, и в особенности с Орленевым<sup>79</sup>, которого он несколько напоминает внешним образом своей маленькой нервной фигурой. Но разница между ними очень большая – и всецело в пользу Чехова. Самое легкое – строить такую роль, как Эрик, на контрастах – так поступал Орленев в царе Федоре, достигая больших внешних эффектов. Чехов же проводит свою роль в нюансах, в загадочно легких переходах от бешенства к нежности, от гнева к ласке – и это несравненно художественнее и глубже. Его задача создать не раздерганый, а целый образ, в котором светится любовь, а припадки злобы и гнева – только отражения душевной муки. Такое понимание вполне соответствует стриндберговскому замыслу; идее любви-ненависти.

Игра Чехова в Эрике захватывает зрителя с первой минуты его появления на сцене. Лицо – косо спускающиеся ото лба к глазам брови, острый надменный профиль молодого Наполеона с гладкими, начесанными на лоб и щеки черными волосами, круглые,

обведенные белым глаза, порывистая, нервная фигура, неожиданность и выразительность движений, богатство переходов его несильного голоса, мягкость безумной улыбки: сразу чувствуется исключительный огромный артистический талант. Исполнение роли на протяжении всей пьесы отражает его основную черту – полноту игры, переживание каждого мгновения, каждого слова. Нет слова, не сопровождаемого жестом, движением, оттенком выражения на лице. Если его можно в чем-нибудь упрекнуть, то лишь в чрезмерной сущности игры, в таком напряжении всех исполнительских сил, что временами получается утомительное впечатление от слишком большой подвижности, превращающейся в беготню. Но в спокойные минуты, когда он все дает своей богатейшей мимикой, обаяние его игры неотразимое. Особенно хороши в этом отношении

моменты смущенного смеха, с которым он полусутоливо подтверждает свою слабость и непригодность.

Центральная фигура драмы в исполнении Чехова настолько сосредоточивает на себе внимание, что остальное служит как бы только фоном для нее. Хорошую фигуру прокуратора дал Б. М. Сушкевич, и очень интересно задуманы и выполнены полусимволические фигуры старой недвижимой знати. В особенности стильно появление вдовствующей императрицы в исполнении С. Г. Бирман. Стриндберг придает особое значение в своих драмах таким странным фигурам живых мертвецов, почти привидений, символизирующих мертвые и застывшие пережитки былого среди динамизма живой жизни, и в постановке Вахтангова очень верно и художественно передан такой характер придворных Эрика – его врагов.

Сергей Горный <А. А. Оцуп>

## Правда студийцев

29

Роль. Берлин, 1922. № 519. 15 авг. С. 2

Бывает так, что долго не видишь близкого, ребенка, родного. Проходит срок, и вот, встретились.

Следишь, – и в первые минуты так ясно и четко осознаешь:

– Он что-то узнал новое. Такой же и черты те же, но совсем другой. Иной. Новый. Что-то узнал. В повадке, в походке, ритмике движений. Что-то узнал без меня. Какую-то новую правду.

Смотришь «Эрика» у студийцев и также ясно ощущаешь:

Да. Те же. Наши. Дети москвичей-художественников. Но что-то новое, большое, внутреннее, захороненное узнали – без нас. Куда-то без нас заглянули. Выросли. Иные. Те же и не те. Они и не они.

В этом смысле «Эрик» – самое показательное, самое разительное выявление нового, ими увиденного.

Если давняя честная Александринка была немудрящей простой фотографией жизни, хорошим куском быта, – то московские художники (старшие, не студийцы) познали уже ритм быта, его плавную текучесть, вторяемость. Сцена зацвела, задышала жизнью. На фотографии легли живые штрихи, пятна, улыбки, блики. Мы поняли, что разглядываем не чужие снимки в условном плюшевом альбоме, а что это – жизнь. Наша жизнь. Наш быт. Наше тягучее, вышедшее из «вчера» и незаметно скользящее в «завтра» – живое «сегодня». Быт зацвел понятной, нашей обыденщиной. Исчезла рампа,

и в тайной, умелой магии деталей, в бликах и штрихах – узнавали мы свою же жизнь – в чеховском ли тиканье наших будней, часов обыденных, – в штокмановской ли вкусной вырисованности быта, хотя бы и имевшего задания символики. Там символика была в подчинении. Шли лепка быта и внутреннее построение психологической канвы.

Именно «построение».

Психология старших москвичей – статична, задана наперед. Она словно канва, разграфленный транспарант, на котором лепятся душистые, покоряющие нас подробности быта, жизни.

Цветение простой, всамодельшей, повседневной жизни.

И вот, студийцы пошли дальше. Здесь то новое, что они увидели, та последующая правда, которую poznali. Они – театральнее, они – зрелищнее. В них отказ от быта и «статической» психологии. Она у них не задана *à thèse\**, она динамична, субъективна.

Эрику все видятся такими, как рисует окружающих его заболевающий рассудок, усталый, то гаснущий, то бьющийся (как неприкрученное пламя ночника). И мы видим всех именно в том виде, как они должны отражаться у Эрика, в той скульптурной правде, которую диктует – не этнография, не быт, не общая психология пьесы, а внутренний слепок данного лица.

Потому цепкая, острая королева-мать (незабываемый inferнальный образ которой уносишь из театра, словно впечатанным в душу рукою дьявола!), этот образ матери дан в дерзких «кубистических» тонах. В тонах колючей злобы. Тут и обида, и придворная интрига, злоба, зависть, желчь. Таково задание, такова историческая и психологическая правда. Но подана она с такой убедительной сгущенностью, – словно психологический экстракт. Да. Именно эта

королева – есть сама желчь, и злоба, и змеиный отстой непрощающей обиды, и месть. И стройные черные тени, острые и режущие на ее лице, узкая игра *blanc et noir\*\** на самой маске – дерзкий взмах карандашей, бунт грима – не коробит. И странно, и убедительно покоряют все эти гримы, такие индивидуально для каждого лица, такие рвущие со всей зализанной традицией прошлого. Студийцы берут зрителя (да будет прощена вульгарность оборота) за духовный шиворот, пригибают его к сцене, не выпускают, держат в напряжении.

И убеждают. Ибо то, что они делают, это тысячу раз убедительно, и покоряюще, и свежо.

Новой правдой, не надуманностью, не зигзагом, не мучительным изыском на цыпочках, – а ароматною правдой органического роста из старших москвичей – вот чем покоряют студийцы. От передвижнической фото-жизни давнего театра «быта» через импрессионизм и бытовое цветение старших москвичей к психологическому углублению поз, жестов, красок, сопряжений. Снова к театральности в прекрасном значении этого слова, к зрелищу.

И именно этот подход психологических углублений, зрелищных пятен – какими-то тайниками близок нашей душе. Мы тоже утоньшились, изменились, усложнились. И готовы мы к восприятию именно этого ритма, отвечая ему созвучной дрожью.

И потому нам понятен, убедителен и жуток (также как и Эрику) рыжебородый Иоанн с большими упругими, странно, словно шипя, поднявшимися на голове, медными змеями. Это его мысли. Его коварство. Его угрозы.

И потому понятен его брат, второй претендент, едва не ставший тоже королем, весь в черном, бархатном, вкрадчивом, угрожающем. Это его будущая месть. Затаенная злоба.

\* *à thèse* (фр.) – на тему, тенденциозно.

\*\* *blanc et noir* (фр.) – белого и черного.

И покривившиеся колонны дворца. Пятна золота, сменяемые ржавой усталостью бронзы. Это – великолепие заката. Грядущая гибель Эрика. В каждом жесте, позе, завитке орнамента, гримировальном штрихе – выявление души данного персонажа, – динамическая тройственная психология.

И [над] всей работой студийцев, особенно этой, незримо царит одно большое обаяние. Излучение исключительного, единственнейшего дарования. Ритмического, одухотворенного, почти гениального.

Это Вахтангов.

Теперь понятна та особая, ни с чем не сравнимая скорбь, с которой они говорят о своей утрате.

Так горят только о невозместимом.

...Идет последнее действие «Эрика». Близятся войска. Скоро они охватят дворец. И уже гул, не то жалобный, не то зловещий, доносится издали. Во дворце тревога. И в центре сцены стоит Эрик со своим прокуратором.

Таково задание: «дать тревогу во дворце». И вот, неслышно показывается крадущийся, словно катящийся придворный. Он не останавливается на оклик короля. Это небывало. Это неслыханно. И в одном этом уже бунт. Идет встревоженный второй придворный из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок – небольших ступенек, – подобно папертям на сцене – создается впечатление текучих передвижений,

подъемов, уходов, заворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке (в то время как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша), – создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец сразу пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, несуетливых движений – Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей и, создав кучки («шушукаются!»), проведя одного придворного мимо такой кучки («каждый за себя! спасайся, кто может!») – и, разведя их всех по диагоналям в разные углы («крысы разбежались»), – он за полминуты создал впечатление опустевшего дворца.

Это не достижение режиссуры.

Это чудо режиссуры.

И в таких откровениях, прозрениях, творческой радости вся работа студийцев. Как жутка их толпа «пролетариев». Точно с эстампов Гойи. И не в кошмарные ли последние годы подсмотрела их душа этот зыбкий ритм толпы, черни, «детей», которых жалеет Эрик?

Нужно ли за все это благодарить студийцев? Или они наше же неотрываемое «сегодня», вышедшее из недр нашего, такого богатого, «вчера» и идущее к необъятно богатому (мы видим это! мы верим в это!) «завтра»!

Ал. Авдеев <А. А. Оцуп>

## Студийцы

30

Театр и жизнь. Берлин, 1922. № 12–13. Июль–авг. С. 9

Какой-то немец спрашивал, что такое Студия москвичей, промелькнувшая здесь неожиданным и быстрым метеором? И что значит Студия? Не университет ли? И подлинно, есть что-то школьное (не в худом, а в глубоком

смысле пристальности и выучки) в этом слове. Школьное, ибо на этих же подмостках повторяют зады, учат сегодняшний урок и дерзко, как и все молодое, мечтают о завтрашнем.

«Зады» – это «Потоп», «Гибель „Надежды“», где есть быт, реализм, что-то почти от московского Малого театра, чуть-чуть присыпанное «станиславовщиной».

«Сегодняшний урок» – это: «Сверчок на печи» – чистое «станиславское» творчество.

Шорохи, шепоты, легкие тени сумерек, биевание жизни ровной и медлительной.

Ласковые духи жизни безбурной, вечерюющей.

Здесь студийцы поняли главный секрет своего учителя: заражение ритмом, неслышным биением крови, повторной пульсацией жизни.

Они познали великое колдовство быта – повторяемости, наслоений мелких событий, повседневных штрихов, гравюры дня.

Так ясно, что возчик в «Сверчке» не может бросить своей жены, ибо этого не допустит весь ритм прожитых совместно долгих годов. Мы видели только один спектакль, один час, но и мы не можем благословить этого развода: мы прожили с этим возчиком тоже долгие годы.

В этом магия внутреннего ритма Станиславского, и это они, студийцы, хорошие выученики, поняли до конца.

У них шорохи и ночные трепеты ютятся в складках давних гардин, навешенных в скромном обиталище этого возчика, в капюшоне его плаща, за печкою, где, не умолкая, по-домашнему ласково, странно певуче и навевая сон, верещат сверчки.

Но есть у студийцев и свое.

И это «Эрик».

И это Чехов.

Дарование резкое, контурное, blanc et noir, «Божьей милостью».

И понятно, он сын века всей своей внутренней повадкой, ритмикой, ударной игрой светотеней. Он отвечает нашей усложнившейся, отягощенной психологии.

Подкупает то, что их поиски не есть нарочитая погоня за кубизмом и модернизмом во что бы то ни стало. Это просто счастливо найденное совпадение с подлинной ритмикой нашей души, уже ушедшей и от простой незамысловатой фотографичности передвижничества, и от паутинок и сеточек обволакивающей «станиславовщины».

В те дни, когда настольным поэтом лежит Верхарн, когда мыслишь город и жизнь дерзкими пятнами Пикассо, нельзя твердить «вчерашний урок», нужно учить завтрашний, нужно держать на послезавтрашний. И если в «Потопе» студийцы повторяют ненужные зады и в «Сверчке», как прилежные выученики, школьным резонансом, словно эхо, гипнотически верно повторяют партитуру Станиславского, то в «Эрике» они уже свободны, они уже идут вперед и обещают. Жесточкая гримаса вообще жестокой жизни, что эту ритмику, расколдованную одним из многих, Вахтанговым, пыталась прервать смерть... Но студийцы уже во власти и в чарах нового познания, и умереть оно не может, ибо это познание и есть завтрашний день, уже розовеющий над нами.



К. Чванчара

**«Эрик XIV» А. Стриндберга  
Гастроли Студии Московского Художественного театра  
в Городском театре на Виноградах<sup>80</sup>**

31

Večer. Lidový deník. Praga, 1922. 18 srpna

К восприятию пьесы «Эрик XIV» Стриндберга в трактовке московской Студии наша публика, проявившая интерес к русским гостям, была подготовлена гиларовской постановкой «Королевы Кристины»<sup>81</sup>. Стоило бы выяснить, повлиял ли на чешский спектакль опыт московской Студии, или чешский режиссер действовал на свой страх и риск. В последнем случае это большой плюс доктору Гилару, чья концепция «Королевы Кристины» весьма близка московской трактовке Стриндберга, даже если исключить все то, что вытекает из характера его творчества и что прямо-таки просится в руки режиссера, который стремится использовать самые современные приемы изобразительности.

Король Эрик XIV Стриндберга отличается от фигуры исторического Эрика XIV. Это тоже деспот, но деспот слабосильный, декадентствующий, немощный телом и духом, доходящий порой до идиотизма. Он не терпит дворян, зато ценит людей низкого происхождения. Его любимец – Иеран Персон, а возлюбленная – Карин, дочь солдата. Этот коронованный бедняга вызывает жалость, ему строит козни его брат, рыжебородый герцог Иоанн, который в конце концов одерживает над ним победу, а в союзе с предводителем дворянства побеждает и неуправляемого Иерана, человека неотесанного, но наделенного талантами властителя.

Московская трактовка лишь местами приспособилась к «Эрику XIV» Стриндберга, особенно в плане сценографии. Так, например, Иеран, который был прокурором,

всемогущим паном, у Стриндберга трудится в неприглядной каморке, одной лишь занавеской отделенной от кухни. Его старая мать, мещанка, не понимает, почему сын живет в бедности, хотя занимает такую должность и его навещает сам король. У москвичей же второе действие разыгрывается в помещении, похожем на мраморный дворец, а соседняя комната ничем не напоминает кухню простолюдинов. Постановщик «Эрика XIV» Е. Б. Вахтангов (он скончался 29 мая 1922 г.) и художник И. И. Нивинский стремились создать в спектакле прежде всего общую ирреальную странную атмосферу происходящего, что им и удалось. Они отказались от симметрии, в декорациях преобладают извилистые линии, напоминающие завитки барокко. Подобный стиль, где дворцовую роскошь воплощают лишь две пилястры с нанесенной позолотой, вполне отвечает горячечной фантазии Стриндберга; и москвичам с необыкновенным эффектом удается на невысоких и изобретательно расставленных ступенях группировать действующих лиц и разыгрывать свои мизансцены. Нет здесь ни ребусов, ни излишних световых изысков, однако общее впечатление – потрясает.

Что касается игры актеров и особенно актерских масок, то здесь доминируют два направления: реальность, порой намеренно уродливая, и нереальность в духе живописи экспрессионизма. Реалистическими чертами наделены люди низкого происхождения, впрочем, и сам Эрик отнесен к этой группе. Его болезненно бледное, худощавое лицо

с нездоровым румянцем на скулах – это сама реальность, оттеняющая неправдоподобие нарисованных бровей. Придворных – подобно тому, как Шекспир стихами, – Вахтангов выделяет с помощью живописных средств, налагая на их маски печать экспрессионизма. У них длинные, до висков, брови, сильно подкрашенные, отчетливо прорисованные глаза, порой напоминающие клоунские маски, на губах черная помада. Иногда лицо загримировано таким образом, что становится похожим на модернистскую скульптуру или модернистский портрет. Порой грим ограничивается парой черных штрихов на одной из щек. Явный верх одерживают реалистические фигуры, из которых необходимо в первую очередь рядом с Чеховым, блестящим исполнителем роли болезненного, страдающего от нервных припадков Эрика, назвать сушкевичевского Иерана с чудовищной головой, утиным носом, а порой и с утиным кряканьем. Нереальные же экспрессионистские персонажи – это все стаффаж. Мощной фигурой из плоти и крови выглядит старый солдат

Монс в исполнении Бондырева, жизненность и теплота отличают Карин, сыгранную барышней Дейкун (Стриндберг в этой своей королевской драме не проявляет привычной для себя неприязни к женщине, а напротив, показывает ее умиротворяющую роль). Убийца Педер с выпученным глазом, преотвратный герцог Иоанн – особо не запоминаются. Люди из народа, как бы сошедшие с полотен Гойи и мастеров голландской живописи, – относятся к группе утрировано реалистических образов. Что особо следует отметить, так это речь актеров. При всей экстравагантности спектакля, никто не вопит и не перекрикивает партнера, все слова понятны, а голоса – в основном великолепные голоса – звучат без надрыва. Все в целом производит огромное впечатление. Германская строгость переплетается с восточной, варварской помпезностью, впрочем, в большей мере подчеркивающей кровавость драмы, чем ее идейную подоплеку – борьбу незаурядности с консервативной аристократией.

Пер. с чеш. Л. Н. Будаговой

---

<Без подписи>

32

## Московская Студия ирает Стриндберга

Čas. Praga, 1922. 19 srpna

Во время своего второго вечера в Театре на Виноградах русские актеры отважились сыграть историческую драму Стриндберга «Эрик XIV», весьма далекую от расхожих взглядов и представлений средних общественных слоев. Понять ее особенно трудно без предварительного знакомства с «Густавом Вазой», связанного с ней сюжетом, идеями и персонажами. Небесполезно было бы сначала познакомиться и с «Местером Улуфом»<sup>82</sup>. Стриндберг писал «Эрика XIV» в 1899 г., только что преодолев

тяжелый душевный недуг, и неудивительно, что он вывел Эрика раздражительным, импульсивным неврастеником, которого недруги считали сумасшедшим, чему вполне отвечало его поведение. Юность Эрика была похожа на юность Стриндберга тем, что отец престолонаследника тоже не любил свою жену, и мальчик рано обзавелся мачехой. Отца же он скорее боялся, чем любил, а свои силы в молодые годы промотал, предаваясь кутежам и порокам. Одержимый «королевской идеей» заполучить в супруги

английскую принцессу, он в то же время поддерживал брачный союз своего сводного брата Иоанна с польской принцессой, укрепляя тем самым позиции Шведского государства. От английской принцессы Эрику пришлось гордо отказаться, санкционированный же им брак Иоанна с полькой укрепил настроенного против него родственника. Провал «королевской идеи» довершает душевную опустошенность героя пьесы, превратившегося в настоящего сумасброда, в не владеющую собой мятущуюся личность гамлетовского типа. Своим советником и «прокуратором» он делает Иерана Персона, писаря низкого происхождения, живущего с бывшей служанкой, человека коварного, ставшего Мефистофелем, злым духом короля Эрика. Иеран ссорит его с дворянством, окружает убийствами, поддерживает его совсем не королевские замыслы. История, в центре которой оказываются эти двое, предстает сплошной бессмыслицей, где все решают случайности и людские инстинкты. Бессмыслицей обочивается и пьеса, сплетение и мешанина сцен, у которых вряд ли есть какие-то другие задачи, кроме как дать высказать что-то грубое и глупое, несуразное и резкое. Тон задают не высокие государственные интересы, не интересы культуры, а гражданская жена короля, Карин, дочь солдата Монса, ее неотесанный отец, профессиональный убийца Педер Велламсон и связь с чернью.

Москвичи не стремились ставить драму Стриндберга целиком и сильно ее сократили, особенно вторую половину. Так, например, они изъяли из третьего акта целую сцену, где Персон вместе с Педером Велламсоном организуют пленение надменных мятежников – Стуров. Даже упсальская часть третьего акта была сильно изменена. Так, король просто теряет свиток со своей обвинительной речью, хотя по пьесе в него заворачивает куклу его маленькая дочка. Четвертый акт был сокращен на одну треть, выпущена

кухонная сцена, когда Карин приходит перед свадьбой к отцу поплакаться, что чувствует себя нищенкой, которая должна до изнеможения бродить по лесам и полям. Москвичи сохранили главным образом те сцены, которые можно было поставить особенно эффектно. Так, основой четвертого акта они сделали сцену, где сводные братья Эрика, герцоги Иоанн и Карл, клянутся совместно выступить против короля, хотя искушенные критики именно эту часть считали лишней. Однако русским режиссерам захотелось вырвать ярким светом из крошечной тьмы фигуры двух заговорщиков, которые замышляют устранить короля, заклиная друг друга символикой священных обрядов. Еще сильнее сказались литературность и театральность москвичей в модернистской стилизации всей драмы, ее образов и приемов под кубизм. Занавеси, занавески и перегородки придают сумрачный колорит спектаклю, где пространственные призмы то сближаются, то отдаляются друг от друга своими гранями, становясь то прозрачными, то фантасмагоричными, вызывая ощущения обманчивой пустоты или затаившегося коварства, давящей тяжести или злых предчувствий. В духе кубизма поданы также наружность и движения персонажей. Некоторые, как Стурсы или вдовствующая королева-мать, устрашающе вытянуты вверх, другие, как Карин, Иеран Персон или королевский адъютант, отмечены более мирной и спокойной полнотой, чуть раздающей фигуры вширь. Одни проворно, но осторожно, бесшумно, с подобострастием двигаются по сцене, другие буквально режут воздух порывистыми жестами, что происходит в сценах тайных заговоров, безмолвных, но смертельных угроз, настойчивых, но тщетных выяснений каких-то проблем, в припадках безумной ярости или сумасшедшего страха. Кому, как не русским, проявлять здесь свое мастерство при том жизненном опыте, который они обрели за последние годы?

Игра актеров подчинена единой концепции, отличаясь лишь степенью мастерства, тональностью – напряженной или более спокойной, и рисунком роли с внутренней или внешней характеристикой персонажей. Напористость, ловкость, громкость, уверенность в себе отличают Персона в исполнении г-на Сушкевича. Карин же Л. И. Дейкун – более мягкая, душевная, излучающая внутренний свет и беззащитная, как ребенок. Царит же в драме – М. А. Чехов со своим блестящим исполнением главной роли – роли короля Эрика XIV. Это необыкновенно тонкая и глубокая творческая работа, заставляющая вспомнить Моисси. Если считать Эрика неврастеником гамлетовского типа, то трудно себе представить его другим, более точным, чем эта тонкая фигура нездорового человека с бледным, измученным лицом, с сильным голосом безумца,

с его странными или вызывающе злыми фразами, с внезапными переходами с одного на десятое, с затравленным взглядом человека, которого все время преследуют и все время предают. Он агрессивен, язвитель и жесток, в нем есть что-то от простого мужика, он может раздражаться глумим и безжизненным смехом прокаженного, может трястись от страха, как малолетний трус, – так виртуозная актерская игра лишает его величество короля последних остатков королевского величества, оставляя ему одну лишь патологию. Историзм драмы Стриндберга отходит на задний план, ход событий становится чем-то второстепенным, жизненная среда – стаффажем, всем завладевает серый призрак, что камнем ложится на душу. А это и есть – истинно стриндберговское.

Пер. с чеш. Л. Н. Будаговой

---

---

Антонин Весели

33

## Гастрольные спектакли московской Студии «Эрик XIV»

České Slovo, Praha, 1922. 19 srpna

Второй вечер московской Студии должен был очень поразить после первого. Это и неудивительно. Ведь инсценировку сентиментального рассказа Диккенса и постановку шведской королевской драмы Стриндберга разделяют десять лет интенсивной работы этого отпрыска Московского Художественного театра, результаты ее, насколько можно судить по исполнению «Эрика XIV», находятся на одном уровне с достижениями западного театрального искусства. Историческая драма Стриндберга о несчастном демократичном короле из рода Ваза иногда сопоставляется с королевскими драмами Шекспира, однако в еще большей степени образ героя и сама ситуация борьбы

за трон напоминают драму «Эдуард II» предшественника Шекспира Марло, также уже известную у нас по смелой постановке Пилара<sup>83</sup>. Трагедию слабохарактерного короля, которого погубила любовь к женщине из народа и попавшего под влияние своего фаворита, также низкого происхождения, недавно умерший Е. Б. Вахтангов поставил подобно тому, как это сделал Пилар с драмой Марло. Фигуру, которая не является в полной степени стриндберговской, а следовательно, не может соответствовать и русским представлениям, он подогнал по образцам отечественной истории. Посадил на трон дитя, которое временами, когда не удается осуществить какой-нибудь замысел, впадает

в неожиданную ярость, но вскоре начинает сожалеть о своей жестокости. Эрику никогда не хватает смелости для кровавых деяний, которые могли бы укрепить его позиции. Все это напоминает частые патологические проявления у русских царей. Режиссер видел в Эрике скорее какого-нибудь Павла I, сумасшедшего, которому доверены судьбы империи, чем шведского короля, светлые черты сущности которого не смог исказить даже Стриндберг, влив в хрупкий сосуд его внутреннего мира модернистский ужас ничтожности. Если мы присмотримся внимательнее к такой интерпретации исторической драмы Стриндберга, если мы увидим, как насильственно здесь выделяются часто едва уловимые в тексте приступы ярости героя; как, общаясь с ним, никто не может быть уверен, что он не влепит пощечину, не унизит, не будет чуть что угрожать оружием; как только преданное сердце простой девушки, которую он привязал к себе, и энергия его фаворита, единственного из дворян имеющего добрые помыслы, способны выдержать и усмирить его взрывы, мы можем заметить, что в этом есть что-то от большевистской тенденции – распространение сопротивления царизму должно было сказаться на этой драматургической версии. С другой стороны, если мы обратим внимание на то, что никоим образом не была приукрашена народный элемент, никак не была использована предоставляемая самим материалом возможность возвысить его, что сам его представитель, любимец короля и действительно привлекательный целеустремленный герой Иеран Персон, изображается в несколько карикатурном виде – подчеркивается его низкопоклонство и расчетливое шутовство, а народ представлен в отвратительных масках сброда, – мы должны признать, что в целом очевидна смелая и острая работа драматурга и режиссера, в ней видны результаты внимательного и самозабвенного проникновения

в материал, а также и исключительного таланта московских актеров.

Это уже не сказка, стилизованная по образцу русских былин, которую мы видели в представленной московской труппой в прошлом году постановке шекспировского «Гамлета»<sup>84</sup>, а сильное произведение, в котором временами выделялись то реалистические, то сказочные детали, но все было подчинено единому, в совершенстве проработанному замыслу. Была там, к примеру, идея, как мы уже говорили, папахивающая политическими тенденциями. Идея агрессивная, которая от начала до конца держит зрителя в напряжении, постоянно удивляет оптически резким освещением. Это резкое освещение исходит не только извне, но и изнутри. Сколько фигур здесь ожило так, что мы их едва узнали, вспоминая их тусклые очертания из текста! Сам Эрик, в роли которого после Калеба Пламмера из Диккенса снова предстал М.А. Чехов, заслуживает отдельной статьи, так незабываемо он, худой и постоянно изломанный, метался по сцене с видом сомнамбулы, со зловещими огоньками, загорающимися в вытаращенных глазах, с удивительной мимолетной улыбкой, которая внезапно превращала жуткие черты в лицо ребенка. Простонародное происхождение его спутника, Иерана Персона, Б.М. Сушкевич подчеркивает самим костюмом и манерами, но под этой внешностью скрывается упорный борец, бескорыстно стремящийся к цели. Рядом с этой парой, которая представляет собой некую двойную ведущую фигуру спектакля, остальные персонажи словно выступают из сумерек истории: королевская любовница, позднее королева, Л.И. Дейкун, королева-вдова С.Г. Бирман, герцог Иоанн А.Д. Дикого, придворный В.А. Подгорного, дворянин И.П. Новского, солдат Монс А.П. Бондырева и солдат-палач В.В. Готовцева. Каждый из этих персонажей отпечатывается в памяти зрителя костюмом, позой, всем своим поведением и местом

на сцене. Экспрессионистическое обрамление из разрушенных стен и накренившихся колонн нашло отражение и в гриме некоторых актеров, чьи черты чрезвычайно подходили к окружающему пространству. Все это соответствовало духу пьесы, по крайней мере, ее русской трактовки. В остальном решение

сцены очень скромное, и всегда, когда экспрессия декораций могла бы вступать в диссонанс с реалистическими костюмами актеров, главным образом, в изображении народных типов, ограничена безликой схематичностью формы.

Пер. с чеш. Л. П. Солнцевой

---

---

Н. М. П. <М. Пуйманова?>

34

## От Диккенса к Стриндбергу

Tribuna. Praga, 1922. № 193. 19 srpna

Возникшая десять лет назад Первая студия Московского Художественного театра воплощала замыслы основателей ведущей русской сцены, осознавших необходимость прокладывать новые пути, открывать новые горизонты. Сложный по структуре Московский Художественный театр, достигший на своей главной сцене совершенства в овладении близкими ему жанрами, едва ли мог отважиться на эксперименты и смелые новации. Однако для этого вполне годилась малая студийная сцена, на первых порах закрытая для публики.

Для начала пражских гастролей был выбран «Сверчок на печи», которого студийная труппа показала в Театре на Виноградах. По этому спектаклю можно судить, насколько еще тесно связана Студия со своим материнским лоном. Реалистическая постановка «Сверчка» почти ничем не отличается, к примеру, от пьес Чехова; однако склонность к театрализации в ней хоть и слабо, но видна. Так, например, в четвертом акте жесты действующих лиц были стилизованы под жесты и движения кукол. Особенно этим отличался фабрикант игрушек Тэкльтон, которого играет Дикий. Во время показа студийцами «Сверчка» в Москве десять лет тому назад, в нем было гораздо больше новаторства, рискованного для своего

времени: спектакль играли без сцены, без освещенной рампы.

Что можно сказать об актерам? Как всегда сказывается сыгранность труппы, и не только чисто внешняя («Сверчок» выдержал больше шестисот представлений), но и внутренняя: театр становился самой жизнью. Но хотелось бы поговорить не только о коллективе Студии, но и об ее отдельных актерам, в первую очередь — о Чехове. Это поистине гениальный артист, который с помощью слов, мимики, жестов, пауз создает образ несчастного, замученного жизнью, но чистого душой и сердцем старика Калеба. Тому, что Диккенс как первый защитник униженных и оскорбленных выразил словами, Чехов дал плоть и кровь. Широкой душе этого талантливого русского актера Диккенс особенно близок и понятен, поскольку из его школы вышли величайшие русские прозаики Гоголь и Достоевский.

17 августа на сцене Театра на Виноградах Студия сыграла пьесу Стриндберга «Эрик XIV», над которой студийный коллектив работал, готовя ее к постановке, все последние годы. Теперь мы можем сравнить начало и конец пути, который прошла Студия за время своего существования. Какая огромная разница, какие сделаны шаги!

Не осталось и следа от прежней интимности, задушевности, жизненности. Вместо этого – резкость, надломленность, театральность. Хотя и у «Эрика XIV» есть в Московском Художественном театре своя родословная, которая начинается крэгговской постановкой «Гамлета». Как бы переломанная сценическая площадка, никуда не ведущие ступени, занавеси, скрывающие не только декорации, но и некие тайны. Кажется, что мы смотрим на мир глазами больного и нервного короля Эрика; поэтому так искривлены окна, так витиеваты лестницы, а готические своды зловеще теряются где-то в вышине. Если в «Сверчке» обычная жестикация лишь чередовалась с безжизненными деревянными жестами, то в «Эрике» практически каждый шаг театрализован. Вся сцена, все актеры буквально кричат: «жизнь совсем не такая, какой мы ее привыкли видеть, ваша реальность не есть действительность, взгляните в нее получше». Вместо лиц – перед нами застывшие маски, вместо простых жестов – ухмылки и театр марионеток. Подобно разложенному на сцене реквизиту – разложены и души действующих лиц, Один штрих порой выражает всю сложность психологии человека. Возьмем, к примеру, Иерана

Персона, которого сыграл Сушкевич. Угловатый череп, линия затылка, сливающегося с одеждой, выдают его выдержку, упорство и сильную волю. Тем же способом сочинены и другие маски. Сталкивающиеся и скрещивающиеся линии разных персонажей создают не хаос, а сложную трагическую картину. Так, например, удивительно разыграна во втором акте сцена с Иераном и Сванте Стурэ, когда все нарастающие гнев, насмешки, презрение, радость победы вдруг взмывают ввысь; или, возьмем «змеиную линию» испуганных вельмож в пятой картине, доводящих короля до отчаяния. В том же духе можно было бы разобрать каждое действие, каждую картину.

М. Чехов отличился в «Эрике XIV» еще больше, чем в «Сверчке». Он вынес на своих плечах роль, заполняющую более половины пьесы. Среди всех масок и марионеток он был единственным искренним человеком. Лишь у больного, неуравновешенного, собой не владеющего Эрика порой проявлялись проблески людской душевности. Отмеченную глубоким психологизмом, мастерскую игру Чехова можно охарактеризовать только одним словом – она была великолепной.

Пер. с чеш. Л. Н. Будаговой

## Карел Чапек

### Чехов

35

Lidové noviny. Brno, 1922. № 418. 22 srpna

Приводится по: Карел Чапек об искусстве / Сост. О. Малевич. Л.: Искусство, 1969. С. 71–72

По праву первенства эта фамилия сразу напоминает нам милого классика Антона Павловича; не знаю, не будет ли она потомкам нашим напоминать в первую очередь его племянника, артиста М.А. Чехова. Актерское мастерство, какое мне довелось видеть в его Эрике XIV, я познал впервые

в жизни и вряд ли смогу еще когда-нибудь наблюдать. В прошлом году Прага неистово рукоплескала Качалову<sup>85</sup>; такой триумф никогда не выпадал даже на долю Вояна<sup>86</sup>. Какой же награды в таком случае должен был бы удостоиться этот артист с тонкими чертами лица, этот Чехов, чем осыпать

эту интеллигентную голову, эту грациозную худощавую фигуру актера, который в течение целого вечера, да еще на чужом языке, в незнакомой пьесе иностранного автора был для нас просто откровением? Его игра не поддается описанию; даже если бы я окончательно изгрыз свой карандаш, мне все равно не удалось бы выразить словами ни одного из нетерпеливых, стремительных, резких движений его аристократической руки. Или вот он топнул ногой – быстрый поворот – мгновенный взгляд сверкающих пронзительных глаз... нет, ни о чем этом не расскажешь, и я, увы, даже как-то стыжусь своего ремесла писаки, ибо ни один из пишущих не способен столь безраздельно, столь расточительно отдавать всего себя, как актер, как такой актер! Будь я актером, я бы, наверное, после «Эрика» пошел и утопился; будь я немцем, написал бы какое-нибудь необычайно абстрактное рассуждение об актерской профессии; будь я русским, сказал бы себе, что незачем отчаиваться, что не может не обрести искупления мир, где есть такое искусство, где столько телесной и духовной красоты. Именно в этих двух словах: «телесной и духовной» – и заключается тайна этого потрясающего артистического исполнения. Тело может «облекать» душу, может «символизировать» ее, может ее «выражать». Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, порывистая, мечущаяся, трепещущая. Я видел немало поистине одухотворенных актеров; своим великим искусством они убеждали вас, что внутри них происходит какая-то душевная борьба, разрывающая оковы тела. Для Чехова не существует никакого «внутри»; все происходит обнаженно,

ничто не скрыто, все выражается импульсивно и резко, в каждом движении, в игре всего тела, всего этого тончайшего и трепещущего клубка нервов. И все же я никогда не встречал игры, столь целомудренно передающей внутреннюю жизнь души, столь чуждой всему внешнему. Вы спросите: каким образом это возможно? Не знаю, пока этого нельзя объяснить, этому нельзя подражать; но я уверен, что здесь я впервые увидел нечто новое и исключительно важное, поистине современное актерское искусство.

Рядом с Чеховым все в московской Студии кажется хорошей стилизацией под современность; Чехов же сам по себе – современный актер, он сам – новое слово театра.

Впрочем, я даже не хочу писать об актерском мастерстве; охотно признаю; что актер Чехов раскрыл для меня, прежде всего, человеческую душу. Стриндберг менее всех милостив к человеческой душе; его Эрик XIV – неистовый безумец, вспыльчивый и детски-наивный, наполовину шалопай – наполовину энтузиаст; безжалостный психолог Стриндберг не поспешил наделять его всевозможными чертами вырождения королевской династии; и все же в исполнении Чехова высоким пламенем горит красота человеческого духа – прекрасное свидетельство того, что все мы существа, наделенные душой. Из размышлений философов и назиданий моралистов подобное сознание никогда не вытекало так ясно, как из быстрой смены выражения лица, из стремительных жестов, из эксцентричных движений, из всей великолепной нервной возбужденности этого актера с хрупким телом и болезненным голосом. Большого театр мне не давал и никогда не даст.

Пер. с чеш. О. Малевич



Карел Энгельмюллер

## Гастроли Студии Московского Художественного театра. «Эрик XIV»

36

Narodna politika. Praga, 1922. 22 srpna

Если «Сверчок на печи» был пьесой, в постановке которой труппа Студии впервые попыталась отклониться от сложившихся традиций Художественного театра, «Эрик XIV» стал кульминацией и, скажем сразу, блестящей кульминацией этих обновительных процессов, своего рода последним рубежом, к которому ценой огромных усилий труппа стремилась многие годы. У нас, недавно посмотревших в Национальном театре комедию Стриндберга «Королева Кристина»<sup>87</sup>, помимо весьма интересного и поучительно-сравнения этих двух «королевских» пьес, есть случай заглянуть в глубины той мощной и впечатляющей творческой потенции, рафинированной изобретательности приемов, образов и действий этой студийной труппы, которая просто поражает массой возможностей, пока еще вроде бы не востребованных, не реализованных для сцены, и актерского самовыражения. Если Художественный театр прославился тем, что сумел оживить каждую мизансцену, вдохнуть настоящую жизнь в каждое свое творение, если он оттачивал каждую реалистическую или натуралистическую деталь, показывая их эмоциональную и психологическую обусловленность, – то воспитанники школы Станиславского, счастливые наследники и достойные продолжатели всех его блестящих свершений, показали нам всем, что такое стиль сценической культуры, стиль со всеми его проявлениями – от декораций до внезапно поднятого пальца на руке последнего статиста. Только здесь, в этой пьесе, мы почувствовали и ощутили сильнейшее веяние нового искусства, которое подняла на щит и вписала в свой герб Студия.

Очевидно, что историческая пьеса Стриндберга нацелена именно на это, захватывая всем своим содержанием, каждой из тщательно отделанных сцен, производящих огромное впечатление. «Эрик XIV» – своего рода параллель к «Королеве Кристине». Здесь встречаются и сталкиваются те же начала, и сама судьба главного героя со всеми ее подробностями заставляет вспомнить королеву Кристину. Эрик XIV, сын и престолонаследник Густава Вазы, тоже личность в высшей степени странная. По историческим свидетельствам, он был справедливым государем, ценителем искусств, вел свою страну к расцвету, прославив ее флот. В то же время он страдал приступами безумия, из-за которых лишился трона. Когда его планы вступить в династический брак с Елизаветой Английской провалились, он возвращается к своей любовнице Карин, дочери простого солдата, собираясь увенчать ее королевской короной. Своим поведением он настраивает против себя дворянство, особенно его предводителя, старого Сванте Стурэ. Провозгласив же всемогущим государственным советником авантюриста и пьяницу Иерана Персона, Эрик провоцирует возникновение заговора, чьи участники на время разлучают с ним его обожаемую Карин с их детьми, его жену и возлюбленную, его ангела-хранителя во всех капризных и яростных взрывах его болезненной раздражительности. Одному лишь Иерану, гениальному организатору и дипломату, всегда по силам разрешать все противоречия, а когда его острый ум оказывается бессильным, появляется коварный убийца, одноглазый Педер со своим кинжалом и секирой.

В день свадьбы Эрика и Карин дворянство вновь поднимает бунт, сводные братья Эрика – герцог Иоанн и герцог Карл договариваются о разделе власти, окружают замок, и Иерану не остается ничего другого, кроме как дать королю яд. Троном овладевает герцог Иоанн.

В пьесе этой выведены более целеустремленные, сильные, пластичные, более полнокровные и прорисованные характеры действующих лиц, чем в «Королеве Кристине», хотя практически все они призваны лишь создать среду и фон для сумасбродных истерик или душевных терзаний Эрика. Все это личности, играя которых, студийцы проявили чувство стиля, высочайшее актерское мастерство, искусное владение сценической речью, мимикой и жестом.

Прежде всего, это – Эрик в исполнении господина М.А. Чехова! Вчера еще сторбленый неряшливый старец с шаркающей

походкой и еле слышным голосом, сказочная фигурка игрушечного мастера, сегодня он уже стройный, подвижный молодой король, но болезненного вида, с пристальным, вопрошающим взглядом широко открытых глаз, испуганный, нервный, чередующий внезапные приступы смеха со слезами, гордый и благородный властелин, который вдруг съезживается, как малое и слабое дитя, в объятьях своей обожаемой Карин. То он извергает гневные слова в припадке безумия, то снова ласкается со своей милой, разделяя с ней печаль или бурную радость из-за какой-то глупости, помутившей его рассудок. Господин Чехов настолько мастерски передает это патологическое состояние каждой своей позой, жестом, взглядом, что его исполнение – одно из самых выдающихся, которые мы когда-либо видели.

Пер. с чеш. Л. Н. Будаговой

---

---

М. М<айерова>

## Студия

37

Rude pravo. Praga, 1922. № 196. 23 srpna

Свой новый сезон Театр на Виноградах открыл рядом спектаклей Студии Московского Художественного театра. Как показала вчера труппа русских актеров в так называемой исторической драме Августа Стриндберга «Эрик XIV», начало гастролей было весьма успешным, и пражане пожалуют, если отдадут предпочтение разным сомнительным летним «забавам» перед возможностью испытать истинное удовольствие и не придут в театр, который им это гарантирует. Московская труппа отличается изобретательностью, искренностью и отвагой, а ее состав владеет всей гаммой выражений как общечеловеческих страстей, так и специфических особенностей отдельных

драматургов или периодов в истории драматургии. Действительно, перед нами Стриндберг с пьесой, которую можно было бы назвать «исторической», поскольку речь в ней идет о шведском короле, однако и по существу, и в актерской интерпретации, главное здесь – воссоздание определенного характера и его проявлений в конкретной среде. Эрик XIV – избалованный, неразумный отпрыск богатого и знатного рода, всегда поступающий, как ему вздумается, не знавший ни горя, ни страданий – душевных или телесных. Одержимый чувствами необъяснимой, иррациональной любви и ненависти, он ценит собственные слабости и ненавидит свою силу. Действие

ограничивается скухими сведениями о том, что Эрик ищет достойную короля невесту, которую у него то и дело кто-нибудь отбивает, что с детским упрямством он преследует дворян и, в конце концов, берет в жены дочь солдата, свою любовницу из народа, мать его детей – Карен. Человек он слабый, поэтому драматург ставит рядом с ним верного друга, который действует в его интересах, но за свою преданность позже расплачивается жизнью, когда Эрик, препятствуя его стараниям, провоцирует бунт и отравляет себя, страшась позорной смерти. Трон переходит к одному из его сводных братьев, а толпа, только что прославлявшая Эрика в благодарность за свадебный пир, теперь кричит «Да здравствует король Иоанн III!» Постановка отличается мрачностью декораций, освещения, режиссуры и грима действующих лиц. Отвечая духу старинного повествования, она вносит свои оттенки в плод стриндберговской фантазии, подчиняя ее причудливую гротескность определенному настроению.

Студия, чья труппа состоит из отличных актеров и одаренных режиссеров, доказала, что «обстановочная» пьеса не требует загромождения сцены старомодным реквизитом или абсурдным модернистским хламом. Название этой труппы – Студия, Мастерская, что символизирует ее цели и характер. Это и в самом деле – мастерская, где трудятся все, от исполнителя главной роли до статиста, который в панике опусывает круги в неподражаемой сцене известия о смерти короля. Очевидно, что в этой труппе работает не только режиссер, но исполнитель даже самой маленькой роли, и что каждый делает это на протяжении всего спектакля, а не только, когда на него направлено внимание зрителей в моменты его реплик или действий. Ясно, что, ставя эту пьесу, актеры и режиссер долго репетировали, что-то переделывали, трудились много и упорно, и что лишь на этой основе мог возникнуть такой жизненный, потрясающий и яркий спектакль.

Пер. с чеш. Л. Н. Будаговой

Ярослав Колман

## Гастрольные спектакли Студии Московского Художественного театра. «Эрик XIV»

38

Venkov. Praga, 1922. 23 srpna

Композиция исторической драмы «Эрик XIV» держится на трех главных персонажах, разных, как огонь и вода, но связанных общей судьбой: на несчастном, дегенерировавшем сыне Густава Вазы и его преемнике на шведском троне Эрике, доверенном лице молодого короля и соправителе Иеране Персоне и Карин Монс, девушке из народа, королевской фаворитке и любовнице. Молодой король, которого сумасшествие лишило мудрого и могущественного правления

и привело к гибели, является трагической фигурой шведской истории; также и оба спутника его печальной жизни, могучий и наделенный талантом правителя пролетарий Иеран, некий шведский Потемкин, и деревенская девушка из Маделгада, которая на краткое время обрела королевскую корону и мантию, – все они, действительно, жили в шестнадцатом веке.

Из этой жизненной трагедии Стриндберг сотворил свое произведение, подчеркнув в нем все демонические моменты

и душераздирающие контрасты, соответствующие его пылкому, остроуму и желчному творческому духу. Из поэтической драмы недавно умерший Е. Б. Вахтангов создал произведение для сцены, его мы видели в четверг в Театре на Виноградах: если возможно было еще больше усилить остроту, кошмар и ужас, это было сделано в данном сценическом воплощении. Персонажи Стриндберга в исполнении московских актеров ходят, как призраки, между убийством и сумасшествием, зритель видит их в чудовищном свете, в котором они предстают перед полусумасшедшим правителем. Неподвижный великан герцог Иоанн (А. Д. Дикий), высокая черная фигура королевы-вдовы (С. Г. Бирман) с ужасающе гримасничающей белой маской, трое мрачных Стурэ, двор, пресмыкающийся перед раздраженным и напуганным королем, впадающим то в нероновское неистовство, то в мальчишеское благодушие.

За день до этого мы видели М. Чехова в образе душевно и телесно разложившегося старца<sup>88</sup>, в четверг этот же актер играл молодого мужчину, дух и нервы которого подвергаются порче. Затравленный взгляд, бледное лицо, изнуренное страхом, несколько кудряшек, прилипших на влажном от пота лбу, движения взбешенной кошки и смех – удивительный смех пациента, который на миг забывает о своей боли и неотвратимом конце. Голос этого актера демонстрирует самые широкие возможности модуляции, он хрипит, стонет, воет и вдруг начинает звучать добродушно, тепло и мягко, фигура распрямляется, глаза наполняются блеском, лицо озаряется интеллигентностью и пылкостью молодости. А потом снова падение в темноту и страх, губы кривятся в судорогах бешенства, мышцы лица расслабляются, взгляд погасает. Патологический этюд в сочетании с актерским темпераментом и невероятной пластичностью.

Господина Б. М. Сушкевича мы уже во второй раз видели в образе интригана. Во

вступительной сцене он предстает как извивающийся ужом придворный, который при помощи шутовства умеет завоевывать благосклонность своего господина, даже если минуту назад в него легли гром и молнии. В течение спектакля его влияние и власть возрастают, истинная его сущность, смелая, твердая и творческая, все меньше нуждается в лицемерии. На вершине власти это молчаливый, замкнутый хищник, который не спускает глаз с больного лепечущего ребенка, своего короля, и поджидает подходящей возможности. Политик, который ценит случай и действует, когда настает его час. Бедняк, хороший и любимый сын старой матери, сдержанный любовник, неряшливый чудака, у которого нет ни времени, ни желания заниматься своей внешностью, поскольку его взъерошенная огромная голова горит одним лишь властительным честолюбием. Королевский любимчик и прокурор ходит в стоптанных туфлях, рассеянно слушает раздающуюся из бедной кухни болтовню своей жадной мамыши, а в кармане у него нет ни гроша. «Ты живешь, как свинья», – бросает ему упрек правитель в его бедном доме. Но он обладает властью, перед которой трепещут даже дворянин Стурэ и его надменное семейство и которая держит короля на троне. Сушкевич передает богатый характер Иерана Персона сдержанными жестами, выразительной мимикой, раскрывающей флегматическую внимательность человека сильной породы, твердо преследующего свою цель, взрывами страстей, которые тут же укрощаются духом рассудительности, смекалки и предприимчивости.

Судьбоносную троицу на королевском дворе замыкает Карин (Л. И. Дейкун), игривая, беззаботная девушка, марионетка в болезненных королевских капризах. Пассивное создание, мягущееся между побоями и объятиями с поцелуями и все же способное усмирить взрывы бешенства своего любовника,

наряду с Иераном это второе существо, которое остается рядом с королем до самого конца. В трактовке Дейкун предстает северный тип белокурой деревенской красавицы, наделенной тонкими чувствами и рабской верностью.

Самые выразительные эпизодические роли сыграли Е. В. Измайлова (надменная и загадочная любовница Иерана Агда), Н. Н. Бромлей (мать Иерана, старуха из низшего сословия с резким певучим голосом) и А. П. Бондырев (старый солдат Монс, толстый неустрашимый провинциал).

С. В. Попов (статный поручик Макс) и В. В. Готовцев (Педер Веламсон, гуманный урод-палач с капральскими амбициями, обгаренный кровью) представили оригинальные актерские работы.

Московская Студия раскрыла в пьесе Стриндберга очень много интересных идей, ярких красок, но местами в спектакле

чувствовался определенный диссонанс между схематической экспрессией декорационного оформления и реалистической трактовкой ролей, главным образом, в массовых сценах шумящей черни. Прекрасная сцена посещения королем бедного жилища его фаворита также излишне отягощена смелыми модернистскими декорациями, в которых решена изба, ее великолепная и нарочитая архитектура никак не могла убедить зрителя в бедности ее обитателей.

Мы не считаем, что эта пьеса недоступна русским, так как их речь не в состоянии передать эпиграмматически точный ритм Стриндберга, как писала немецкая критика во время гастрольных спектаклей Студии в берлинском Аполло-театре. Однако к концу спектакля темп, действительно, несколько замедляется. Успех был шумным, зал был полон.

Пер. с чеш. Л. П. Солнцевой

С. Турцев

## Гастроли московской Студии (Письмо из Праги)

39

За свободу. Варшава, 1922. № 242. 30 авг. С. 2

«Эрик XIV» в исполнении Студии Московского Художественного театра... Чья это пьеса? Отчасти А. Стриндберга, но больше Е. Б. Вахтангова и студийцев. Вряд ли драме Стриндберга пришлось бы увидеть свет рампы, если бы ею не заинтересовался Вахтангов, если бы он не задался мыслью, прочитав «Эрика XIV» – Стриндберга, создать своего, нового Эрика – по Стриндбергу. И вряд ли Вахтангов сумел бы передать зрителям то новое, то свое в Эрике, если бы он не был понят, если бы мысли и желания его не были почувствованы студийцами. Талант перевоплощения, сценические дарования и проникновенная интерпретация

студийцев в соединении с творческим режиссерским гением Вахтангова совершили чудо преображения над драмой Стриндберга. Читать «Эрика XIV» – напрасный труд. Его нужно смотреть и слушать. И смотреть, и слушать студийцев. Они показывают, они говорят неизмеримо больше того, чем мог сказать Стриндберг. Может быть, больше даже, чем хотел сказать. По существу, драма Стриндберга нудная и исторически плохо обоснованная и, что называется, без «стержня». Есть ли в ней основная идея? Пожалуй... Старая, как мир, – борьба за власть. А там, где власть, там ложь, там ненависть и кровь. Где борьба сильных, там гибель слабых.

И в этой атмосфере придворной лести, коварства и интриг мятется странная, больная душа короля Эрика XIV. Как поражает М.А. Чехов – Эрик. Какой до конца продуманный, сложнейший и законченный облик. Каждый всплеск мутящегося рассудка, самое мельчайшее душевное движение клинически обосновано, схвачено и выражено. Изумительны его переходы от злобной исступленности безумного Калигулы к детской беспомощности, к беззаботному смеху.

Эрик XIV властвует по праву рождения, но он не рожден для власти. Ему ли, слабому, бороться с протянутыми за скипетром жадными и сильными руками.

Запутавшись в сетях интриг и заговоров, он потерял способность различать, кто друг ему, кто враг. Кого казнить, кого к себе приблизить. Он не из тех, кто может со спокойной душой казнить расчетливо и «пресекать». Он «переступил», но он не из тех, которым «все позволено».

Все крепнет сеть, сплетенная вокруг него, все ближе к трону протянутые руки. И рано или поздно, по праву сильного и хитрого, отнимет власть другой. Отнимет власть – отнимет жизнь. Бойтся это осознать и сознает. И всюду ему чудятся враги и ножи убийцы.

Вот стройная, высокая фигура в черном – королевы-мачехи (С. Г. Бирман) – медленно спускается по лестнице. Какое жуткое лицо. Какой дерзкий необыкновенный грим. Конечно, таких лиц не бывает, не может быть. Какой-то «кубистический» портрет. И вместе с тем эти прямые, несимметрично расположенные линии – брови, перекошенный, злобный рот, все белое лицо не «настоящее» – условное, как оно понятно и много говорит. Уже только одним зрительным впечатлением вы берете весь ее внутренний облик. Вся злобность, все коварство ее натуры сразу постигается вами. Она заговорила... Ну, да. Только такой ровный, насквозь фальшивый, лицемерный голос вы и ожидали услышать. С первого взгляда вы уже знаете, какая она.

И вы понимаете большое раздражение Эрика и вместе с ним испытываете тревогу при приближении ее. Она уходит, но беспокойство, вызванное ею, остается. Напрасно возлюбленная Эрика Карин (Л.И. Дейкун), которая и боится, и любит его жалостливой, надрывной, немного материнской любовью, старается ласками и кротостью своей утишить нервную дрожь его и отогнать пугающие думы. Он может забыться на минуту, засмеяться, но страх и темные предчувствия не освободят его совсем. Ведь ими он болен, они навсегда победили его.

Уже разгладились страдальческие складки меж бровей, просветлело лицо. И вдруг опять, словно его толкнуло что-то... Он обернулся и с полусдавленными вскриками ужаса и отвращения, с тоской и детской беспомощностью протягивает руки к Карин, как бы прося дать спокойствие, защитить и спасти. Застывшая, как каменная статуя, не идет, а надвигается огромная фигура.

Тяжелые складки темной бархатной одежды, лопатообразная, рыжая борода, неподвижная, непроницаемая маска лица и немигающий, упорный взгляд из-под свинцовых век. Придвинулся, остановился, закаменел. Это брат Эрика – Иоанн (А.Д. Дикий). И вновь подкатываются к Эрику страх и злоба. Не может выдержать. Изнемогая от бессильной ярости, он говорит, кричит на Иоанна. Готов ударить – ударяет. Но молчит Иоанн, устремив на него немигающий, страшный, как у воскресшего Лазаря, взгляд. Только угрожающе приподнимаются две металлические змеи над головой его. И опять все ясно, что Эрик обречен. И приговорен он к смерти Иоанном. Борьба еще будет продолжаться. Прокуратор Иеран Персон (Б.М. Сушкевич) – с тонким умом Макиавелли, как Макиавелли беспощадный к врагам, как он беспринципный и неразборчивый в средствах, – охраняет трон короля. Оберегает его власть, вернее – свою. Ибо прав он, когда на наивный вопрос Эрика:

«Иеран, кто же из нас теперь король?» – отвечает: «Думается, что я». Но все хитрые комбинации и тонкие планы Иерана разрушает и портит сам же Эрик. Он не властен над собой и не способен выполнить даже то, что ему указывают. Все же Иеран связал свою судьбу с Эриком и, значит, с ним погибнет.

И когда наступает последний час Эрика, – когда Иоанн приближается с войсками и толпой, и ко дворцу подкатывается издали идущий, все нарастающий, вселяющий тревогу ужас, гул, – Эрику не от кого ждать спасения. Казнями, оскорблениями, большой подозрительностью он внушил всем ненависть, презрение и страх к себе. Все оставили его. А народ – «простой», – народ, который Эрик любит, презирая, и с брезгливостью жалеет, среди которого он популярен за его простоту, народ, допущенный им даже во дворец на свадебный пир, – не защищает его и сейчас же после смерти Эрика будет усердно кричать *vivat* Иоанну.

Трудно говорить об игре студийцев. Они не играют, а творят, создают цельные, до мелочей продуманные образы, настолько убедительные, что затрудняешься сказать даже, можно ли их передать иначе, в ином толковании – более правильно. Если центральная роль Эрика по своему объему и содержанию позволяет М.А. Чехову развернуть во всей широте свой поистине крупный талант, то остальные, «второстепенные» по старой терминологии, персонажи (у студийцев нет «вторых» ролей) обладают удивительной способностью конденсировать, если можно так выразиться, все свое дарование и в немногих словах, иногда даже без слов, а одними жестами, походкой, гримом – дать предельную рельефность и яркость создаваемого типа. Взять хотя бы эту распущенную, пьяную, обвешуюся толпу в последнем действии. Какое жуткое, какое художественное изображение того, что называется «чернью». В их диком гоготании, в разнузданных движениях, в утрировано

безобразных, полужверинных масках, напоминающих скульптурные изображения «уродцев» Иннокентия Жукова<sup>89</sup>, нам беспощадно вскрывается вся их жадность, тупость, наглость и трусость, все внутреннее содержание понятия «чернь». И их веселье невольно вызывает в памяти страшные картины нашего «октябрьского веселья». Отмечать отдельных особенно выдающихся исполнителей нельзя. Каждый исполнитель даже самой незначительной по объему роли дает максимум возможного в пределах ее. Да и как говорить о преимуществах того или другого, разделять более важное от мелкого в «Эрике», когда вся постановка есть одно гармоническое целое, одно необычной архитектуры здание, воздвигнутое волею и гением творца его – Е.Б. Вахтангова. Музыка, декорации, костюмы в «Эрике» выдержаны в строгом соответствии с внутренней психологической сущностью драмы. Они «говорят», способствуют выявлению ее. Декорации в «Эрике» не являют собой возможного приближения к фотографической передаче существующего, «натуры». Они условны. Они больше, чем действительность. Они тоже действуют. В них замысел и смысл.

Огромные, из прямых, местами обломанных линий – колонны – глыбы не то дворца, не то тюрьмы (тюрьмы для Эрика?). Лабиринт переходов, лесенок, площадок создает не поддающуюся отчетливому восприятию, обманывающую перспективу. (Здесь все ложно, все обманывает.) По этим лесенкам, переходам бесшумно двигаются, шныряют придворные. Встречаются, переглядываются, шепчут, расходятся. Ткут свою сеть интриг, коварства, заговора вокруг Эрика.

И все полно угрозы скрытой. И на стене сноп резких, золотых не то молний, не то стрел угрожающих. А эти дивные непривычные сочетания красок декорации третьего действия. Тусклая позолота, краснеющие пятна бронзы под радужным светом

из разноцветных стекол прихотливой формы окон. Все неестественно, непривычной формы и окраски. Для нас новаторство. Но оправдывающее себя. Эти «кубистические» гримы, вещи, декорации, они неправдоподобны, но они понятны. И что главное – они содержательны, они позволяют выразить и дают больше, нежели тщательно вырезанная веточка дерева или вырисованные облака «совсем как в действительности». Вся постановка «Эрика» в целом говорит о пьесе, о ее сокровенном смысле больше, чем могла бы дать постановка «старого» театра, где все, «как в самом деле», «как настоящее».

Что же это? Отрицание старого театра, уничтожение традиций? Какой-то совсем иной, новый путь? Нет – не разрыв, не отрицание. А шаг вперед. Найдено сочетание «старого» с «новым». Найден синтез. Преемственная связь со старым сохранена, но горизонт расширился. Взято новое направление. В этом направлении можно работать, творить и прогрессировать. И хочется верить, что среди студийцев найдутся достойные преемники безвременно ушедшего Е. Б. Вахтангова († 29.V.22 г.) и по поставленным им вехам пойдут вперед, все дальше.

---

---

Н. Д. <псевдоним не раскрыт>

40

**Студия МХТ**  
**«Эрик XIV»<sup>90</sup>**

Пролетарий. Харьков, 1923. № 199. 5 сент. С. 8

Прекрасная постановка (Вахтангова), великолепно декорации, богатые костюмы, четкое исполнение. И тем не менее, зрительный зал не был захвачен сценой, и дуновение скуки веяло над аудиторией. Объяснение этому надо искать в том, что драма Стриндберга для наших дней является просто-напросто трагическим фарсом о глупом и сумасбродном короле. Поставлен же и разыгран «Эрик» Первой студией МХТ отнюдь не в тонах трагического гротеска, а чересчур солидно, величаво-громоздко и глубокомысленно. Как ни укладывали в мрачные краски трагической обреченности замысел Стриндберга режиссер и художник, у зрителя все же в памяти останется только голый сюжет, да сложная, взбалмошная

и причудливо-неврастеничная фигура незадачливого короля. Поэтому внимание аудитории обострялось, пока на сцене был Эрик, и ослабевало, когда фигурировали остальные персонажи. И надо воздать должное Гейроту – его Эрик сделан с большим мастерством, а отдельные реплики порой ласкали слух исключительной естественностью, столь необычной для сцены. Как всегда, очень выдержанного Иерана дал даровитый Сушкевич. Колоритен герцог Иоанн у Дикого. Женские роли хорошо разошлись между Бирман, Дейкун, Бромлей и Измайловой. Общее впечатление – спектакль с печатью изысканно-тонкой сценической культуры; но для нашей современности «Эрик XIV» уже излишний балласт. «Короли» уже надоели.



Хрис. Херсонский

**Сто спектаклей «Эрика XIV»**

41

Известия ВЦИК. 1923. № 241. 21 окт. С. 5

В марте 1921 года на трех генеральных репетициях и премьере «Эрика» я смотрел этот спектакль со все возрастающим интересом. Евгений Багратионович Вахтангов вел борьбу с Первой студией. Дирижер перестраивал свой психологический актерский оркестр на новый лад. В ту пору работа этого безвременно ушедшего мастера приковала к себе глубокое внимание и «правых» – академиков, и «левых» – новаторов и вызвала у тех и других искреннее сочувствие. Е. Б. Вахтангов, любимый ученик К. С. Станиславского, выросал в крупного вождя, он повел художественников к театру насыщенной по-новому и яркой игры – к трагедии и трагикомедии.

Сложившаяся природа Студии МХАТ перерождалась, росла от люльки натурализма из уютных комнаток «Сверчка», от переживаний среднего человека, от картинок быта – к трибуне нового театрального бытия в масштабе больших запросов, эмоций и идей. Но хотя этим объединялась мысль всех артистов Студии, полной победы режиссер еще не достиг. Спектакль «Эрик» вышел внутренне противоречивым.

Вместо четкости и простоты трагического рисунка получилась неврастения, доходящая в своем напряжении до полуприпадочного клинического состояния (так исполняет М. Чехов роль Эрика). Как напомнили вчера его конвульсии того кликушешамана, что выступал со своим шаманством на выставке! Душевно больная – разбитая трагедия. Лишь местами Чехов возвышается до простоты и мудрой строгости подлинно-трагических моментов. Из остальных исполнителей только Бирман в роли королевы-матери и Иоанн Рыжебородый (на первых

спектаклях Серов, затем Дикий) дают стальные, четкие опорные фигуры. Сушкевич в роли Персона смешивает с трагическим тоном приниженный житейский психологизм и постоянно выпадает из одного тона в другой. Дейкун в роли Карин обаятельна душевной ясностью и непосредственной чуткостью исполнения, но она вся от комнаты мамы Книртъе<sup>91</sup>.

Трагедия феодального монархизма, которую мы видим в пьесе Стриндберга, сделана, таким образом, личной психологической драмой бедного несчастного Эрика и немногих ему близких. Трагедии народа, социальной темы спектакль не поднимает. Появление «народа» в последнем акте совсем неожиданно и не сделано. Только беспомощны эти дети в халатиках и чепцах, изображающие «народ». Так же неожиданно звучат слова: «Эрик – добрый крестьянский король». Они содействуют, пожалуй, только тому мистическому озарению почти святого безумца, которое вносит М. Чехов в роль Эрика.

Модернизация психологического натурализма и неврастения не делают, конечно, здорового стиля трагедии, которого ждет наша эпоха от своего театра; они роняют ее социальную значимость. Противоречат друг другу и гримы, одни резко условные, другие – натуралистические; условные стилизованные декорации противоречат часто игре актеров и т.д. Этот спектакль и по сей день, в сотый раз, демонстрирует внутреннюю борьбу в Студии. Пойдет ли Студия дальше в ближайшей постановке «Гамлета»<sup>92</sup> по пути того же «смешения языков», который уже развалил постановку «Короля Лира»<sup>93</sup>? Или начавшаяся борьба выведет ее на более здоровый и социально-активный путь?

## После сотового спектакля «Эрик XIV»

Театр и музыка. 1923. № 36. 6 нояб. С. 1151

17 октября в Первой акстудии в сотый раз шел «Эрик XIV». Это первая из постановок покойного Е. Б. [Вахтангова], раскрывших в новом и, как мы потом увидели, предсмертном блеске его творческое лицо. За «Эриком» последовали «Гадибук» и «Турандот» – все три на протяжении одного года, для него последнего. Все это было так недавно, об этом так много рассказывалось после его смерти на различных страницах, и спектакли, оставленные им, так энергично продолжают жить его дыханием, – что моя единственная цель только закрепить и возобновить в словах нашу нерасторжимую связь с ушедшим, связь, о которой все знают.

Странная вещь – посмертная память! Может быть, должен еще пройти не один год, а мы все не будем знать, действительно ли она существует по отношению к Е. Б. Вахтангову. Ведь не журнальными же вырезками, не монументальным красноречием проектируемых монографий суждено ей пробавляться.

Вопрос ставится просто. Как это случилось, что плохая пьеса Стриндберга, пьеса сумбурная, история о провинциальном короле, да еще рассказанная под углом клинического случая, – как случилось, что она стала патетикой современного человека? Почему наследие Вахтангова, прежде всего, волнует большим лирическим волнением, и только потом, проверяя себя, догадываешься о его мастерстве? Почему во всем, им сделанном, сначала слышишь тембр голоса, а только потом доходит смысл сказанного.

Чехов – страшно индивидуальный актер. Его можно абсолютно принять или абсолютно отвергнуть. И если примешь, то

примешь живьем, в самом его неврастечном амплуа, решительно исчерпанном для современного театра. Чехов – актер Вахтангова. Когда-то это была странная диккенсовская пара – игрушечный фабрикант Текльтон и его мастер Калев Пламмер. Оба вышли из смутной рождественской ночи. В обоих было зерно того самого фантастического реализма, той самой лгущей правды, которая стала впоследствии театром Вахтангова. Потом они стали двойниками в «Потопе», играя одну роль – Фрэзера. В чертах проигравшегося биржевика сквозило лицо гоголевской силы. «Высший реализм» выбился сквозь пустяшную комедию о фальшивой ночной тревоге. Гул сорванной плотины стал родной музыкой Вахтангова. Негритянский мотив погибающих оказался переложенным на гребешках «Турандот».

Вахтангов и Чехов в последний раз встретились в «Эрике». Игрушечная мастерская Текльтона разрослась музеем восковых фигур, мертвым королевством Стриндберга. Гул сорванной плотины кончился сумасшедшим бунтом «крестьянского короля», он кончился молчаньем придворных в последней картине спектакля.

Может быть, в решающем пузырьке с ядом, так удачно введенном Вахтанговым в стриндберговскую пьесу, сконденсирован последний выплеск этого гула. Может быть, и Вахтангов, умирая, знал об этом нечто, чего он больше нам не расскажет.

Первая студия готовит «Гамлета». Эта постановка была мечтой Вахтангова<sup>94</sup>. Единственное, чего бы сейчас хотелось, это, когда пойдет «Гамлет», узнать в Чехове актера Вахтанговского театра.

Н. Лазич

**Эрик XIV – М. А. Чехов. Павел I – И. Н. Певцов<sup>95</sup>**  
**(В дискуссионном порядке)**

43

Новая рампа. 1924. № 21. 4–9 нояб. С. 39

Параллель напрашивается сама собой. С одной стороны, Эрик XIV и Павел I, с другой – М. Чехов и И. Певцов.

Судьба Эрика и Павла почти та же: то же кажущееся могущество автократа, те же психопатологические уклоны в характере, те же империалистические стремления с мистической окраской, та же вражда со знатью и, наконец, та же судьба – насильственная смерть и за ней – дворцовый переворот. Правда, пьеса Мережковского – дворцовая хроника, поверхностно-историческая, а пьеса Стриндберга – трагедия личности. Но это не меняет сути: в исполнении Чехова и Певцова эта разница скрадывается, и личная трагедия героев заслоняет остальную сферу пьес, становится стержнем спектакля.

Певцов весь в самом себе: в каждом творимом образе – тот или иной вариант единого творческого образа – Певцова. Чехов – везде

другой, каждый раз новый и неожиданный, но всегда индивидуально-ясный, всегда отличный от других – и в этом его сила и превосходство.

Если Певцов каждый образ, как фуфайку, натягивает на себя, причем фуфайка принимает формы тела Певцова, то Чехов сам влезает в образы, как в стальной панцирь, придавая своему телу формы панциря. Хотя певцовские образы по психологической глубине значительнее чеховских, но насколько богат и неожидан Чехов во внешней выразительности, настолько в ней беден Певцов; его мимика, жесты, пластика лишь незначительно варьируются в зависимости от характера изображаемого лица и от стиля эпохи и постановки. А у Чехова они меняются резко. Певцов весь на риске – настроение, каприз, удача. Чехов обладает могучим трамплином для разбега на роль – ясно-осознанные и твердые принципы школы.

Юр. Соболев

**МХАТ Второй<sup>96</sup>**

44

Заря Востока. Тифлис, 1926. № 1163. 29 апр. С. 5

<...> Глубокое воздействие в отношении формирования художественного роста Студии оказал Е. Б. Вахтангов. Он дал Студии решительный толчок. Он не побоялся театрального. Он вывел ее из плена будничности и поставил лицом к лицу к большим проблемам современности. Смена светотени, игра контрастов – вот что занимало его режиссерское внимание.

Студия, к этому моменту уже имевшая в своем репертуаре такие большие работы, как «Сверчок», «Балладина», «Калики перехожие», «Двенадцатая ночь» и «Потоп», подошла к тому условному (в отличии от строго-реалистического) театру, к которому подвел ее в «Эрике XIV» Вахтангов.

«Эрик XIV» – новый этап в ее творческой жизни. Это – спектакль тех новых форм,

которые, в истоках своих не отрываясь от старой традиции Художественного театра, явили ее, однако, в освеженном и углубленном содержании. Реалистический рисунок был здесь отточен до символа. Рассеянные, разрозненные бытовые черточки обобщались до некоторой сгущенности гротеска. Условные гримы заменяли натурализм фотографии, а созданные художником и режиссером

одежды подчеркивали сгущенность обобщений так же, как и все мизансцены, все сценические построения, раскрывающие в неожиданных сочетаниях, в резких переходах – внутренний замысел постановки, которая должна была явить *трагическую неизбежность гибели королевской власти*, носителем которой является безумный и скорбный, прекрасный и страдающий Эрик. <...>

---

---

С. <псевдоним не раскрыт>

45

### Гастроли МХАТ-2<sup>97</sup> Театр Михаила Чехова

Рабочая правда. Тифлис, 1926. № 99. 5 мая. С. 7

МХАТ Второй принадлежит к тем детям, которые восстали против своего отца.

Отец – старый Художественный театр; театр «сверчка» и ансамбля. Он остается таким же, неизменяемым, до сих пор; доказательство – недавние его гастроли в Тифлисе. Дети, – студии «старика», пошли по другому пути, круто свернули в сторону.

В сторону или вперед?.. «Эрик XIV» – удивительная пьеса, одна из самых сильных в мировом репертуаре. Диалоги в ней звучат, как мечи. Мрачность ее напоминает «Макбета». Стриндберг (автор «Эрика») умел ненавидеть.

И эта пьеса, открытая Художественным Вторым, лучшее, что было в спектакле 1 мая. В центре пьесы – замечательный актер Михаил Чехов, играющий Эрика.

Он выситя над остальными, как сверкающая вершина. Громадное мастерство. Громадное чувство стиля и ритма.

Быть может, его Эрик не вполне самостоятелен; быть может, в нем есть отзвуки орленевского Федора Иоанновича<sup>98</sup>, быть может, этот шведский кроль не должен так походить на русского блаженненького. Быть может, истерическую патологию

в «Эрике» следовало бы отбросить или подать как-то иначе...

Но все это приходит в голову только потом, когда опустится занавес последнего акта. А до той минуты – смотришь и слушаешь, охваченный трепетом.

Необыкновенный артист!

И как мелки были другие, по сравнению с Чеховым. Они хорошие, грамотные артисты, овладевшие техникой.

Но производили впечатление средней труппы при исключительном гастролере.

Гастроли МХАТ Второго не правильнее было бы назвать гастролями Михаила Чехова?

Итак, вместо театра ансамбля – театр актера.

Вместо реального «сверчка» – условная романтика вахтанговской постановки. Не средневековые колонны и латы, а намек на эти колонны и латы. И актерская условная ритмическая читка ролей, напоминающая французскую декламацию.

Это – не новое. Это не шаг вперед по сравнению с Художественным театром – «отцом». Такие приемы сценического воплощения отодвигают театр назад на несколько десятилетий, даже по сравнению с чеховской

«Чайкой». МХАТ Второй упорно работает. Доказательство – бездна чудесных деталей. Вкус у его руководителей, режиссеров,

художников – изощренный. Но все это покрывается исключительной талантливостью Михаил Чехова.

---

---

Гр. Либерман

### **Гастролы Московского Художественного театра «Эрик XIV» А. Стриндберга<sup>99</sup>**

46

Бакинский рабочий. 1926. № 119. 24 мая. С. 4

Трагедия Эрика в трактовке Вахтангова дана в плане развертывающейся темы о королевской власти, таящей в себе зародыш неизбежной гибели. Поэтому вся постановка, каждый штрих в актерской игре – движении, слове, жесте – насыщены этим тягостным настроением обреченности, ожидания рокового конца.

Стержень пьесы – трагедия Эрика, в душе которого непримиримо борются непримиримые контрасты. Король и раб, милостивец и жестокий безумец, тиран и беспомощный ребенок, тщетно мечущийся в поисках покоя в мире враждебных сил – таким предстает Эрик и поистине потрясающей передаче

Чехова. Мучение и мучитель в одно и то же время, он достигает таких предельных высот в изображении человеческой боли и страдания, что врежется в память зрителя поистине незабываемым образом.

Осуществление замысла Чехова нашло чуткий отклик в партнерах. Продуманно, тонко разработаны роли у Сушкевича, Дикого, Подгорного, Азанчевского и др.

В целом «Эрик» – спектакль совершенно исключительной силы и значимости, необычайно ярко развертывающий и художественные возможности театра, и громадное, искрящееся дарование Чехова.

---

---

<И.> Ледогоров

### **На вершинах творчества (Чехов в МХАТ Втором)**

47

Бакинский рабочий. 1926. № 123. 28 мая. С. 5

М.А. Чехов работает в МХАТ Втором с момента зарождения его на скромных подмостках кинематографа «Люкс». 13 лет отделяют нас от дня первого дебюта театра, 13 лет, насыщенных единой волей: найти ключ к разрешению этически-философских проблем, стоящих перед театром.

Если Сулержицкий и Вахтангов знаменуют собой путь режиссерских исканий, то

в области актерского творчества театра совершенно исключительное по значительности место занимает М.А. Чехов.

Чехов, выросший в Студии и со Студией, сконцентрировал в себе все идейное содержание театра, преломив его сквозь призму совершенно исключительного, индивидуального мастерства. Основной лейтмотив творчества Чехова – все та же, от Сулержицкого

идущая, – идея «раскрытия человеческого зерна». Чем патологичнее, уродливее образ – тем больше было соблазна, тем завлекательнее «оправдание» человека даже в глубочайшем его падении.

Герои Чехова – люди, одержимые идеей, люди, утратившие власть над собой. У Фрэнзера – доллары, биржа; у Эрика – метания человека, очутившегося между двух миров и бессильного в борьбе с враждебной ему стихией; Мальволио теряет ощущение реальности, погруженный в мечтательность старческой эротики.

И поглядите, что делает со своими героями Чехов. Вспомните, как во втором действии «Потопа» расцветает неумелой радостной улыбкой неуклюжий Фрэнзер, в порыве внезапной дружбы с недавними врагами; вспомните, как он плачет от радости, подетски всхлипывая. Разве не ясно вам, что за маской алчного дельца скрывается отличный человек? Разве не кажется, что не только Фрэнзер, но и Бир, и О'Нейл – все они расчудесные ребята, которых больно ушибла американская улица, доллары, биржа? Вспомните Эрика – как изумительно здесь брошена на первый план тревожная раздвоенность образа, сотканного из гнева и ненависти, из безрассудства и гениального предвидения, из молниеносной решимости

и тягостных сомнений. В этой раздвоенности таится зародыш гибели Эрика, из предчувствия этой гибели вырастает страдание. И так велика обнаженность этого страдания, что ни на одну минуту Эрик не вызывает отвращения или негодования. Как и Фрэнзер, Эрик – одержимый, Эрик – «блуждающий человек», но то, что в «Потопе» звучит в окраске легкого юмора, – в «Эрике» дано в плане трагедии. Наконец, смешной и отвратительной должна казаться мечтательная эротика Мальволио, но и здесь Чехов умеет уловить страдающую нотку, и здесь за внешним рисунком образа – смешным и жалким, – проникновение большого художника, [который] умеет подглядеть настоящий человеческий лик.

Как театр сегодняшнего дня, МХАТ Второй только оформляется. Он весь еще в поисках таких театральных форм, в плоскости которых разрешение этических задач театра можно было бы сочетать с требованиями «социального заказа». Нет сомнения в том, что театр их найдет. Воля к творчеству и арсенал художественных средств, которыми располагает сейчас театр, – порукой этому. В арсенале же этих художественных возможностей одно из почетных мест по праву принадлежит гениальному дарованию Михаила Александровича Чехова.

---

---

В. Хавкин

48

## Спектакли Второго Художественного театра «Эрик XIV»<sup>100</sup>

Советский Юг. Ростов-на-Дону. 1926. № 133. 12 июня. С. 4

В пьесе Стриндберга с ее безумцем-королем пытались видеть драму изжившей себя феодальной монархии. Конечно, это была явная натяжка, объяснявшаяся необходимостью найти какое-нибудь идеологическое оправдание спектаклю. Социальных

мотивов в «Эрике» совершенно нет, – не потому ли «народ», внезапно появляющийся под конец, выглядит таким игрушечным, до caricatures ненастоящим? Народу (без кавычек) действительно нечего делать в этой насквозь личной, скрытой в зловеще-пышных

дворцовых залах, драме коронованного психопата, все время мечущегося в судорогах истерической подавленности и растерзанности. Он не ответственен ни за свои действия, ни за свои переживания. Он – паяц своего недуга, причем ни то, что его окружает, ни те, кто его окружают, не вносят ни одного нового штриха в его психику. Она строго замкнута в самой себе. Эрик, в сущности, совершенно изолирован от всех остальных людей пьесы. Внешне он как будто сцеплен с ними, но внутренне он совершенно один со своими кошмарами. Кажется, будто он ничего не замечает, ни друзей, ни врагов, ни даже трогательно преданной Карин. Молниеносные вспышки сознания приносят ему внешний мир – вспышки, которые сейчас же пропадают, оставляя только спутанные, тяжело давящие следы...

Насквозь патологическая фигура Эрика, конечно, совершенно не способна к сценическому движению, не способна быть сценическим образом, раскрывающимся в своей полноте. Эрик первого явления, истерично ласкающий Карин, и Эрик заключительной сцены, принимающий яд, – он все тот же, он не может вмешаться в жизнь и борьбу, не может противопоставить себя хоть на минуту окружающему. Для безумца не существует развития характера, – для него существуют только конвульсии шатающегося сознания. Такого именно безумца мастерски изображает Чехов, внушая моментами

даже сострадание к Эрику какими-то прорывами в детскую беспомощность – скорбный взгляд едва держащихся в орбите глаз, страдальчески-тонкие руки, кротко-капризные интонации – или даже какой-то просветленной экзотичностью всего облика. Большое искусство актера, однако, не заслоняет упадочности подобных образов, не поднимающих, а подавляющих настроение зрителя.

Отличные, в смысле четкости и стильности, маски дали Бирман (вдовствующая королева) и Дикий (Иоанн Рыжебородый). Вне стилия, но с большой задушевностью играла возлюбленную короля Дейкун. Остался неясным рисунок роли – то патетически приподнятый, то опущенный до бытового натурализма – у Сушкевича (Персон). Неясно даже, склонен ли исполнитель к положительной или отрицательной характеристике своего героя. Вначале (сцена с Карин) он демонстративно демоничен, а затем окружает короля почти любовной заботой.

В итоге – вряд ли нужный для нашей современности спектакль, в свое время (1921 г.) представлявший особый интерес как одна из первых блестящих постановок покойного Вахтангова, который сам вышел из Первой студии и сплотил ее вокруг себя для работы, насыщенной каким-то новым, созвучным эпохе сгущенно-трагедийным мироощущением.

И. Б<ерезар>к

**«Эрик XIV» А. Стриндберга**  
**Второй Художественный театр**

49

Молот. Ростов-на-Дону, 1926. № 1455. 12 июня. С. 3

Сценический талант М.А. Чехова чрезвычайно многогранен и разнообразен. Крупнейший артист наших дней не знает ампула:

он играет роли от буффонных комических до героических и трагических. Но во всех типах, созданных Чеховым, есть что-то общее.

Это – психологическая надломленность, часто граничащая с ненормальностью. Причиной этого является обычно деклассированность и оторванность изображаемого человека от всего общественного уклада его времени. Несмотря на то, что М. А. Чехов обычно играет упадочных персонажей, было бы неправильным считать упадочным все его творчество. Ведь именно ненормальное развитие личности в феодальном и капиталистическом обществе создает вывихнутость чеховских героев. Творчество Чехова является чрезвычайно характерным для нашей эпохи как эпохи переходной, во время которой все художественные ценности прошлого подлежат коренному пересмотру.

Роль безумного короля Эрика – одно из самых замечательных созданий Чехова. Со страшной силой показан здесь безумный самодержец, растерянный и немного жалкий, принужденный лавировать между крупным феодальным дворянством, придворными проходимцами и третьим сословием.

Фигура безумного монарха вырастает в огромный образ, ярко обличающий всю нелепость и постыдность самодержавной власти. Этот жалкий человек с блуждающими

глазами, нарочито хриплым голосом и угловатыми жестами кажется страшным и в то же время смешным. Бурные сцены безумия смирятся порой мягкой лирикой просветления, и мы все же чувствуем, как сумасшествие все сильнее и сильнее захватывает короля.

Расчленив творчество Чехова на отдельные элементы, конечно, чрезвычайно трудно. Его мимика, жесты, голос в роли Эрика, конечно, могут быть предметом специального изучения. Артист мастерски владеет всеми театральными приемами, которые использованы им чрезвычайно интересно и умело. И вместе с тем во всей игре Чехова нет совершенно театрального трафарета. Он здесь в корне порывает со всеми традиционными приемами героической актерской игры, которыми до сих пор пользуются даже крупнейшие наши актеры.

Следует отметить интересные декорации Нивинского, оттеняющие мрачную трагедию Эрика. Из других исполнителей крепко проводит роль Иерана Персона Сушкевич; интересная фигура старого дворянина Стурэ (Новский). Колоритно играет палач Педера Музалевский.

- 
- 1 М. А. Чехов – К. С. Станиславскому. [Не ранее 16 апреля 1920 г. Харьков] // Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М. О. Кнебель; сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 290.
  - 2 Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи / Сост. и ред. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1959. С. 368.
  - 3 См.: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. Т. 1. М.: Индрик, 2011. С. 414.
  - 4 См.: <Без подписи> Календарь: Художественный театр // Вестник театра. 1920. № 70. 9–17 окт. С. 14.
  - 5 Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым. С. 368.
  - 6 Хроника // Культура театра. М., 1921. № 2. 15 февр. С. 51.
  - 7 <Без подписи>. Первая студия Художественного театра // Культура театра. 1921. № 3. 10 марта. С. 33.
  - 8 См.: Летопись жизни и творчества М. А. Чехова. Составитель М. С. Иванова // Чехов Михаил. Литературное наследие. Т. 2. С. 470.
  - 9 Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов: Документы и факты. Т. 2. С. 466.
  - 10 Дейкун Л. И. <Без названия> // Там же. С. 459.
  - 11 Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым. С. 368.
  - 12 Там же. С. 369.
  - 13 Баракчеев С. А. <Без названия> // Евгений Вахтангов: Документы и факты. Т. 2. С. 459.



- 14 Чехов М. А. Путь актера // Чехов Михаил. Литературное наследие. Т. 1. С. 94–95.
- 15 Дэйкун Л. И. <Без названия> // Евгений Вахтангов: Документы и факты. Т. 2. С. 459.
- 2**
- 16 ...«Саломея» и «Король Арлекин», «Фамира Кифаред» и «Обмен» (цикл постановок, предшествовавший «Адриенне», «Брамбилле» и «Благовещению» – цикл Камерного театра до его отказа от «неореализма»). – Ю. В. Соболев считает, что А. Я. Таиров завершил цикл спектаклей, созданных под знаком «неореализма», «Обменом» П. Клоделя (преьера – 20 февраля 1918 г.) и открыл новый период «Адриенной Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве (преьера – 25 ноября 1919 г.). А между тем в книге «Записки режиссера», вышедшей в 1921 г., А. Я. Таиров пишет: «называя новый театр театром неореализма, ибо он создается реальным искусством актера в реальной (в пределах театральной правды) сценической атмосфере» (с. 145). Но уже вскоре Таиров начинает говорить о «структурном реализме». Если критик и ошибся в конкретных сроках, то оказался прав в широкой перспективе.
- 17 ...а ведь Студия – театр академический. – Первая студия вошла в состав академических театров в 1920 г. в силу принадлежности Художественному театру.
- 18 ...Шекспир или автор «Потопа», Гауптман или Словацкий. – Имеются в виду спектакли Первой студии: «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (руководитель постановки К. С. Станиславский, режиссер Б. М. Сушкевич, художник А. В. Андреев, преьера – 25 декабря 1917 г.); «Потоп» Г. Бергера (режиссер Е. Б. Вахтангов, художники М. В. Либакво и П. Г. Узунов, преьера – 14 декабря 1915 г.); «Праздник мира» Г. Гауптмана (режиссер Е. Б. Вахтангов, художник М. В. Либакво, преьера – 15 октября 1913 г.); «Балладина» Ю. Словацкого (режиссер и художник Р. В. Болеславский, преьера – 16 февраля 1920 г.).
- 19 ...с законами театра, о которых писал еще Пушкин и о которых вспоминают авторы «Листков» – Вс. Мейерхольд с товарищами... – Ю. В. Соболев ссылается на статью «Театральные листки. О драматургии и культуре театра», подписанную Вс. Э. Мейерхольдом, В. М. Бебутовым и К. Н. Державиным, опубликованную в том же номере «Вестника театра», что и его рецензия (1921. № 87–88. 5 апр. С. 2–3), где обильно цитируется статья А. С. Пушкина «О народной драме и драме „Марфа Посадница“», которую Мейерхольд называет «манифестом Пушкина „О драме“», призывая изучить его, «прежде чем фабриковать новый репертуар».
- 20 ...где кончается, скажем, Мальволио «Двенадцатой ночи» и где начинается дьячок из чеховской «Ведьмы». – Критик перечисляет роли М. А. Чехова в спектаклях Первой студии. В «Двенадцатую ночь» У. Шекспира артист был введен на роль Мальволио в 1920 г. Тогда же был введен на роль дьячка в «Ведьме» («Вечер А. П. Чехова»). Режиссеры В. В. Готовцев и В. Л. Мчедлов. Преьера – 22 марта 1916 г.).
- 21 ...и рыбака из «Гибели „Надежды“», и биржевика из «Потопа». – Перечисляются роли М. А. Чехова в спектаклях Первой студии: Кобус – «Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса, Фрээр – «Потоп» Ю.-Х. Бергера.
- 22 Есть «палата № 6» – клиника для душевнобольных. – Название повести А. П. Чехова «Палата № 6», опубликованной в 1892 г., стало нарицательным, синонимом сумасшедшего дома.
- 23 ...«рыцарь бедный», о котором в русской поэзии так проникновенно говорил Пушкин. – Имеется в виду стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный».
- 24 ...совершеннейшего Фламбо из недоброй памяти «Орленка». – Старый солдат Фламбо, сохраняющий преданность покойному императору Наполеону, – персонаж драмы Э. Ростана «Орленок» (1900). К началу 1920-х гг. неоромантические драмы Э. Ростана стали синонимом дурного вкуса и эпигонства. А за «Орленком» закрепилась и скверная политическая репутация. В пьесе видели приметы возрождающегося бонапартистского мифа.
- 4**
- 25 ...по постановке «Разбойников» в Большом Драматическом театре Б. М. Сушкевича. – Преьера «Разбойников» Ф. Шиллера в БДТ в постановке Б. М. Сушкевича состоялась 12 сентября 1919 г.
- 5**
- 26 Разумеется, из трех спектаклей, показанных Петербургу... – В гастрольную афишу Первой студии (10–23 июня 1921 г.) входили

«Потоп» Ю.-Х. Бергера, «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу и «Эрик XIV» А. Стриндберга. Последний был показан 12, 17, 18, 20 июня.

## 5

- 27 По невыясненным причинам «Эрик XIV» во время петроградских гастролей 1921 г. шел под названием «Король Эрик XIV».
- 28 *Комиссаржевский Федор Федорович* (1882–1954) – режиссер драмы и оперы, брат В. Ф. Комиссаржевской. С 1913 по 1919 г. – руководитель Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. В 1918 г. вместе с В. М. Бебутовым организовал Театр-студию ХПСРО, в котором ставились как драматические, так и оперные спектакли. В 1919 г. эмигрировал. Ставил спектакли в Англии и США.
- 29 ...мы уже не раз видели у *Комиссаржевского*, у *Мейерхольда* и в *Камерном...* – Анненков выделяет общие пластические признаки столь отличающихся друг от друга представителей русского театрального модернизма, которые находились в непримиримом идейном антагонизме.
- 30 *Декорации к «Эрику» с барочно-футуристической лепной орнаментикой точно взяты на прокат у Жоржа Якулова.* – Имеются в виду, прежде всего, спектакли, оформленные Г. Б. Якуловым (1884–1928): «Обмен» П. Клоделя (Камерный театр, 1918), «Мера за меру» У. Шекспира (Показательный театр, 1919), «Принцесса Брамбилла» по Э. Т. А. Гофману (Камерный театр, 1920).
- 31 *Ни Монахов, ни Юрьев, ни Певцов, ни даже Качалов не в состоянии дать того, чего достигает Чехов.* – Анненков перечисляет крупнейших актеров того времени, отдавая пальму первенства М. А. Чехову. Монахов Николай Федорович (1875–1932) – один из популярнейших артистов эстрады и оперетты 1900–1910-х гг., стал одним из основателей БДТ, где открыл талант трагического актера. Юрьев Юрий Михайлович (1872–1948) – романтический актер, тяготевший к трагическому репертуару. Долгие годы проработал в Александринском театре. Пытался создать «Театр Трагедии» (Петроград, 1918), где сыграл Эдипа и Макбета. Принял участие в создании БДТ, где сыграл маркиза Позу, Макбета, Отелло, короля Лира (1919–1921).

Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) – с 1900 г. и до конца жизни актер Художественного театра, где быстро занял первое положение.

- 32 *Большая Петербургская Опера* – Государственный Большой оперный театр (ГОСБОТ). Создан в 1919 г. в результате слияния Театра музыкальной драмы, работавшего в Большом зале Консерватории, и оперного коллектива Народного дома. Возглавил труппу режиссер И. М. Лапицкий. Первый сезон подвергался критике за поспешность и неряшливость постановочной работы. Уже весной 1920 г. состоялась реорганизация театра, в результате которой на пост главного режиссера был приглашен Н. А. Малько, а все новые постановки осуществлял режиссер В. Р. Раппапорт.

## 6

- 33 ...как *Дурасова* будет играть в «Сверчке»... – Мария Александровна Дурасова (1891–1974) в Первой студии с основания, ученица Л. А. Сулержицкого. В спектакле «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (1914) сыграла роль Мэри, окрасив лирическим звучанием спектакль.

## 6

- 34 ...*Соловьева* в «Дочери Иорио»... – Соловьева Вера Васильевна (1892–1986) – актриса. В Первой студии с 1913 по 1924 г. Затем в МХАТ Втором (1924–1930). С 1930 г. жила в Литве, затем в США. В «Дочери Иорио» Д'Аннуцио играла роль Милы де Кодри.
- 35 ...*Болеславский* – *сэра Тоби...* – Болеславский (наст. фам. Стржезницкий) Ричард Валентинович (1887–1937) – актер, режиссер, педагог. В Первую студию вошел с самого начала. В 1920 г. бежал из Советской России. Принимал участие в скитаниях «Качаловской группы» и зарубежных гастроях МХАТ. Ставил спектакли и преподавал в США. Играл роль сэра Тоби в «Двенадцатой ночи» (1917).
- 36 ...*ходить смотреть Чехова* в *Эрике XIV* будут, как ходят на *Дузе* и *Цаккони.* – Критик ставит М. А. Чехова в один ряд с великими итальянскими артистами. Дузе (наст. фам. Дюзьян) Элеонора (1858–1924) – итальянская актриса. Родилась в актерской семье армянского происхождения. Ее первым серьезным успехом было исполнение заглавной роли в драме Золя «Тереза Ракен» (1879). В 1886 г. создала собственную театральную компанию.

- Успешно гастролировала в США, Южной Америке, России (1891–1892, 1908). В 1908 г. оставила театр. Вернулась на сцену в 1921 г. Покинула Италию после прихода к власти фашистов.
- Цаккони (Zaccopì) Эрмете (1857–1948) – итальянский актер. Стремясь раскрыть психологию «научно-исследованного» человека, изучал психопатологию, явления наследственности и др., точно воспроизводил клинические подробности болезненного состояния человеческой психики. Его лучшая роль – Освальд («Привидения» Г. Ибсена).
- 37 ...постановка «Дочери Иориро» той же Студией. – Премьера «пастушеской трагедии» Г. Д'Аннунцио в Первой студии состоялась 20 января 1919 г. (Режиссеры Н. Н. Бромлей и Л. И. Дейкун. Художник П. Г. Узунов.)
- 38 ...как Элеонорой Дузе можно было наслаждаться в пьесах Сарду и Дюма-сына. – Одной из лучших в репертуаре Элеоноры Дузе стала роль Маргариты Готье в пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями», она играла также в пьесах В. Сарду («Одетта», «Фернанда») и др.
- 39 Моисси (Moissi) Александр (1879–1935) – великий немецкий и австрийский актер албанского происхождения. В 1920-е гг. выступал в Москве и Петрограде. М. А. Чехов в воспоминаниях пишет о встречах с Моисси и о полурочных уроках актерской техники (см. Чехов Михаил. Литературное наследие. Т. 1. С. 118).

## 7

- 40 Чаша Бенвенуто – Сосуд для богослужения, применяемый при освящении вина и принятий причастия, изготовленный для папы Климента VII итальянским скульптором и ювелиром Бенвенуто Челлини (1500–1570).
- 41 Альтман Натан Исаевич (1889–1970) – живописец, скульптор и театральный художник. Был близок кубизму. В 1920-е гг. оформил ряд спектаклей в «Габиме» и ГОСЕТе.
- 42 Леже (Léger) Жозеф Фернан Анри (1881–1955) – французский живописец и скульптор, мастер декоративного искусства. В 1910-е гг. был близок кубизму.
- 43 Гейрот Александр Александрович (1882–1947) – актер, педагог, художник. Художественное образование получил в Париже, где был членом общества «Независимых». По возвращении в Россию поступил актером в «Старинный театр» (1911–1912). С 1913 г. в МХТ, в Первой студии и во МХАТ Втором. Роли: Бир («Потоп»), Эрик XIV («Эрик XIV», ввод). Оставался во МХАТ Втором до 1935 г. В 1936 г. был вновь принят во МХАТ.
- 44 ...Варламов играл свою толщину. – Варламов Константин Александрович (1848–1915) – актер. С 1874 г. и до конца жизни служил в Александринском театре. В 1880-е гг. заболел слоновой болезнью, утратив способность передвигаться, однако до конца жизни продолжал участвовать в театральных постановках, играя преимущественно сидя.

## 8

- 45 *Degeneratio psychica* (лат.) – дегенерация психическая – общее название отклонений психики от первоначально нормального состояния, обусловленных неблагоприятной наследственностью.
- 46 Рецензент вольно цитирует строки драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан»: «Я к звонким вашим дискантам — / Фундаментальный бас» (Пролог).
- 47 *Catatonia* – кататония – нарушение мышечного тонуса (напряжения), которое может быть связано с органическим поражением головного мозга (например, в результате роста опухоли) или возникает как симптом различных психических расстройств, чаще всего – шизофрении. Кататония может проявляться в форме ступора, возбуждения или импульсивного поведения. Для кататонического ступора характерны мутизм (молчание), негативизм (активный или пассивный) и повышенная внушаемость, выражающаяся в повторении услышанных слов (эхолалии) или увиденных жестов (эхопраксии), а также мышечная ригидность. Кататонический негативизм заключается в том, что больной воспринимает внешние стимулы, но не противодействует им. При активном негативизме человек делает прямо противоположное тому, о чем его просят, при пассивном – не делает того, что должен, если его активно не понуждать. Кататоническое возбуждение проявляется постоянным повторением определенного движения (стереотипией); больной, например, что-то пишет или произносит какие-то слова, при этом его действия бесцельны и импульсивны. Кататоническое возбуждение часто наблюдается в случаях тяжелого психического состояния и может выражаться в крайне агрессивном, деструктивном поведении

- 48 *Neurasthenia* – неврастения – психическое расстройство из группы неврозов, проявляющееся в повышенной раздражительности, утомляемости, утрате способности к длительному умственному и физическому напряжению.
- 49 *Hebephrenia* – гебефрения (греч. hebe – юность, рhgen – ум, рассудок, сердце, душа) – психическое расстройство в подростковом возрасте, первоначально описанное как самостоятельное заболевание. Для него характерны следующие основные признаки: 1) дурашливость, клоунизм в поведении с нелепыми выходками, ужимками, гримасничанием, манерностью, вычурными движениями и действиями; 2) импульсивность поведения с неожиданными и неадекватными действиями, иногда представляющими опасность как для самого пациента, так и для окружающих; 3) парадоксальная эмоциональность, инверсия аффективных проявлений, а также их несоразмерная интенсивность. Чаще имеет место спонтанное продуцирование эмоциональных проявлений, в части случаев они возникают в ответ на воздействие внешних стимулов; 4) обычно хаотически, бессистемно и непредсказуемым образом возникающие и внезапно исчезающие аффективные, бредовые, галлюцинаторные и кататонические явления, которые большей частью остаются незавершенными, фрагментарными и калейдоскопически быстро сменяющимися друг друга.
- 50 *Abulia* – абулия – безволие; утрата или нарушение способности к выполнению самостоятельных действий или к принятию решений. Человек хочет, но не может начать действовать самостоятельно; у него значительно снижена инициативность и энергичность. Данный симптом часто встречается при шизофрении.
- 51 ...римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. – Цитата из статьи А. С. Пушкина «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» (Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 6. С. 360).
- 52 В статье «„Культура“ и „халтура“», опубликованной как продолжение рецензии на «Эрика XIV», В. Р. Раппапорт писал: «Московская „культура“ театра, распространившаяся в известной степени на все театры России, своей скучной причисанностью вызвала внутреннюю тоску большого актера и чувство безответственного растворения в режиссерской постановке (в 300-х репетициях) у актера среднего. И тот, и другой потянулись
- назад из своего основного театра, где интересно, культурно, но „что-то не хватает“, где за все отвечает режиссер (хотя бы и увлекательный) и где так смиренно сидит публика, – потянулись туда, где на них центр тяжести, где публика вызывает по 10 раз и где их больше ценят, не только деньгами, устроители. „Халтурный“ спектакль и за сценой, и в зрительном зале театральнее спектакля „культурного“ (например, любого спектакля Студии МХТ), а тяги к театральности ни в актере, ни в зрителе убить нельзя. Так „культура“ родила „халтуру“. И чтобы уничтожить вторую, надо пересмотреть первую» (Жизнь искусства. 1921. № 761–763. 25–28 июня. С. 1).

## 10

- 53 *Вы помните у Бомарше? Calomniez, calomniez, il en restera toujours quelque chose!* (фр.) – Клевещите, клеветите, что-нибудь да останется! Афоризм существовал с XVII в., но широкую известность получил благодаря «Севильскому цирюльнику» Бомарше (реплика дона Базиля).
- 54 *Беккер (Becker) Карл Фридрих (1777–1806)* – немецкий историк. В 1801 г. опубликовал 9-томную «Всемирную историю для детей и юношества», ставшую популярной благодаря живому и увлекательному изложению. Была переведена на русский язык и выдержала несколько изданий. Последнее из них вышло в конце XIX в. Источник этого и последующего цитирования не установлен.
- 55 *Стриндберг А. «Густав Ваза»*. Пер. Е. Благовещенской // Стриндберг А. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: Современные проблемы, 1909. Т. 9. С. 154.
- 56 ...играть короля должны его подданные. – Более известен вариант «короля играет свита». Ходячая театральная мудрость. Приписывается К. С. Станиславскому, вероятно, по созвучию с его афоризмами «Когда играешь злого, – ищи, где он добрый» и т.п. Кроме того, фраза перекликается с идеей сценического ансамбля. Истоки восходят к афоризму Макиавелли «Короля делает свита», имевшего несколько иной смысл, близкий тому, что называется «хвост вертит собакой».
- 57 ...постановка «Эрика» приблизила Студию к еврейновскому толкованию монодрамы. – Н. Н. Евреинов выдвинул концепцию монодрамы в своем реферате «Введение в монодраму» (СПб., 1909), сводившуюся к тому, что сценическое действие есть «проекция души» центрального персонажа на внешний

мир: «мое понятие монодрамы должно обозначать такого рода драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия» (с. 15). Такой принцип сценического построения, по логике Евреинова, заставляет каждого из зрителей стать в положение этого лица, «зажить его жизнью».

## 11

58 «Эрик XIV» был показан в Риге на сцене Латвийского Национального театра 26 и 28 июня 1922 г.

59 Ханссон (*Hansson Ola* (1860–1925) – шведский поэт, романист и критик; писал на немецком, датском, шведском и норвежском языках. На его произведениях оказали влияние символизм и ницшеанство. Источник цитирования не установлен. Однако в статье «Новейшее литературное движение в Швеции» Ола Ханссон дает критический комментарий цитируемой поэтической риторике. Он видит в Стриндберге гениальное выражение коренных национальных особенностей, сформированных севером Швеции, где «почти повсюду царит суровый, обнаженный гранит», а народ – «какое-то первозданное животное, прямое, элементарное, непосредственное, чуждое всяких умственных утонченностей. <...> Моменты мыслительной деятельности идут у них один за другим неожиданными толчками, не провяляя необходимой между собой связи. <...> Стриндберг усвоил себе громадные знания, чуть не все, какими только располагает современная наука. Но ему недостает основы, недостает той наследственной многовековой культуры, которую человек получает преемственно от старых поколений и продолжает в своей личности. <...> Все новое, что только касается его ума, тотчас облекается для него в ореол непреложной истины и превращается в неподвижную идею. В мозгу Стриндберга творится то же, что у него на родине: в обоих та же разреженность, разбросанность идейных центров и та же дикая глушь в промежутках между этими центрами» (Труд: Вестник литературы и науки. 1893. Т. XX. № 10. С. 161, 163).

60 ...ответы старших художественников, вспоминался «Пер Гюнт» и его Доврский дед и Неизвестный Пассажир. – Премьера «Пер Гюнта» Г. Ибсена в Художественном театре состоялась 9 октября 1912 г. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. А. Марджанов,

Г. С. Бурджалов. Художник Н. К. Рерих. Имеются в виду фантастический облик Доврского деда (Г. С. Бурджалов) и Неизвестного пассажира (С. Н. Воронов).

## 12

61 «Снова раздаётся проповедь крестового похода <...>», – так восклицал Стриндберг. – Рецензент цитирует эссе А. Стриндберга «Иаков борется» из цикла «Легенды», возможно, в собственном переводе. В Полном собрании сочинений Стриндберга эта цитата выглядит следующим образом: «Снова собираются крестовые походы против турок и против евреев; об этом хлопочут антисемиты и грекофилы. Магия и алхимия уже пустили корни и ожидают лишь первого доказанного случая колдовства, чтобы возбудить процесс против него и воздвигнуть костры (М.: В. М. Саблин, 1911. Т. 11. С. 135).

62 «Стриндберг отправился в поиски за Богом и нашел черта», – пишет американский критик Ханекер. – Ханекер (Huneker) Джеймс Гиббонс (1857–1921) – американский музыкальный и театральный критик. С 1885 г. жил и работал в Нью-Йорке, выступая с критическими статьями в «New York Times» и других газетах и журналах. Видел свою миссию в приобщении американцев к европейским культурным достижениям. Пропагандировал творчество Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. П. Чехова, Б. Шоу, Г. Гауптмана, А. Шницлера, Ф. Веденкина. Писал об актерском искусстве Сары Бернар, Э. Дузе, Аллы Назимовой. Источник цитирования не установлен, но фраза Ханекера является почти дословной цитатой из седьмой главы романа Стриндберга «Инферно»: «С самого моего детства я искал Бога, а нашел я черта». (*Jag har sökt min Gud alltifrån barndomen och har funnit demonen*). – *Strindberg August. Inferno och Legender. Stockholm: Albert Bonniers förlag Alb, 1914. S. 98.*

## 13

63 Реплика Врача (Часть I, акт 1). (Стриндберг А. Пьесы: «Густав Ваза», «Карл XII», «На пути в Дамаск» / Пер. А. А. Афиногеновой. М.: Индрик, 2002. С. 155).

## 15

64 Текст о гастролях Первой студии является частью более общей статьи о Художественном театре.

**16**

- 65 ...стилизованную постановку Э. Смильгиса надо признать более успешной. – Смильгис Эдуард Янович (1886–1966) – крупнейший режиссер в Латвии 1920–1930-х гг., создатель рижского Художественного (Дайлес) театра (1920). В 1921 г. поставил «Двенадцатую ночь».
- 66 ...представителей Мейнингенского театра у же хвалили за то, что все их актеры умеют «вслушиваться», когда сами не должны говорить. – Мейнингенский театр – драматическая труппа в г. Мейнингене, столице Саксен-Мейнингенского герцогства. Период наибольшей известности Мейнингенского театра связан с деятельностью герцога Георга II и режиссера Людвиг Кронекса (1837–1891), возглавлявшего труппу с 1866 г. до своей смерти. Режиссер выдвинул принципы ансамблевости, подчинения всех компонентов спектакля единому замыслу, бережного отношения к авторскому тексту, достоверности в воссоздании исторического или бытового антуража. Его идеи оказали влияние на европейский театр, в частности: на «Свободную сцену» Отто Брама в Берлине, лондонский «Независимый театр», «Свободный театр» Андре Антуана в Париже, на ранние спектакли МХТ.
- 67 ...наш Жибалтс может составить ему конкуренцию. – Жибалтс Густав (1873–1938) – популярный латышский актер. С 1920 г. в рижском Художественном (Дайлес) театре. В 1921 г. сыграл Мальволио в спектакле Э. Смильгиса.
- 68 ... Г. Серова, который был хорош и характерен в ролях Капса и Фрэзера... – Г. В. Серов был одним из основных исполнителей роли Капса в «Гибели „Надежды“», тогда как роль Фрэзера в «Потопе», возможно, играл только на гастролях.

**17**

- 69 На первых гастролях в Таллине Первая студия выступала на сцене Немецкого театра. «Эрик XIV» был показан 8 и 10 июля 1922 г. 7 сентября того же года открылись вторые гастроли на сцене театра «Эстония». «Эрик XIV» был показан 7 и 12 сентября.

**18**

- 70 В Таллине были показаны «Гибель „Надежды“», «Сверчок на печи», «Потоп», «Эрик XIV».

**19**

- 71 В лице Вахтангова, поставившего «Архангела Михаила»... означавшую революцию в театре... – Рецензент располагал искаженными слухами о постановке «Архангела Михаила» Н. Н. Бромлей в Первой студии. Вахтангов, действительно, был увлечен пьесой, считал «явлением на театре, явлением первичным» (Е. Б. Вахтангов – Б. М. Сушкевичу от 24 мая 1921 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 594). Предполагал быть режиссером спектакля, но передал его Б. М. Сушкевичу. До последних дней жизни мечтал сыграть главную роль, мэтра Пьера, но и этого не смог осуществить по причине болезни. 24 мая 1922 г. состоялась генеральная репетиция «Архангела Михаила». По предложению М. А. Чехова спектакль был снят с репертуара.
- 72 Л. И. Дейкун <...> исполнительницу ролей пожилых женщин... – В спектаклях Первой студии актриса играла в основном характерные, «возрастные» роли: Книртье («Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса; 1913), г-жа Шольц («Праздник мира» Г. Гауптмана, 1913), мать («Балладина» Ю. Словацкого, 1920). Как писал П. А. Марков, «она всегда играет „мать“ и „материнскую“ любовь. Обработанность психологических деталей вводит в существо образа. Иногда мастерство Дейкун кажется расплывчатым и неясным – оно окутывает зрителя тою „душевностью“, которая не всегда говорит о высотах „духа“» (Первая студия МХТ (Сулержичкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 412).

**22**

- 73 «Эрик XIV» был показан в Берлине на сцене Аполло-театра 3, 4, 5 и 8 августа 1922 г.

**26**

- 74 ...«сумасшедший с бритвой» сильней, интересней у нашего русского автора... – возможно отдаленная ассоциация с романом Ф. М. Достоевского «Идиот».
- 75 *чрезвычайка* – имеется в виду Всероссийская Чрезвычайная Комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем при СНК РСФСР (1917–1922).
- 76 *Йеснер (Jessner) Леопольд* (1878–1945) – немецкий театральный и кинорежиссер. Один из лидеров театрального экспрессионизма послевоенного периода. Его театральной поэтике присущи

предельная динамичность, стилизаторство, отказ от реалистической сценографии и излишней детализации в пользу сценического пространства, оформленного платформами, разновысокими помостами и ступенями. Его спектакли начала 1920-х гг. игрались на практически пустой сцене, почти исключительно на ступенях, получивших название «лестницы Йеснера». В работе с актерами он добивался от них неистовой жестуляции и резкой смены эмоциональных состояний, стремительных перемещений.

- 77 *«Наполеон, или Сто дней»* Г. Д. Граббе – спектакль Л. Йеснера (1922).
- 78 Пьеса Г. Гауптмана *«Ганнеле»* (1892) была построена на контрасте грубого быта ночлежного приюта и фантастического мира грез, расцветающих в душе затравленной, умирающей девочки.

### 27

- 79 *...со знаменитыми исполнителями роли царя Федора в России, с Москвиным, и в особенности с Орленевым...* – Пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», освобожденная от цензурного запрета, была сыграна почти одновременно в Театре Литературно-Художественного общества (Суворинском) в Санкт-Петербурге (1898) и в Художественном театре в Москве (1898), где почвенный тип, «царек-мужичок» И. М. Москвина (1874–1946) потрясал зрительный зал исступленной, звенящей, до суетливости деятельной жадной добра и недоумением перед бессилием добра. П. Н. Орленев (1869–1932) именно Федором положил начало амплу «неврастеника» в русском театре. В нем критик находил «тип неврастеника, человека, по нервной организации своей близкого к патологии и страдающего почти медицинским термином обозначаемой слабохарактерностью – „абулией“» (Кугель А. Р. Профили театра. М.: Театропечать, 1929. С. 14). Примечательно, что «абулию» диагностировал и в Эрике М. А. Чехова В. Р. Раппапорт. См. № 8.

### 31

- 80 В пражском Городском театре на Виноградах «Эрик XIV» был показан 17 и 21 августа 1922 г.
- 81 *Гилар (Hilar) Карел Гуго* (наст. имя Бакуле Карел; 1885–1935) – чешский режиссер, драматург, писатель. Учился на философском факультете Карлова университета в Праге. Тогда же начал печататься.

Выпустил несколько сборников стихов. С 1910 г. работал в пражском Городском театре на Виноградах, который возглавлял с 1911 по 1920 г. С 1921 г. до конца жизни директор драматической труппы пражского Национального театра. Начало его творчества прошло под знаком влияния театрального импрессионизма Макса Рейнхардта. Вошел в историю театра как один из крупнейших представителей экспрессионизма. Его творческие принципы были сходны с методом работы Л. Йеснера: он охотно использовал в постановках идею «ритмизации пространства» и придавал особое значение выразительности сценического движения и жестов. Плодотворно сотрудничал с театральным художником В. Гофманом. В 1924–1925 гг. отказался от экспрессионистской манеры в пользу так называемого «нового объективизма». Пьеса А. Стриндберга «Королева Кристина» была поставлена Гиларом в Национальном театре (премьера – 22 июня 1922 г.). Художники К. Гилар и В. Гофман.

### 32

- 82 *«Местер Улуф» («Mäster Olof»)* – историческая драма А. Стриндберга, которая считается его литературным дебютом. Посвящена одному из важнейших для Швеции периодов – эпохе Реформации. Автор старался показать борьбу за общее равенство и выступил против т.н. «высших» классов. «Местер Улуф» имел три редакции: 1872 – прозаическая; 1874 – сценическая и 1877 – стихотворная.

### 33

- 83 *«Эдуард II»* <...> также уже известную у нас по смелой постановке Гилара. – Историческая драма К. Марло «Эдуард II» была поставлена Гиларом в пражском Национальном театре в экспрессионистской эстетике (премьера – 25 января 1922 г.).
- 84 *...в представленной московской труппой в прошлом году постановке шекспировского «Гамлета».* – Скорее всего, имеется в виду спектакль «Качаловской группы», показанный 18, 24 сентября, 2 октября 1921 г. в Праге. Режиссер Р. В. Болеславский. Гамлет – В. И. Качалов, Клавдий – Н. О. Массалитинов, Гертруда – О. Л. Книппер-Чехова, Офелия – М. А. Крыжановская или А. К. Тарасова.

**35**

85 *В прошлом году Прага неистово рукоплескала Качалову...* – См. коммент. 84.

86 *...такой триумф никогда не выпадал даже на долю Вояна.* – Воян (Vojan) Эдуард (1853–1920) – популярный чешский актер. С 1888 г. в труппе пражского Национального театра. Среди значительных ролей: Ян Гус и Ян Жижка (одноименные пьесы А. Ирасека), Вершинин, Гамлет, Отелло, Сирано де Бержерак и др.

**36**

87 *...посмотревших в Национальном театре комедию Стриндберга «Королева Кристина»...* – см. коммент. 81.

**38**

88 *За день до этого мы видели М. Чехова в образе душевно и телесно разложившегося старца...* – Критик имеет в виду роль Калеба в спектакле «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу.

**39**

89 *Жуков Иннокентий Николаевич (1875–1948)* – знаменитый скульптор-самоучка, педагог-новатор, литератор, видный деятель скаутского движения в России и один из основателей пионерского движения в СССР. Брал уроки лепки и рисования урывками в Академии художеств в Санкт-Петербурге, потом в Париже (в Академии Эмиля Антуана Бурделя), куда выехал в 1912 г. Участвовал в Осенних выставках в Санкт-Петербурге (в галерее П. Ауэра). Широкую популярность имели художественные открытки с изображением его скульптурных работ.

**40**

90 «Эрик XIV» был показан в Харькове 1, 2, 15 сентября 1923 г.

**41**

91 *Дейкун в роли Карин <...> она вся от комнаты мамы Книртье.* – Критик имеет в виду спектакль «Гибель „Надежды“» Г. Гейерманса, поставленный Р. В. Болеславским, в котором Л. И. Дейкун играла вдову Книртье.

92 *...в ближайшей постановке «Гамлета»...* – С премьерой «Гамлета» (20 ноября 1924 г.) Первая студия превратилась в МХАТ Второй.

Художественный руководитель постановки М. А. Чехов. Режиссеры В. С. Смышляев, В. Н. Татаринев, А. И. Чебан. Гамлет – М. А. Чехов. Спектакль продолжал линию «Эрика XIV», трансформируя его тему (человек между двух миров) в тему «человека, переживающего Катаклизм». Этим катаклизмом стала встреча с Духом (так именовался Призрак отца). Идею монодрамы «коллективная режиссура» МХАТ Второго перетолковала в манере экспрессионистского визионерства. Люди Эльсинора были не столько увидены глазами Гамлета, сколько включены в баланс его трагической судьбы как «препятствия на пути Гамлета к Свету»: от Короля (А. И. Чебан), воплотившего «кристаллизацию зла», до Офелии (М. Дурасова), в которой живет «часть души Гамлета, находящаяся в руках земли» (Протоколы репетиций «Гамлета» У. Шекспира. Цит. по кн.: Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 381, 385). Подробнее см.: Иванов В. В. МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет – Михаил Чехов // Шекспировские чтения. 1985. М.: Наука, 1987. С. 216–243.

93 *...по пути того же «смешения языков», который уже развалил постановку «Короля Лира»? – Премьера «Короля Лира» У. Шекспира в Первой студии состоялась 23 мая 1923 г. Режиссер Б. М. Сушкевич. Лир – И. Н. Певцов. Спектакль был не принят критикой как эклектичный, смешивающий символические приемы с натуралистической искренностью, как «роковой опыт метафизического истолкования „Короля Лира“ в рамках второсортного кубизма» (Марков П. А. Накануне сезона // Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 170).*

**42**

94 *Эта постановка была мечтой Вахтангова.* – Вахтангова увлекали мысли о «Гамлете». Готовился тщательно, как ни к одной другой постановке. Составлял списки существующих переводов, а также статей и книг, которые собирался прочесть. Сначала предполагал постановку в Первой студии. Сохранилось распределение ролей, где роль Гамлета отдавалась Г. М. Хмаре (май 1921 г.). Затем вернулся к «Гамлету» в Третьей студии, видя в заглавной роли Ю. А. Завадского. Но, в конечном итоге, отказался от планов постановки, поскольку, по свидетельству Б. Е. Захавы, «не может сейчас найти для „Гамлета“ иной формы, чем та, которая



уже найдена и использована в „Принцессе Турандот“» (Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 79).

**43**

95 Певцов Илларион Николаевич (1879–1934) – актер, театральный педагог. В 1902–1905 гг. играл в «Товариществе новой драмы» под руководством В. Э. Мейерхольда, в 1905 г. в Театре-студии на Поварской, затем в различных театрах провинции. Входил в состав труппы Государственного Показательного театра (1920), МХАТ и Первой студии (1922) и Театра им. В. Ф. Комиссаржевской (1923–1924). С 1925 г. и до конца жизни работал в Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина. Роль Павла в пьесе Д. С. Мережковского «Павел I» (Московский драматический театр. Премьера – 26 сентября 1918 г.) стала одной из вершин в творческой биографии И. Н. Певцова. Критик И. Джонсон писал: «Ему удаются и моменты взрывов жестокой, не помнящей себя вспыльчивости, и маниакального величия, и удручающей, давящей власти, не дающих окружающим хоть минуту свободно вздохнуть... Не удаются ему моменты слащаво-сентиментальные, вроде фразы во сне в последней картине: „Саша! мальчик мой!“ – но они не удались и автору, у которого тоже отдают дешевой мелодрамой» (Театр и искусство. 1918. № 6. С. 3). Действительно, чеховский Эрик давал основания для параллелей и аналогий. Но Михаил Чехов, остро ощущая контрасты разорванного сознания, творил «не раздерганный, а целый образ, в котором светится любовь, а припадки злобы и гнева – только отражение душевной муки» (Венгерова З. «Эрик XIV» // Накануне. Берлин. 1922. № 102. 9 авг. С. 5). Актер избегал эффектной игры гулких антитез и проводил «роль в нюансах, в загадочно легких переходах от бешенства к нежности, от гнева к ласке» (там же). Чеховского персонажа было невозможно определить как определенный характер, единственная формула, в которую он укладывался, – «человек страдающий».

**44**

96 Отрывок из общей статьи Ю. Соболева, в эту пору завлита МХАТ Второго, об истории театра, предваряющей гастрولي театра в Тифлисе.

**45**

97 «Эрик XIV» был показан в Тифлисе на сцене Государственного академического оперного театра (Госоперы) 1, 3 и 12 мая 1926 г.  
98 См. коммент. 79.

**46**

99 «Эрик XIV» был показан в Баку на сцене Большого государственного театра 22 и 27 мая 1926 г.

**47**

100 «Эрик XIV» был показан в Ростове-на-Дону на сцене театра б. Машонкина 8 июня 1926 г.

# «Гадибук»

*С. Ан-ского*

Премьера – 31 января 1922 г. Пер. на иврит Х. Н. Бялика.  
Постановка Е. Б. Вахтангова. Декорации и костюмы Н. И. Альтмана.  
Музыка Ю. Д. Энгеля. Танцы Л. А. Лащилина. Грим М. Г. Фалеева  
и Ю. А. Завадского. Парики М. Г. Фалеева. Действующие лица  
и исполнители: 1-й батлан – Д. Варди; 2-й батлан – Н. Цемах,  
Б. Шнайдер; 3-й батлан – М. Галеви; Прохожий (Посланник) – А. Пруткин,  
И. Бертонов, А. Кутай; Меир, синагогальный служака – Б. Чемеринский,  
М. Биньямини; Ханан, ешиботник – М. Элиас, Р. Цви, Ц. Фридланд,  
Л. Варшавер; Энах, ешиботник – Б. Цемах; Ашер, ешиботник –  
И. Виньяр; Плачущая женщина – Л. Пудалова, Н. Виньяр, Х.-Е. Гробер;  
Сендер, купец в Бринице – М. Гнесин, А. Пруткин; Лея, его дочь –  
Х. Ровина, Ш. Авивит; Фрида, няня Леи – Т. Юделевич; Гитель,  
подруга Леи – Х. Иоэлит; нищие: Элька, убогая разумом – Л. Пудалова;  
Двося, безрукая – Н. Виньяр; Бабче, лягушка – Х. Гендлер;  
Яхна, незаконнорожденная – Ш. Цемах; Ривча, цыганка – Л. Элишева;  
Мнуха, чахоточная – Х. Падуит; Дрейзл, полоумная – Х.-Е. Гробер,  
Э. Бонгарт; Зундл, горбун – И. Виньяр; Рафазль, слепой кантонист –  
А. Мескин; Берчик, хромой – Ш. Брук; Далфан («голяк») – Е. Райкин  
Бен-Ари; Шолем, глухой старик – Г. Бен-Хаим; Батья, подруга Леи –  
Л. Пудалова; Менаше, жених Леи – Р. Цви, Ш. Финкель; Нахман,  
его отец – Д. Иткин; Мендл, его учитель – Ш. Бенно; 1-я родственница  
Сендера – И. Говинская; 2-я родственница Сендера – Т. Робинс;  
3-я родственница Сендера – Э. Бонгарт, Х. Эйдельман; родственник  
Сендера – Ц. Фридланд; раби Азриэль, цадик в Мирополе – Н. Цемах,  
Д. Варди, Б. Чемеринский; Михаэль, его служака – Д. Варди, Ц. Фридланд;  
раби Шамшон, раввин в Мирополе – М. Галеви; 1-й духовный судья  
там же – Ш. Бенно; 2-й духовный судья там же – Ш. Брук; хасиды:  
Ц. Фридланд, Б. Чемеринский, Е. Райкин Бен-Ари, Ш. Бенно, Б. Цемах,  
А. Мескин, Р. Цви, Ш. Брук, Г. Бен-Хаим, Х. Иоэлит.

Н исатель, народник, эсер С. Ан-ский (Раппопорт) на материале этнографических экспедиций в деревнях Вольны и Подолии (1912–1914) сочинил пьесу «Меж двух миров» («Дибук»). Пьеса была написана на русском языке, и по имеющимся сведениям, автор не предпринимал попыток предложить ее еврейским труппам. Сначала С. Ан-ский сделал некоторые поправки в сторону Александрийского

театра, которые оказались неудачными. Судя по всему, в той табели о рангах, которая виделась С. Ан-скому, следующим после императорских театров стоял МХТ. Несомненно, существенную роль сыграла и общественная репутация, сочувственное отношение к «еврейской теме».

С пьесой ознакомился Л. А. Сулержицкий<sup>1</sup>, и по его указаниям автор перерабатывал пьесу. Театральные предания настаивают на том, что давал советы и К. С. Станиславский и что эпизодическая роль Прохожего старика из первого акта превратилась в осевую фигуру Прохожего (Посланника) по его предложению. Читка в Первой студии состоялась в 1916 г. Планировалось, что работу над спектаклем возглавит Л. А. Сулержицкий. После его смерти постановка перешла к Б. М. Сушкевичу. Можно думать, что, соединяя «душевный реализм» и сказочность, он продолжил бы линию «Сверчка на печи». На роль Ханана был назначен Г. М. Хмара. Роль цадика Азриэля досталась М. А. Чехову.

В январе 1917 г. «Театральная газета» сообщила: «Пьеса С. Ан-ского „Меж двух миров“ принята для постановки Художественным театром»<sup>2</sup>.

Тогда же, зимой, появились и первые сообщения, связывавшие пьесу с «Габимой»: «Новая пьеса С. А. Ан-ского „Меж двух миров“, принятая для постановки в Студии Московского Художественного театра, представлена автором в распоряжение „Габимы“». Перевод этой пьесы на еврейский язык взял на себя Х. Н. Бялик»<sup>3</sup>. Нужно сказать, что историческая встреча Наума Цемаха со Станиславским, после которой «Габима» стала неформально называться «библейской студией» Художественного театра, состоялась 26 сентября 1917 г. А в январе-феврале МХТ и «Габима», существовавшая еще только в воображении Н. Цемаха, Х. Ровиной и М. Гнесина, оказались в положении курьезной конкуренции. Но уже осенью, с появлением в «Габиме» Е. Б. Вахтангова и фактическим удочерением студии Художественным театром, вопрос решился сам собой: пьеса полностью перешла к «Габиме». Первые сообщения о «разучивании большой драмы Ан-ского „Гадибук“»<sup>4</sup> появились уже осенью 1918 г. в рецензии на «Вечер студийных работ». Но потом работа надолго прервалась. Виной тому были болезнь Вахтангова и драматические события в Мансуровской студии.

Поначалу ограничиваясь этнографическим воспроизведением еврейского быта, Вахтангов зашел в работе над «Гадibuком» в тупик. Цемах вел переговоры с Марком Шагалом в надежде привлечь его к оформлению «Гадibuка». Из этой затеи ничего не вышло. Художник вспоминал о «бешенстве», которое вызвали у него слова Вахтангова о том, «что любые извращения для него неприемлемы, верна только система Станиславского»<sup>5</sup>. Вместо Шагала был приглашен Натан Альтман. Когда он привез из Петрограда эскизы декораций и костюмов и увидел прогон первого акта, то был обескуражен разностью подходов. На его эскизах люди были «трагически изломаны и скрючены, как деревья, растущие на сухой и бесплодной почве. В них были краски трагедии. Движения и жесты были утрированы»<sup>6</sup>. Студийцы разыгрывали нечто весьма обыкновенное и уравновешенное, от чего бежал еще Шагал. Но «яд» Шагала и встреча с Альтманом сыграли свою роль. Главным стало ощущение исчерпанности прежних театральных путей, острое желание «взметнуть».

Вахтангов еще пытался следовать заветам учителя, но интуиция уже влекла его к новым берегам. Не случайно, репетируя «Гадibuк», Вахтангов заинтересовался Каббалой как сферой магического, тайного знания, способного поднять завесу таинственного

и непостижимого. Давид Варди свидетельствовал: «В особенности его привлек образ Ханана, ищущего новые пути, как будто нашел в нем родственную душу, стремящуюся к чему-то большому»<sup>7</sup>.

Работа над «Гадибуком» растянулась почти на три года. И дело было не только в болезни Вахтангова. В 1920 г. «Габима» подверглась шквальной атаке влиятельной организации ЦБ Евсекций с обвинениями в сионизме, клерикализме и реакционности, которая привела к тому, что театр был лишен государственной дотации. В условиях военного коммунизма, когда все деньги оказались в руках у новой власти, это было равносильно смертному приговору. Ни заступничество К. С. Станиславского, Ф. И. Шаляпина, Максима Горького и других, ни вмешательство Ленина и Сталина не могли изменить ситуацию<sup>8</sup>. Сохранились воспоминания о благотворительных вечерах в пользу «Габимы», организованных Е. Б. Вахтанговым и М. А. Чеховым<sup>9</sup>. По мере готовности спектакль частями показывался публике. Успех одного акта позволял собрать средства на подготовку следующего. Этим объясняется то, что первая рецензия появилась после показа лишь первых двух актов.

На фоне затянувшейся работы над «Гадибуком» Вахтангов успел начать и закончить репетиции «Эрика XIV» А. Стриндберга в Первой студии. Уроки его были существенны.

Статическое распределение контрастов в «Эрике XIV», когда мертвое равно мертвому, а живое равно живому, когда на одном полюсе гротеск и стилизация, а на другом – реальное бытоизображение, было взорвано в «Гадибуке». Лишь художественному методу, которым овладел в «Эрике XIV» Михаил Чехов, оказалась подвластна фантазмагорическая динамика самых неожиданных переходов и взаимодействий противоположностей. В «Гадибуке» Вахтангов перенес этот метод на все элементы спектакля и создал новое художественное единство.

Изменения, вносимые в пьесу Вахтанговым, были решительны. Он превратил ее в тридцатистраничный сценарий. Уничтожая эпическую обстоятельность, Вахтангов сокращал целые сюжетные и тематические линии: новобрачных, убиенных во время погрома в давние времена, приглашение на свадьбу покойной матери и т. д. В его толковании действие не разворачивалось, но несло, разрывая воздух. Люди не разговаривали, а выкрикивали слова, уносимые вихрем.

29 января 1922 г., в день генеральной репетиции, Вахтангов оставил габимовцам прощальную записку: «Я сделал свое дело, дорогие. До свиданья. Может, встретимся. Где вы теперь? Е. Вахтангов»<sup>10</sup>. В этой простой записи на каждое слово падает уже нездешний ответ. Трудно предположить, что в день генеральной репетиции Вахтангов не знал, где находятся габимовцы. Да и само слово «теперь» переадресует вопрос к другому времени. А, казалось бы, нейтральная фраза «Может, встретимся» в данном контексте вообще выводит нас за пределы времени. Перед нами не бытовая запись, а экзистенциальное послание человека, заглянувшего за край жизни. В известном смысле Вахтангов сам стал «дибуком». Его голосом кричали изнемогающие и счастливые габимовцы долгие годы. И этот дух им предстояло в конце концов изгнать, чтобы вернуться к нормальной театральной жизни.

Приглашая Вл. И. Немировича-Данченко на «Гадибук» («работа стоила мне здоровья»), Вахтангов писал о простых, едва ли не элементарных вещах: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене»<sup>11</sup>. Но спектакль заставлял критиков размышлять о том, что многократно превосходило замысел.

«Габима» задумывалась как «библейский театр», где будут представляться библейские сюжеты. Театру мечталось «забыть» гетто, где влачатся обездоленные люди, и вернуться к библейским евреям, твердо стоящим на земле, глядящим в небо, способным бросить вызов богу. Однако визитной карточкой труппы на долгие годы стал «Гадибук», где возвращалась жизнь местечка с его поверьями, легендами и преданиями. Из сохранившихся документов следует, что в какой бы город ни приезжала «Габима», гастроли открывались и закрывались «Гадибуком», он стал спектаклем если не библейского сюжета, то библейской боли.

«Гадибуку» была суждена долгая и счастливая жизнь. После того как количество сыгранных спектаклей перевалило за тысячу, сами габимовцы сбились со счета. Спектакль продолжал жить уже вне исчислений и в известном смысле вне времени. Его играли вплоть до 1970-х гг.

Для того чтобы спектакль оказал влияние, он должен быть увиден, воспринят. Только тогда он может быть вовлечен в вереницу осмыслений и переосмыслений. Беспрецедентное турне «Габимы» (1926–1928; Латвия, Литва, Германия, Франция, США и т. д.) и последующие гастроли вплоть до 1948 г. сделали реальным присутствие Вахтангова в мировом театре.

«Гадибук» поразил театральный мир. Среди восторженных поклонников театра – Максим Горький и Федор Шаляпин, Вячеслав Иванов и Николай Евреинов, Гордон Крэг и Макс Рейнхардт, Альберт Эйнштейн и Мартин Бубер, Тайрон Гатри и Артур Шницлер.

Об успехе «Гадибука» можно судить по тому, с какой энергией западные режиссеры обратились к пьесе С. Ан-ского. Назовем только некоторые опыты. В Париже Гастон Бати предложил три версии «Гадибука» (Студия Елисейских полей, 1928, февраль; Театр Авеню, 1928, апрель; Театр Монпарнас, 1930). Лотар Валернштайн дважды показал в «Ла Скала» одноименную оперу Лодовико Рокко (1931, 1934). Позже «Гадибук» инспирировал вторую волну авангарда – спектакли Андре Вилье (Париж, Театр в круге, 1977) и Джозефа Чайкина (Нью-Йорк, Шекспировский фестивальный публичный театр, 1977). Вахтанговский спектакль эхом отозвался и в балетном искусстве. Достаточно упомянуть постановки Джерома Роббинса («Вариации на тему „Гадибука“»; Нью-Йорк сити балле, 1974), Мориса Бежара («Гадибук» на музыку А. Шенберга и Ю. Энгиеля; Бежар балле, Лозанна, 1988), Алексея Ратманского («Леа» Л. Бернштейна; Большой театр, 2003).

---

Самуил Марголин

Студия «Габима»

«Гадибук» Ан-ского (С. Ратноорма)<sup>12</sup>

1

Вестник театра. 1921. № 93–94. 15 авг. С. 21

Воскресите в памяти своей все семь китов минувшего сезона: мистическое «Благовещение», октябрьские «Зори», гротескного «Мексиканца», трагического «Эрика XIV», майскую

«Мистерию-буфф», вздыбившую шар земной, поднебесье и преисподнюю, «Ромео и Юлию», с их бесстрастностью и декадентскими вывертами, мистико-реалистического «Ревизора»<sup>13</sup>.

Перед вами все противоречия современного театра, все его случайности, ряд побед и ряд поражений, ряд изобретений и ряд надоевших шаблонов.

Кипят в своей непримиримой вражде фронты: основной, где еще не вспыхнули в открытую, но уже назревают возможности схваток между профтеатрами и самостоятельными кружками; на правом фланге беспрерывные бои между академиком и авангардом Театрального Октября; на левом фланге, на фронте «направленческом» периодические перестрелки между Таировым, модернистом академической ассоциации, и Мейерхольдом, вождем Театрального Октября<sup>14</sup>.

Суммирующих сводок дать еще нельзя, так как зимней кампании, по-видимому, не избежать.

По сводкам истекшего сезона в сгущенной его атмосфере трудно, почти невозможно охарактеризовать остов строящегося театра современности.

Хотя бы вся Россия и утопала в театре, хотя бы едва ли не четверть России играла на театре, треть спорила бы и писала о нем, если не статьи и заметки, то письма и тайные дневники, а вся, вся страна валом валила бы в театр, интересовалась бы им и так или иначе жила бы им, – в этой совершенно исключительной эпохе театра русского никому еще неведом, никем еще не разгадан лик нового театра, за который борются на боевых фронтах академики, эстеты и «октябристы».

\* \* \*

В конце театрального года, перенесшего не одну бурю и не один шторм, совершенно неожиданно возникает новое театральное явление, бросающее на боевые фронты такую мощную силу, с которой придется считаться составителям театрально-военных бюллетеней.

Речь идет о постановке Вахтанговым пьесы (на древне-иудейском языке) «Гадибук» Ан-ского.

Здесь все от современности, совсем не из старой еврейской синагоги, не с амвона и не из могил, где в дни свадьбы души покойных переселяются в живых, – выкачивает «Габима» все страсти и переживания для того, чтобы вернуть их ей же в преображении форм искусства театрального.

И скромное действие нескольких ешиботников<sup>15</sup>, читающих Тору<sup>16</sup> и изучающих священные книги у синагогального стола, любовь одного из них к девушке, предназначенной ее отцом неизвестному жениху, его мгновенная смерть в безнадежности своей любви и свадебный танец ешиботников с отцом невесты вокруг незамеченного ими трупа юноши...

Первый акт в своем финале – странного, жуткого пляса у трупа – делается большой летописью, символом событий, переживаемых и пережитых. Здесь все от гротеска в своей театральной и философской иронии, доходящей до кошмара. Жизнь, ничего не ведающая, только бы жить, и смерть, не принимающая жизни.

Расскажите это словами в статье, в поэме, – расскажите это талантливо, вдохновенно, и может получиться только перепев очень старой, уже не трогающей темы. Но в «Габиме» та же сцена представлена, как гротеск нашего сегодня.

Счастливо найденная форма театра, вся проникнутая современностью, собой определила здесь само его содержание. Какое изумительное открытие для театра современности не из теоретических измышлений, а в реальном своем осуществлении. «Габима» нашла форму театрального действия, и раскрытие формы сделало чудо с отжитой легендой мало кого трогающей сегодня пьесы Ан-ского.

Пожалуй, и вправду, дело совсем не в пьесах, написанных сейчас, не в пьесах из Масткомдрамы<sup>17</sup> или с Запада, из отшельнических углов, сотворенных в крикливых кафе или под лягз машинных ремней и свист

разгудевшихся паровозов, для того чтобы создать театр революции или театр мещанский, театр бульвардье\* или театр людей труда.

Секрет весь в театральной форме, пытливо разыскиваемой, для каждой пьесы особой, но в форме театра современности. Эта форма – Мефистофель для своего Фауста – современного театра, для которого и вызывается юная душа, экстагичность внутренней зараженности действием.

Что бы вы от своих всклокоченных дум, нервных недугов, неистовых ожиданий не пожелали бы найти в одном этом свадебном плясе у незамеченного еще трупа, вы найдете все – такова подлинная неиссякаемая глубина театра, когда этот театр до конца пронизан современностью, – всем, чем живет эпоха – III Коминтерном и белой эмиграцией, свирепой разрухой и самым изобретательным строительством, вселенскими лозунгами и нищенским бытом, энтузиазмом и апатией, новыми откровениями и жвачкой изъеденных мыслей.

Сегодняшним днем, не Сионом, как, может быть, думают те, кто чаёт узреть в «Габиме»

театр Яффы и Иерусалима<sup>18</sup>, современностью, не древними поверьями иудеев – живут кровью, нервами, душой, сердцем, мыслью, чувствами, живут всецело актеры и актрисы студии «Габима», так влюбил их, погрузил в современность пришедший к ним на помощь Вахтангов.

Второй акт сильнее первого.

Случайные прохожие, нищие, проходимцы, юродивый и случайный слепой на случайной свадьбе невесты – все играют в студии «Габима» в ритм музыки Энгеля, всецело слившейся с действием спектакля.

Играют такие простые и такие верные декорации художника Н. Альтмана. Играют острые, резкие, прекрасно найденные Ю.А. Завадским гримы. Играют в театре нашем, в театре нам близком, и старые образы: самодура-отца, преданного старого учителя – главного церемониймейстера свадьбы, невесты и т.д., играют встречу жениха, со свечами в дрожащих руках родственниц невесты, играют так, как давно не видели мы на других студийных сценах.

Самуил Марголин

**В раскрывающихся скитах  
[К постановке «Гадибук» Ан-ского  
в студии «Габима»]**

2

Экран. 1921. № 10. 25–27 нояб. С. 6

Самое интересное в творчестве – противоречия художника, извивы, блуждания, сомнения, по которым скользит его вдохновение.

Самое замечательное в театре – неожиданность раскрытых загадок. Противоречия беспредельны, неожиданности театра – безграничны. Но когда встречаешься с глубокими

противоречиями в путях творчества, всегда заражаешься остротой их исканий. А в театре весь загораешься радостью неожиданных раскрытий, если они, вдруг, счастливо найдены.

Неужели не поражающая неожиданность то, что студия «Габима», восплаившаяся идеей

\* *бульвардье* – гуляка, хлыщ.

национального театра, древнееврейского языка, древних поверий, легенд и фантастических химер, вдруг оказывается театром воспаленной современности? И неужели не раскрытие в театре то, что быт эпохи устарелой и отжитой от хасидов<sup>19</sup> и фанатиков синагоги и талмуда передан в театре современно и оправданно, и потом в такой форме театра, которую нельзя назвать ни реальной, ни условной в общепринятом понятии этих слов, но для которой есть новая форма в театре, найденная режиссером Вахтанговым, форма театрального реализма.

\* \* \*

Первые два акта постановки «Гадибук» мне посчастливилось увидеть еще весной – на генеральных репетициях. Впечатления от них в театре незабываемы.

Третий акт постановки мне удалось увидеть на генеральных репетициях сейчас.

Последний акт постановки еще в работе, и его покажут, вероятно, через месяц. Я не знаю, чего можно ждать от этого четвертого акта, но если он не может быть сильнее и вдохновеннее первых двух актов, мне хочется, чтобы пьеса оборвалась после второго акта, и чтобы этот – (я беру всю ответственность за определение свое и пишу его со всей верой и искренностью, на какую я способен) – гениальный второй акт постановки Вахтангова, был бы концом спектакля. Если четвертый акт пьесы «Гадибук» может повторить, задержать, закрепить – впечатление второго акта, – значит, нет в театре современном достижения более значительного. Если четвертый акт – окажется еще более подлинным театром современности, чем второй акт, – жду чуда в театре современном.

Третий акт приводит нас к престарелому праведнику и мудрецу, окруженному фанатическими прихожанами и учениками, – пытающемуся изгнать дух покойного влюбленного, вселившегося в обезумевшую невесту.

В том, как веруя и ожидая с молитвенной страстностью, встречают старого цадика<sup>20</sup> – хасиды; в том, как страстно тянутся к нему, вбирающими от него мудрость своими жадными руками, в том... впрочем, во всем, во всем, во всем... отгадана современность в переживаниях и в форме театра, вопреки тексту пьесы Ан-ского.

Ведь это – современная душа в современном театре, вдруг, по капризной воле Вахтангова, забралась в «Габиму», в скит к цадику, в воспаленные лица хасидов...

Третий акт – замечательное театральное мастерство. Если в нем еще есть недочеты, излишняя напряженность студийцев, играющих хасидов, то эта напряженность пройдет; если еще есть чрезмерность использования игры рук, то и это будет убрано из постановки.

Но тем, кто видел первые два акта «Гадибук», и видел раскрытыми глазами, – тем ясно, что второй акт постановки заставляет ждать большего, чем дает третий акт. В свое время я писал о первых двух актах «Гадибук» в последнем номере – ныне закрытого «Вестника театра», а теперь должен сказать, что поскорее, поскорее должно раскрыть скит «Габимы» и показать театральным лицедеям, мастерам, профанам, революционерам в искусстве и даже обывателям, буржуазии и пролетариату, всем, как лучшее, как редкое достижение театра современности.

\* \* \*

Покой мудреца и нервная сила его, по моему, замечательно переданы Цемахом, вдохновителем студии «Габима». Об его игре, как и об игре невесты в образах Ровиной и Авивит, и ясное дело, как и обо всей постановке в целом, вероятно, грешно писать белые строки журнальной статьи. Но все же скажу еще, что страстью жути мучает резкий образ «Гадибук» в игре Авивит, и я смею думать, что в этой резкости и силе кошмара от нее, от игры ее – не все еще мастерство театра, а иногда и просто не мастерство.



Ту же роль Ровина играет мягче, нежнее, менее страстно, не так воспаленно, но в ней все мастерство и все театр.

Натан Альтман – художник спектакля. В третьем акте он радуется меньше, не оттого

ли, что и здесь все радости верного на хождения сценической площадки – забраны первыми двумя актами постановки, – а может быть, еще оставлены для акта последнего.

Абрам Эфрос

«Гадибук»  
[Студия «Габима»]

3

Театральное обозрение. 1922. № 2. 12 янв. – 5 февр. С. 5–6

«Габима» стала театром. В этом – смысл ее нового спектакля. И мне кажется, что это – лучшее, чего только «Габима» могла пожелать себе. У нее была до сих пор своеобразная судьба: своего рода несчастье от избытка благополучия. Ни один театр не знал чего-либо подобного. «Габима» родилась как бы в сорочке. Щедрейшие из фей шептались у ее колыбели, а заботливейшие нянюшки водили вскоре на полотенцах. Все ей было отпущено авансом: внимание, признание и похвалы. Ей не давали «передохнуть» от любви и объятий. В ее активе не было еще ничего, когда она была уже чем-то. После обычных, достаточно скверных первых «этюдов» уже говорили: «замечательно!» После аккуратного, но совершенно не притязательного «Вечного жида»<sup>21</sup> молва уже употребляла самые большие слова, значащиеся в критическом обиходе. И буря восторгов от нынешнего «Гадibuка» была, если можно так выразиться, предрешена еще два года назад, когда узнали, что «Габима» взялась за пьесу С. А. Ан-ского.

Сознаюсь, что вся эта тепличная атмосфера, эта вата, которой обкладывали «Габиму» от ветров и сквозняков обычной театральной жизни (в сравнении с «Габимой» путь, ну, хотя бы таировского Камерного театра в самом деле чуть ли не героичен!) – заставляла относиться к постановке

«Гадibuка» с определенным предубеждением, и когда премьера рассеяла его, я понял, что «Габиме» удалось, несмотря ни на что, не дать заласкать себя и пробиться к полновесной театральной работе.

В этом – первый итог впечатления последней премьеры. Второй итог идет ступенью выше: «Гадибук» – настоящий спектакль, большой, разработанный, осуществленный. «Габима» стала совершеннолетней. «Гадibuком» она вошла в первый ряд наших театров. Она теперь заняла здесь место среди второго и третьего поколения – бок о бок с Первой студией, с Еврейским камерным театром, с Третьей студией. «Гадибук» – спектакль уровня этих театров. И я считаю, что это очень много, – куда больше, чем подготовленные разговоры о театральном событии, о необычайном спектакле. Считаю же я это вот почему.

Пьеса Ан-ского развивается в двух планах. Первый – глубокий, густой, староеврейский, хасидский быт, с жаркой, суетливой массовой жизнью, исполненной верой в чудеса божьи на земле и потому действительно исполненной чудес. Второй план – история любви и смерти двух молодых, страдающих существ, разделенных обычными житейскими преградами и соединяющихся лишь в смерти, по ту сторону бытия, в жуткой фантазмагии. Первый план требует

дисциплинированного и податливого ансамбля. Второй план – законченных и ярких актерских дарований. От «Габимы» можно уже требовать первого и нельзя еще требовать второго. «Гадибук» это и обнаружил. В руках режиссера был послушный и старательный коллектив для выполнения первой задачи, и незрелые, неопытные, частью и малодаровитые исполнители для второй. Тем самым естественное отношение обоих планов предстало нам, зрителям, в обратном виде: фон, быт, жизнь толпы – надвинулись вперед, трагедия, история любви Леи и Ханана и их близких отошла назад. Она могла бы затухать вовсе, если бы не свежесть, с какой студийка Ровина играла Лею. В ней было неподдельное очарование молодости и волнения. Чудесная, тонкая, расцветающая фигура, благородный грим, хорошие руки, прекрасный голос – ее внешние данные для этой роли; осмысленная, сдержанная, достаточно непосредственная игра – внутренние данные. Однако, именно от того, что Лея выдвинулась вперед, нарушилось равновесие и в этой группе: Ханан сильно отставал, несмотря на свой темперамент и старательность; а в те мгновения, когда зритель был все же им заражен, (когда Ханан поет «Песнь песней»), это была больше зараженность несомненной долей истерии, пробивавшейся в актере, нежели его игрой.

А потом, то обстоятельство, что Ханана играет женщина (студийка Элиас), наложило неприятный отпечаток на его образ. Ханан это – «кедр ливанский», как Лея – «лилия долин», он – совершенное юношеское дополнение к ее совершенному девичеству. Между тем Ханан был в спектакле андрогинном, и чем жарче моменты роли, тем лживее, двусмысленнее оказывался его облик. Наконец, последний индивидуальный исполнитель, о котором следует отдельно упомянуть, это – Варди в роли цадика. Варди – бытовик, комик, с очень хорошими задатками,

с некоторой склонностью к комическим штампам. Его цадик поэтому – не святой чудотворец, а своего рода «Конек-Горбунок» (Варди – очень маленького роста), хасидский колдунок, маленький волшебничек. Это опять транспонировало большой образ пьесы в иные очертания. В своем роде это было вовсе не плохо, а местами убедительно, а местами даже хорошо; но в целом я бы назвал это остроумной опечаткой.

Во всяком случае, все это в совокупности говорит, что «Габима» представила в распоряжение спектакля все, что только у нее было, и достигла многого. Это, так сказать, – отрицательная похвала, негативное признание «Гадибука». А положительное? Оно бесспорно, но бесспорно и то, что здесь начинается тяжба с режиссурой. Режиссура пришла извне. Режиссером был Е. Б. Вахтангов. Это значило, что «Габима» стала Третьей студией. И действительно, «Гадибук» это – Третья студия, играющая на древнееврейском языке. Третья студия – прекрасная вещь. В данном случае я думаю также, что «Гадибук» это – лучшее, что Вахтангов сделал. Режиссер же он определенно даровитый. Лучшая постановка даровитого режиссера – для «Габимы» этого как будто достаточно. Но в этом утверждении уже есть и свое большое «однако»... Заключается оно в следующем.

Вахтангов занимает трудное место среди русских режиссеров. С одной стороны он – типичный выученик Художественного театра, с другой – он очень тянется к современной левой режиссуре. Если бы у него был сверкающий режиссерский гений типа Станиславского, он, вероятно, нашел бы освежительный, настоящий синтез между тем и другим, и прихода такого режиссера театр ждал, ибо и то, и другое в отдельности уже истощилось, и взаимодействие их неизбежно и плодотворно. Но Вахтангов – не гений, а только даровитый человек. Поэтому в его постановках есть вечное режиссерское

снование слева направо и справа налево. Он не успеет еще найти, что нужно по традиции Художественного театра, как уже надо бежать на левую половину и заострять, абстрагировать, стилизовать, изламывать, сдвигать. Его режиссерское перо поэтому вечно дрожит и всюду ставит кляксы. «Эрик XIV» весь в кляксах, «Чудо св. Антония» – в кляксах, теперь «Гадибук» – в кляксах. На «Гадибуке» они особенно заметны.

Укажу самые большие.

Вахтангову очень хочется, чтобы толпа на сцене у него жила, как она живет у современной режиссуры, – чтобы это было не собрание людей, а одно общее тело с общим рисунком движения, с общим профилем, с общим жестом. Но едва только он начинает применять свое желание на деле, как это коллективное тело крошится у него под руками на отдельные человеческие кусочки и комочки, – и режиссерский рисунок сразу смазан. Так смазаны его нищие во втором акте, его «евреи у цадика» в третьем: он не нашел для них ни объединяющего закона, ни единого очерка. Далее: Вахтангов как будто знает, что планировка персонажей не должна повторяться, и что это тем обязательнее, чем рельефнее выдвигаются эти персонажи ходом действия на передний план. По крайней мере, Вахтангов уже как-то подчеркивает сочетание фигур. А с другой стороны, он беззаботно и однообразно повторяется. Видимо, он вообще лишен дара комбинации и зрительной памяти. Рисунка пола для него не существует; все на те же места возвращаются те же актеры; все те же сочетания повторяются и у батланов<sup>22</sup>, и у нищих, и у цадиловских евреев, и даже Лея, и даже цадик начинают мозолить глаз вечным попаданием в одно и то же, однажды уже использованное, место сцены. Вахтангов знает, что жест, эмоционально найденный и оправданный, может иметь свою заостренную, формальную, почти абстрактную выразительность, – но довести рисунок

жеста до четкости, до чистоты, до конца он не умеет: его режиссура и тут идет неуверенно, нецельно; она сбивается то на бытовую жест, то на пустое, ничего не значащее движение. Вахтангов, с одной стороны, как будто ищет контрастов, а с другой – он их боится. Между прочим, чего тут я вовсе не понимаю, – это его боязни пауз: перед этим могучим сродством, перед этой мертвой тишиной промежутка между двумя явлениями, двумя группами реплик он находится прямо в панике.

А вот обратная группа явлений. В ней Вахтангов столь же напрасно шумен, как в первой группе излишне робок. Конечно, это падает на изображение особенностей еврейского быта. Для него, не еврея, это что-то вроде «развесистой клюквы». Тут «Габима» расплачивается за желание пить из чужого стакана. Вахтангов здесь знает только одну педаль – fortissimo. Он не интимен, ибо он в полутонах этой жизни не разбирается. Лучшая постановка «Живого трупа» у лучшего Рейнхардта с лучшим Моисси<sup>23</sup> – в русском смысле было трудно переносимое зрелище. «Гадибук» вызывает такое же чувство. Бытовая ткань огрублена, угумительно подчеркнута, перегружена схемами плясок, песен, обрядностей, жестикованиями. Есть моменты, когда кажется, что режиссер долбит в одну точку, как негр в тыквенный барабан. Пример: пляска нищих во 2-м акте, Вахтангов заглушает шепотливость, таинственность, светотень, которая есть у Анского и которая одна, конечно, может плеснуть стихией чуда, голосом иного мира, как плещет ими пьеса.

Мне кажется, что это сбило с толку и Альтмана. Этот четкий, сознательный и крепкий художник дал какое-то необычное для него среднее решение. С одной стороны – острота и выразительность подлинности, под стать большим сторонам «Гадибука», с другой стороны – приблизительное, несвязное, случайное, под стать его кляксам.

Большая клякса – декорация 2-го акта, место перед домом невесты, с несложным лубковым подходом, простоватым сопоставлением ярких цветных плоскостей и полным отсутствием какого-либо решения сценической площадки. Середина – это декорация 1-го акта, внутренность синагоги – с хорошим амвоном и никаким антуражем. Лучшее – комната цадика с такой великолепной находкой, как горкой поднятый узкий белоснежный стол и гамма, бело-голубая-черная, объединившая и комнату, и людей.

Очень хороши отдельные костюмы, между прочим – оба костюма Леи, черный и белый, но есть и никакие, и среди них, увы! – костюм Ханана. Словом, и Альтман только зеркально отразил общий стиль постановки, а не направлял его...

Мне следовало бы, конечно, остановиться и на чисто национальной оценке постановки. Но это завело бы в слишком специальную область. Поэтому кончаю. Мой итог краток: «Габима» – это уже театр, а «Гадибук» – это большой спектакль с большими дырами.

---

Micaelo <С.А. Марголин>

## Привет, «Габима»!

Экран. 1922. № 19. 27 янв. – 2 февр. С. 7

4

Благословляю самую возможность – писать о постановке в студии «Габима» пьесы Анского «Гадибук», ибо писать об этом так же радостно, как и смотреть эту постановку Евгения Вахтангова и фанатической студии. Я выведен из душевного равновесия впечатлениями постановки, переживаю ее с такой остротой душевной боли, как будто бы сам оказался действующим лицом химер и фантастики пьесы. Экстазом заражает «Габима» всех, кто окончательно еще не потерял чувства непосредственности в театре и чувство подлинного восприятия искусства театра.

Да, вот, наконец, экстатический театр, экстатический спектакль, экстатический режиссер и экстатические актеры.

Только те, у кого из души излучается энтузиазм и экстаз, могут так творить, как творят в студии «Габима».

Нигде, ни в одном театре РСФСР, ни на одной студийной сцене за все годы революции русской не загорался этот истинный экстаз театра и истинный экстаз современности, как это случилось здесь.

Сейчас только два слова приветов всем замечательным мастерам, зажегшим современный театр со всех его концов этой грандиозной по своей значительности и пламенной по своему темпераменту постановкой, привет вдохновителям: режиссеру Вахтангову, руководителю студии – Цемаху, композитору – Энгелю, художнику – Альтману и вдохновленным им сотрудицам.

Когда остынут первые впечатления, вернется душевное равновесие, без которого не может быть верной критики – мы вернемся к оценке постановки и к подробному анализу со всей чуткостью, какой этот спектакль требует от каждого, кто его смотрит, кто его переживает и кто его хочет критически оценить.

Ясно и несомненно для нас самое главное, что этот спектакль делает не только студию «Габима» – изумительным театром нашего времени, но что эта постановка, может быть, делает театр современности и заражает его своим экстатическим вдохновением, если бы он даже и пытался сопротивляться этому.

М. Загорский

«Гадибук»  
[Студия «Габима»]

5

Театральная Москва. 1922. № 25. 31 янв. – 5 февр. С. 10–11

С некоторой робостью приступаю я на этот раз к выполнению возложенной на меня задачи. Я взволнован немного, и пальцы у меня немного дрожат. Крепкое библейское вино, отстоянное в веках, бросилось в голову, в ушах еще звучит торжествующая песня из «Песни песней». Для рецензента – это плохо. Для зрителя – хорошо. Но я хочу на этот раз утвердить мое право быть зрителем, не уступая ни на йоту из моего права – быть одновременно и критиком. Что ж из того, что библейское вино бросилось в голову? Пальцы дрожат, но я вижу яснее и ощущаю глубоко. О, если бы это случилось почаще!..

Скажите, что бы вы испытали, если бы вдруг сейчас, в наши дни, перед вами, в глубочайшей народной легенде, овеванной всем очарованием народного гения был бы раскрыт до конца миф о русской великой революции, переживаемой ныне нами? Не через десяток лет, когда этот миф будет непременно создан, а вот сейчас, сию минуту?

И что вы испытали, когда в этой минуте, в наши дни законной ненависти, разделения и всяческого ущемления, в дни Гнева перед Вами раскрылась бы неожиданно душа революции, ее тайный смысл и ее тайный знак – Величайшая Любовь, побеждающая в борении, грозе и жертве?

«Гадибук» не имеет ничего общего с революцией и нашими днями. Но отчего же я именно на нем понял вдруг очарование и пленительность этих грохочущих и сверкающих лет и почему именно на нем я почувствовал величие и смысл созидающего ныне мифа о нас самих?

Потому что в «Гадибуке» – трепетность и взволнованность разрушения целых

исторических, религиозных и национальных пластов во имя освобождения и победы Любви. Данте и Беатриче, Ромео и Джульетта... Сладостные имена и торжествующая над Смертью Любовь. Но поистине выше, лучезарнее и победоноснее должны отныне стоять перед нами имена Ханана и Леи – героев «Гадибука», ибо они победили самого Бога, с его законом, Библией, уставами, раввинами, заветами и всеми тысячелетними закосневшими атрибутами власти и справедливости. Нужно знать ту еврейскую среду, среди которой разворачивается действие этой легенды, с ее религиозным фанатизмом, косностью и напряженнейшей, мистической одержимостью, этих «хасидов», хлыстовствующих в религиозных плясках и песнопениях, чтобы понять до конца всю разрушительность и революционность лирической стихии «Гадибука», в тоне человеческого и душевного растворяющей власть тысячелетий, власть живущих среди нас мертвецов, тех ибсеновских «Призраков», которые держат в своем тяжком плену не только отдельные души, но и целые поколения, народы и страны.

Конкретно: что такое свершили Ханан и Лея? Они полюбили друг друга, и, побеждая в любви, опрокинули наземь всю тысячелетнюю Библию, Талмуд, всяческие законы, проклятия общины и самого страшного Бога. Для нас с вами это может быть, мало, хотя наша любовь обычно не опрокидывает даже скрибовского стакана воды, но для евреев из Мариуполя это много. О, даже слишком много! И для народа, еще недавно скованного по рукам и ногам религиозной традицией и все же создавшего где-то в глубинах своего

духа, такую легенду, о, это для него слишком много! Обработал эту легенду на русском языке С. Ан-ский, перевел на древнееврейский язык поэт Бялик<sup>24</sup>, классическая библейская проза которого, наверное, великолепна, хотя оценить ее, увы! – смогут немногие. Поставила же эту легенду на сцене студия «Габима», во главе с ее руководителем Н.Л. Цемахом, режиссером Е.Б. Вахтанговым и художником Альтманом.

Я уже имел случай в «Вестнике театра» писать о работах в «Габиме»<sup>25</sup> и, надеюсь, еще буду иметь случай писать более подробно о сценической разработке «Гадибука». Ограничусь пока существенно необходимым.

В общем и целом спектакль – волнующий, крепкий и целостный. От него веет подлинной, самоотверженной упорной и долгой работой. Почти реально осязаешь, как ткань спектакля, вся ее сценическая материя пропитана эманацией душевной взволнованности и творческой напряженности.

Режиссерская работа Вахтангова в «Гадибуке» очень значительна и плодотворна. Он хорошо воспринял и осуществил основную линию «Гадибука» – строгость, простоту и насыщенность формы, уходя от *быта* в *бытие* образа. Экстатичность среды передана отчетливо, но вместе с тем мягко в пляске нищих, женщин и особенно хасидов в третьем акте, некоторый налет византизма прекрасно выражен в этом наклонном и суживающемся столе и сидящих за ним цадики и его сотрапезниках, и, наконец, очень резко и удачно подчеркнут социальный мотив пьесы в противопоставлении кукольности и статичности богатых и взволнованности и повинности бедных в сцене свадебного угощения.

Но есть и промахи и, что существеннее, *провалы*. К первым я отношу длинноты диалогов, особенно в начале первого действия и повторения некоторых сценических положений, особенно в плясках, ко вторым – весь конец третьего действия.

То, что совершил Вахтангов по отношению к этому финальному куску пьесы – поистине чудовищно и невероятно. Так кончить «Гадибука» – это почти самоубийство. Победный конец, в котором раскрывается *весь* смысл и вся символика пьесы, торжествующий уход Леи к возлюбленному Ханану, где все радость, просветленность и преодоление, передан... изображением судорожно и мучительно умирающей Леи. Этого *нет* в пьесе, где Лея исчезает из магического круга, обведенного вокруг нее церковниками, и сливается с тенью возлюбленного. Каким же образом, какая злая рука и какое чудовищное непонимание, извратили этот чудесный финальный аккорд и вместо торжествующей, просветленной, уходящей Леи, дали какую-то несчастную девушку, умирающую притом по всем законам натуралистического театра?

Этот конец необходимо поправить как можно скорее, иначе... не стоило и поднимать всю тяжесть воплощения «Гадибука» на сцене.

Ханана играла Элиас. Ярко отчетливо и тонко. Напрасно только эти нотки «переживания» в сильных местах и налет излишней болезненности. И слишком много форсированного звука. Хотелось бы больше сосредоточенности, тишины и постепенного нарастания силы в «Песни песней». Но в общем – очень хорошо, крепко, умно.

Лея – Ровина. Самый прекрасный образ в спектакле. Графический рисунок. Никакой раскраски. Скупость изобразительных средств. Но какая отчетливость, ясность, твердость!

Цадик Азриэль – Варди. Очень хорошо сделанная роль. Внешность еврейского «шамана», потрясающего бубном, налет этакого святейшего старичка, «ведун», но внутри – слабость, бессилие и боль доброго стариковского сердца.

Вся студия в массовых сценах. От «Вечного жида» к «Гадибуку» – огромный шаг вперед.

Но об этом надо подробнее. Художник спектакля – Альтман. Я очень рад, что руководители студии вняли моему прошлогоднему доброму совету и обратились от распылчатой экзотики Миганаджиана<sup>26</sup> к обладателю крепкого чувства национального стиля – Альтману, давшему хорошую, верную и строгую

монтажную работу спектакля. Но и об этом необходимо подробнее, а мое место в журнале кончается.

О «Гадибуке» еще будут писать многие. В порядке дискуссии я возьму еще раз себе слово и тогда выскажусь и об этом более подробно<sup>27</sup>.

О. Б<люм>

### О «Гадибуке» и «Габиме» (В порядке дискуссионном)

6

Театральная Москва. 1922. № 27. 14–19 февр. С. 11–12

Итак, – пальцы дрожат и голова кружится? И тому причиной – крепкое библейское вино? Я не страдаю головокружениями, и для меня не подлежит ни малейшему сомнению, что если в «Гадибуке» есть вино, то оно разлива Русспирта и крепость его едва ли достигает даже разрешенных декретом двадцати градусов...

И оставим в покое библию. Это новый завет, изданный скоропечатнями Моссе и Ульштейна<sup>28</sup> в Берлине. Пьеса Ан-ского, который был несомненно талантливым человеком, но которому не хватало оригинальности и самостоятельности, – один из многочисленных отголосков юдо-германской культуры, расцветшей на почве немецкого либерализма в начале этого столетия особенно пышным цветом. Это была своеобразная помесь Берлина, Вены и Праги. Базарам Вертгейма<sup>29</sup> понадобилась мистика и ее стали поставлять в упаковке средневекового юдаизма. Роман Густава Мейринка «Голем» явился так сказать кульминационным пунктом этого развития. Пьеса Ан-ского – явственное подражание «Голему»: в отношении стиля и в отношении общего умунастроения.

Надобно говорить правду: пьеса вышла слабая. Если отбросить все то, что возбуждает

любопытство с точки зрения национального фольклора, то останется настолько жиденькая идейка и до такой степени легковесная фабула, что приходится только улыбаться этому провинциальному мелодраматизму, этой символической каббалистике<sup>30</sup>, этому непритязательному мистицизму. Что душа влюбленного Ханана вселилась в тело Леи, – представляется нам приемлемым как исходный пункт сценического действия. Но эта душа не знает, что делать со вновь обретенным телом, – и Лея просто оказывается кликушей. А это уже неприемлемо. И пусть по моему адресу сколько угодножимают плечами, а я все-таки буду утверждать, что сцены изгнания чудодейственнымцадиком ханановской души из тела Леи – просто-напросто смешны, смешны, смешны. Мейринк гораздо искуснее использовал легенду о Големе, нежели Ан-ский – легенду о дибуке. Почему, же эта весьма слабая пьеса имеет, как говорится, «хорошую прессу» и у нас в Москве, где ее только что поставила «Габима», и в Берлине, где она шла летом в Еврейском художественном театре<sup>31</sup>? Прежде всего, потому, что она представляет нам очень малоизвестную среду. Часто ли могли мы наблюдать синагогальные бдения батланов? Ритуалы ортодоксальной свадьбы?

Этнологию хасидизма? Заклинания цадииков? Ан-ский дает режиссеру возможность сделать такой удивительный ритуальный винегрет, что надо быть уже слишком неловким человеком, чтобы не привлечь к себе внимание зрительного зала. И у нас в Москве, и в Берлине режиссура оказалась в этом смысле на высоте положения. Она использовала этнографическое своеобразие среды, что называется вовсю.

Это раз. А второе вот что: публика, вообще, охотно принимает туманность за многозначительность, иероглиф за символ, истерию за чувство. В пьесе Ан-ского много тумана, еще больше истерии и немало мистических иероглифов. И вот мы готовы принять это щекотанье наших нервов, эти намеки бледные на то, чего не ведает никто, за подлинное искусство. Оптический обман,

слишком часто случающийся в театре, чтобы можно было ему удивляться.

Постановка Вахтангова сделала все для того, чтобы облегчить возможность такого оптического обмана. В этом смысле работа его сказывается во всем. Ведь, если можно так выразиться, шаманствующий облик спектакля, вся панорамическая статуарность исполнения, весь истерический темп игры рассчитаны на то, чтобы выявить ритуально-мистический уклон пьесы с возможно большей заразительностью. И поэтому можно сказать, что постановка Вахтангова в своем роде замечательна.

Однако я беру на себя смелость утверждать, что никогда столь усидчивая и ревностная работа не расточалась ради более ненужной цели. Ибо фольклор не искусство, и театр не этнографический кабинет.

---

С. Марголин

«Гадибук»

Театр экстаза

Экран. 1922. № 20. 7–13 февр. С. 5–6

На сцене студии – «Габима», в старозаветной синагоге закликает и молится ешиботник Ханан: «Хочу добыть яркий алмаз, растопить его, превратить в светлые слезы и впитать в свою душу. Хочу привлечь лучи из „третьего чертога“, из чертога красоты».

В театре молитва Ханана осуществлена всецело и до конца. Молитва Ханана, его жизнь, его бессмертная любовь и его кончина – искуплены. Ведь его безмерные ожидания и огорчения где-то в бриницкой местечковой синагоге – возвращены вселенной и отданы современности.

Нет, не романтическая трагедия «Гадибук» в «Габиме», не вариант о «Ромео и Джульетте» в чудаковатой среде мистически настроенных евреев, не новелла о любви, сильной,

как смерть, и не возвращение к мифу о Тристане и Изольде. Это трагедия современности, отягощенная кровью войны и революции.

У Ан-ского «Гадибук» – пьеса об ешиботнике Ханане, любившем дочь богатого еврея Сендера – нежную девушку Лею, и умершем от разрыва сердца при вести об ее близкой свадьбе с другим. У Ан-ского дух Ханана вселяется в невесту Лею в час ее свадьбы и исходит из нее в час ее близкой смерти, для новой встречи с суженым.

У Вахтангова – это каждый час ощущения себя в современности и современности в себе.

Очень многие думают об этом спектакле, как об истерии в театре. Но постановка «Гадибука» знает совсем другое содержание,



то, чем она живет, чем загорается и заражает, и это другое – экстаз.

\* \* \*

Музыка Ангеля звучит, как старые синагогальные библейские псалмы, в ней – заунывность и страстность, и ожидание, и прорыв в вечные и беспредельные стихии.

Декорации Натана Альтмана, всех трех актов, и синагоги, и площади у дома Сендера, молельни цадика Азриэля, от быта и от фантастики, они реальны для фантастики и фантастичны для реальности.

Ритм действия – смятение. Темп – тревога.

Ханан, этот безумец, для которого жизнь – пост, торжество – тайновидение, мечта – любовь, он бледен, как обреченный к смерти, и одухотворен, как герой портретов Ван-Дейка со своим утонченным лицом. Кто-то сказал, что у Ханана (Элиас) – лицо Эрика XIV<sup>32</sup>, но это неправда. Иногда Ханан мне кажется князем тьмы, Люцифером, самим сатаной, странно сочетавшим в себе сатанинство и святость.

Ханан – предтеча экстажности в спектакле, от него – экстажность заражает все.

Здесь все говорят, двигаются, чувствуют, мыслят, любят, проклинают и благословляют – экстажно.

Здесь – все фанатики, одержимые люди, энтузиасты. Ни одного спокойного лица, разве только у Сендера, у старой тетки Леи и у трех почтенных женщин в праздничных платьях, родственниц Леи. Но и то...

не всегда. Возволнованность, возбужденность, воспаленность, подъем духа, это – мир театра «Габима». И когда ешиботники танцуют с Сендером по синагоге, в своем жутком и возбужденном плясе, – не замечая труп скончавшегося мгновенно от разрыва сердца здесь же Ханана, покрытого траурной тканью прохожего, – их пляс делается плясом дервишей.

От Востока, от дервишизма, от странных легенд из «Тысячи и одной ночи», а вместе с тем и от современности, от сегодня – экстажность театрального действия «Габима».

Танец нищих с невестой, вокруг которой извиваются в танце мужчины и женщины, горбуны, хромоногие, слепые, юродивые и убогие, жуток своим своеобразным колдовством.

Когда на площади вдруг оказалось пусто, нищие вырастают из-под земли, как фантастические существа, да, именно, как химеры, и набрасываются остервенело на пустой стол, на котором уже нет никаких свадебных яств.

Да таково все творчество Вахтангова – фантастика в реальности, реальность в фантастике.

Люди как химеры, химеры как люди. Мистика как быт, и быт как мистика. Где мы встречали этих людей из «Гадибук», никто не скажет; может быть, и не встречали никогда, но они для нас убедительны, и их мы все знаем, как близких, хотя подчас и жутких.

---

Геронский <Г. И. Янов>

## Дух изаоняется

8

Экран. 1922. № 20. 7–13 февр. С. 6

Я удивляюсь Натану Альтману. Его изумительные, обобщающие и высмеивающие этот схоластический быт декорации так не вяжутся с нарочитой мрачностью

костюмов и бутафории. Ведь его последний акт – шедевр композиции, шедевр, который Таиров видит во сне и которого он никогда не осуществит. И неужели ни Альтман,

ни Вахтангов не почувствовали, что каждая лишняя минута песнопений и хождений вокруг этого белоснежного, уходящего куда-то ввысь стола убивает все впечатление.

Это все детали. Но детали – убийственные, отвлекающие внимание. Заставляющие забыть о самой «Габиме», убивающие, изгоняющие ее собственный дух.

«Гадибук» – возврат назад. После «Гадибука» хочется сказать, что в этом театре больше всего чтут ритуал пьесы, что в него просочились все уже заклеянные болезни художественников, что эти не так давно мятежные, страстные, ищущие, фанатические головы сковали себя самым мрачным культом – культом быта...

А ведь после «Вечного жида» и «Вечера студийных работ»<sup>33</sup> такие вещи в голову не приходили. И поневоле хочется отметить последовательность режиссера и его

подчиненность фабуле. Раз в пьесе в живое тело вселяется мертвый дух, так давайте же вселим его в пьесу, и подчиним постановку даже не религиозным ритуалам! И мертвый дух этого бытового ритуала все время торжествует; при таком темпе спектакля его никогда не «изгонят».

Об актерах не хочу говорить. Их не было, они были связаны, они только творили обряд. А за молчаливым, жутким, заунывным темпом игры все время чувствовалась тоскующая душа «Габимы».

И в ответ на торжественно мрачный темп вселения и изгнания духа хочется не менее торжественно пожелать «Габиме».

– Да изыдет «Гадибук» (душа мертвого) из юного и еще много в себе таящего тела «Габимы»! Да будет этот спектакль последним в своем роде. Пусть скорее кончится царство мертвых!

Б. Рут

### «Гадибук» в «Габиме»

Правда. 1922. № 40. 19 февр. С. 4

9

Дибук – дух еврейского юноши, влюбленного в прекрасную Лею и умирающего, потому что ему не удастся соединить с нею свою жизнь. Дух этот вселяется в тело Леи. А когда чудодейственный цадик Азриэль с помощью заклинаний изгоняет дибука, Лея умирает, чтобы на том свете слиться со своим возлюбленным. Таково содержание легенды Ан-ского, переведенной на древнееврейский язык Бяликом и идущей в еврейском театре-студии «Габима». Как видит читатель, штука в достаточной степени мистическая. Режиссер Вахтангов сделал со своей стороны все, чтобы еще больше подчеркнуть эту мистичность «легенды». Того количества истерии, напряженности, болезненности, шаманства,

которое он, что называется, вогнал в постановку, хватило бы на доброе пятилетие в каком-нибудь нормальном театре, рассчитанном на широкую публику. Но в том-то и дело, что «Габима», видимо, на такую публику не рассчитывает. Это студия националистического искусства с сильным ритуальным уклоном. Она имеет в виду небольшое количество людей, знающих древнееврейский язык. А те из ее посетителей, кто этого языка не знает, интересуются, должно быть, сценическим воспроизведением обрядовой стороны юдаизма.

Играют, – в своем роде, – хорошо. Любители психологического гробокопательства, игры на нервах, душевной дрожи, каббалистических вывихов останутся довольны.

В пьесе есть все, коли нет обмана: две скоропостижные смерти, завывания кликуши, танцы бесноватых нищих, истерические причитания, загробные голоса, волшебные заклинания. Мы не принадлежим к числу любителей этого жанра и потому признаемся, что облегченно вздохнули, выйдя из атмосферы этого ритуального искусства на вольный воздух.

Особых актерских дарований студия не показала. Все старательно заучено, на всем видна режиссерская муштровка. Играют

знакомую им среду, знакомые характеры, хорошо сработаны позы и картины. Но настоящему запоминается одна только Ровина, играющая (на том спектакле, который я видел) Лею. Есть подлинный талант, сила, страсть. Большое внутреннее благородство. Подкупающая искренность техники. Хочется предсказать этой молодой актрисе значительное будущее. Но для этого надобно было бы посмотреть ее в пьесе, более близкой нашему сердцу и менее оскорбляющей наш разум.

С. Фрид

**«Гадибук»  
Студия «Габима»**

10

Мой журнал. 1922. № 1. Февр. С. 13–14

Верите ли вы в переселение душ, в преображенья? Еще вчера я не верил, еще вчера я вступил бы с вами в ожесточенный спор, с доказательствами и опровержениями, опирающимися на здравый смысл, на логику, еще вчера я послал бы к черту всю вашу каббалистику, метафизику, теургию. Но сегодня я побежден, сегодня я видел столкновение двух миров, ярко выраженную неразрывность легенды, возвысившейся в прекрасном преображении до подлинного трагизма.

Я помню, как в 1913 году автор «Гадибука» Семен Акимович Ан-ский (Раппопорт) читал свою трагедию в кругу художников слова и кисти в одном из особняков Каменноостровского проспекта в Петербурге<sup>34</sup>.

Я помню Сологуба, озаренного внутренним сиянием – отображением прослушанного и пережитого, в изумительно сильной речи, предостерегавшего грядущего зрителя от серьезного испытания понять и принять «Гадибука». Если до сих пор, – восклицал Сологуб, – драматические

произведения ждали своего зрителя, то трагедия «Меж двух миров» сыграет обратную роль и, пожалуй, девять десятых театральных зрителей может отшатнуться от пьесы, ибо в ней нет будничности, нет интриги, нет той обыденщины, которая так легко усваивается публикой.

И спустя восемь лет зрителю устроен экзаме́н. Правда, эти «восемь» численных лет – эпоха в жизни русского зрителя, который в провал дат «1913–1922» ниспровергнул века, потряс основы основ, разрушил старое и стоит у преддверья нового прекрасного мира.

Какое дело этому зрителю до мифа, до сказаний каббалы и легенд вечности, что ему догматика «мидраша»<sup>35</sup>. Он пережил гражданскую войну и кует мечи в орала, он испытал схватку боев и ужасы наступлений.

Метание бомб с аэропланов – это уже не «агада»<sup>36</sup>, людоедства в Поволжье<sup>37</sup> – архитрагедия нашего времени, и вдруг четверо чудодеев, Ан-ский, Цемах, Бялик и Вахтангов, вовлекают зрителя в иной мир, в мир

расцвета «хасидизма», где все направлено на борьбу с богословскими учениями «миснагидов»<sup>38</sup>, где софистические распри двух течений и верований уже не мистика, а реальное «сегодня».

Мне нет больше дела до НЭПа и генуэзской конференции<sup>39</sup>, сегодня я в плену у студии «Габима», и вместе со мной вдохновенно взволнована «Гадибуком» горсть зрителей, заполнившая театрик, половина из которых не знает языка.

Но язык переживаний актера сильнее подлинного языка пьесы.

Разве нужно слышать слова, когда видишь Ханана, влюбленного в Лею, когда вместе с ним переживаешь и его экстатическое горение «Песни песней», и так же конвульсивно в полутьме зала сжимаешь пальцы при угасании Ханана, не посмевшего ни разу

почти принести ей признание свое. Разве не ярче слов борьба Леи и вселившегося в нее духа Ханана, при попытке знаменитого Миропольевского святого изгнать этот дух и разгрузить чистую душу девушки от «Гадибука».

Смерть Леи звучит гармоничным хоралом, унисонно сливаясь с душой только что покинувшего ее «Гадибука».

Звучит победная «Песня песней», и побеждает великая тайна, та, которую Блок называет «Кометой», грозящей из синей вечности последним часом<sup>40</sup>.

И Ханану – М. Элиас, и Лее – Х. Ровиной и Миропольскому святому – Д. Варди, а главное Вахтангову, наш вешний привет и восторги.

Они создали прекрасное в прекрасном!

С. Марголин

## Два еврейских театра [«Уриэль Акоста»<sup>41</sup> и «Гадибук»]

Экран. 1922. № 30. 25 апр. С. 5–6

11

В «Уриэле Акосте» все живут разумом и любят только рассудок, – в «Гадибуке» все живут сердцем и верят только в экстаз.

«Уриэль Акоста» – острое оборотничество живых людей в схемы, тел в чертежи, чувств в геометрические фигуры, страстей в алгебраические формулы.

«Гадибук» – новая страна и неожиданное рождение душ, вскрывающих все таинства бытия, всю химеричность земли, всю кровь чувств, всю воспаленность страстей, всю безудержность отчаяния и всю огненность веры.

«Уриэль Акоста» все разлагает, разрезает и анатомирует – ланцетом и хитрым анатомическим ножом, «Гадибук» все раскрывает, обнажает, извлекает из недр, извораживает

наизнанку – зоркостью театральных предчувствий.

«Уриэль Акоста» – механизмирует, «Гадибук» – творит.

«Уриэль Акоста» – измышляет, «Гадибук» – отгадывает.

«Уриэль Акоста» – убивает жизнь для законов и схем, «Гадибук» – убивает законы во имя жизни театра.

У «Уриэля Акосты» – стиль в стилизации и манера игры в чеканной формальности жеста.

У «Гадибука» – стиль в экстатичности и манера игры в одержимости чудом театра.

«Уриэль Акоста» помнит Мюнхен и говорит за Европу языком Пошехонья в театре. «Гадибук» помнит предания, легенды,

откровения и говорит за века языком современности театра, ибо он до последнего своего вздоха – театр.

\* \* \*

«Уриэль Акоста» – бунтаря умирят и мятежника сковывают.

«Гадибук» – смирившихся ведет к восстанию духа и скованного традицией возмущает.

«Уриэль Акоста» – революционера делает ешиботником; «Гадибук» – ешиботника делает революционером.

«Уриэль Акоста» о любви знает столько же, сколько и о комете Галлея, законах Ньютона и системе Менделеева, много и точно, выверено и рассчитано.

«Гадибук» о любви не знает ничего, ибо весь объят ее стихией и зажжен ее вулканическим пламенем.

У «Уриэля Акосты» Юдифь – корень квадратный из математической задачи.

У «Гадибука» – нежная невеста Лея – луч и благословение театру.

\* \* \*

«Уриэль Акоста» изгоняется из синагоги людьми, привязанными к конусам, параллелепипедам, ромбам и треугольникам.

«Гадибук» изгоняется у цадика фанатизмом театрального неистовства из сердец людей, у которых страсть одевает и тело, и гримирует поверх всех красок – лицо, не говоря уже о глазах.

У «Уриэля Акосты» – пируэты танцующих на балу восковых кукол с изломом мюнхенского вкуса.

У «Гадибука» – танец дервишей и пляс химер, отысканных неожиданно в современных людях. Бал «Уриэля Акосты» – церемония, свадьба с нищими «Гадибука» – наваждение в минуту прозрения неведомого.

\* \* \*

«Уриэль Акоста» расплывчатость заменяет закономерностью, хаос и сумбур неопределенного и случайного – строгой условностью и четкой точностью.

«Гадибук» объявляет войну точному, известному, законному и предрешенному, весь мир раскрывается как хаос, весь театр как интуиция, все действие как неожиданность. Но ведь «Уриэль Акоста» – математика, а «Гадибук» – театр и как театр – философия бытия и небытия.

\* \* \*

Для схем и чертежей задач, теорем, уравнений слишком остры построения сцены Натана Альтмана в «Уриэле Акосте».

Это изумительные театральные площадки, где ждешь много и всего, но только не математиков и не занятий математикой.

Натан Альтман мистичен в своих конструкциях для позитивиста А. М. Грановского. Его серебро вдоль стен, узкая дверь вверху на откосе балкона, его серебряный зигзаг из спирали, раскиданные, хмурые желтые лестницы, его продольная люстра из серебра, его своеобразный синагогальный стол и кресло на возвышении – зовут людей для театра и героя для «Уриэля Акосты». Но будто изменяя самому себе вместе с А. М. Грановским, – Натан Альтман вдруг одевает фигуры «Уриэля Акосты» так, как не могут быть одеты все те, кто должен жить на его сценических площадках, и даже те, кто призван представлять в театре именем схем и геометрических фигур. Натан Альтман – строитель площадки – один. Натан Альтман – художник костюмов – другой. Я люблю первого и не принимаю случайного двойника. Его не должен принять даже и театр «Уриэля Акосты», ибо в тяжелый бархат и в грузный шелк никогда не облачаются прозрачные схемы и силуэты, лишаемые крови и тела.

Натан Альтман – конструктивист «Уриэля Акосты» – все тот же, пусть и в иных заданиях, изумительный и изумляющий художник театра, что и в «Габиме». Жуть, странности, чудеса, интрига и ирония театра «Гадибук» – оставляют в нем и в «Уриэле Акосте» свои напрасные следы, не могущие, впрочем,

исчезнуть с глаз даже от вторжения людей «Уриэля Акосты».

\* \* \*

...«Уриэль Акоста» – оказался уравнением неразрешимым, в нем слишком много неизвестных.

«Гадибук» – путь к достижениям, завоеваниям и открытиям в театре. Фанатизм Иудеи здесь воспален экзотичностью Евгения Вахтангова и заражен всей силой его воли и веры в театр. «Гадибук» сделает «Габиму» театром национальным от сердца еврейского, раскрывшегося к миру, и в своей национальности – театром предельной остроты современного от Евг. Вахтангова – режиссера театра эпохи.

«Уриэль Акоста» – театр ассимилировавшийся, расплывшийся и растворившийся при всем влечении к закономерности. «Уриэль Акоста» – не национален, так же,

как и не интернационален, не современен и не стар, не театрален и не жизнен. Для национального у «Уриэля Акосты» нет души еврейского, для интернационального – захвата вселенной, для современного – полноты ощущений современности, для старого – верности воспоминаний, для театрального – непосредственности театра, для жизненного – правдоподобия.

«Гадибук» национален и интернационален, современен и древен, театрален и жизнен.

Для национального в нем неугасимое сердце еврейства, для интернационального – раскрытие для всех и заражаемость всех без изъятия, для современного – темп, ритм, кровь, пульс каждого мгновения сегодня, для старого и древнего – влюбленность во все курганы и все истоки земли, для театрального – экстаз театра, для жизни – бессмертие.

---

Н. Евреинов

**«Гадибук»**

**в постановке Вахтангова**<sup>42</sup>

Еврейский вестник. 1922. № 5–6. Сент. Стлб. 30–33

12

Быть может, и даже наверное, никто из театральных деятелей нашего времени не чувствовал так остро-болезненно смерть режиссера Е. Б. Вахтангова, как я. Говорю так потому, что с Е. Б. Вахтанговым ушел со сцены жизни режиссер, первый среди артистов Московского Художественного театра, принявший мою апологию театральности и тем самым первый порвавший в самих недрах этого реалистического театра с тем ложным, в глазах подлинного искусствопонимания, направлением, какое, заражая десятки, если не сотни наших шатких идеалами провинциальных подмостков, в продолжение годов и годов царило на Камергерском переулке.

В своей статье об отрицании театра, удивляясь убогости духа Московского Художественного театра, я предрекал (это было в начале войны; см. «Театр для себя» ч. II, стр. 73): «помните мое слово: через год-два „Художественный театр“ будет сам себя отрицать». И я оказался прав, если только выражение «год-два» принимается как условное.

Свое предсказание я основал на том простом соображении, что в таком исключительном коллективе талантов, какой отсортировывается за долгие годы в театре К. С. Станиславского, должен же, наконец, появиться и, мало того, удержаться на поверхности не только артист-протестант или

режиссер-протестант, но и настоящий реформатор сцены, властный выявить свой протест в убедительно красноречивом событии.

Таким реформатором в этом театре, начисто отряхнувшим прах его реалистической идеологии со своих высоких котурн, и оказался Е. Б. Вахтангов, – этот новый сценический деятель Московского Художественного театра.

Случилось это, конечно, не сразу. Еще в 1913 г., в то самое время, как вся театральная Москва «надрывала животики», смеясь сочувственно моей криво-зеркальной пародии на постановку «Ревизора» в духе К. С. Станиславского<sup>43</sup>, Е. Б. Вахтангов работает в Студии Московского Художественного театра над «Праздником мира» Гауптмана, не только строго придерживаясь метода ультра-реальной постановки, но даже усугубляя этот метод с какой-то фанатично-религиозной в него влюбленностью. («Мы представляем собою собрание верующих в религию Станиславского»<sup>44</sup>, – характеризовал тогда М. А. Чехов коллектив, выполнявший задание Е. Б. Вахтангова в постановке «Праздника мира»).

Но это был, по-видимому, последний «надсад» для Е. Б. Вахтангова: талантливый режиссер на своей собственной «шкуре» должен был почувствовать, что дальше – тупик, дальше некуда идти. И Е. Б. Вахтангов, ища выхода, смело встал на путь театральности, столь ярко и столь длительно проклинаясь К. С. Станиславским вместе с собранием «верующих в его религию».

Кто видел «Эрика XIV» Стриндберга в постановке Е. Б. Вахтангова, тот просто недоумевал сначала, как это позволили подобный спектакль, там «наверху», где был источник религии студийцев Художественного театра: – ведь здесь, на фоне футуристически-условных декораций, актеры с кубически расчерченными лицами просто топтали ненавистными Станиславскому «котурами» его святые заветы.

Но такова воля театального фатума, чьи непреложные законы никому не дано обходить слишком долго. После революционного торжества «Эрика XIV» сам К. С. Станиславский, наконец, увидел ложь своей режиссерской правды и, о чудо! – вместо прежнего «Ревизора» согласился дать новый – в духе чистой театральности, где апология ее решается в освещении всего зрительного зала при словах Городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!»

Пришлось-таки (на генеральной репетиции) первым посмеяться над собою самим «станиславцам». И этот смех был прекрасен. За этот благостный, очистительный смех Московский Художественный театр должен быть больше всего благодарен Е. Б. Вахтангову, сломившему могучим веянием весны своего прежнего «бога».

Когда я увидел «Принцессу Турандот» К. Гоцци в постановке Е. Б. Вахтангова на сцене Третьей студии Художественного театра, я уже не был удивлен той полной ликвидацией реализма, какую являла передо мной эта замечательная по свежести и смелости выдумки ультра-театральная постановка. Я чувствовал себя, как именинник, и даже более того, как сказочный победоносец, видящий мертвого дракона у своих ног, ибо поистине страшным драконом для моего театального духа был до сих пор униженно прославляемый хором порабощенной публики реализм театра Станиславского.

Однако «Турандот» Вахтангова при всем своем очаровании подлинно-театральной прелестью, во-первых, не вполне законченная режиссером работа, а во-вторых, не вполне убедительная для подавляющего большинства как пример большого, «серьезного», в корне порывающего с одряхлевшей «станиславщиной», достижения.

Таким достижением, и уже беспорным, надо считать для Е. Б. Вахтангова его вполне законченную постановку в «Габиме» драматической легенды С. Ан-ского «Гадибук».

Я видел эту постановку и могу с клятвой подтверждения сказать, что счастлив от сознания одной возможности подобного достижения в современном театре.

Пьеса? – Ничего, на строгую поверку, выдающегося: молодой чахоточный ешиботник Ханан влюблен мистической любовью каббалиста в Лею, дочь богатого купца Сендера. Последний – к чему мы подготовлены уже добрым десятком пьес из еврейской жизни – прочит своей Лее богатого жениха. Весть об успехе свадебной затеи Сендера поражает Ханана. Он умирает, но душа его вселяется в тело возлюбленной, и Лея, одержимая этим дибуком, отталкивает жениха, суженного ей Сендером. Что делать? Остается только одно: обратиться к цадику, властному изгнать из Леи дибук, т.е. душу Ханана. Так и сделал Сендер. Но любовь ешиботника оказывается сверхъестественной, и, изгнанный путем херема (анафемы)<sup>45</sup>, дибук прорывается через чары нерасторжимого, казалось бы, круга, коим очертил цадик Азриэль Лею. Душа ее соединяется с душой Ханана, оставив новоявленному жениху лишь мертвое тело.

Пьеса красивая, символическая, с массой прекрасно выполненных бытовых подробностей, рисующих среду хасидов, но и в общем эта «драматическая легенда» Ан-ского (Раппопорта), переведенная на иврит и, может быть, тем самым стилистически облагороженная Х.Н. Бяликом, не представляет в истории всемирной литературы ничего, повторяю, выдающегося, как «драматическое произведение» в строгом смысле этого понятия.

Совсем другое приходится сказать про постановку ее в «Габиме», постановку, которой Е.Б. Вахтангов по справедливости стяжал себе неувядающие лавры.

Вся пьеса оказалась театрально-осветленной, если можно так выразиться.

На сцене была разыграна мистерия, где последняя бытовая черточка, может быть, смешная, ненужная, вульгарно-анекдотическая, не только не мешала мистериальному заданию постановки, но наоборот каким-то чудесным образом выявляла еще больше основное задание.

Легко «делать» мистирию из написанного «миракля» какого-нибудь Рютбефа, трувера XIII века. А вот не угодно ли «проделать» то же самое с материалом, где рядом с мистикой каббалы соседствует подавляющий своей броскостью быт, житейски-жирный быт, прокрапленный вдобавок кое-где («взятка» публике) этакими анекдотцами из жизни пресловутой «черты оседлости».

И вот сделать на сцене этот самый быт со всеми его специфически еврейскими анекдотцами театрально-умилительной органической частью единого мистериального целого, для этого нужен не только талант, но, я смело скажу, гениальность.

В спектакле «Гадибук» «Габимы» самым показательным для режиссерской гениальности Вахтангова послужило в моих глазах то обстоятельство, что я, почти ни слова не понимая по-древнееврейски, был все время ритмически потрясен театральным действием, доходя порою до экстатического переживания с «игравшими актерами».

Он умер, молодой, вдохновенный Вахтангов, положивший столько сил (последних сил) истощенного здоровья на дело расцветающей «Габимы»...

Он умер, но пусть его творческий неутомимый дух искателя тайны театрального «Имени» навсегда останется в «Габиме», как дибук в теле Леи, и пусть ни грешные Сендеры, ни праведные Азриэли не ищут ей другого возлюбленного.



Д. Мишилевич

## «Габима» и Вахтангов Дискуссионно

13

Зрелища. 1923. № 22. 30 янв. – 5 февр. С. 14

«Гадибук» не только «пьеса», «Габима» не только «студия» или «театр»... Утверждать это не значит впадать в шовинизм, фетишизм или мистическую экспансивность. Можно быть свободным от этих, человеческих – слишком человеческих, индивидуальных и национальных пороков... и – все же объективно признать, что «Габима» – не мастерская только театральных замыслов, а – спаянное огромной верой в святость и величие своего дела – театральное братство, община. Худо ли, хорошо ли ее верование, но ее уклад, ее задачи, ее цели – далеко по ту сторону театра.

И – поэтому ее воплощение глубокой, трагической и музыкально-романтической легенды (С. Ан-ского) – «Гадибук»... легенды, отразившей трагизм и мистику, жуть и романтику исторического еврейского народа, воспринимается как необычная патетика трагизма, скорбь лирики и «просветление» мистики. Здесь все врезывается в память глубоко и неизгладимо, и все, раз видевшие «Гадибуку» (русские и евреи, европейцы и сыны Востока) как-то по-особенному говорят о нем: отрывочно и сдержанно, междометиями, короткими жестами...

«Гадибук» – это факел «Габимы», зажженный в ней ее создателем и вдохновителем. Факел, который «Габима» пронесет от народа к народу, на пути ее неизбежных странствований из России, через этапы Европы, к Востоку.

«Гадибуком» она расскажет – не только легенду о Ханане и Лее, легенду «Песни песней». «Габима» расскажет с благоговейной любовью и одухотворенной проникновенностью прекрасную повесть о своем учителе,

о рыцаре театра, глубоком и ярком, остром и нежном. Легенду о том, как – среди усталых и враждующих, торгующих и бурлящих, самовлюбленных и самодовольных – явился бодрый и примиряющий, беспокойный, но возвышающий, сосредоточивший на себе любовь и надежду всех творцов театра.

Таковы – роль и значение «Габимы». Так выделялись в исторические – религиозные или революционные эпохи – исключительные индивидуальности и организующие, пролагающие новые пути вожди, общества, союзы и партии.

Можно и должно отрицать за «Габимой» право на монопольную роль руководителей в сфере тех огромных проблем, которые стоят перед еврейским театром нашей современности. «Габима» далека от непосредственной работы по реорганизации, оздоровлению и озонированию еврейского театра... «Габима» не – прожектор революционной современности, но «Габима» – совершенно исключительный по значительности – рефлектор еврейского эпоса, сказаний и преданий тысячелетней еврейской истории...

И к ее работникам, к таким выкристаллизовавшимся индивидуальностям, как Цемах и Варди, Элиас и Ровина, Авивит и Гнесин, как и к коллективу в целом, относишься невольно по-иному. (Ведь их роль и арена значительно шире и глубже только – роли и арены еврейского театра).

И – впервые выступивший в роли Ханана молодой актер Цви показал себя таким же проникновенным и вдохновенным, как и его старшие товарищи. Несомненно – это новый, значительный росток «Габимы»...

Но – хотелось бы видеть романтическую трагедию Ханана – Цви, воплощенной на сцене в сочетании с родственной ему, владеющей своим особым, трагедийным речитативом – Авивит. (Как – мелодически-скорбную и жутко-мятущуюся в заключительной борьбе дибук Ровину – рядом с пламенным,

экстатическим Хананом – Элиас). Это необходимо – для полноты звучания исключительной легенды еврейского народа и его «исторического» театрального коллектива. Это необходимо также для придания завершенности нашему памятнику – воспоминаниям об Е. Б. Вахтангове.

Эм. Бескин

## На перепутье

Зрелища. 1923. № 38. С. 5

14

Год со дня смерти Вахтангова.

Чем дальше, тем, естественно, все больше и больше хочешь подвести некий фундамент под отдельные явления художественной жизни последних лет. Хочешь спаять их неким единством, некой линией, социологически их объясняющей и определяющей.

И вот, когда с таким, вполне закономерным, желанием подходишь к Вахтангову, становишься как будто в тупик. Вспоминается тот гелертер\* немец-профессор, который отказался вновь навестить больного, так как «по науке» он уже умер.

Так и с Вахтанговым. Попробуйте его проанализировать – сумбур. Под аршин доброй, старой немецкой «науки» никак не уложишь. И все же спектакли его – живы. И как живы! Я говорю, главным образом, о двух исторических точках Вахтангова. О «Чуде св. Антония» и «Гадибук». «Турандот» я не придаю такого значения. Это стилизационная шутка. Не больше. И, надо, признаться, с привкусом «красивости» хорошего берлинского универсального магазина. Недаром она – на фраке. Она и – от фрака. Это остроумное, богатое режиссерской выдумкой салонное поппури. Скetch. «Изыщный» и весьма занятный.

Другое дело – «Чудо св. Антония» и «Гадибук». В «Чуде» есть – дерзость. Эта дерзость двойкая. И тематическая, и формальная. Конечно – относительная, как и все вообще относительно. Но согласитесь – в благоспитанной, в добрых традициях (старых традициях) Художественного театра взращенной Студии вдруг выступить богохульником. И когда! – Когда эти «варвары-большевики» разоблачают священные мощи и подрывают «нравственные устои религиозного воспитания». А ведь с точки зрения этих «устоев» Вахтангов – богохульствовал. Острой гримасой гротеска смеялся над «чудом».

Другая дерзость – форма. Несколько раз переделывавшийся и «доходивший» спектакль «Чуда» в конце концов показал длинный язык своей аудитории, привыкшей «переживать» и искать «психологической правды». В том-то и «правда» всякого «чуда», что оно «неправда», вздор, и говорить о нем серьезно нельзя, а можно только шутить и рисовать карикатуру. Спектакль «Чуда» – настоящая антирелигиозная пропаганда. И жаль, что он исчез из репертуара Третьей студии. Его следует возобновить, этот спектакль-безбожник. Он стоит того. Он нужен.

\* *гелертер* (нем. *gelehrter*) (книжн.) – человек большой учености, но преимущественно книжной и без самостоятельного творчества.

Но как он попал в «порядочную», «богомольную» семью, да еще в тот период, когда семья эта усиленно «богомолилась» и век еще не меняла?

«Немец-профессор» ни за что не пошел бы на этот спектакль, ибо по данным его науки он не мог существовать. Его не было, если он даже и был. Но он был. Правда – сплыл вместе с Вахтанговым. Но был.

Второе – «Гадибук».

Попробуйте разобраться в этом спектакле. Из чего он построен. И как построен. Есть ли в нем стиль какой-либо целостности.

Нет. И натурализм. И полное отрицание его. И гротеск. И мистика. И даже кошмарность. И что-то красное, что-то от пламени революции (декоративное разрешение 2-го акта), пожирающее всех этих «гадибуков» религиозного изуверства и фанатизма.

А в целом спектакль захватывающий, клешней врезающийся в зрителя. Спектакль-событие, по масштабам равный «Рогоносцу» и «Земле дыбом», но весь преисполненный противоречий в своей композиции.

Мой немец-профессор и его, конечно, не признал бы. В его «добрых, старых» и, конечно, вечных учебниках, такой случай не предусмотрен. Но для нас, сжигающих эти учебники и строящих новую, подлинную

науку о театре, для нас, ведущих счисление не по «старому календарю» академического стиля, еретик Вахтангов – фигура яркого горения.

Где он был бы теперь? Возможно – что несколько отошел бы на заранее укрепленные позиции. Возможно – оказался бы и в разведчиках «левого фронта». И то, и другое – возможно. Но мы считаемся с фактом. Факт был. И исчез. Его не сумела впитать Третья студия. Мы видели послевахтанговскую «Правда – хорошо, а счастье лучше». Эстетная коробочка, сладенькая бонбоньерочка. Не вперед, а назад.

Посмотрим, чем подарит «Габима» после «Гадибука». На днях она покажет «Вечного жида». Подождем.

Вахтангов, конечно, не революционер, не потрясатель основ. Но «в грозу и бурю» он не замкнулся под крышу отстаивания «святых» и «вечных» ценностей. Не опустил шторы. А широко дохнул новым простором, навстречу новым ветрам. Вахтангов «Чуда» мог сложиться только в пафосе революции. Вахтангов «Гадибука» не изжил еще увлечения оккультизмом, йогизмом и прочими «тибетскими тайнами».

Вот здесь, на перепутье – он родился.

Таким и надо его взять.

А. Кугель (Homo novus)

## Случайные заметки

15

Театр и музыка. 1923. № 25. 5 июня. С. 838–841

С некоторым опозданием я выполняю обещание, данное московским друзьям, – высказаться о крупном явлении московской театральной жизни, постановке «Гадибук» в еврейском театре «Габима». Когда я был на представлении «Гадибук», мне предложили написать в «альбом» свое мнение. Альбом, толстая книга, напоминающая

объемом средние издания Талмуда, исписан уже на многих страницах разными, более или менее громкими литературными, театральными и политическими известностями<sup>46</sup>. Вообще, никто еще никогда в альбом не писал вещей неприятных: это все равно, как прийти на свадьбу и попросить от-дать 5 рублей, подобно телеграфисту Ятю

из чеховского водевиля. Самое определенное, на мой взгляд, суждение принадлежит Ю. Стеклову. Не помню точных выражений, но смысл таков: хороший, мол, спектакль, но символизмом испорчена бытовая пьеса<sup>47</sup>. Это суждение во многом справедливо. Действительно, пьеса покойного Ан-ского в основе бытовая, реалистическая пьеса, но еврейскому интеллекту свойственна некоторая спиритуалистическая хитросплетенность, – наследие тонкостей Талмуда и книги Каббалы, которые штудировали в течение многих веков еврейские поколения. Символизм есть, в сущности, утонченное, обобщенное и стилизованное реалистическое видение – таким он рисуется во всемирной литературе. В национально-еврейском оттенке символизм сродни магии, с одной стороны, и религиозной метафизике – с другой. Символы – скорее приставки, чем органический продукт поэтического построения. И, каюсь, всего менее понравилась мне и в пьесе, и в постановке символическая приставка. Я припоминаю свой разговор с покойным автором, с которым мы случайно встретились во время мировой войны, в вагоне. Он ехал из Галиции в качестве служащего земского союза и, между прочим, вез черновую рукопись вот этого самого «Гадибук», кажется, на русском языке. Он мне говорил, что нашел в синагогальных записях Польши и Галиции весьма интересные бытовые документы и на основании их решил написать пьесу. Ни о каких символических намерениях он не упоминал. Конечно, могло написаться и так, и этак, и случайный мой разговор с Ан-ским ничего не доказывает. Но пьеса на меня, как и на Ю. Стеклова, произвела впечатление совершенно определенного реально-бытового произведения и то, что сделал Вахтангов, это, само по себе, конечно, весьма интересно, но самую пьесу украшениями и художественной фантазией постановка более затемняет, чем поясняет.

Вахтангов, без сомнения, красочная, в высшей степени любопытная фигура. В нем сказалась с особенною яркостью московская режиссерская школа, ведущая свое происхождение от Станиславского, со всеми ее положительными и отрицательными сторонами. Превращение пьес в «предлог» для постановки, и на этой почве буйная фантазия, расцветающая нередко райским садом, и в то же время отсутствие поэтического стиля и порою недостаток тонкого и благородного вкуса. Фантазия внешних форм совершенно закрывает логическую сторону. Теза, идея пьесы крайне редко стоит в уровень с авторским замыслом. Я бы сказал, что, вообще, пьеса и постановка – явления разных плоскостей, причем мое эстетическое чувство питалось этими постановками гораздо больше, чем мой ум. Пожалуй, против этого ничего нельзя было бы возразить, потому что умственное наслаждение не есть, строго говоря, задача искусства. «Музыка – прежде всего!» – как восклицал некогда Верлен<sup>48</sup>. Но берутся-то пьесы все больше «умственные» или такие, в которых наша мысль привыкла видеть именно такое, а не иное содержание. Ну вот, например, постановка Вахтангова «Чудо св. Антония» Метерлинка. Дело не в том, что пьеса поставлена, вообще, бледно и незанимательно, – не всякое лыко в строку, – а в том, что незаметно никакого приближения Вахтангова к ядовитой мысли Метерлинка. Или в очаровательной по форме «Принцессе Турандот». Ведь Гоцци написал сказку с поэтическим смыслом, – я бы сказал, с поэтическим заданием: любовь Калафа к Турандот и ревность соперницы – это трогательный поэтический урок на тему о всепоглощающей, всепобеждающей силе любви. Это – апофеоз любви. А, конечно, можно просто сделать из «Принцессы Турандот» крюшон с ананасом. Или «Потоп», – тоже прекрасная постановка. Но в лучах яркого южно-американского солнца, которым Вахтангов

залил пьесу, как-то побледнела трагикомедия мучительно-беспокойной мысли, выраженной у автора: какое жалкое, трусливое и лишенное достоинства существо человек, и как это ясно обнаруживается пред лицом его последнего часа!

В «Гадибуке» Вахтангов обнаружил больше, чем где бы ни было, самые сильные и самые слабые свои стороны.

Ни в одной из виденных мною его постановок не сказывается так его поразительное искусство картинной группировки, четкая ритмика движений, мелькающее разнообразие и мелькающая смена настроений и художественных пятен. В то же время, строго говоря, половина действующих [лиц] превращены в символические или полусимволические фигуры, вроде «неизвестного», изрекающего в синагоге загадочные и, между нами, совершенно ненужные слова. Двойник, бес, переселение души из человека – все это ведь, в сущности, есть вера героя пьесы, молодого талмудиста, изучающего книгу Каббалы с таким же глубоким убеждением в безошибочности науки Каббалы, как нынешний студент изучает физиологическую химию или теорию прибавочной ценности по Марксу. Интеллигенция своего времени ведь верила в магию; самую магию считали положительной наукой. И собственно, интерес постановки должен быть в том, что мир есть то, что мы себе представляем. Незначительные отклонения от нормы для такого верного ученика каббалистической науки есть уже явления чудесного. Убеждать нас, неверующих, в мистическом характере чуда, которое есть, во всяком случае, не что иное, как умственное предрасположение, умноженное на историю, – значит, подрывать самое тонкое, что есть в пьесе: двоякость восприятия, совпадение кажущегося с сущим. Если бы режиссер деликатно, чуть-чуть, сгустил черты реального, так, чтобы мы могли понять и почувствовать, каким образом несомнительные,

с нашей точки зрения, реальные факты и явления превращаются для суеверных, мистиков и истериков в явления потусторонние и трансцендентные – мы бы сказали: вот превосходная постановка! Вот поистине тонкая, художественная задача! Мы-то видим, что символический неизвестный есть просто некий бедный еврей, скитающийся по синагогальным углам, а эти-то, погруженные в старые магические книги, воображают, что он посланник Асмодея<sup>49</sup>. Мы-то понимаем, что на свадьбе танцуют нищие и калеки, как водится на богатых еврейских свадьбах, а вот бедной невесте, истеричке, да еще влюбленной в покойного молодого богослова, да еще понуждаемой к браку с нелюбимым человеком, может показаться, что танцуют не нищие и калеки, которых знает весь город, потому что они ходят по домам и собирают подаяние, а призраки, фантомы, выходцы из царства теней, грозные и зовущие! Но ведь как поставлен весь второй акт! Танец нищих, есть танец смерти и ужаса. Лица превращены в «хари», движения – в демонические ужимки, веселый хоровод – в макабрскую пляску. Нужно, чтобы ей, невесте, казалось в этом танце что-то мистическое и фантастически-грозное, а вся эта сцена, действительно, мистически и фантастически грозна. Само по себе даже страшно. Но тогда в чем же дело? Действительно, есть дибук? Действительно, калеки и нищие присланы Асмодеем? В чем соль пьесы? Где истина? Что вы хотите всем этим сказать? Что нас подстерегают привидения, выходцы из страны, куда все идут и откуда никто не возвращается?

Достаточно сравнить впечатление от второго акта, представляющего некоторый вариант сцены старух из «Жизни Человека», с третьим, дающим журнальную – и притом художественно-стилизованную – картину того, как еврейские, верующие окружают своего равви, а как этот равви, со всею серьезностью религиозного убеждения, молится

и изгоняет дибука (игра Цемаха, – главным образом, внешние ее формы – изумительны по совершенству) – для того, чтобы читатель легко понял, в чем я вижу недостаток цельности постановки. Последняя картина убедительна своею серьезностью, утонченностью своего реализма в такой же мере, в какой вторая картина несерьезна, неубедительна и совершенно произвольна. Поскольку последняя картина проникнута тонким и благородным вкусом, настолько вторая обнаруживает вкус недостаточно чистый, какие-то, как выражался Пров Садовский в подобных случаях, – «это уже нарочно-с»<sup>50</sup>.

И вот, в этих чередованиях высокого и дешевого, замечательно проникновенного и замечательно поверхностного, исключительно художественного и в высшей мере крикливого – заключается необыкновенная задача покойного Вахтангова. Он умер таким молодым, что, конечно, можно было ждать и надеяться, что с течением времени,

он избавился бы от «дурной наследственности», ибо вот эта талантливая грубоватая бесстыльность есть общая черта московской режиссерской традиции.

Ну, а еврейский театр и его работники показали, разумеется, и огромную трудоспособность, и выдающиеся данные. Об этом не может быть спора. Так играть, с такою тонкостью и четкостью, как это делает артистка, исполняющая главную роль, (я забыл ее фамилию), может только и очень даровитая, и очень чуткая актриса. Так слить два голоса в один, как делает она, – это чудо из чудес технического преодоления. Еврейский народ – старый, и в душе его крепко сплелись два враждующих вечных начала – неприятие мира и чувствительное поглощение его; мистицизм и практический ум: Сион – там и биржа – здесь. Эти два голоса всегда поют в еврейской душе. Весь «Гадибук» таков. И такова главная прелесть этого спектакля.

---



---

Сергей Радлов

### Письма о театре «Гадибук»

16

Красная газета. Веч. вып. 1923. № 136. 15 июня. С. 3

Перепечатано: Сергей Радлов. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 154–158

«Гадибук» приехал, наконец, и к нам<sup>51</sup>. Законнейшее чувство восхищения перед цельностью, завершенностью, законченностью замысла этого спектакля так велико, что не хочется спрашивать себя, очень ли своевременна и современна эта националистическая и мистическая пьеса. Спектакль, в его целом, прекрасен, нужен и современен.

\* \* \*

Автор написал, в сущности, довольно примитивную и наивную мелодраму, которая, однако, дала театру очень богатый этнографический и эмоциональный материал.

Религиозные песни, пляска нищих, жуткое веселье родственников и горе невесты – все это оказалось прекрасным поводом для постановки, которым гениально воспользовался режиссер. Из немногих работ так рано умершего Вахтангова это, несомненно, самая сильная. Вот человек, изумительно сочетавший все лучшее, что могли ему дать Станиславский и Мейерхольд (я употребляю эти два имени как символ двух основных линий русского театра). От Мейерхольда – изощренное зрение, создающее превосходную четкость движений,

от Станиславского – поразительное богатство речевых интонаций, совершенно новому организованное музыкальнейшим вахтанговским слухом, который умеет в продолжение громадного спектакля создавать все новые тончайшие звучания. У Мейерхольда опустошенная душа технического изобретателя, Вахтангов же эмоционально заражается сюжетом своей работы и умеет нас заразить этим.

Совершенно особая, взволнованная фразировка пения дает нам основание думать, что Вахтангов мог бы проложить новые пути в исполнении оперы, так что мы окончательно забыли бы об убогих реалистических выдумках Музыкальной драмы Лапицкого<sup>52</sup>.

С другой стороны, танец нищих поставлен с таким полным фантазии мастерством, что оно заставляет видеть в Вахтангове своеобразного балетмейстера. Кукольно-белая фигура невесты среди страшных нищих надолго останется в памяти.

Актеры играют именно так, как они должны это делать в до конца завершенной постановке прекрасного мастера. Полнейший и абсолютный ансамбль лишает нас всякого желания разбирать, кто лучше и кто хуже, и устраивать тотализатор, гадая, кто же первый придет на финиш? В области движения – это просто очень четкая работа (превосходны по выразительности ладони рук), всегда острая и точная, зато в слове совершенно новый и очень смелый прием постепенного перехода от речи к экстатическому напеванию в моменты наивысшего эмоционального напряжения. Прием этот, коренящийся в народно-религиозных основах пьесы, неожиданно роднит исполнение ее с греческой трагедией. Я не удивлюсь, если многие из зрителей не заметили одного из главных «виновников торжества» – я говорю о художнике. Поистине блестящая работа Натана Альтмана поражает тою умною скромностью, с которой он все обусловил, нигде себя не навязывая.

В первом акте – остроумнейшее яркое освещение отдельных столов, во втором декорация построена на простейших ровных цветочных плоскостях, костюмы – на строгом распределении цветов: белый и черный – у трагических фигур, серый – у гротескно-страшных нищих, пестрые костюмы у мещански бытовых персонажей.

Когда в порыве отчаяния невеста в белом платье прислоняется к узкой черной кулисе – этот простейший эффект производит необычайное впечатление. Наконец, третий акт, – она в черном платье на фоне совершенно белой стены и громадного белого стола, наклоненного к зрителям.

Все это поражает своей простотой и заставляет думать, что есть декорационные пути помимо модных теперь сложнейших «конструкций», в роде нелепой «Ромео и Джульетты» у Таирова<sup>53</sup>.

\* \* \*

Пьеса играется на древнееврейском языке, таком же мертвом, как латинский. Это значит, что слов ее не понимает в Москве и Петрограде почти никто. Однако она воспринимается. Это очень любопытно и подтверждает ту несомненную истину, что театр – самостоятельное искусство, отличное и независимое от литературы, и что актер властен воздействовать на зрителя без слов, эмоциональным звуком своего голоса и движениями тела.

Такую «речь», лишённую словесного смысла, «заумную», предлагает футурист Крученых в книге «Фонетика театра»<sup>54</sup>. До выхода этой книги я делал подобные опыты с актерами моей студии, игравшими такой спектакль<sup>55</sup>. Но в «Габиме» [есть] некоторая двойственность, создающая опасный разрыв между актером и публикой. Слова «заумные», непонятные для подавляющего большинства московских и петроградских зрителей, – понятны самим актерам. А это рождает чисто смысловые (а не только эмоциональные!) интонации, и зрителю хочется точно

узнать, что именно сказано актером. По этому разговоры первого акта решительно скучны и зрительный зал их не воспринимает. Безусловно аплодируя прекрасному успеху данного спектакля, я позволяю

себе усомниться в целесообразности театра на древнееврейском языке в пределах СССР, если только не будет создан репертуар, который уничтожит разъяснительную роль слова, сократив тексты до минимальных размеров.

Зигфрид <Э. А. Старк>

## Театр «Габима» «Гадибук»

17

Последние новости. 1923. № 26. 18 июня. С. 3

Ну, вот теперь и мы, петроградцы, познакомились с «Габимой», с московским академическим еврейским театром, о котором было столько шума, Смотрел я «Гадибука», драматическую легенду Ан-ского, и знаете ли, о чем больше всего думал: что вот прекрасная, очень красноречивая иллюстрация к теории С. Э. Радлова. Вы знаете сущность этой теории? Для зрителя должно быть безразлично, на каком языке играют перед ним актеры: на древнееврейском ли, как в «Габиме», древнеперсидском, коптском, готтентотском или на языке, изобретенном покойным Велимиром Хлебниковым<sup>66</sup>; сиди, слушай различные повышения голоса, игру тональностей и извлекай себе из этого удовольствие, совершенно так же, как из игры на скрипке, где все дело в комбинациях различной высоты звуков. Я думал об этом, ибо о чем же другом оставалось думать мне, смотрящему на сцену и ничего не понимающему, что такое передо мною происходит? Я охотно допускаю, что может найтись известное число людей, которым совершенно безразлично, на каком языке говорят на сцене, которые равнодушны к смыслу произносимых слов, а отсюда и к идее пьесы, и которым важна лишь музыкальная постройка звуков. И так как я считаю, что никакой группе людей не должно быть отказано в праве получать такое художественное наслаждение,

которое они полагают единственным для себя приемлемым, то я нахожу, что пусть себе существуют, и Радлов с его теорией (время оправдает его) и московский театр «Габима».

– Но вы забываете, что театр этот играет на древнееврейском языке. Есть же люди, понимающие его.

– Столь ничтожно малое количество, что его невозможно принимать в расчет, если думать о тех взаимоотношениях, которые, естественно, устанавливаются на всяком нормальном спектакле между зрителем и сценой. Чем теснее эта связь, тем выше, значительнее художественный успех представления. К этому-то я и веду, говоря о «Габиме».

Я не мыслю театра вне контакта между актером и зрителем, а таковой контакт возникает только тогда, когда слова пьесы, произносимые актером с предельной выразительностью, проникают в душу зрителя, возбуждая в ней определенный моральный эффект. Возражение, которое могли бы сейчас привести, что вот смотрели же мы все, бывало, как Дузе играла «Даму с камелиями». Сальвини – «Отелло», Росси – Гамлета, причем громадное большинство не знало итальянского языка, а удовольствие получали все огромное, – такое возражение не выдерживает критики, потому что пьесы-то все знакомые-перезнакомые, и Шекспира каждый из нас, идя на такой спектакль, мог



еще и перечитать. Но не угодно ли смотреть пьесу, которая, как «Гадибук», родилась в результате пристального изучения еврейского фольклора по разным захолустьям пресловутой «черты оседлости»? Да еще когда со сцены звучит язык, вся фонетика которого совершенно нам чужда, язык, который в еврейской массе понимает один из ста. О каком контакте между сценой и зрительным залом может быть тут речь? Удовлетворитесь движениями актеров, их жестами, пластическими группами, общей конструкцией спектакля. Бесспорно, эта сторона дела, благодаря стараниям Вахтангова, совершенно изумительна в «Гадибуке», хотя лично я нахожу, что черты гротеска здесь излишне преувеличены и порою производят просто отталкивающее впечатление; в стремлении изобразить в таком преломлении уродство еврейских нищих, во все продолжение 2-го акта играющих на сцене первенствующую роль, Вахтангов хватил через край. Исполнение актеров пластическое выше всяких похвал, тональное – не понимая слов, как

я могу его судить? А может быть, они вразрез со смыслом? Но всего этого мне мало. Если мне нужна пластическая виртуозность, то я уйду в кинематограф смотреть какую-нибудь немецкую фильму, благо игра немецких киноактеров достигла предельной для данного момента выразительности. Я уйду в немой театр. Там царство пластики, через нее до меня доходят повести человеческих страстей. Но в театре говорящем царствует слово. Только через слово, мне понятное, а не через подбор звуков с большим или меньшим повышением, я постигаю смысл и значение человеческих переживаний, горе и радость, взлет и падение души, я заражаюсь всеми этими эмоциями, и моя душа тогда вступает в гармонию со всем происходящим на сцене. В противном случае я не вижу надобности в театре. Вот почему представление «Гадибука» при всем почтительном удивлении работе Вахтангова и живому творчеству актеров, оставило меня совершенно холодным. Думаю, что не один я мыслю подобным же образом.

---

Анатолий Канкарович

### Театр «Габима»

18

Петроградская правда. 1923. № 134. 19 июня. С. 6

Все более и более осуществляется мечта об актере-человеке, музыканте-человеке, о театре не формально, а духовно связанных друг другом людей, об оркестре, творящем свободную творческую волю. Недавно мы присутствовали при таком необыкновенном для нас концерте, на котором, взамен обычно ненавидящих свое искусство, друг друга и своего пастуха-дирижера ремесленников-музыкантов, сидели на эстраде подлинными художниками-людьми, творившее настоящее искусство: это был оркестр без дирижера, оркестр, объединенный одной общей

коллективной творческой волей. Теперь еще более убедительный в этом смысле случай: к нам приехали новые московские гости – театр «Габима», театр, все творчество которого основано и построено на этом, по существу, таком старом и, в то же время, таком новом принципе – лозунге: искусство художника-человека, театр артистов-людей! Без этого взаимного проникновения, где каждый друг другу брат-человек, а не актер-соперник, без этого коллективного творческого духа, без этого самоотверженного отношения к своему искусству

и друг к другу, – без всего этого театр «Габима» не мог бы звучать так убедительно, как он звучит сейчас. Мы не находим подобного звучания нигде, в другом театре, даже в третьей или четвертой московских студиях, где казалось, достаточно сильна и эта спайка, и этот коллективизм, и эта внутренняя сила. Мы полагаем, что причина здесь глубже, чем только в спайке: быть может, причина в каком-то фанатизме театра «Габима», фанатизме актеров, идущем от фанатизма всего еврейского народа, к которому принадлежат эти актеры, быть может, причина в каком-то своего рода шаманизме, колдовстве... Таково, по крайней мере, впечатление от спектакля пьесы «Гадибук», которая шла в этот вечер. Казалось, что на сцене не игра актеров, а действие каких-то заклинателей-шаманов...

Таково же впечатление и от самого мастерства этих своеобразных актеров-колдунов, мастерства, доведенного до предела чего-то сверхъестественного. Каждый жест, каждая интонация, каждое движение, каждый шаг, поза, группировка масс, каждая сценически-актерская деталь в своем изумительном мастерстве доведены до такого технического совершенства – тупика, что с трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее по мастерству искусство. Каждый сценический, актерский момент может быть зафиксирован как застывшее скульптурное изображение. Пластическая сторона актерского действия представляется каким-то синтезом, где найдено, – в каждом случае иначе, – на тысячи пластически-актерских решений одно-единственное, самое верное, самое точное, самое абсолютное...

Режиссер Вахтангов постановкой «Гадибук» показал всю силу своих режиссерских чар, благодаря которым по существу не оригинальная, не современная, мистически-национально-бытовая пьеса «Гадибук» действует

на нас таким ошеломляюще-захватывающим образом. Несомненно, в лице покойного Вахтангова не только театральная Россия, но, может быть, вся театральная Европа потеряла гениального европейского режиссера, который дает нам необычайное соединение изумительного актерского мастерства с актерской живой душой, и этот вахтанговский синтез создает то именно сценическое звучание, которое таким убедительным эхом отзывается в каждой живой душе каждого живого человека. И отсюда, очевидно, те восторги вокруг «Габимы», которые всегда и всюду сопровождают этот театр.

И если можно с чем спорить, так это с тем, что надо ли сейчас культивировать в театре язык, которого никто не понимает. Габимисты играют на древнееврейском языке, который, кроме играющих актеров, понимает, вероятно, самая незначительная кучка людей. Таким образом, спрашивается, кому и для чего нужен этот мертвый язык в театре, на сцене?... Можно подумать, что это делается нарочно для того, чтобы от непонимания языка зритель ощущал бы при и без того достаточной жути еще больший страх перед чем-то непонятным... Во всяком случае, вряд ли убедителен и уместен этот древнееврейский фанатизм, национализм или патриотизм, – назовите, как хотите.

Сам же по себе театр «Габима» – явление, конечно, исключительное, мимо которого не может пройти культурно-театральный человек, явление, которое изумляет главным образом той именно внутренней силой, духовной мощью, о которой сказано выше и без которой, как мы все более и более убеждаемся, театр, как и вообще искусство, существовать не может.

Третья московская студия, Четвертая студия, «Габима», – не есть ли это все счастливая реакция театра актера-человека в ответ на наш театр халтуры, театр актера-халтурщика?!

Г. Крыжицкий

## «Гадибук»

19

Музыка и театр. 1923. № 25. 25 июня. С. 5–6

«Гадибук» – несомненно, крупнейшее явление в истории еврейского театра, чрезвычайно интересное своей оригинальностью, но вряд ли чреватое какими бы то ни было последствиями. Я не знаком с еврейским театром, но мне все-таки кажется, что путь его не от «Гадibuка» и не через «Гадибук». В самом подходе к интерпретации этой национально-мифической трагедии лежит самоочевиднейшая «первичная ложь», коренящаяся в полном несоответствии пьесы и режиссерского замысла. Пьеса Ан-ского – ультра-бытовая, этнографическая пьеса, и упрощенные (вернее опрошенные) декорации Альтмана подходят к ней точно также, как героиням Островского подошла бы современная парижская модная шляпа. Альтман остается в спектакле сам по себе, Ан-ский – сам по себе. К тому же декорации еще и антитеатральны и ничем не оправданы – какая-то никому не нужная супрематика, черные и зеленые углы на падугах. Зачем? Кому это нужно? И спектакль стоит посмотреть, разумеется, не из-за этих супрематических фигур, и не из-за пьесы, которая, как кажется, способна захватить только чересчур националистически настроенную аудиторию, а из-за работы Вахтангова. Это – мастерство в полном смысле слова.

Нищие, слепцы и уроды, со скрюченными руками и искалеченными фигурами, чахоточные и полоумные горбуны, точно выскоксившие с офоргов и шпалер Гойи, какие-то жутко-серые комки скорченных тел, копошащаяся масса полужверей, похожих на бредовые, кошмарные видения. Вахтангов двигает их и группирует в бесконечном разнообразии, придавая их ужимкам чудовищную, зловещую жуткость.

Это тот же прием, который применен им во всех его работах, это те же гротескные фигуры «Свадьбы», те же карикатурой искаженные образы в «Чудо св. Антония», те же маски, что в «Турандот». Вахтангов – скульптор, резец его рассекает материал выпукло и четко, и альтмановские костюмы и гримы еще усугубляют впечатление. Но на этой ритмической четкости внешнего рисунка и заканчиваются достижения «Гадibuка»; благодаря в корне неправильному подходу Вахтангов не смог уловить внутренней динамики вещи: пьеса не захватывает. Сужу, разумеется, не по себе, а по той публике, которая очевидно понимала текст, до которой доходило каждое оброненное слово, и которая, тем не менее, принимала спектакль довольно сдержанно. Вахтангов отказался от быта, но не создал трагедии. Многие подробности напоминают «Турандот»: в III акте евреи надевают саваны точно так же, как артисты в прологе к гоцциевской сказке; нет-нет да и проскользнут знакомые черточки из других работ Вахтангова. Но большой беды в этом, разумеется, нет: Вахтангов еще искал самого себя, нащупывал свой путь, так трагически резко оборвавшийся во время работы над «Турандот»... Из блестяще сработанного ансамбля трудно выделить какого-нибудь отдельного исполнителя; Вахтангов сумел сохранить все специфические еврейские манеры речи и жеста у исполнителей, но так очистил их, схематизировал и превратил в трагический гротеск, что они перестают быть смешными, а становятся жуткими. Эта жуть особенно остро чувствовалась во время пения и плясок, с дребезжащими, диссонирующими вскриками и поддвиганиями. Это были, пожалуй, самые захватывающие моменты во всем спектакле.

Д. Тальников

**«Песнь торжествующей любви»**

Театр и музыка. 1923. № 29. 10 июля. С. 959–961

20

## I

Статья А. Кугеля в № 25 «Театра и музыки» о «Гадибуке» не только вновь напомнила об этом замечательном спектакле, о котором так много писали и еще дольше говорили, и все-таки, мне кажется, не сказали до сих пор того самого главного, что составляет «идею» спектакля, его потрясающую силу, — но и подняла снова, казалось бы, решенные самой жизнью вопросы о пределах символизма и реализма в искусстве. Мнение Кугеля сводится к тому, что символизм испортил бытовую пьесу, и насколько «убедительна своей серьезностью и утонченностью своего реализма» 3-я картина спектакля, настолько 2-я («символическая») «несерьезна, неубедительна и совершенно произвольна», и еще, что в постановке этой проявилась все та же «дурная наследственность» московской режиссерской школы Станиславского с ее «грубоватой талантливой бесстыльностью».

Далеко не принадлежа к поклонникам этой «школы» вообще, также всяческого «символизма» в искусстве в том смысле (и *только* в том!), как понимала его так называемая «символическая» школа, все-таки можно не согласиться с мнением нашего тонкого и талантливого театрального критика. Много копий было сломано, бои отошли в прошлое, и пора отдать себе отчет в победах и поражениях. Кто победил и кто сражен? Кажется, и победа, и поражения не оказались полными. Художественная и психологическая правда — вот единственный настоящий победитель в этой борьбе между реализмом и так называемым «символизмом». А какими путями художник приходит к этой правде и заставляет нас принять ее — не все ли равно? Это вопрос

второстепенный, исторический, вопрос психики, а в конечном результате, «бытия», т.е. известных социально-экономических установлений эпохи. «Передвижничество» во всех видах не может отвечать голосу души нашей эпохи, утонченной сложности переживаний, как бы пламенно нас ни звали к нему «назад», и самого рьяного и упорно-закоренелого реалиста не «мутит» уже от полотен Врубеля в Третьяковской галерее только потому, что это не реализм, а волнуют они своим непонятным языком, своими непонятными формами, которые раскрывают перед нами самые реальные душевные образы. Язык, которым говорит подлинное искусство, меняется, и не может театр эпохи величайшей революции говорить языком бытописателя замоскворецкой дореформенной Руси — искусство не «святые мощи».

Если Камерный театр ставит «Короля-Арлекина»<sup>57</sup> так, как он это ставит, то это плохо не потому только, что здесь преследуется какой-то особый стиль — «символический», схематический, конструктивный или какой угодно, а не другой — реалистический, — конечно, стиль, в котором сделана постановка, не отвечает самой пьесе, идет вразрез со всем ее построением; конечно, это нехорошо, но и то, как показано на сцене, даже расходящееся с замыслом авторским, может быть очень интересно, ибо театр — это самостоятельное само по себе искусство. Гораздо печальнее, и даже вся беда в том, что «Король-Арлекин» в том виде, как он поставлен, поставлен бездарно, что мы имеем здесь дело и с горе-«постановщиками» (ах, какое неприятное, но зато модное словечко) и с горе-актерами...

Всякий стиль хорош, если он отвечает замыслу пьесы (т.е. автора), но он также хорош, если он отвечает замыслу исполняемого на сцене, замыслу постановки и, самое главное, если он убедителен для художественного, творческого целого, воспринимаемого со сцены, а это значит, если он талантливо воссоздан. Кто создает в театре – сейчас это другой вопрос, но ошибка Кутеля, как мне кажется, в том, что он исходит из замысла «Гадибука», как реально-бытовой пьесы, из замысла авторского, литературного, а не из замысла той пьесы, которая была поставлена на подмостках «Габимы». Может быть, это две разные пьесы, но меня, признаюсь откровенно, пьеса Ан-ского ни в какой мере не интересует, а интересуется тот «Гадибук», которого ставил и создавал Вахтангов, Цемах и вообще весь актерский коллектив «Габимы».

В самом деле, представим на минуту, что «Гадибук» поставлен в определенных реалистических тонах бытовой пьесы, как этого хочется Кутелю вслед за Ю. Стекловым<sup>58</sup> – что бы получилось? Скучная, весьма нудная сказка для детей среднего возраста. Ведь в эту сказку о дибуке, переселении душ, – об этой странствующей и неуспокоенной душе – поверить могут, пожалуй, только дети (да и не наших дней, прибавьте), а если ее восстановить в перспективе известной обстановки, эпохи, когда в нее верили и взрослые дяди, то такое восстановление ничем не обогатит наших эстетических эмоций (ибо идеологически это слишком примитивно, а художественно – не высокой марки), в лучшем случае даст нам этнографическую картинку реставрированной в духе Станиславского «еврейской старины»... В этом ли задача театра?

«Принцесса Турандот» – очаровательно поставленный в духе буффонады, *commedia dell'arte* пустячок, по если можно не

принадлежать к поклонникам этой постановки, то не потому вовсе, что вместо наивной «Сказки с поэтическим смыслом о любви Калафа к Турандот и ревности соперницы» дан «крюшон с ананасом» (по выражению Кутеля), а потому, что слишком много роскоши (*embarras de richesses!*)\* затрачено для пустячка, слишком много положено таланта, художественных средств, труда и сил для – пускай, милого, но все-таки пустячка, детской шалости, не окупаются эти затраченные людские средства, и вот в этом-то несоответствии затраченного с объектом затраты, в этом отсутствии экономии художественных средств и заключаются элементы художественной дисгармонии. Ведь пустяк так и остался пустяком, а люди «разорились» на него, и это зритель неясно ощущает (стоит ли овчинка выделки?) и уходит из театра, может быть, и посмеявшись (покуда он там сидел), но с пустой душой... Ну, а поставить «Турандот» так, как этого хочется Кутелю, – так, как, может быть, замыслена автором эта пьеса или даже написана, т.е. так, чтобы представить зрителю «трогательный поэтический урок на тему о всепоглощающей, всепобеждающей силе любви, апофеоз любви», – так ведь это будет «смерть мухам», и нужна ли эта «смерть» современному зрителю, совсем иначе, т.е. в иных формах, (а форма меняет и сущность), умеющему любить и ревновать, чем какой-либо зритель времен Гоцци. Если уж показывать по-серьезному этот «апофеоз любви», то надо показать его в более утонченной и усложненной форме, отвечающей сложной и очень утонченной психике современного зрителя.

И вот именно такой, не наивно-детский мир чувствований, а сложный и вместе с тем высоко-поэтический, – именно такой, полный высокого трагизма, способный потрясти даже ко всему привычную и уже

\* *embarras de richesses* (фр.) – дословно «затруднение от избытка»; овчинка выделки не стоила.

равнодушную душу современника, отвечающий трагическому смыслу нашей эпохи – воистину «апофеоз любви», этот, столь желательный критику (но который он проглядел из-за жупела «символизма») «урок на тему о всепоглощающей, всепобеждающей силе любви» – дает «Габима» своей постановкой «Гадibuка».

## II

Не «бытовая пьеса испорчена символизмом» и не «грубоватая талантливая бесстильность» здесь. Спектакль именно отличается «стильностью», т.е. настолько *убедительно* поставлен, что не мыслится зрителям в иной постановке, а это – художественная победа и, значит, все.

Стиль довлеет дню и каждой пьесе на театре. Дать верную художественную интерпретацию пьесы – это, прежде всего, найти ее стиль, для каждой свой особый. Спектакль «Гадибук» не «бесстилен», он имеет свой определенный стиль, отвечающий сказочности сюжета и замыслу постановки в наши дни перед потрясенным современным зрителем. Какой это стиль? Не реалистически-бытовой в целом, хотя все его составные части как будто реалистичны, и по тому же самому обстоятельству и не «символический»... Напрасно только критик считает последнюю картину «серьезно и угонченно реалистичной»: это тоже не настоящий реализм. Уже длиннейший стол во всю цепу, выпирающий из рамы, заслоняющий своей подчеркнутой величиной, говорит об ином замысле. А если некоторые подробности этой картины действительно слишком уж «реалистичны», натуралистичны, сказал бы я, то это врывается лишь неприятным диссонансом в общий план постановки и расхолаживает, как лишнее, ненужное, именно ненужное, ибо не нужны всякие сказочные кунштюки и световые фокусы наивно-детского характера на серьезном убедительном фоне серьезных психологических движений этого акта...

Какой же все-таки стиль? Психологически условный, назовем его приблизительно так.

Да, нам не нужна бытовая (пусть и поэтическая) сказка о переселении душ, в которую так верили люди той темной эпохи, из которой взято содержание пьесы Ан-ского. В этой сказке-вере мы увидим и в театральном ее воплощении находим иное, более значительное и «вечное», если можно так выразиться. Символическая сторона постановки «Гадibuка» тем и хороша, что она не губит реалистической, что она не отбрасывает в сторону быта со всеми его характерными деталями и, значит, не делает пьесу бесплотной, схематической, голый и мертвой, как это делают обычно так называемые «символисты». На основе бытовой, взятой в своей художественной типичности, – среди этого живого (но условно застывшего в известных художественных формах) мира синагоги, каббалистов, раввинов, нищих, богачей, пользующихся общим всем векам поклонением, – этих еврейских женщин-родственниц (великолепный «застывший» стилизованный лубок – три гостыи), женихов, обрядов, бешеных плясок, песен веселых и грустных, многих слез и немногих радостей, а больше всего темного суеверия и фанатизма – на этом фоне встает перед зрителем вечная неумирающая жизнь духа, в оформленных внешне, почти реальных, но таких близких к символам, образах, на неуловимой грани между бытом и ирреальным... Как именно убедительно художественно (и совсем не «произвольна») – не смешит и не отталкивает, а потрясает глубоким смыслом 2-я сцена, где нищие и калеки, собирающие подаяние, – эти темные подонки жизни, почти слепой хаос ее, извечное темное начало, – становятся на миг почти призраками, фантомами, мучительными исчадиями ада, олицетворением жадных низменных темных сил, взрывающих жизнь из глубин, окружающих ее неразрываемым тесным кольцом, кошмаром

свинцовым, тяжелым, нависающим над нею. И меж них мятется чистая, изнавающая душа. «Мертвое хватает живое», полубред, так похожий на явь и потому так потрясающий вас, – как реальный черт Ивана Карамазова... Вот оно встает, среди этой фантастики символов и быта, вечное, от века отмеченное знаком проклятия и божественного величия чела человека – смятение духа, исступленность мысли, одержимость души. И это встает над пьесой (над постановкой ее) как огромный художественный символ.

Да, символ – опять этот «жупел» почтенных людей. Но этот жупел уже разъяснен. «Символ» как таковой, как его понимала так называемая «символическая» школа, – беспредметный, бесплотный, мертвый знак, – конечно, схема лишь логического тона явлений, а не художественного, и в мире искусства не имеет прав на существование. Неприязнь к нему Кутеля я вполне разделяю. Такой «символ» (его насаждал и им умерщвлял Мейерхольд в былое время театр живой артистки Комиссаржевской<sup>59</sup>) – смерть искусства, выражение художественной импотентности его. Подлинное художественное творчество всегда символично именно через конкретные формы. На этом я здесь не буду останавливаться, но я хочу указать только, что несмотря даже на известную «стилизацию» (схематизацию) скованных жестов, движений, речь (что идет от «символизма»), все символы «Гадибука» не беспредметны, а переданы в совершенно конкретных художественных образах, именно образах, – пусть условных, но всякое творчество в известном смысле условно. Нищие – это не застывшие в позе схематические фигуры, призраки, а реальные нищие, полные бытовых черт, имеющих каждый свою особую отличающую художественную характерность, в гриме художественно-типичном, и сама героиня – не символ, а действительно, девушка еврейская, в подвенечном платье белом атласном, сшитом по старинной

моды с высокой талией и корсажем, – девушка живая, на пороге весны своей девичьей, с милой трепетной стыдливостью движений, с горем в живых глазах...

Но такова глубокая художественная насыщенность всех этих реальных образов, что они невольно *подымаются и поднимают зрителя над* реальным, *над* бытовым, *над* мелким, убогим, темным бытом, вырастают на наших глазах, и быту, имеющему, может быть, только исторический интерес, вдруг придают огромный, углубленный, содержательный, трагический смысл – смысл символа...

### III

Да, быт преобразуется на наших глазах, и в этом преображении смысл творчества, магическая сила искусства.

Быт становится символом; он уже весь, несмотря на все эти радостные пляски, музыку, пьяные песни, ясную мудрость старца-цадика, становится тяжелым, мрачным, трагическим кошмаром, тяготеющим над радостью жизни, – темным роком еврейства, его тысячелетий, тяготеющих над ним преданий и проклятий.

Но рядом с этим гнетом традиций иудейство создало непревзойденную, опьяняющую, ароматную и чувственную «Песнь песней», такое же страстное сопротивление, борьбу с собой в недрах своих, фанатизм освобождения, – и эта чисто иудейская страстность, исступленность в борьбе за личность и свободу духа нашла в постановке свое воплощение в ярком изображении исступленности любви...

Над всем этим тяжелым миром торжествует любовь, та любовь, которая вечна для всех времен и народов и которая для каждого времени вкладывает свое особое содержание, особые оттенки, особые качества в вечные формы биологические. Этой любовью космос «поразил» души гамсунских героев – людей, истосковавшихся по могучим страстям и цельной воле в среде

мелких обывателей, кануна великой европейской войны и великих революций, – любовью трагической, все силы души концентрирующей в одном исступленном движении, одержимости единой страстью, пусть это – любовь, страсть к освобождению личности от сковывающих ее цепей. И так звучит эта трагическая одержимость духа, этот «Гадибук» в унисон современности...

Одержим этот юноша со страстным голосом любви, с огромными испуганными глазами мученика на бледном лице – почти нестеровский инок, но бунтующий. Страсть все сломила, и его жизнь, но она не гибнет сама; вот то вечное, что не умирает – правда человеческих страстей, сила непреодолимая природы. Ведь торжество любви и есть торжество духа, окрыленного и рожденного материей... И эта девушка, невеста, полная такой необычайной чистоты, белый цветок благоуханный, – тоже с огромными, зовущими, полными тоски глазами на бледном лице... Назвать ее «истеричкой» – это значит не понять, не почувствовать самого главного. Ведь не в «истерии» тут дело, не в «порченности», «кликушестве», не в патологии. Патология становится в известных условиях физиологией, второй природой. Весь смысл в глубокой правде психологической, нормальной психике эпохи. Эта правда приобретает все свойства символа. Если в «Гадибуке» есть больное, то это – национальное, художественно-конкретное, отчего не уйдешь в творчестве, но это патологическое приобретает в постановке «Габимы» все черты типической и потому художественной правды.

И не отталкивающий больной вопль, а захватывающий, полный безумной силы, грудной голос, ликующий, – вырывается из глубин каких-то, из недр, сдавленных в этой потрясающей могучей песне любви, «апофеозе» ее... И пусть старая мрачная жизнь очертила круг роковой запрета: она не в силах

побороть любви. Девушка умирает, но ее любовь, зовущая страстность прервала все преграды, все круги, воздвигнутые людьми, и вольно понеслась навстречу своей судьбе, своему солнцу эта вечная, неумирающая, испуганная песнь – «Песнь песней» – «песнь торжествующей любви»...

#### IV

В этом – смысл спектакля «Гадибук».

Среди множества всяких постановок за последнее пятилетие в Москве, где на первом плане всюду фигурировали именно «постановщики» – гидро-пиротехники и где так скучно было зрителю и мертво, – «Гадибук» представляется самым серьезным и самым значительным спектаклем. Он вовлекает зрителя в свой строгий замкнутый круг, могуче захватывает его, заражает и потрясает – и вот где, в сущности, (так думал и Л. Толстой)<sup>60</sup> в смутном хаосе субъективных и интуитивных ощущений крепкая нить критерия подлинного искусства. Кто создал этот спектакль? Рама задумана и сделана тонко. Но кто вдохнул жизнь в фигуры, кто потряс душу зрителя, кто наполнил весь спектакль пронизывающим единым трепетом, страстностью почти жертвенного служения и сделал возможным создание воистину художественного символа? Все дело в актере. И победа «Гадибука» – это опять-таки победа актера в театре, ибо без актерского экстаза, которым мы заражаемся в этом маленьком, простеньком театре, вся постановка, все прекрасные замыслы и затеи распались бы во прах...

Пусть как угодно интерпретируют пьесу, пусть какой угодно стиль придают ей, – если в театре торжествует актер – все найдется, все приложится: и интерпретация, и стиль – такие, какие только и отвечают художественному смыслу создания. И театр – современный, скучный, мертвый – найдет дорогу к сердцу зрителя и разбудит его.



А. Вольнский

## Еврейский театр Статья 1-я. Ипокрит\*

21

Жизнь искусства. 1923. № 27. 10 июля. С. 2–4

На сцене еврейского театра «Габима» я видел изображение особенного быта, отличающегося по своим чертам, духу и укладу от быта других народов. Мы имеем здесь дело с бытом семито-хамитическим, неотделимым от этнической сущности еврейского народа. Одеваясь в одежды быта, еврей остается самим собой, потому что он и есть полнейший носитель всего того, чем жив, здоров и высветлен этот быт. Присмотримся к облику еврея. Жест его отличается некоторой конвульсивностью. Он порывист, остро-образителен, иногда режет воздух, как нож, иногда выступает ярким, белым пятном характерно-интеллигентных рук. Речь кистей у еврея это целый язык, язык не в схематическом смысле слова, а настоящая, живая, описательная и настойчиво-убеждающая речь. В споре двух евреев о Гемаре<sup>61</sup> и Каббале, открывающем пьесу «Гадибук», мы имеем целую симфонию пластических знаков, приходящих на помощь аргументам и оборотам мысли. Становится понятным театрально-греческое выражение – мудрость рук. Логика рационалистическая подчеркивается, демонстрируется и внушительно усиливается острым указующим пальцем. Он как бы ставит точки и восклицательные знаки, поминутно делает в воздухе заключительные росчерки для запечатления сказанного. В торжественные моменты спора, когда речь умолкает в полноте выраженной мысли, рука с открытой ладонью остается повисшей на фоне белой стены и спокойно взирающей со своей

высоты на все окружающее. Таков чисто семитический жест в его естественной и органической мимике. Я ничего не привношу в него пока от хамитической стихии Ханана и окрестных земель. Этот добавочный пластический элемент, врывающийся в чистую экспрессию семитического духа, наблюдается и сейчас на каждом шагу. Но эту примесь я обхожу молчанием в краткой характеристике целостного типа семитического гения.

Прислушаемся теперь к живой речи евреев. Прежде всего, поражаешься ее музыкальностью и мелодичностью, необычайною звуковою выразительностью. Это фрагмент из оперы жизни. По самому второстепенному поводу, на базаре, на улице, по каждому пустячку речь вдруг переходит в целую арию, действующую иногда комически, всегда волнующе и патетично. А в синагогах это уже сплошное песнопение. Раскачивая все тело вперед и назад, в ритмических склонениях и откидываниях спины, еврей громко вычитывает молитву напевным голосом. То это музыкальный речитатив, то это восторженные рулады молитвословия. Сидящие по сторонам за раскрытыми книгами другие евреи делают каждый то же самое, и отдельные голоса их сливаются в общую полифонную гармонию. Таков еврейский голос. Это семито-хамитическая, иудейско-хананская музыка, повседневная и ежесекундная, сразу отличающая еврея от представителей других рас. Крик его – это скрипичная фигура

\* *ипокрит* (греч.) – наиболее распространенное значение – лицемер, притворщик. Здесь – толкователь (судья) умственного произведения.

верхнего регистра, обменная же диалогическая речь – это плеск неугомонной певучей волны среди скрипа, скрежета и шума окружающих стихий. В сущности говоря, еврейская речь – настоящая человеческая речь. Человек призван петь, а не только говорить, как это и показывает история живого и выразительного языка. Речь наша в тревогах борьбы и быта, в сетях лицемерия и ложной стыдливости, надменности и замкнутости, отпала от своего истинного и звучного прообраза, увяла и почти замерла в прозаически-мертвенном разговоре. Мы говорим на люциферовском языке, упадочно-фальцетными интонациями, покидающими нас только тогда, когда мы из жизни переходим на эстраду. Для еврея же его певучий и голосисто-экспрессивный язык – его вторая натура.

Наконец, какова еврейская походка? Она такая же в быту, как и в торжественных случаях, в синагоге и на сцене. Никто в мире не умеет так шествовать со святыней в руках, как еврей: торжественно и лично-заинтересованно в одну и ту же секунду. Что-то умильное и сентиментально-влюбленное, празднично-превыспреннее до благоговения в одно и то же время. Еврей ходит с патетическим прискоком, делая большие и торпливые шаги. В целом он как-то съезжился и клубком устремился вперед. Так ходит один из героев первого акта «Гадибука» с священной книгой в руках, слегка неестественно и даже ходульно, но с гениальным предвосхищением будущих телодвижений человечества, соразмерных с патетической основой нашего духа. Освобожденная от люциферовских пут походка тоже приобретет свою естественную музыкальность и свободную выразительность. Тогда она по самому типу своему уподобится экспансивной семитической пластике наших дней. Вот почему облик еврея, звуковой и мимический, одновременно рождает в разных зрителях и слушателях то растроганность и умиление,

то неудержимый смех. Тут как бы две расы, две основные категории человечества, два характерных безумия, как сказал бы Достоевский. С одной стороны стихия безоглядной поэзии, не имеющая никаких передышек, просвечивающая в грубейших и наименнейших выражениях быта, а с другой стороны – Люцифер со всею безмерною ношею его тяжких и удушливых прозаизмов. Весь быт прозаичен. Все время захвачено трезвенной работой. Голос, жест, походка искажены фальцетом до неузнаваемости.

Только в редкие моменты пробивается чувство театральной солнечной игры.

Ни один народ не плачет так, как плачут евреи. Плач этот перешел даже в поэзию всех народов, кончая Байроном<sup>62</sup>. Это, можно сказать – исторический плач. Но и в индивидуальном своем выражении он пребывает верным себе. В первом акте «Гадибука» имеется незабываемая сцена. Еврейка входит в синагогу с рыданием нараспев, похожим на плач арфы Давида. Это ритуальный плач, с явно выраженной мелодией и в то же время с самой непосредственной, самой неподдельной искренностью. Она подошла твердым шагом к ковчегу, стремительно раскрыла его завесу и сладостно слезным голосом излила перед ним свое горе. Вся синагога наполнилась этим голосом. Все исчезло, все пропало в одну секунду. Остался только голос, не то рыдающий, не то поющий. Я не могу забыть этого момента в игре замечательной артистки. Для меня лично это рыдание тем незабвеннее, что оно сливается во мне с криком воспоминания об одной девушке, рыдавшей над трупом отца таким голосом, что он до сих пор сверлит своим буравом мое сердце. В другой исторической постановке той же труппы «Габима» я слышал массовое рыдание евреев по случаю падения Иерусалима<sup>63</sup>. Это нечто непередаваемое, монументальное и псалмодическое. Иеремия не мог плакать иными слезами. С такими слезами бежал он в Египет.

Такое же рыдание, увековеченное в человечестве, раздавалось и на берегах Вавилонских. Изумительно плачет еврейский народ, каждую свою частичку индивидуально и лично запечатлено, соборно же в целом неразрывном массовом выражении. Это смертельный плач над собственным грехом, повлекшим за собою гибель.

Чтобы быть актером, еврей не должен стать неожиданно для себя ипокритом. Я говорю об ипокритстве с точки зрения, выясненной в немецкой античной филологии, в знаменитом споре Курциуса и Зоммербротта<sup>64</sup>. Ипокрит – это труба народных дум и народных верований. Он вещает мифологию своей страны. Когда мы говорим от своего Я, мы говорим как простые индивидуальности, от минутных своих нужд и хотений. Когда же мы берем в душу мандат целого народа, мы становимся ипокритами. Тогда и голос наш тяжелеет, наливаясь металлом, одежды меняются и ноги стоят на котурнах. Таков был греческий актер-ипокрит, эта подлинная фанфара народа и века. Нельзя быть ипокритом в быту – надо выйти из повседневного быта на высоту духовного преобразования. Нельзя быть ипокритом в пиджаке ежедневности. Нельзя быть им, играя славяно-реалистические фотографии Островского или акварели Чехова. Еврей же всегда и везде ипокрит по природе и по духу своему, он театрален сущственно: голос и жест, пластика и мимика, вся его пляшущая фигура и походка в высшей степени изобразительны и сами просятся на сцену. Но еврей театрален не только с внешней стороны, но и в истинно-ипокритном смысле слова. Он от природы труба народа, даже в своем самом нищенском забитом и ничтожном отдельном существовании. Запасаться мандатом для сцены ему не приходится. Его мандат всегда у него в кармане. Личная жизнь для еврея проходит в каком-то безразличии, в равнодушии к внешним мелочам: костюма, туалета,

наряда и прически. Сапог не чищен – не беда! Высунулся платок из кармана – ничего! Все это само по себе не довлеет в присутствии других важнейших забот и возносящих настроений. Эти-то настроения и делают еврея ипокритом в каждом пустяке, на базаре, дома и в синагоге. В православном диаконе – два человека: один богослужебный, с иератически-византийской попой в жестах и голосе, а другой – домашний, смиренно-благодарный или буйно пьяный, смотря по темпераменту или обстоятельствам жизни. Таков дякон Лескова и Гусева-Оренбургского. Таким мы его все видим и знаем на каждом шагу. Вот почему даже и на церковном амвоне русский священник, как и русский актер, не всегда достаточно импонирует, не всегда в ударе, не всегда в голосе. Вот почему и русский актер тоже не всегда надежен на сцене, со своими столь частыми безмандатными отсечениями и немифологической, индивидуальной отрыжкой. У русского актера бывают ипокритно-гениальные сияния, которыми справедливо гордится наша сцена, но органического ипокритства у него нет. Отсюда эта аффектированность и невыносимо-фальшивая декламация, отталкивающая современного слушателя. Все это от второго домашнего человека, живущего своею отдельной жизнью, чуждой театру и культуре. В канторе же нет двух существ: это один человек.

Обращаясь от этих общих рассуждений к театру «Габима», я должен прежде всего констатировать высокую театральность всего того, что я там видел и слышал. Перед нами театр в точном, чистом и освобожденном смысле слова. Как и в античном театре, все три сценических искусства слились здесь между собою в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец. При всей бытовой правде, почти нет ничего прозаического. Речь неумовимо переходит в пение, жесты куляция

и движение – в танец. Ничто искусственно не вплетено в ткань живого действия. Все идет, развивается и расцветает из корня самой пьесы. И все вместе пронизано насквозь красочным спектром высокой двойственности – Иудеи и Ханана, живущей в каждом еврейском сердце. Это – смеющиеся и плачущие еврейские сердца, без тяжелых нагромождений новейшего Люцифера. При этом каждый из трех элементов занимает подобающее ему место, не нарушая гармонии целого преобладанием той или другой отдельной части, как, например, литературной у Рихарда Вагнера. Все представлено и все на своем месте. Я подозреваю тут чистый семитический гений Н.Л. Цемаха, ибо никакой яфетид<sup>65</sup> в стиле Вахтангова, никакой ново-ариец, даже и самый чуткий и самый отзывчивый, не в состоянии дать ничего больше простого мастерства. Живое может родить только живой. Отсюда элементарное, потрясающее действие, производимое на зрителей еврейским театром «Габима», воскрешающим традиции целостного античного театра, хотя и без его архитектурных разделений просцениума, сцены и оркестры.

Таков еврейский театр со стороны его внешних сил и средств. О превосходной игре актеров я пока умалчиваю, хотя с пера уже просятся восторженные похвалы исполнителям и исполнительницам чудесной труппы. Но для полноты общей характеристики необходимо указать, что гений труппы вывел ее на истинный путь. Я имею в виду

самую драматургию идеального еврейского театра. Две виденные мною пьесы «Гадибук» и «Вечный жид» отвечают требованиям современного исторического момента и вечным запросам духа. Среди раскрывшихся в громадном масштабе былинных глубин народного строительства и гражданственных подъемов переживаемой секунды только миф может составить сюжет великого сценического произведения. Индивидуальное отошло на второй план. Личная лирика вздохов и психологических томлений померкла перед выражениями энтузиазма, рождаемого подземно народными землетрясениями. В горизонт мыслящего драматурга теперь wpływают большие эпические темы, с таким огнедышащим действием внутри, что потребуются века творчества, чтобы исчерпать и использовать их для сцены. Театр выходит на свою естественную дорогу, потому что мифы все без исключения сценичны и для своей понятности требуют декоративно-нератических одеяний. Еврейский театр «Габима» оказался самой жизнью вынесенным наверх исторической волной. Темы двух его постановок – историчны, народны и мифологичны. Глубочайшая правда облекается в костюм минутного суеверия, и в этом своем бытовом костюме становится зрелищем чисто театральным, восхищающим искушенного мудреца и в то же время понятным и занимательным для толпы. Таков каждый миф по своей природе: правда в неправде – по великолепному определению Свидаса<sup>66</sup>.

А. Вольнский

## Еврейский театр

### Статья 2-я. Походный ковчег

22

Жизнь искусства. 1923. № 28 (901). 17 июля. С. 2–4

Неправда, в которую укладывается некая вечная правда в «Гадибуке», это вселение души умершего в живого близкого человека. На эту тему Прохожий, живой походный ковчег ягвестической мудрости<sup>67</sup>, говорит во 2-м действии пьесы несколько значительных слов. Он различает тут две категории вселения: вселение в неодушевленные тела и вселение души мученика, не находящей себе покоя, в виде дибука, в живого человека. Такова основная тема превосходно разыгранной еврейским театром пьесы. Взятая из мира суеверий, тема эта получает аллегорический характер и в новом своем облачении становится театральной и поэтической. Конечно, о чем тут идет речь? Речь идет об одержимости одной души другою, о взаимодействии душ, не прекращающемся иногда даже и тогда, когда один из участников давно уже находится за гранью жизни. Речь идет – скажем еще проще – о верности, о посмертной любви. В европейской трактовке мы имели бы здесь дело с романтическим эпизодом, расписанным в лучшем случае со всем богатством психологических нюансов и поэтических символизаций. Тут развернулся бы знакомый нам арсенал арийского романа на пышном поле воспламененной сексуальной страсти, с коленопреклонениями, поцелуями и клятвами в загробной верности. Для сцены такая ситуация, не будучи ни в малейшей степени ни поучительной, ни наставительной, тоже представила бы более или менее пышный театральный материал. Но семитический Эрос не таков. Он целомудренно скромнен и не вдается ни в какую экспансивность. Дидактичность еврейского духа не сделала

исключения и для него. В пьесе «Гадибук» в первом акте мы видим встречу двух влюбленных – на одну секунду, безмолвно трепетную на поверхности, но огнедышащую внутри. Это изумительная по красоте сцена.

Лея одета в скромное, совершенно закрытое платье, застегнутое доверху. Не обнажена ни одна деталь тела. Лея кажется как бы замкнутой в каком-то ковчеге чистоты и святости. Замечательная вещь, семитическая женщина, даже с ханано-иудейским оттенком, несет свою душу в туалетном покрывале, в котором каждая складка говорит о девственной чистоте. Никакого кокетства, даже детски-шаловливого, никаких вождельней, никакой искусительной игры. Красота присутствует. Глаза сияют в румянце одушевления. Но все замешано на терпеливом медленном возбуждении, без оттенка темпераментной устремленности вперед, без кидющихся навстречу рук. Арийская женщина облита своим платьем так, что выступает из него в пластическом каком-то оголении. Весь туалет ее рассчитан на захватывающий внешний эффект. Еврейская же Лея замкнута в своем платье, как в закрывшихся лепестках. И простая романтическая история с тяжеловесными аксессуарами любви и смерти протекает перед нами великим воспитательно-моральным назиданием, возвышающим и очищающим душу. Тут еврейская Лея равна греческой Антигоне: и тут, и там горячие валы вечной дидактики льются со сцены в публику, оставляя неизгладимые следы в воображении зрителя. Греки называли театральные представления дидакалиями<sup>68</sup>, учительными представлениями, и всякое государство заинтересовано в том, чтобы его

национальный театр являл побольше примеров таких дидакалий. Нельзя забывать при этом, что театральная дидактика, при своей высокой художественности в высшей степени действенна, соперничая в этом отношении со всяким агитационным амвоном. Эта короткая встреча в «Гадибуке» двух любящих существ отвечает, таким образом, требованиям самой подлинной театральности. Кстати сказать: обе Леи в труппе «Габима» оказались прекрасными. Авивит была несколько тяжеловесна. Игра ее трепетала, прикованная к земле. Голос не казался особенно мелодичным. Ровина же в своем наглухо закрытом платье с отдаленной воспаленностью в глазах, с ее певуче-нежным голоском щебетала какой-то птичкой то у синагогального ковчега, то среди мятущихся, пляшущих уродов второго акта. Какой был у нее шаг. Нежная стопа скользила и обвевала подмостки сцены реющим дымком. Когда Лея впервые встречается глазами с Хананом, публика чувствует мгновенное соприкосновение двух душ, ничего не знающих ни о каких страстях, не опаленных никакими грозowymi молниями. Фигура Ханана тоже бесподобная. Ханана играет женщина – Элиас, с бархатно-контральтовым голосом, неудержимо все время переходящим в пение. Исполнение звучно-поэтическое и картинное. Руки постоянно взмахивают вверх и открываются к публике своими нежными ладонями. В походке торжественность и восторженная приподнятость. В споре с талмудистом артистка тоже чертит в воздухе какие-то пластические фигуры, но вместо определенной резкости, в жестикуляции наблюдается нежно-мечтательная расплывчатость, отвечающая духу этой изумительно представленной индивидуальности. Перед нами странный юноша, носитель тех струй, которые раскрылись на лоне иудаизма, но не вытекают из его сущности. Он каббалист, видит в жизни амальгаму добра и греха, и самый грех возводит

к метафизическому его источнику. «Не бороться нужно с грехом, говорит он, а усовершенствовать себя». Как очищают металл от руды, так надо поступить и с грехом, все время высветляя его и освобождая от тлетворных наносных пластов, пока в основе всех основ не блеснет, наконец, святая искра с изнанки мира. Диалог Ханана с Элхананом полон тех возбуждений, того очаровательного светоносного пафоса, с каким мы встречаемся только в еврейских синагогах, таких убогих и замызганных с внешней стороны, но насыщенных внутри сиянием великих рационалистических подъемов. Элиас исполняет свою задачу блистательно. Но бесподобен и талмудист, с его упрямо-верным выходом на чистый путь праарийского монизма, сохраняемого в древних ковчегах Израиля. После длинного монолога в прогрессивно-каббалистическом духе Ханан умирает, свалившись каким-то увядшим растением на пол в синагоге. Прохожий бережно накрывает его лицо черным платком, взятым из его походного мешка.

Две идейные струи, два идейных течения борются между собою в среде еврейского народа, и борьба эта образует скрытую внутреннюю диалектику, которая то приводит его к сближению с другими народами, то разъединяет его с ними фатальным взаимным антагонизмом. Это два лика одной этнической величины: лик чистого иудаизма и лик ханано-хамитический. С одной стороны, трезвость мудрого Элохима<sup>69</sup>, вдохновительные чары рационализма, ответ единого гиперборейского солнца в судьбе и творчестве целого народа, носителя монистической правды на земле. Тут вся наука в эмбрионе и потенция всех будущих завоеваний в мире ясного и неясного. С другой стороны, еврейский Дионис, абориген ханаанской земли до ее завоевания пришельцами из Египта. Эти автохтоны Палестины были почти сплошь – земледельческими народами, подвластными древнему экстаическому

и мистическому Вахху. Вот что такое иудаизм и хамитизм в их чистой основе и затем в их дальнейших исторических переплетениях. Сейчас найти в еврее чистого иудея или чистого хамита так же трудно, как отделить в сложном сплаве какой-нибудь чистый ингредиент. Все смешалось и перепуталось. Диалектика ушла под землю. Если прежде она могла разделять времена и народности, бросать их друг на друга с оружием в руках, как это случилось в библейском Арам-Нахараим<sup>70</sup>, в месопотамской долине, то теперь эта диалектика, сузившись в своем масштабе, углубилась всецело в индивидуальную жизнь людей. В огромном большинстве случаев теперешний еврей представляется нам двуликим Янусом: в его душу внесен трагический разлад.

В «Гадибуке» этот разлад представлен только намеком. О глубине темы автор пьесы не догадывался. В центре действия цадикизм<sup>71</sup>, отпрыск знаменитого Баал-Шема<sup>72</sup>, а иудаизм только где-то на периферии, в схематической фигуре живого походного ковчега, в холодном образе Прохожего. Все вертится в кругу хасидского очарования и магических заклинаний. Последовательное исполнение центрального персонажа цадика двумя артистами труппы производит на зрителей огромное впечатление. Ни одному из них нельзя отдать предпочтения. Н.Л. Цемах, глава всей «Габимы», дает нам цадика монументального и трагически-величавого. Жесты солнечно сухие. Голос уверенного в себе тихого призывного рога. Когда этот цадик, по счастливом окончании своих тайнодействий, показывается среди пляшущей вокруг него хасидской толпы, он начинает двигаться по сцене бесшумно-величавым призраком, ни на секунду не вовлекаясь в танец и в то же время его не нарушая. Он согласован со своею свитою только внутренним органическим ритмом. Иным представил цадика другой артист – Варди. Этот – весь трепет,

весь шевелящееся благовоние мистического цветка. Нельзя забыть смеющихся внутренним весельем губ, нежно-женственного голоса, призывавшего Сендера к ответу. В толпе он слегка приплясывает в лихорадочно-эстетическом бреду. Таков цадикизм в изображении пьесы. Гораздо скуперее представлен иудаизм, и не будь символического образа Прохожего, он бы и вовсе отсутствовал, несмотря на всю бурю синагогальных споров. Но и Прохожий все-таки стоит перед глазами живым подобием чистого иудейского корня в израильском сплаве. Действительно, с внешней стороны это походный ковчег. Весь багаж его заключается в мешке, на котором он спит и на который садится. В разговоре он выпрямляется стройным деревом. Но направляясь в путь, он скорчивается и в согбенном виде, длинным скитальческим шагом, покидает сцену. Он устремляется вперед, как стрела, с наружной безучастностью судьбы, по бестрепетно-избранному прямому пути. На волшебногофманскую бытовую фантастику «Гадибука» трагический дуализм еврейского народа, наследство Ханаана в лоне чистого иудаизма, бросает отдаленно свой вечный ответ – только ответ: этот трагический дуализм не облечен в действие, не драматизирован.

Но еще не перейдя к заключительному мотиву этих строк и набросков, я считаю своим долгом отметить чудесную игру еще двух артистов. Один из них играет отца Леи – Сендера<sup>73</sup>. Он дает нам что-то размашисто-яфетидское с нежнейшими и благороднейшими оттенками. Всю гамму настроений, от благодушного веселия через отцовскую умиленность до пароксизма горя, решительно во всех градациях, он исполняет с потрясающей жизненной правдой и в замечательном соответствии с изображенной им фигурой богатого купца. Другой особенно мне памятный артист изображает старого прислуживающего хлопотуна около цадика<sup>74</sup>. Он и своим видом,

и жестами, и походкою передает нам что-то серафическое. Старик пьет нектар благочестивых слов учителя, расцветая от восторга и расплескивая свои душевные упоения движением раскидывающихся рук. Стопа его в вечном беге пребывает с полом в таинственно-шелестящем общении. Я не запомню такой фигуры ни на какой европейской сцене. Это мастерство первоклассного ипокритного гения.

Выделив исполнение отдельных артистов, особенно мне запомнившихся, я должен добавить, что вся труппа «Габима», во всем ее безупречном составе, являла вид превосходнейшего ансамбля и самой согласованной игры. Остается только сказать несколько ключительных слов о танцах. Их в пьесе довольно много. Танец евреев в синагоге в первом акте «Гадибука» довольно картинен и весел. Ничего стихийного, все в обычных берегах. Танец же во втором акте – уже целый разлив веселого половодья. Танцуют нищие на свадьбе, и минутами среди хаотической толпы хромых, слепых и юродивых белеет фигура Леи. Я сразу же должен сказать, что танец этот инсценирован не по иудейскому и даже не по хамитическому образцу. Ничего еврейского. Все окарикатурено до последней степени возможности и производит болезненное впечатление на глаз. Начать с маски. У евреев никогда не было носов, подобных птичьим клювам, в стиле грубой бутафории итальянской комедии.

Пляшущая толпа составлена из сатиров и фавнов пеласгического типа<sup>75</sup>. Еврейская беднота не так дерзка, не так назойлива и не так шумна. Во всяком случае, в ней не может быть ничего дьявольски-напыщенного и хулигански-агрессивного. Фигура невесты в этом окружении, с ее трепетно-вибрирующими шажками, производит впечатление обреченной изгнанницы. Я не могу допустить, чтобы этот танец во втором акте «Гадибука» был поставлен евреем. Это из котла постановочного хитроумия наших дней, врывающегося кричащим диссонансом в гармонично-целостный театр. Но зато совершенно незабываемым великолепием проникнут танец хасидов в третьем акте пьесы. Мы уже коснулись его, говоря о цадики. Хасиды неистовствуют, жестикулируя и выплясывая по сцене в полном самозабвении. Совершилось великое чудо! Радость избавления от дибука переполняет сердца, и толпа уходит с головою в хоровое ликование. Это именно ликование – ничто другое: экзальтированное выявление внутреннего лика, внутренней сущности цадикизма.

Театр «Габима» делает свои первые шаги. Но путь перед ним открывается большой, великий, исторический. Античная орхестра когда-то своим шумом наполняла древний мир. Отдаленный гул такого шума услышит и тот, кто ныне приложит ухо к земле.

А. Кугель

## Спектакли «Габимы»

23

Жизнь искусства. 1923. № 24 (899). 19 июля. С. 8

Начались гастроли московского театра, играющего на древнееврейском языке, «Габимы». Премьера – шел «гвоздь» этого театра, «Гадибука» – собрала избранную, еврейскую

культурную публику. Успех был, если говорить с полной откровенностью, умеренный, чему способствовали многие обстоятельства и, в первую очередь, мне кажется,



слабое знание ветхозаветного языка. Спор между сторонниками еврейской «жаргонной» литературы и их противниками, настаивающими на том, что для еврейской письменности должно пользоваться языком Библии, получил в спектаклях «Габимы» новую пищу. Все-таки, в конце, концов, для еврейской массы ветхозаветный язык – язык богослужебных книг и Талмуда – это латынь, и нынешние еврейские препирательства напоминают в некотором роде споры правоверных католиков с протестантами. Католическая церковь до сих пор твердо убеждена, что хорошая литургия возможна только на латинском языке, хотя он непонятен массе прихожан... именно потому, что он непонятен широким массам. Непонятное, дескать, обладает силою внушения, и с богом должно разговаривать на особом, так сказать, дипломатическом языке. Это – хороший тон, и кроме того, достаточно благоговейно. Разумеется, тут есть существенный оттенок: для католической церкви латынь есть орудие вселенского влияния, – для евреев, наоборот, древний язык есть форма национально-культурной самобытности. И все же аналогия как-то сама собой напрашивается, когда видишь торжественно-возвышенный лад, на который настраиваются представления «Габимы», подобные церковной мессе.

О театральной стороне спектаклей я предпочитаю высказаться позднее, после второго показательного спектакля «Габимы». Сейчас, не отнимая многих достоинств представления «Гадибука» и воздавая должное прекрасной, четкой, самоотверженной работе артистов, я позволю себе лишь заметить, – и именно в связи со столь чаемым культурно-национальным еврейским возрождением – что с театральной точки зрения в «Гадибуке» – гораздо более Вахтангова, чем Израиля, и больше преданий и традиций Станиславского, чем заветов еврейской

эстетики и психологии. Вообще, не вдаваясь в излишние тонкости и детали, спросим: можно ли соединить в художественное органическое целое: а) произведение бытового, жанрового характера, б) автора, никогда не бывшего ни символистом, ни неоромантиком, а уж всего менее экстремистом какого-либо оттенка, в) язык величавой, седой древности, г) ритуал и песнопение, освященные тысячелетиями и д) – вот тут-то и есть закавыка! – те театральные методы и подходы, которые зародил Московский Художественный театр, и впоследствии развили, усложнили и усовершенствовали сыны – Авраама (Станиславского), Исаака (Мейерхольда) и Якова (Немировича-Данченко)? Для меня это не спорный, а вполне бесспорный вопрос: нет, не соединимо. Театры а la Станиславский и сыны его могут быть всюду, и да размножаются, аки песок на берегу морском, так как, по-видимому, они очень нравятся. Но если еврейский театр, да еще на языке Пятикнижия, имеет в виду создать нечто свое, единственное в вертограде человечества, то иерусалимский театр по-московски есть *contradictio in adjecto*\*.

Все это надобно было бы пояснить примерами и ссылками на то, что мы видели, и я надеюсь это сделать. Пока повторяю то, что сказал по поводу еврейской оперы «Небеса пылают»<sup>76</sup>: еврейский театр не только не приобретает своего лица, а теряет его – от соприкосновения старой-перестарой еврейской психологии с театральными формами, которые, будучи и сами по себе сомнительными, выросли и расцвели, благодаря некоторым особенностям русской психики и свойствам, ограниченным родом, происхождением и малолетством своим, русской интеллигенции.

И вот какая мне приходит сейчас случайная мысль в голову: если бы самоотверженные работники еврейского театра положили

\* *contradictio in adjecto* (лат.) – противоречие в определении, напр., круглый квадрат.

в основу своих студийных работ представления еврейских скоморохов в бумажных коронах, играющих историю Эсфири, Мардохая и Амана, то для еврейского театра – а стало быть и для общечеловеческого, которому интересен именно еврейский театр, а не Станиславский – Вахтангов на еврейском языке – это бы имело больше значения, чем блестящие переповторения пройденного курса Московской ново-театральной эстетики. Потому что – скажем словами Бен Акибы – *alles ist schon da gewesen!*<sup>77</sup> А то, что, действительно, еврейский дух заключает в себе театрально-примечательного, в спектаклях «Габимы» сказалось гораздо

меньше, чем, например, в актрисе Каминской, когда она играет «Миреле Эфрос»<sup>78</sup>. У нее душа неповторима. Так, национально, художественно-неповторимы некоторые моменты в игре Цемаха, изображающего в «Гадибуке» равви. Его руки – еврейские руки, и его взгляд – еврейский взгляд. И эти руки, и этот взгляд можно встретить только у хорошего еврейского актера, и потому это ценно и важно не только для евреев, стремящихся к своей культуре, но и для зрителей вообще.

Но, конечно, и переводы с иностранного достойны внимания и поощрения, если они сделаны хорошо и изящно изданы.

---



---

М. Ройзман

### «Гадибук»

Новая рампа. 1924. № 2. С. 14–15

24

Почему же театр «Габима» можно назвать еврейским театром (а не «театром по-еврейски»)? Потому что в этом театре все иудейское, хананское. Все, начиная со слова.

В самом деле, можно спорить о пользе и вреде древнееврейского языка (иврит), но нельзя отрицать одного: он необычайно музыкален. И недаром все литературные еврейские памятники, благодаря целому ряду знаков, поставленных над словами, не читаются, а, как по нотам, произносятся нараспев. И потому певучая речь в «Гадибуке» является вполне естественной и еще раз подчеркивающей близость театра к древнему народному духу.

Непосредственно с речью связан жест. Кому же неизвестна еврейская жестикуляция? Но современная жестикуляция – карикатура на настоящий еврейский жест. Если вы видели трех батланов, беседующих о блестящей жизни великих цадиков (1 акт) – вы видели порою пластический, порою конвульсивный,

но органически связанный с музыкальной фразой, недлинный еврейский жест.

Ясно, что и еврейская походка имеет свою окраску: она или торжественна (в богослужении) или же тороплива, порой переходя в слегка скачущую. И вы можете видеть ту и другую: вот цадик Азриэль (3-й акт) идет окруженный хасидами; и как величава и уверенна его походка! А вот Сендер, купец в Бринице, входит в синагогу к ешиботникам (1-й акт): и суетливы, размашисто суетливы его шаги.

Но, конечно, подлинную физиономию народа можно видеть в танцах. И в этом отношении «Гадибук» дает несколько ярких образцов: танец батланов, которых щедро угостил Сендер, – пример веселого, обычного еврейского танца. Но танец нищих, которые ждут хорошей подачки от отца невесты – танец утрированно-веселый, граничащий с безумной радостью, отчего иногда кажется, что он переходит в карикатуру. И, наконец, танец

хасидов (3-й акт) вокруг цадика, одержавшего победу над дибуком: ликующие, экстазные движения; это – пластически слитая в одно целое группа, которая олицетворяет типичное хасидское ликование.

Самое интересное в еврейском фольклоре, отличающееся резко от быта других народов – плач. И плачущая женщина в синагоге, желающая вымолить выздоровление своей умирающей дочери, даст законченное представление о том, как плакали евреи.

Много написано о еврейской скорби (вплоть до «Еврейских мелодий» Байрона), но эта маленькая сценка, – не ярче ли, не сильнее ли, чем все написанное?

Другой штрих из еврейского быта: проклятие и злорадство. Вот группа еврейских нищих, именно еврейских: кто бывал на еврейских торжествах, тот знает назойливость и бесцеремонность еврейского нищего. (Это понятно: он считает обязательной по закону религии и по установившемуся обычаю помощь со стороны единомышленников). Послушайте же, как они проклинают Сендера, который не удовлетворил их своим угощением. Разве не бледнеют однотипные сцены в «Анатэме» Леонида Андреева? А это завывание почти звериное, когда расстраивается обряд венчания и прохожий говорит, что в душу Леи вселился дибук?

И сама легенда о дибуке слишком характерна для времен хасидизма. Собственно, если откинуть легенду о вселении души умершего в душу живого, то останется реальное: посмертная верность. И на почве последней и разыгрывается вся трагедия.

Лея – в черном закрытом платье, с двумя тугими косами, скромная и величественная. Артистка Ровина со своим певучим голосом и нежным бархатным шагом прекрасно проводит эту роль. Это – Суламифь из «Песни песней» («Вся чиста ты, моя подруга, и нет порока в тебе!»).

Ханан – этот мечтатель, верящий в Каббалу, которая «ведет в чертоги высших тайн»,

стремящийся силой своей любви победить несправедливость судьбы. Как хороша артистка Элиас в этой роли! И голос, и жест, и походка – полны проникновенного восторга. (Артист Цви в этой роли темпераментнее, суровее: это уже не юноша, а скорее «ученый муж».)

Еще рельефней цадик Азриэль (Н. Цемах); удивительное лицо у артиста: каждый мускул лица, каждый сухой жест, каждый уверенный шаг – исполнены непередаваемым величием. Исполняющий ту же роль артист Варди (теперь уехавший) – экстазнее, лихорадочнее. Но трудно забыть его, когда он выходит в кругу хасидов, почти приплясывая, весь проникнутый совершившимся «спасением» израильской души!

И артист Гнесин – олицетворение народной совести (скорее иудаизма в противовес хасидизму). У артиста несколько фраз, а он подолгу находится на сцене. И величавая, и сурова его фигура. Разве забудешь, как он, закрыв черным платком лицо мертвого Ханана (1-й акт), садится на мешок подле? Вот прекрасная модель для резца скульптора!

А батланы? Недавно я был в Минске. Тамошние старожилы показывали мне хасидскую синагогу. Да, я видел там батланов и хасидов из «Гадибука».

Пусть не поймут меня превратно. Я не хочу сказать, что артисты «Габима» точно фотографировали быт. Это уже потому невозможно, что в основу «Гадибука» (как и «Вечного жида») положен миф, требующий идеализации, романтизации быта. Разве не проникнуты романтизмом все фигуры «Гадибука»? И мне кажется не простою случайностью, что так великолепно написал декорацию для «Вечного жида» именно художник-имажинист – Г. Якулов...

Конечно, нужно правду сказать: постановке «Гадибука» вообще повезло. Во-первых, пьесу С. Ан-ского превосходно перевел Х. Бялик; во-вторых, ее сократили (из четырех актов сделали три) и ввели новых

действующих лиц (группа танцующих нищих, три изумительных фигуры родственниц и т.д.); и в-третьих, в постановке ее принимал участие Евг. Вахтангов, в руках которого (особенно 3-й акт) она

превратилась в высокое достижение театрального мастерства.

Но главное: все артисты «Габимы» начиная с артистки Элиас (Лея)<sup>79</sup> и кончая Бруком (нищий Берчик) – талантливы.

М. Ройзман

25

### Социальные мотивы в «Гадибуке» (Государственный театр «Габима»)

Новая рампа. 1924. № 14. 16–21 сент. С. 9–11

В чем же, собственно, содержание пьесы С. Ан-ского (С. А. Раппопорта) «Гадибук»? Перед нами городок Бриница в еврейской черте оседлости во второй четверти 19 века. Ешиботник Ханан и Лея, дочь купца Сендера, любят друг друга. Во всяком государстве, которое дает элементарные права гражданства, такая любовь, как нечто неприкосновенное, расцвела бы прекрасным цветком. Но отец Леи, кулак, перед которым «вся Бриница» ходит на задних лапках, не хочет продешевить свой товар, «единственную дочь с приданым», и готовит свадьбу с Менаше, сыном купца Нахмана. Это понятно: Сендер живет и воспитывается в эпоху романовщины<sup>80</sup>, которая вышибла все человеческие чувства из человека, особенно из загнанного в тупик еврея, и прочно вгвоздила в голову одно: деньги – это право на власть, на силу, на «счастье». Таким образом, купец Сендер помимо своей воли является косвенным представителем той же казарменной России, которую может быть, он ненавидит.

Мы знаем, что любовь Леи разбивается о каменную силу отца – она должна выйти замуж помимо своего желания.

Теперь перед нами нищие: хромые, слепые, горбатые, безрукие, одним словом, та еврейская голь, которая и посейчас ютится по разным городам бывшей «черты». О, конечно, они ненавидят толстосума Сендера, но они

боятся его: вот они проклинают Сендера со всей специфичностью еврейских проклятий, но стоит крикнуть: «Сендер идет!», как нищие притихнут и запоют хвалебные песни.

Но когда в Лею вселяется дибук и свадьба расстраивается, послушайте, какое грозное и вместе с тем торжествующее ликование вырывается из этих грудей. Их врага, богатея Сендера, постигло самое великое несчастье, потому что нет сильней бед у еврея, когда она постигает единственного ребенка, да еще в день венчанья.

Но Сендер еще не побежден. У всякого купца есть верный помощник: служители религиозного культа. И Сендер направляется к цадику Азриэлю, прося его помочь беде, чтобы все-таки выдать дочь замуж за богатого человека.

Конечно, трудно назвать Азриэля алчным, так как автор пьесы нарисовал его нездешним: – Кто это я, что со всех сторон тянутся ко мне за спасением? Ведь я сам ничто!

И несмотря на то, что раввин Шамшон обвиняет Сендера от лица покойного Нисона<sup>81</sup>, как человека, не сдержавшего своей клятвы о помолвке будущих детей (Леи и Ханана), – Азриэль решает дело в пользу Сендера и после «суда Торы» изгоняет дибука из Леи, чтобы выдать ее замуж за живого, т.е. за того же богатого Менаше. И кажется, что Сендер с помощью цадика победил. Но нет.

Это было бы против того целомудренного чувства, которым охвачена Лея и покойный Ханан; это было бы против тех нищих, которые в этом несчастье Сендера видят справедлившую кару.

И Лея, освобожденная от дибук, переступает круг, очерченный Азриэлем, и умирает, чем окончательно разбивает все планы ее отца. (Сендера).

Наконец, есть еще одна фигура в пьесе: Прохожий – представитель народа. Как же он ведет себя? С кем он и против кого?

В первом акте он слушает беседу батланов, с восторгом вспоминая пышную и богатую жизнь прежних цадиков.

– А вот Зуся Анопольский, – говорит Прохожий – был нищий, а творил чудеса меньшие.

Когда умирает Ханан, он садится подле трупа (кто забудет эту скорбную фигуру?). Но когда его приглашают остаться на свадьбе у Сендера, он отказывается, многозначительно говоря, что после придет. Он первый объявляет нищим, что дибук вселился в Лею и он (3-й акт), найдя ее мертвой, покрывает ее, как раньше Ханана, и, слыша за стеной свадебную песню, говорит:

– Поздно!

Таким образом, и Прохожий – (народная совесть) на стороне несчастных влюбленных, на стороне бездомных нищих. Более он против Сендера: разве он утешает купца и няню, когда они искренно сокрушаются от горя? Разве он также «бездельничает» и распевает псалмы с батланами и хасидами?

Для того чтобы закончить настоящий очерк, мне хочется остановиться на обрисовке некоторых героев, к которой прибегает автор «Гадибука».

В этом отношении нельзя обойти вниманием обрядовую сторону еврейства, изображенную с сатирическим оттенком: батланы разглагольствующие, голодные, засыпающие, молящиеся – вызывают в зрителе и жалость, и смех. Свадьба, перед которой умудренный

опытом реб Мендл поучает жениха, три родственницы, разносящие сласти, мать и сваты (шатхэн), пляшущие перед началом свадьбы, и т.п. – это и трогает, но это и отталкивает. Хасиды, лебезящие перед цадиком, ликующие и ушедшие в беседы до одурения, ешиботники, замкнутые, проходящие мимо жизни – это все антикварные редкости, которыми можно любоваться, но о которых вряд ли вспомнишь не с улыбкой.

И неспроста после того, как женщина плачет перед Торой, автор заставляет ее дать службе монету, чтобы батланы помолились за больную дочь. И с каким восторгом показывает деньги служба, и с каким восторгом их пропивают!

А купец Сендер и купец Нахман – эти «кит китычи» в еврейской ермолке, которым не удается брачная сделка, но перед силой которых должна отступить и Лея, и ее союзники – нищие? Автор ни на минуту не остается на стороне этих купцов и даже явно издевается над великим богачом Сендером (3-й акт), когда происходит суд Торы.

Такова, в сущности, внутренняя сторона «Гадибука», особенно если принять во внимание те места пьесы Ан-ского, которые подверглись сокращению при постановке.

Все это делает пьесу особенно интересной, именно в нашу эпоху, потому что она невольно заставляет призадумываться над всеми бытовыми и религиозными сторонами еврейского прошлого, окончательно канувшего в Лету со дня октябрьской революции.

И не потому ли пьеса так хорошо воспринимается современным зрителем, который смотрит ее с неослабевающим интересом в течение двух с половиной лет?

P. S. Несмотря на очень плохую погоду, 2 сентября в помещении Вольного театра открывшиеся гастролы «Габимы» привлекли многочисленную аудиторию. Об исполнителях уже много раз писалось, но стоит отметить, что увеличенная площадка сцены дала возможность многим актерам ярче провести

свою роль (цадик Азриэль – Н. Цемах). Зрители тепло принимали актеров и этим создали уверенность, что с открытием «Габима»

в новом помещении (дом Армянской культуры) – «Гадибук» будет пользоваться тем же успехом.

А. Донец-Захаржевский

26

## Первый спектакль «Габимы» Антракты

Сегодня. Рига, 1926. № 22. 29 янв. С. 7

Море голов. Партер, ложи, галерея – каждое место обширного театра занято. Лучший еврейский театр заинтересовал все слои общества. Много представителей других наций, а также латышской общественности и музыкального мира. Большая, праздничная приподнятость. У дверей дежурят скауты<sup>82</sup>. Порядок образцовый.

\* \* \*

Между зрительным залом и сценой – резкая грань. По одну сторону – вечерние туалеты дам, смокинги, европейская современность. По другую – дух прошлого, дыхание мистицизма, жуть обреченности. Тягучая, мучительная, большинству непонятная речь, но, несмотря на эту непонятность, чеканная выразительность дикции, этих возгласов, этих слов, кажущихся междометиями, этого течения ориентальной речи, подчинены какому-то общему музыкальному ключу.

\* \* \*

На всем – печать вахтанговских исканий. Все сведено к общему знаменателю экспрессионистически-футуристических линий. Гамма красок соответствует эпизодам. В их однообразии – нарочитость. В их некрасивости – какая-то характерность. В их убогости – отрешенность от внешней выразительности за счет внутренней.

\* \* \*

В ангелевской музыке мучительность точной монотонности. Жуткая. Полная трагизма и тоски. Синагогальная. И только

в сцене свадебной пляски выливающаяся в мажор какого-то вакхического шабаша.

\* \* \*

На редкость впечатляющие нищие. Каждая фигура – мучительный гротеск, каждое движение отдельного из них подчиняется линии общего фона. Нет ничего случайного в этой толпе и ее движении. Каждое лицо – маска, оживший уродливый манекен, но в этой маске и в этой манекенности – большая правда.

\* \* \*

Сцена, когда нищие глумятся над своим убогим угощением, выразительна до предела. Кошмар уродства, доведенный до апогея. И в то же время реализм такой чудовищной обнаженности, какой встречается только на полотнах Гойи.

\* \* \*

У Леи – великолепная сцена, когда она после пляски с нищими остается лежать на скамье без чувств. В Сендере, в Фриде – больше от плоти, от быта, от юмора. И как воплощение мистики, как связующая нить между одним и другим миром – трагическая фигура Прохожего.

\* \* \*

С тем или иным можно не соглашаться, против обреченности и мучительности, веющих со сцены, можно каким-то уголком души восставать. Здоровый не соглашается с больным. Здоровое боится больного. Но общую линию надо признать убедительной до конца.

Я. Карклиньш

## «Без названия»

27

Jaunākās Ziņas. Rīga, 1926. № 22. 29. janv. Pielikums. 3. lpp.

Гастроли московского театра «Габима» начались вчера в Национальной опере, которая временно прервала свои спектакли. Посмотрев драматическую легенду С. Ан-ского «Гадибук», которая прошла на сцене уже более 300 раз, надо признать, что этот театр базируется на серьезных основах сценического искусства, и стал ценным достижением еврейской национальной культуры. Кроме индивидуальной игры актеров, среди которых сравнительно мало выдающихся личностей, в «Гадибуке» нас интересует общее настроение постановки – работа режиссера, декоратора, консультанта по движению и музыке. Режиссура известного деятеля Студии Московского Художественного театра, умершего Е. Вахтангова, это размах сильного артистического таланта, серьезная большая работа. Радостно слышать художественный, красочный язык этих актеров, который звучит в таком широком диапазоне, что даже трудно отличить, где тут

песня, а где проза. Произвела впечатление оригинальная игра теней на пустых стенах мрачной синагоги. Мастерски разработаны групповые сцены. Широкий эмоциональный жест. Характерно выдержан национальный колорит. Природа психологического переживания более эстетична, нежели физиологична. Декоративное убранство Н. Альтмана – легко стилизованный реализм, где все просто, но со вкусом. Поставленный Л. Лащилиным танец бедняков – удачное объединение индивидуальности и коллективизма с большой сценической свежестью. Своеобразно эмоционально музыкальное решение Ю. Энгеля. В целом все же следует сказать, что в постановку «Габимы» смогут вжиться только немногие театральные гурманы, а широкой, на сенсации ориентированной публике она может принести и разочарование, ибо внешне не привносит ничего удивительного. <...>

Пер. с латыш. Т. М. Бартеле

Лев Максим

## «Габима»

## «Гадибук» С. Ан-ского

28

Сегодня вечером. Рига, 1926. № 22. 29 янв. С. 4

Что бы ни говорили про исключительность такого театрального явления как «Габима», – не случайность, что этот театр родился в Москве. Если ему суждено было родиться в России, он только и мог родиться в Москве, которая взрастила почти все современное театральное искусство. Корни – все те же. Московский Художествен-

ный театр, первый, показавший на сцене представление жизни ярче, проникновеннее, убедительнее, чем сама жизнь. Ибо, как ни ушел далеко в своем творчестве гениальный режиссер «Габимы» Вахтангов, он начал свои шаги от Художественного театра.

Это ничего, что «Габима» смотрит в иную сторону, – корни дерева в одном месте, ветви

раскидываются широко. Если Художественный театр все свои силы клал на то, чтобы с наибольшим совершенством выявить на сцене предмет, выявить вот ту повседневность, которую мы все знаем, и выявить так, чтобы мы ее почувствовали и признали своей, – «Габима» выявляет дух и мысль. Но дух свой и мысль свою. И кажется, ни один театр к своим сценическим воплощениям не мог бы с таким правом применить слова Муне-Сюлли «текст не более, как предлог»<sup>83</sup>, как «Габима».

Пример – хотя бы «Гадибук». «Гадибук» – по существу, пьеса не такая сильная. Но вот «Габима» создает ряд картин, потрясающих по жути и трагической красоте. Все еврейство как бы обнажило тут свою душу, древнюю душу Востока, загадочную, полную мистических тайн.

Нет ничего в декорациях, что стремились бы, хотя бы отдаленно, напомнить вам быт, наоборот, все намеренно приглушено, затушевано. Но тем резче выступает внутренняя красота, внутренняя побеждающая убедительность. Все – гротеск и все – какая-то мучительная правда. Вместо лиц – маски, уродливые иногда до ужаса, но эти маски говорят больше, чем живые лица.

Если разбирать игру отдельных актеров, можно, конечно, остановиться на изумительной фигуре цадика (Цемах), на этой вдохновенной завершенной лепке, на Сендере (Иткин), единственном от жизни, хоть

и в гротеске, на прекрасной Лее (Ровина), на жуткой фигуре Прохожего (Пруткин), «некоего в сером»<sup>84</sup>. Но дело не в отдельных лицах, дело в полнейшей слитности всего и всех, в величайшей гармонии. И если вы эту гармонию, эту новую театральность, такую насыщенную, такую далекую от всяких сценических штампов, замечаете уже с поднятием занавеса, в картине синагоги, в группе батланов, в странных унылых молитвенных напевах – то чем дальше, тем вы больше поражаетесь. Трудно, например, более оригинально и выразительно, более ритмично и музыкально поставить сцену пляски нищих, с их усиливающимся темпом, доходящим в конце до какого-то религиозного экстаза, сцену встречи жениха, закливание дибук, последнюю сцену – смерть Леи.

На одно разве можно пожаловаться, но уже не зависящее ни от актеров, ни от постановки: нет солнца, нет воздуха. Что-то гнетущее, словно все время давит вас крышка гроба. Нет ни одного лица, от которого бы повеяло на вас радостью смеха, на котором отдохнула бы потрясенная душа.

Рок, страшный и неумолимый, проходит через всю пьесу, вы непрерывно слышите его железную поступь, слышите его дыхание. И когда падает занавес, как-то против воли облегченно вздыхаешь.

Но каждое искусство имеет свои законы, которых нельзя переступать: ни одна картина не может состоять из одних теней.

---

М. <Э. Меднис>

### Спектакли «Габимы»

29

Latvijas kareivis. Rīga, 1926. № 23 (1741). 30. janv. 2. lpp.

Чтобы понравиться государственной власти многие театры сов. России начали проводить в жизнь атеизм. Даже Камерному театру Таирова пришлось изуродовать фигуры

священников, чтобы поставить «Святую Иоанну»<sup>85</sup>. В этом смысле «Габиме», по вполне понятным причинам, даны несравнимо большие права. Представленный в четверг



в Национальной опере «Гадибук» насы-  
щен свободно на сцене созданными рели-  
гиозными и мистическими настроениями.  
Идея пьесы интересна, в тоже время в ней  
иногда довольно наивно объединено нере-  
альное с реальным (напр., появление при-  
видения не одухотворено уж особо глубо-  
кой фантазией). Поэтому думается, что вну-  
треннее содержание постановки больше за-  
трагивает только сердца самих евреев, хотя  
большинство из них и не понимает древне-  
еврейский текст. Других может больше за-  
интересовать сценическое решение, соз-  
данное Вахтанговым на основе принци-  
пов Московского Художественного театра.  
Достигнуто полное согласие между кубиче-  
скими линиями декораций и жестами акте-  
ров. Действие окружено мелодичной риф-  
мой и контрастными подъемами. Находчиво

создан тоскливо отпугивающий танец гро-  
тескных нищих, особенно момент, когда  
сгорбленные нищенки, как белую колонну,  
катают пронзенное болью безвольное те-  
ло невесты. Надо также отметить экспрес-  
сивный вихрь смертельной агонии невесты  
(Ровиной). Это одна из лучших актрис, хо-  
тя иной раз и кажется, что ее интеллигент-  
ность возникла из самых простых слоев на-  
рода. Жених не вышел из рамок трафарет-  
ной риторики. Декоратор Альтман в целом  
удачно использовал современную живопись.  
Неактивные фигуры на сцене выстраивают-  
ся так же манерно, как на картинах прими-  
тивистов. Билеты на оба первых представле-  
ния «Гадибука» были распроданы, и сопле-  
менники гостей приняли их с большим на-  
циональным и художественным восторгом.

Пер. с латыш. Т. М. Бартеле

Я. <Е. Яншевскис>

### <Без названия>

30

Jaunākās Zīņas. Rīga, 1926. № 24. 1. febr. Pielikums. 3. lpp.

Спектакли «Габимы» «Вечный жид» и «По-  
топ» не могут оправдать тот интерес, кото-  
рый к художественным достижениям это-  
го театра вызвал поставленный Вахтанго-  
вым «Гадибук».

«Габима» ярко показывает, чего одаренный  
режиссер большого масштаба может достичь  
серьезной работой с вполне средним актер-  
ским составом, и насколько серым тот же са-  
мый состав, хотя и хорошо дисциплиниро-  
ванный, кажется на сцене, если им руководят  
более ограниченная фантазия и более тра-  
диционный вкус. Хоть в одной постановке

«Габима» счастливо решила ту проблему, над  
которой застыл наш Национальный театр  
с намного более способным художествен-  
ным составом, чем эта еврейская труппа.  
Однако их режиссер с «Гадибуком» в Запад-  
ной Европе и Америке достигнет несомнен-  
ного успеха и за пределами еврейского на-  
ционального энтузиазма, в кругу ценителей  
театрального искусства других националь-  
ностей. Эту ситуацию необходимо серьез-  
но продумать и руководству нашего госу-  
дарственного театра.

Пер. с латыш. Т. М. Бартеле

Л. К. &lt;Х. Э. Кучинский&gt;

31

**«Гадибук»**  
**Первая гастроль «Габимы»**

Эхо. Ковно, 1926. № 33. 10 февр. С. 3

«Габима» не напрасно названа московским театром. Корни этого театра идут из той школы так называемого нового искусства, которая впервые утверждается Россией: условность декораций, преимущество ансамбля перед индивидуальным творчеством, жест и штрих – вот основы, на коих зиждется новое искусство. И в этом отношении «Габима» безусловно – одно из ярких течений нового пути общероссийского искусства. Для первой гастроль «Габима» преподнесла ковенской публике в своей оригинальной постановке популярную пьесу С. Ан-ского, сотканную по мистической легенде о перевоплощении душ. Зритель был поражен своеобразной трактовкой характера пьесы и типов действующих лиц. Самым характерным в постановке «Габимы» является ступенчатое выделение отдельных персонажей. Все подчеркнутые моменты – экстаза или замирания – выражает на редкость меткими жестами или интонацией весь ансамбль.

Импульс и динамика всех действий – ансамбль – занимает в «Гадибуке» первенствующее место, вот почему не приходится говорить об отдельных персонажах пьесы, оценивая ее целиком. Как ни спорить о новом искусстве, но отдельные моменты в постановке «Гадибука» оставили у зрителей неизгладимое впечатление, как, напр., сценка в старой синагоге и особенно пир нищих – подлинный апогей постановки. В пляске уродов с поразительной силой воспроизводится алчность нищенской толпы на богато свадебном пиру.

«Гадибук» в исполнении «Габимы» имел у всех зрителей необыкновенный успех. Но особенно характерно то, что «Габима» одинаково увлекает как владеющих, так и не владеющих древнееврейским языком. Все это, пожалуй, можно объяснить глубокой продуманностью даже мельчайших деталей игры и высокой интеллигентностью, проявляемой артистическими силами «Габимы».

Александр Гидони

32

**«Габима»**

Lietuvos žinios. Kovno, 1926. 25 vasaris. P. 3

Первый раз о «Габиме» узнал... в Чикаго, когда там гастролеровал Московский Художественный театр<sup>86</sup>. Навестил болельшего тогда К. Станиславского. В нашей беседе, когда все известные фамилии театральной Москвы были помянуты, он сказал мне о «Габиме».

– Может быть, среди московских театров

самая ценная и самобытная – «Габима», – между прочим сказал Станиславский.

– А это что такое? – заинтересовался я неизвестным мне именем.

– «Габима» – театр, который создал мой ученик Вахтангов и который играет на старом еврейском языке.

Существование такого театра мне показалось странным, может быть интересным для горстки театралов, но совсем невозможным практически. Откуда найдется для такого театра, который играет на языке библии и пророков, публика! Это, наверное, явление моды и скоро оно пройдет.

Всеми сомнениями поделился со Станиславским и хорошо помню его ответ.

– Нет, думаю, «Габима» – это существенное, а существенное нужно всем и всегда.

Каюсь, в этом ответе создателя Московского Художественного театра мне послышался оптимизм художника, и я осмелился сомневаться. И только сейчас в Каунасе, когда мне довелось познать этот театр, я убедился, что оптимист был прав.

Оценивая теперь причины успеха этого театра в тех условиях, которые составили его необыкновенную творческую убедительность, я нахожу их в яркости творческой идеи, заложенной в основах этого театра.

Новое русское театральное искусство разительно отличается от старого, доминирующего сейчас в Западной Европе театра тем, что нынешняя русская сцена, за исключением умирающей академической, уже не имеет ничего общего ни с театром-школой, ни с театром-зрелищем, ни с театром – «гостиницей всех отраслей искусства», как высшего достижения, ожидаемого Рихардом Вагнером.

Новый театр России является самостоятельным искусством эстетического масштаба, таким же независимым и суверенным, как живопись, скульптура, музыка, поэзия.

Если живопись можно технически охарактеризовать как искусство света, цвета и плоскостей, музыку – как искусство звука, рифмы, мелодии, так театр в достижениях русской театральной культуры не является каким-то митингом «девяяти муз», но искусством человека и пяти его ощущений. В этом искусстве человека содержится руководящий технический материал и художественная сама по себе цель.

Поэтому новый русский театр не учит (для этого существуют школы и университеты), не объясняет (пусть это делают профессора и критики всех видов), не потешает (для этого служит кинематограф). Театр современности – «человек как воля и перевоображение». Он – сам по себе и сам в себе.

Эта идея является в основных чертах общей для всех реформаторов русского театра – Станиславского, Мейерхольда, Евреинова и Таирова. Но у каждого из них – из-за старых, еще не изживших себя традиций – она обременена каким-то отрицательным балластом – гипертрофией сюжетности у Станиславского, монодраматизирующим гипнозом у Евреинова, визуальность итальянской комедии дель арте до сих пор утруждает Мейерхольда, акробатичность, довольно дешевая, привлекает Таирова.

Кажется, только одному Вахтангову чудился настоящий масштаб театра как симфонии, как оркестрового искусства в лучшем смысле этого слова. Так называемого ансамбля – согласования, насильственного приспособления к одному уровню – у «Габимы» нет. Наблюдались [нрзб.], переливание из одного тона в другой, совсем невозможное, например, в старом Художественном театре.

Такое, например, нарастание речи в «Гадибуке» перекидывается в песню, что по старым канонам театра совсем недопустимо, не говоря уже об ансамбле. Зато у «Гадибука» имеется чисто музыкальная ансамблевость. Тут выявляется схема художественного замысла, его лейтмотивы, которые отдельные исполнители варьируют, что напоследок сливается в тематическое и эмоциональное единство.

«Габима» синтетична. Ее схемы иногда математически абстрактны. Такой театр мог возникнуть только во времена больших упрощений. Как точно тут согласовано (особенно в «Гадибуке») реалистический жанр со сценическим символизмом. Рядом с гримом

или даже самым обыкновенным лицом условная маска. И все верно. Но не все спектакли этого театра находятся на одной высоте. Лучшим является «Гадибук», попросту «Вечный жид» и далее «Сон Иакова». Надо отметить, что той ансамблевости, которую «Габима» достигла в «Гадибуке», нет в других произведениях, или оно только отчасти проявляется.

У «Габимы» имеются несколько способных актеров: большим темпераментом выделяется Цемах, хороша была в «Вечном жиде» Ровина, но мощь театра не в отдельностях, а в коллективности творчества.

Говорят, созерцание – одно из самых больших достоинств художественного творчества, оно особенно радует в этом театре, который играет на языке библии и пророков, а они, как известно, были настоящие мастера художественной гиперболы.

«Габима» – международная: ее создали евреи, грузины, армяне и русские. Первые достижения достигнуты сотрудничеством энтузиастов искусства, для которых не существует «ни эллина, ни иудея», которым известна только правда художественного выражения. Оно является основополагающим и востребовано везде и всегда.

Пер. с лит. Г. Падегимаса

Тадеуш Бой-Желенский

### Ивритский театр «Габима»

Kurier Poranny. Warszawa, 1926. № 62. 1 marzec

33

Мы провели вчера в театре «Новости»<sup>87</sup> очень интересный вечер. Даже больше чем вечер, поскольку в результате проблем с декорациями три акта «Гадибука» растянулись почти до часа ночи! Но стоило досидеть до конца и стоило познакомиться с театром «Габима».

«Новый Курьер Польский» информирует нас, что этот театр возник в Москве на волне энтузиазма горстки любителей иврита и ивритской культуры. Поначалу любительская, эта сценка преобразилась в театр, мертвый иврит превратился в разговорный язык, любители – в коллектив первоклассных актеров.

Театр, поначалу пользовавшийся благоволением советских властей, впоследствии стал объектом репрессий, считаясь форпостом сионизма. Его даже закрывали, но по истечении некоторого времени вновь открыли и даже дали субсидии.

Также как евреи сыграли, думается, большую роль в развитии русского театра, так

в свою очередь влияние русского театра не могло не сказаться на этом молодом ивритском коллективе. Есть в нем отзвуки и театра Станиславского, и известной нам по гастролям в Варшаве «Синей птицы»<sup>88</sup>. Даже и не слишком сглаженные: мелочный реализм сцен в синагоге в первом акте контрастирует, например, со смелой стилизацией маски и жеста в свадебных сценах второго акта. Но все вместе – первоклассно. Театр импонирует отделкой ансамблевой игры, которая просто заставляет забыть об отдельном актере, воссозданием атмосферы, изобретательностью в формировании групп, не надуманных, а всегда интересных. То, как загримирована толпа нищих на свадьбе, их танец, наконец, песнопения, которыми пронизано все зрелище – все это оставляет впечатление, полное экзотического очарования.

Особенно интересно было смотреть «Гадибука» – пьесу, которую мы недавно видели

на польской сцене<sup>89</sup>. В глаза бросались отличия постановки, особенно в первом акте. Эта суровая пьеса из еврейской жизни тут получилась еще более суровой, еще в большей степени индивидуальная жизнь была отодвинута в тень. В польской интерпретации особенно одна сцена запала нам в память: это встреча Леи с молодым кабалистом в синагоге, две пары влюбленных глаз, всматривающихся друг в друга

с безнадежным отчаянием. Тут эта сцена совсем пропала; даже и такая тень эротизма противоречила бы, видимо, тому, что тут принято... Зато берущими за душу вышли и странная фигура Прохожего, и сцена заклинания раввином Гадибука, и еврейское оплакивание в первом акте. И, конечно, таец нищих – ради него одного стоило бы смотреть этого ивритского «Гадибука».

Пер. с пол. Н. О. Якубовой

Эугениуш Сверчевский

## Еврейский театр «Габима» в Варшаве

34

Echo Warszawskie. 1926. № 50

Вчера в театре «Новости» начались спектакли играющей на иврите труппы «Габима» из Москвы. Вчерашний спектакль был явлением весьма знаменательным – триумфом формы, триумфом экспрессии в театре: из числа более чем тысячи зрителей, собравшихся в театре (99 процентов еврейской публики и 1 процент польских театральных критиков и актеров), очень малая часть понимала иврит, и, тем не менее, зрелище произвело неизгладимое впечатление и, несмотря на свою продолжительность (оно длилось до часа ночи), держало в напряжении весь зал до самого конца.

Это был, как я сказал, триумф театральной формы, которая нашла идеальное выражение для содержания, слилась с ним интегрально.

Коллектив «Габима» возник 5 лет тому назад в Москве как коллектив энтузиастов и идеалистов театра и культуры на иврите. Как говорит Максим Горький («Театр», Берлин, 1922, № 12–13): «Все артисты „Габимы“ – юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти

люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова».

Неудивительно и то, что члены труппы «Габимы» достигли победы духа, преодолели трудности и теперь, куда бы они ни попадали, побеждают целостной атмосферой, которая снисходит со сцены и беспрекословно покоряет публику (нечто, аналогичное нашей «Редуте»<sup>90</sup>). Режиссером и одним из руководителей труппы был скончавшийся молодым (в 1922 г.), много обещавший режиссер и актер, вдохновенный и сгораемый во внутреннем огне поэт театра, член труппы Станиславского и его ученик, Евгений Вахтангов. Именно он был духовным вождем группы, он сочинил зрелище «Гадибука». Это был воистину художник волей божьей: он поставил всего лишь несколько спектаклей в студиях Станиславского (Первой и Третьей): «Потоп», «Росмерсхольм», «Чудо св. Антония», чеховские миниатюры, «Эрик XIV», «Турандот», готовил «Гамлет». Тем не менее, этими произведениями

совершил определенный переворот, прошел определенную эволюцию, которая означала огромный шаг вперед для высоко искусства российского театра. Это был великолепный композитор сценического образа, мастер в извлечении контрастов, несравненный дирижер театрального оркестра, в котором все элементы, движение, цвет, эмоциональность, сливались в идеальную гармонию.

Его личным достижением и волшебством его режиссерского театра было проникновение в душу произведений литературы, чего он добивался – после того, как идеально освоил метод Станиславского, метод актерского переживания, – постигая дух, а не мертвую букву натурализма и реализма Станиславского. Опираясь исключительно на эмоциональность актера, он искал формы игры, то есть, как справедливо говорит Н. Волков (Вахтангов. М., 1922. С. 16), «его реализм – реализм методы, а не подражания внешнему. Не наблюдая, а изобретая сценические личности, „натурой“ пользовался как этюдным материалом. У него было яркое и сильное воображение, обуздываемое лишь все тем же чувством актера. Расширяя рамки человеческой изобразительности, Вахтангов хорошо знал их предельность. То, чего не мог сыграть сам или показать – отбрасывал как непригодное. В этом наблюдении основ актерского искусства, в своем ощущении его как живого и одухотворенного процесса – Вахтангов несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его имя должно было завершить триаду: Щепкин – Станиславский – Вахтангов».

«Гадибук» является, может быть, высшей точкой режиссерского творчества Вахтангова и триумфом его метода. Режиссерская

гармонизация ансамбля доведена до предела и вряд ли можно себе представить, чтобы в этом направлении можно было бы достичь чего-либо большего. С этой точки зрения это знаменательный спектакль для Вахтангова и прежде всего для метода работы Станиславского. Вахтангов аналитически разбивает группы героев, наделяя их определенным комплексом движений и жестов, которыми они пользуются независимо от того, каково в данном моменте содержание их переживаний. Акт II (кошмарный шабаш ведьм, почти что макбетовских) – это высшая точка театрального творчества в смысле безошибочного действия на сегодняшнего зрителя: как примитивного, так и пресыщенного. Вахтангов в этом акте оставляет незабываемые впечатления, которым все бескорыстные артисты театра должны радоваться как новой победе в процессе постижения тайны театрального искусства. Живописное начало (некто от Судейкина или Шагала) тут органически вплавлено в действие, в дух постановки, а не идет своим путем независимо, как это, например, часто бывает в театре Богуславского<sup>91</sup>. Сошествие в ад – каким является «Гадибук» со своей наивной, примитивной мистикой – духом и напряжением постановки и режиссуры передается Вахтанговым с талантом поистине гениальным, с талантом, который доказывает правомерность понимания театра как великой и самостоятельной области творчества.

Спектакли «Габимы» должны посмотреть наши артисты: это не жалкие потуги жаргонных театриков, а высокое искусство театральной композиции и силы атмосферы в театре, театре зарубежном, экзотическом, но очень живом.

Пер. с пол. Н. О. Якубовой

Якуб Аппеншлак

## Еврейская сцена. Ивритский театр «Габима» «Гадибук» Ан-ского

35

Nasz Przegląd. Warszawa, 1926. № 63. 3 marzec. S. 4

Признаюсь, что я шел на первый гастрольный показ «Гадибука», привезенного «Габимой», без особого интереса. Я думал, что к девяти «постановочным концепциям» великой еврейской мистерии добавится еще десятая, вводящая в деталях несколько частных новшеств. Тем временем то, что я увидел, меня поразило. Нам представили совершенно новые, на нашей почве еще не известные достоинства режиссуры. Без преувеличения можно сказать, что спектакль «Габимы» стал самым большим событием в художественной жизни Варшавы последнего времени.

Значение «Габимы» увеличивает еще и то, что она является частью значительных театральных поисков, которые ведет новое искусство последнего времени в России. Если и целое таково, как этот фрагмент, то надо признать, что российский театр предлагает целый ряд новых и необыкновенно важных зрелищных ценностей. В области сценической пластики, в том, как подана ансамблевая игра и как использованы ее возможности, в гриме и костюмах, музыке и хореографии, ритмике, сценическом свете и декорационном оформлении сделаны такие открытия, которые ставят театр лицом к лицу с новыми творческими задачами и необыкновенными возможностями.

Говорили когда-то на премьере, что Ан-ский не узнал бы своего «Гадибука». И действительно – он с трудом узнал бы свое произведение. «Габима» подчинила себя направлению, которое считает театр не исполнительским искусством, а видит в нем самостоятельное творчество, оперирующее собственным материалом и превращающее не только текст пьесы, но и актера исключительно

во вспомогательные средства, поставленные на службу тому, кто действительно является творцом – т.е. режиссеру. Из текста произведения, из тела актера, из полотен декорации и света ламп режиссер сочиняет зрелище. Автор только предоставляет литературное сырье, актерский ансамбль – это мягкая глина, которую режиссер моделирует. Естественно, эта «глина» должна быть самого лучшего качества. И если бы у «Габимы» не было такого хорошего ансамбля, какой у нее есть, то даже гениальный соратник Станиславского Вахтангов не мог бы превратить актеров в живые скульптуры, точнее сказать – в рельефы, оставляющие порой впечатление фриза на некоем еврейском Пантеоне, оригинально деформированном в стиле Марка Шагала. Эта поразительная постановка выдвигает на первый план жест, маску, декоративную плоскость, пластику групп, игру ансамбля, которые в любом моменте спектакля составляют законченную в художественном смысле композицию. Можно снимать сцену за сценой: каждый раз мы увидим на снимке живую скульптуру.

Уже в первом акте намечается характер постановки. «Габиму» не заботит фольклор, и она не хочет играть на струне сентимента посредством реконструкции обрядов и жанровых сцен. При таком подходе еврейскость являет себя не в аксессуарах, а в форме. Хотя евреи, выступающие в «Гадибуке» на сцене «Габимы», не подражают евреям «из жизни» – в них чувствуется еврейскость формы. Замечательный, изобретательный художник «Габимы» Н. Альтман, находящийся, без сомнения, под влиянием творчества Шагала, играет в спектакле решающую роль. Это он

разрисовал полотна, аксессуары, руки и лица актеров. Лицо актера как таковое не существует для художника «Габимы». Оно служит для него единственно основой для маски.

«Габима» делает из «Гадибука» препарат театральной формы. Карандаш режиссера беспардонно вычеркивает все, что может неоправданно растянуть действие, расщепить его бег или оборвать главную линию, бросив где-то на стороне дополнительный эпизод. Режиссер гильотинирует роль, которая нарушала бы гармонию коллективного результата. Он связывает актеров не только друг с другом, но и со сценическим светом.

Скрупулезно используя каждую возможность усилить эффект, он не потерпел бы на сцене света, рассеивающего свои лучи без всякой пользы. В первом акте, например, публика не видит ни одной свечи. Книга или подставка для книги заслоняет блеск свечи со стороны зрительного зала, направляя его, будто прожектором, на актерскую маску. Этот способ оперировать светом – одна из самых счастливых находок «Габимы».

Публика, затаив дыхание, следит за ходом спектакля, поражаясь интенсивности режиссуры и мастерством отделки деталей – и так поглощена постановочным процессом, так увлечена безумным темпом танца хасидов, переходящего в оргиастические пляски, так поражена игрой рук (первый раз в жизни я видел, чтобы пластика рук была использована в такой мере), что забывает о драме, уже не обращает внимание на содержание пьесы. Постановщики «Габимы» тоже не очень озабочены самой драмой. Они раскрывают перед нами действие эффектов, и на протяжении двух актов столько дают взамен литературных достоинств произведения, что имеют право сказать о себе: «Мы победили».

Но приходит третий акт, фатальный третий акт, являющийся в пьесе моментом самого трудного экзамена для автора, ансамбля и режиссера. По свежей памяти спектакля

Моревского и Брыдзиньского<sup>92</sup> мы ждем, что игра цадика – в кульминационном ритуале изгнания духов – будет подана отдельным концертным номером. И уже обещаем себе, что в красивой, звонкой, величественной ивритской речи роль цадика обретет необыкновенное великолепие. Но тут мстит за себя литература, изгнанная из театра формы. Все эффекты гениев театра не могут заменить того потрясения души зрителя, которую дает драматическая сила великого актерского исполнения роли. Цадик г-на Цемаха – это красивая живописная композиция, но он не становится ни властелином душ, ни воплощением завораживающей воли. Г-н Цемах поет в этой роли тонами святой мелодии, но эта святая мелодия не может заменить слова, рождающиеся в результате глубокого переживания. Во втором акте, где еще доминируют зрелищные факторы, тоже не было достигнуто ощущение ужаса, которым пропитан текст мистерии, но зато в качестве компенсации мы получили прекрасно придуманный танец нищих, введенных в действие наподобие хора в греческой трагедии. Однако структура третьего акта держится на одной только колонне: на цадике, а он в «Габиме» оказывается только красивым декорационным мотивом. Только Лея спасает тут драматическую ситуацию, будто явно восставая против режиссуры.

Однако, как мы уже замечали, диктатура постановочного искусства достигает столько замечательных результатов, что окупает немало грехов против самой драмы.

Невозможно перечислить тут всех артистов, участвующих в спектакле, поскольку о каждом надо было бы много сказать, настолько каждая роль была замечательно разработана. Тем не менее, рядом с гг. Цемахом и Варшавером (Ханан) мы не можем не вспомнить о г-же Ровиной (Лея), которая обладает идеальными внешними данными и в своей игре проявляет недюжинный ум.

Пер. с пол. Н. О. Якубовой



Д. Философов

Театр «Габима»  
«Гадибук»

36

За свободу. Варшава, 1926. № 52. 5 марта. С. 3

1 марта «Габима» начала свои гастрольные спектакли в Варшаве. По-древнееврейски «Габима» значит – кафедра, амвон, трибуна. Уже в самом названии есть некоторое указание на специальные цели театра. Но нас, евреев, эти специальные цели театра не касаются. Мы не можем считать себя компетентными в вопросе о том, следует ли возрождать древнееврейский язык. Наконец, и то или иное отношение к сионизму не связано ни одним боком с искусством, как таковым.

Поэтому к спектаклям «Габимы» надлежит подойти лишь как к художественному явлению театральной жизни и посоветовать, что незнакомство с языком мешает рецензенту в должной мере оценить достоинства или... недостатки театра.

Надо сразу отметить, что об Ан-ском, т.е. об авторе «Гадibuка», говорить в данном случае не приходится. Режиссер обошелся с пьесой по-свойски, взял ее лишь как сырой материал для своих театральных опытов, совершенно не считаясь ни с заданием автора, ни с его обликом.

Ан-ский – писатель невысокого калибра, и если он был столь популярен, то благодаря своему «народническому» сентиментализму. В русской литературе он стоял бы наряду с Засодимским<sup>93</sup>, Златовратским<sup>94</sup>. В нем есть сходство и с Ожешко<sup>95</sup>.

Отнимите от этих писателей их сентиментальность (совершенно искреннюю), их подлинную любовь к «малым сим» и несколько слезливое, но благородное сострадание ко всем униженным и оскорбленным, отнимите это – и что от них останется?

«Гадибук» тем и обаятелен, что насквозь пронизан любовью автора к своему народу,

не столько даже любовью, сколько подлинной жалостью. Ан-ский больше чутым любви, нежели даром художественного прозрения, открыл в самых темных низах еврейского гетто залежи духовных и душевных богатств. В суровые условия беспощадных традиций он вклинил много простых, человеческих чувств.

На фоне безличных велений «закона» ярко горит любовь, например, старой «няни» к своей воспитаннице сиротке. В польской постановке г-на Януша, эта «бабця» была одной из главных фигур, особенно благодаря прекрасной, незабвенной игре г-жи Куниной<sup>96</sup>.

«Бабци», этой милой, доброй няни, которая свято блюдет все требования еврейского «закона» и вместе с тем трагически переживает драму своей любимой Леи, – в постановке «Габимы» нет и следа. Осталась одна «стилизованная» фигура, почти бессловесная.

Нет никакого сомнения, что польскую постановку г-на Януша Ан-ский признал бы своей, а на «Гадibuка» «Габимы» смотрел бы как на чужую, неизвестную ему пьесу.

Итак, для оценки новой постановки надо забыть об авторе. Смотреть на текст как на либретто некоей мистерии, где пластика, музыка, ритм играют главную роль.

И где нет актера как личности. Есть только всесильный режиссер.

Спорить здесь не приходится. Все аргументы в этой области исчерпаны, и на тему о режиссере написаны уже целые тома. Поэтому оценивать достижения Наума Цемаха<sup>97</sup> можно, лишь приняв его предпосылки, проследив, насколько поставленные им задания достигнуты.

Главное впечатление, которое оставляет «Гадибук» в толковании «Габимы» – это невероятная утонченность, подлинный художественный аристократизм очень высокой марки.

Заметно, конечно, и сильное влияние театра русского.

Поскольку это влияние идет от театра Станиславского, со всеми его последующими реформами, его можно только приветствовать. К сожалению, замечается и привкус мейерхольдовщины, еще давней, времен «Жизни Человека» Леонида Андреева, особенно во II акте<sup>98</sup>.

В этом акте от Ан-ского уже абсолютно ничего не осталось. Все превратилось в «танец смерти» вокруг обреченной на заклятие невесты. Поперек сцены, на древнееврейском языке висит надпись: «Голос жениха и голос невесты». Но вряд ли эта надпись соответствовала тому, что происходило на сцене. На сцене не было голоса, был Рок, были безгласные, обреченные, жертвы.

Надо сказать, что совершенства здесь режиссура достигла поразительного. Нищие были в стиле Брейгеля старшего, танцевали они потрясающе и наводили воистину ужас. Даже люди, непричастные к тайнам сценического искусства, должны были быть поражены совершенством репетованной техники. Ничего случайного, ни одного жеста, заранее не обдуманного и не заученного. Каждый исполнитель был маленькой частью большого целого. А в центре она, белоснежная жертва, Лея. Артистка, исполнявшая эту роль, имеет, прежде всего, очень интересную внешность и прекрасный голос контральтового типа. Ее жесты – тоже обдуманны, стилизованы и всегда пластичны.

Лучше всего первый акт. Здесь удачно совмещен реализм со стилизацией. Создается единство, столь трудно достижимое вообще на сцене. Согласно характеру всей постановки, особенно выдвинулись в этом акте

второстепенные сюжеты, а именно: три батлана (завсегдатаи синагоги, служки). Через сцену висела еврейская надпись «Шма, Израэль»<sup>99</sup>. И опять эта надпись вызывала некоторое недоумение.

Самый неудачный акт – третий (надпись через сцену – «Врата к Адонаю»). Здесь уже автор вошел в резкий конфликт с режиссером и не поддался ему. В результате – какое-то внутреннее противоречие и недоумение. Изгонял «беса» не святой, не «старец», обладающий особым даром, чисто личным, вообще не хасид, который по существу не совсем вмещается в ортодоксальное еврейство, а какой-то первосвященник, чуть ли не сам Моисей на горе Синайской. Получилось однообразие иератизма, лишенное индивидуальности. Символ без плоти, борьба двух отвлеченных сил, а не напряженное стремление всеми любимого, доброго старца спасти бесноватую. Конечно, для еврея, знающего древнееврейский язык, тут большое значение может иметь магия слов. Однако, замечу, что и г. Аппеншлак (из «Нашего Пшеглонда»)<sup>100</sup>, как раз остался недоумен именно третьим актом.

Особенно ярко утонченность проявляется в декорациях и костюмах Альтмана. Не знаю, можно ли говорить, что Альтман находится под влиянием Шагала. Мне кажется, что Альтман старше Шагала и выступил со своими вещами раньше его. Во всяком случае, оба художника конгениальны и являются выдающимися представителями современного искусства. Конечно, они, прежде всего, евреи. Но их искусство, будучи плотью от плоти еврейской, конечно, не узко национально. Это художники марки общеевропейской.

Главная трудность, которую, на мой взгляд, не преодолел Наум Цемах, особенно в последнем действии, это разноречивость статичности с динамикой. Статически, (и тут Цемаху помогал Альтман) все фигуры были прекрасны. Особенно удался Михаэль, служка

цадика. Он вырвался со старой деревянной гравюры, в нем было нечто иконописное. Но иконописность хороша для состояния покоя.

В движении служка был слишком однообразен, а потому скучен. Нельзя условные, статические позы безнаказанно превращать в движения. Получается впечатление марионеток. Думается, что «Габима» еще «*im Werden*»\*, еще не нашла себя. Ей предстоит большое будущее. И кажется, что ей надо откровенно пойти по пути театра мистерии, некоего «действия»,

где иератизм пластики должен соединиться с музыкой, магией слова и жеста.

Конечно, я еще не вправе обобщать своих впечатлений. К «Габиме» мне придется еще вернуться, в связи с другими ее постановками. Итоги можно будет подвести после ее отъезда.

Пока же можно с полной объективностью удостоверить, что «Габима» одно из самых замечательных явлений современного театра. И вовсе не только еврейского, а общечеловеческого.

### Три интерпретации «Гадибука»

Интервью с заведующим литературной частью городских театров С. Милашевским.  
Мнения Д. Германа и А. Моревского

37

Nasz Przegląd. Warszawa, 1926. № 67. 7 marzec. S. 7

Первый гастрольный показ «Габимы» в понедельник произвел сильное впечатление не только на евреев, которые были на спектакле, но также на представителей польской критики и литературы.

Мы обратились к заведующему литературной частью Городских театров в Варшаве, г-ну Милашевскому, который поделился с нами следующими размышлениями по поводу «Гадибука» и «Габимы».

— Я видел «Гадибука» четыре раза: два раза в театре вильнюсской труппы, один раз на польском языке в театре Комедия<sup>101</sup> и, наконец, в понедельник на первом гастрольном показе. Может, это прозвучит парадоксально, однако наименее понятен был для меня «Гадибук» на польском языке. Польский спектакль, несмотря на хорошую игру ансамбля, потерял в своей сценической концепции мистериальное начало, выдвигая зато на первый план любовную

драму, для которой мистерия представляла собой всего лишь аккомпанемент. Более близкими мне чисто по-человечески и более понятными были спектакли вильнюсской труппы и «Габимы».

Спектакли «Габимы» я считаю огромным успехом ансамбля, Видно влияние Станиславского на «Габиму». Будучи знаком, однако, с основными спектаклями театра Станиславского (старого типа), я думаю, что постановку «Габимой» «Гадибука» отличает более современная техника, прежде всего, исключительно смелый грим.

Если коллективные сцены «Габимы» принесли более высокий эстетический результат, чем тот, которого достигла вильнюсская труппа, то в стиле игры индивидуальных героев, особенно самого цадика, было ровным счетом наоборот. Цемах понял свою роль как отдельную ноту в гармонии целого оркестра. Если бы роль цадика была сделана

\* *im Werden* (нем.) — в развитии, в становлении.

в «Габиме» по тому же самому принципу, что в вильнюсской труппе, то конструкция спектакля оказалась бы разрушена, но если бы это индивидуальное творчество было бы сильным и оказалась бы к месту, то все это послужило бы на пользу динамике третьего акта. А зритель более осязаемо ощутил бы переживания цадика.

– Какое впечатление оказал на вас иврит «Гадибука»?

– Фонетическая ценность иврита и его неисчерпаемая музыкальность оказывает большее впечатление, чем «Гадибук» на идиш. Уже сама конструкция ивритской фразы более соответствует «Гадибуку».

Д. Герман: Я должен признать, что первый гастрольный показ «Габимы» мне импонировал. Ведь я видел на сцене группу еврейских актеров высокой театральной культуры в самом современном значении этого слова. Нам тут в Варшаве еще очень далеко до такой театральной культуры. Прежде всего, я имею в виду техническую подготовку в отношении пластики, голоса и дикции.

Такого рода культура, доведенная до точного мастерства, может во многих случаях заменить актерские способности и даже талант.

Это режиссерская заслуга Вахтангова, который золотыми буквами вписал свое имя в историю еврейского театра.

Иначе я оцениваю, однако, постановку «Гадибука» как мистического произведения, как драмы, взятой из еврейской жизни и поднимающей проблему двух миров. Режиссеру был чужд не только еврейский мистицизм, но и вообще мистицизм. Он заменил его в лучшем случае настроением и символизмом, но ни разу не приблизился к мистицизму.

У каждого художника – свои способы самовыражения, ко всем, однако, относится та аксиома, что произведение или художественное видение поэта тем или

иным образом должно добраться до души зрителя.

На «Гадибуке» «Габимы» я восхищался постановкой, но не переживал драмы, которая должна была разыграться на сцене. Наиболее впечатляющим является второй акт, но в той постановке, которую мы видели у «Габимы», характерных еврейских элементов осталось немного.

Это российский «лубок», поданный оригинально, и достаточно было бы нищих переодеть в русскую одежду, как танец еврейских бедняков мог бы превратиться в танец «босьяков» из постановки «На дне» Горького.

Полная дисгармония существует между декорациями и игрой артистов. Последняя стихийна, экспрессия доведена тут до десятой степени, декорации же, занятные и оригинальные, понятые механически-фактурно, оказывают удручающее воздействие и пребывают в состоянии диссонанса с динамикой игры.

Это не упрек ни режиссеру, ни актерам. При том, что Вахтангов – русский режиссер, он извлек из пьесы очень многое.

А. Моревский (исполнитель роли цадика в вильнюсской труппе):

– Я был восхищен, – начал г-н Моревский, – первым и вторым актом, прежде всего, потому, что режиссер Вахтангов понял этнографа Ан-ского глубже, чем еврейский режиссер. Вахтангов даже и Ан-ского-социалиста понял глубже, что ему удалось подчеркнуть во втором акте сильнее, чем это было сделано на тех спектаклях «Гадибука», показ которых начинался спустя тридцать дней после смерти Ан-ского.

Гениальный Вахтангов, прекрасно понимая намерения автора, не смог, однако, справиться с чужими для него темой и средой, в которой разыгрывается «Гадибук».

Цадик Азриэль из Мирополя – это одна из немногих фигур в мировой литературе, которая наряду с Прометеем и Гамлетом

отражает *Weltschmerz*\*. И к этому надо добавить, что он хасидский раввин.

Режиссер недооценил роль цадика и весь третий акт построил на внешней театральности.

– Что вас больше всего поразило в постановке «Гадибука» в «Габиме»?

– Представляется, что спектакль «Габимы» – это самая большая победа над старыми традициями Художественного театра Станиславского. Я видел в последнее время

спектакли Станиславского в Берлине, однако результаты работы «Габимы» стоят выше всех достижений и экспериментов российских театров.

В постановке «Габимы» нашлось место для романтизма, гротеска, пафоса, великой конструктивной линии и проявлений индивидуальных черт артиста, что подчас выходило на первый план. Наиболее это проявилось в игре артистки Ровиной.

Пер. с пол. Н. О. Якубовой

Антоний Слонимский

### Театр «Габима»

38

Wiadomości Literackie. Warszawa, 1926. № 11. 14 marzec. S. 3

Первый театр из советской страны, который появился в Варшаве, – это театр еврейский, и, тем не менее, это прекрасно позволяет сориентироваться в театральных методах современной России. Прекрасная и трогательная до глубины души пьеса Ан-ского в интерпретации коллектива «Габимы» на фоне наших сценических потуг представляет собой явление первоочередного значения. Тут нет экспериментов. Театральное переживание достигается тут не при помощи случайного, бросового литературного материала – как это не раз имело место в нашей «Редуте». Тут на живом теле поэзии театральное творчество сдает свой экзамен зрелости. Постановочная точность, так характерная для русского театра, функционирует безошибочно. Режиссер пробивается сквозь все трудности перевода поэтического видения в изобразительный план, ни на минуту не ища компромисса.

Музыкальность каждой фразы получает поддержку в ритме жеста и трогательной до

глубины души каденции цветов и архитектуре сцены – так что мы тут можем наблюдать редкое явление абсолютной ансамблевости и гармоническое согласие всех элементов театра.

Незнание языка не позволяет нам оценить в полной мере отношение актера к слову – все, однако, что удастся уловить, оставляет ощущение полного удовлетворения. Может быть, мы тут с трудом нашли бы ценности специфически еврейские: это российский театр в самом благородном значении этого слова – опирающийся на живописные достижения Западной Европы.

Пластический стиль зрелища балансирует между Гойей, Шагалом, Руссо и декорациями Пикассо. Бледный, жутковатый мистический туман оседает каплями в рубиновом флаконе сцены. Особенно танец нищих, оставляющий необычайно сильно впечатление, и свадебный ритуал принадлежат к самым прекрасным моментам, которые я когда-либо испытывал в театре.

\* *Weltschmerz* (нем.) – мировая скорбь.

Наши театральные художники не имеют права пропустить ни одного представления этой играющей на иврите труппы. Грим актеров, создание масок почти что китайских, серьезное отношение к каждой живописной краске, изобретательное оперирование светом – все это основательный урок,

неопровержимо доказывающий, что если театр рассматривать не как компанейскую игру в интриганство или приносящий доход балаган – то окажется, что он отнюдь еще не исчерпал своих эмоциональных возможностей.

Пер. с пол. Н. О. Якубовой

х.м. (h.m.) <псевдоним не раскрыт>

39

### **Карл-театр – гастроли «Габимы»<sup>102</sup>**

Neues Wiener Journal. 1926. 30. Mai

Московские актеры сыграли перед приглашенными гостями «Гадибук», драматическую легенду Ан-ского, переведенную на иврит большим поэтом Бяликом. Это было новое искусство, звучащее на древнем языке. Возрождение к жизни этого языка – такое же чудо, как и погружение исполнителей в мифологические глубины легенды. Особенность этих актеров не столько в том, что они тяготеют к новым выразительным формам, к стилизации и синтезу, свойственным современному театру в России и Польше, сколько в том, как они чувствуют глубинную тайну души еврейского народа. Восток обрел в них своего медиума. Устремленность народа к вершинам духа, его неземной экстаз, его глубочайшая религиозность и его трагизм достигают здесь высшей выразительности.

Восхитительная игра актеров заставляет зрителей благоговейно внимать происходящему. «Гадибук» исполнен мистической жизни души. Древним Востоком веет от этой мрачно-торжественной легенды о душевной муке. До гастролей москвичей мы видели «Гадибука» в реалистическом исполнении актеров из Вильнюса; спектакль игрался на языке еврейской диаспоры. «Габима» переносит действие в сферу нереального, создавая

на сцене фантастическую атмосферу мифа. Актеры являют собой некий единый страдальческий хор, возвышающийся до масштабов античного. То там, то здесь вырывается из этого общего хора жалующийся, исполненный страдания и пронзающий душу голос. А в какой-то иной момент все сливаются на сцене воедино в гротескном танце и песнопении. В тайном учении каббалы это высшее состояние души, которое как пламя пожирает бедного Ханана, называется «кавана»<sup>103</sup>.

Грандиозный гротеск являет собой пляска нищих на свадьбе. Мы увидели здесь хор вод калек, уродливый и фантастический, как в средневековых народных гуляниях на полотнах Брейгеля и Иеронима Босха. И при этом – нарастающий драматизм танцевального ритма и экзотически звучащей музыки. Это был яркий образ варварского древнего Востока, кульминационная точка спектакля.

Спектакль рано скончавшегося гениального Вахтангова, ученика Станиславского, – спектакль монументального стиля и выразительной, полной смысла формы. При этом национальная подлинность, как и язык, остались целостными, нерушимыми; страдальческое дыхание этой подлинности не исчезло под прессингом объединяющего все ритма.

Изнуряющая драма заблудшей души мертвого юноши, нашедшей успокоение в возлюбленной, вырастает к финалу в целую симфонию: тягостная, хватающая за сердце мелодия... Актеры здесь – настоящие художники, страстные, воодушевленные святой миссией. Это больше, чем просто дисциплинированность. Все вместе они образуют некое целое, в котором, однако, не теряется отдельная индивидуальность. Особенно впечатляет многообразие масок-типов. За ними таятся весь ужас и все страдания еврейского народа, выраженные в спектакле в отдельных судьбах. Яркой индивидуальностью

отмечены Фридланд, исполнитель роли Ханана, г-жа Ровина, чья речь звучит так мелодично, Пруткин, играющий Посланника, Иткин. Многие другие исполнители также наделены собственным лицом, неповторимостью облика. Цадик у г-на Цемаха был преисполнен безусловного достоинства, но ему не хватало той особой духовности, какой наделен этот образ в пьесе. В целом же это был вечер сильных и незабываемых впечатлений.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

ф.а. (v.a.) <псевдоним не раскрыт>

### <Без названия>

40

Neues Wiener Tageblatt. 1926. № 147. 30. Mai

Карл-театр. Московская «Габима», слава которой намного опередила начало венских гастролей, в первый день в Вене показала «Гадибука», прекрасную драматическую легенду, обработанную Ан-ским. Кто же она, эта знаменитая «Габима», чего она хочет и что она может? Ее ни в коем случае нельзя сравнивать с еврейскими труппами, даже с самыми лучшими и совершенными, потому что она – существенно другая. Прежде всего, хотя бы тем, что говорит не на жаргоне, а на чистом иврите, языке патриархов и пророков, святом языке Моисея и псалмов. Вокальная полнота звука доносила до нас шум древнего Иордана. Во всем своем великолепии и мощи он доходил до наших ушей, сначала не воспринимавших чужие напевы, но очень скоро привыкших к благозвучию хора голосов. Никогда до сих пор на венской сцене не говорили на иврите, даже во времена старинного школьного театра. Исключительность случая могла бы уже одним только этим показаться

интересной. Благоговейно вспоминаешь, что на этом языке были произнесены Семь Слов Спасителя на кресте... Создатель и руководитель этого художественного начинания, необычного и во многих других отношениях, зовется Наум Цемах. Упорно преодолевая серьезные препятствия (как внешнего, так и внутреннего свойства), он вызвал этот театр к жизни, не дал ему прекратить свое существование, сделал все для его утверждения. Покровителем «Габимы» был Станиславский. Его искусство, его художественная воля освещали ей дорогу. Сегодня «Габима» упрямо, с последовательной стойкостью и совершенным мастерством заявляет себя как экспрессионистский театр, далекий от натуралистического правдоподобия, как стилизаторский орнаментальный театр с потусторонними масками, дисгармоничной пластикой, умением дать эмоциям особую пластическую форму. Сначала ты не принимаешь все это и склоняешься к тому, чтобы посмеяться над причудами

и выдумками театра. Но это опрометчиво; перед нами – стремление к творческому созиданию, новые художественные принципы, к которым стоит отнестись серьезно хотя бы потому, что странными окольными путями театр идет к высокой цели. Бурная драма хасидского экзорцизма, изгнания раввином демона, уже игралась в Вене. Перед нами раскрывается чужой далекий мир. Люди целиком отдаются своей вере и своим предрассудкам. Они полностью оторваны от земного, их речь растворяется,

плывет в колоритной напевности, трелях и щебетании. Блистательная сцена танцующих на свадьбе нищих, почти не похожих на людей, заставляет содрогнуться от ужаса. Это – Брейгель Адский, Калло, и даже Гойя. Из актеров самой высокой похвалы достойны Варшавер, Пруткин, Иткин, Цемах, Бен-Ари и Ровина. Впечатление оказалось очень глубоким, восторг зрителей выразился в бурных аплодисментах.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Феликс Зальтен

## Гастроли «Габимы»

41

Neue Freie Presse. Wien, 1926. № 22164. 30. Mai. S. 19

*It's a long way\**

Театр «Габима» возник из нужды и угнетения, из страсти души и бунтарской тоски. Задолго до того, как им было дозволено осесть в Москве, они кочевали по небольшим польским городам, по гетто-кварталам, в которых разрешалось жить евреям. Было суждено случиться многому, прежде чем эти евреи оказались в Москве. А сейчас они покидают Москву, чтобы увидеть мир.

Москва–Иерусалим

Первое впечатление: Москва! И Иерусалим! Ощущается соседство Станиславского. Немыслимая интенсивность еврейского устремления. Разрушающая и возводящая сила великой революции. Первое впечатление, которое уже предчувствовалось у Таирова, витало в воздухе: брачный союз русской и еврейской народной души, еврейских устремлений к искусству с устремлениями русских; закономерность, с которой русское и еврейское чувство проникают друг

в друга. И это взаимопроникновение лишь обозначило и завершило переворот. Оно сложилось за многие десятилетия, когда оба народа, русские и евреи, страдали, истекая кровью под плетями и тиранией царского режима, умирали и неустанно трудились во имя освобождения.

Прорыв!

Актеры «Габимы» говорят на иврите, что первоначально вызвало враждебное отношение со стороны Московского Совета<sup>104</sup>. Однако художественные достижения «Габимы» обеспечили им признание со стороны московских художественных деятелей, которые похлопотали перед правительством, и, о чудо, еврейский театр был одобрен. Честное упорство и высокое мастерство всегда и везде посрамляли банальность вражды.

«Гадибук»

В свой первый вечер в Вене они показывают драматическую легенду Ан-ского,

\* *it's a long way* (англ.) – это долгий путь.



переведенную Х. Н. Бяликом на иврит. «Гадибук» играли часто. С оригинальным текстом на идиш. В натуралистической форме. Чрезвычайно одаренные актеры. Но никогда еще эта пьеса не захватывала так, как в этот раз в исполнении «Габимы» – труппы беспощадных, одержимых и восторженных аскетов.

#### Высвобожденная энергия

В синагоге собрались ученики за изучением Талмуда. Их диалоги переходят в пение, пение перерастает в пляс, а пляс стремительно превращается в неистовство. Во втором акте, во время свадебного торжества пляшут нищие. Гротескные, призрачные, жалкие фигуры в своем танце захватывают сцену, электризуют зрителя, распространяя ужас, дурман и дикую жажду насилия. Кружение юной невесты в белом посреди пляски калек вдыхает в зал заражающее безумие. В моменты, когда мужчины в балахонах поют, и их пение переходит в безумство, а пляска в неистовство, чувствуется готовность к смерти и безудержная жажда жизни.

#### Дисциплина

Великая мощь душевных порывов лихорадит труппу, но как нам кажется, им удастся великолепно усмирять ее. Достояна восхищения дисциплина актеров, их практически безрассудная самоотдача. Бросается в глаза их однородность, которая при

первом знакомстве мешает разглядеть больших актеров в одних и не столь великих в других. Заметен Варшавер, ибо в первом акте он играет Ханана, Цемах, так как в последнем акте он играет Азриэля, Ровина, так как она невеста. Но существенных различий между ними и остальными актерами труппы не видно. По крайней мере, при первом знакомстве. Тем не менее, они имеются.

#### Экспрессионизм

Стиль «Габимы» экспрессионистский. Близкий к действительности, полный прелести экспрессионизм. Он строится не на вымысле, он дает обобщение: в каждом загримированном облике, в каждом напевно льющемся слове, в пластике каждого движения. Неподеленная скромность кулис и сознательно простое освещение, где огромные тени, по временам отбрасываемые играющими актерами, также принимают участие в спектакле. Вся эта нереально возвышенная реальность окутана музыкой, чей ритм ускоряет и воодушевляет ход действия.

#### По-новому и сильно

Первый вечер приносит волнение в избытке, пьянящие, пленяющие моменты. Но пока еще никаких выводов, еще не время для них. Ясно одно: это нечто новое и, как нам кажется, очень сильное.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Туло Нусенблат

42

## Рихард Бер-Гофман о «Габиме» Беседа с поэтом – автором «Сна Иакова»<sup>105</sup>

Wiener Morgenzeitung. 1926. 6. Juni

В Дёблинге, вдалеке от уличного шума, в своем с большим вкусом и художественным чутьем обставленном доме уединенной жизнью живет поэт Рихард Бер-Гофман. Я приехал к нему, чтобы спросить его о впечатлениях от «Габимы». Чрезвычайно занятый своей работой драматург не сразу согласился на разговор.

– Господин доктор, прошу вас, расскажите о своем общем впечатлении, полученном от «Габимы».

– Конечно, чтобы создать театр в европейском духе, в России директора также приглашают на работу артистов, однако примечательным как для Станиславского, так и для «Габимы» мне кажется то, что здесь собрались вместе люди, объединенные общественными идеалами и единством в понимании способов их осуществления. Подобные сообщества принимают практически характер сект, обладая фанатическим убеждением, что лишь они одни постигли путь к вечному блаженству. Такая вера в идеал и вера в себя, такая страстность чувствования и воля к достижению цели дают сообществу силу, выдержку и готовность к самопожертвованию, которая помогает им достигать того, что не под силу не только простым, но даже гениальным актерам (вынужденным именно в силу своей выдающейся самобытности пребывать в одиночестве). Все это, думаю мне, в сильнейшей степени чувствуется у «Габимы». А самое, возможно, важное – связь отдельного человека с целым, которой нет ни в одном из подобных сообществ, и даже, казалось бы, в столь близких по духу русских сообществах: глубокая связь отдельного человека через особую судьбу их иудейской веры.

У народа со старейшими, непрерывными, сильнейшими традициями все выражения аффектов обладают четкой формой: гнев, нежность, сомнения, презрение, печаль будут иметь такую характерную форму и цвет, такое – практически музыкальное – определение, что отдельный человек со своим самобытным характером способен лишь только варьировать уже имеющуюся тему.

– Господин доктор, какие спектакли вы видели у «Габимы»?

– Я видел только два спектакля: «Гадибук» и «Сон Иакова», содержательная сторона обоих обитает в сфере религиозной («Гадибук», выходя за пределы религиозного, принадлежит также и к культово-ритуальной сфере).

Я знаю, что большая привлекательность «Гадибука» для не восточного еврея, как и для не еврея, заключается, быть может, в том, что содержательная сторона пьесы действует на него как экзотически-пестрый элемент, подкупающий мелодикой и ритмикой речи, пения и танца. Однако, несмотря на это, я чувствовал в произведении сильную, несломленную, не склонную к компромиссам волю, волю, от чьего диктата – порой, пожалуй, доктринально-высокомерного – невозможно уклониться. Я видел людей, которые с невероятной страстью отдавали себя, чтобы раствориться в чужой судьбе.

Сцены, наподобие той, где юная мать подходит к святому кивоту, чтобы вымолить исцеление своего ребенка, надолго останутся в памяти. Мои скудные знания иврита, как и многие другие вещи, изучавшиеся нами в школе, были забыты. Тогда я спросил: то, что говорит, поет и о чем рыдает эта

женщина, это слова известной молитвы? Нет, ответили мне, она молится так, как подсказывают ей страх и нужда. И тогда я понял, что поразило меня. Нужда и боль отдельного человека приняли сакральные формы, тысячелетиями выкристаллизовавшиеся в нужде и боли всего народа. И когда сорвавшийся голос перешел в плач, я не был уверен, плачет ли эта конкретная женщина, или целый народ пропевает свою ставшую музыкой боль.

Поразителен во втором акте танец нищих, немощных и калек на свадьбе у богатых людей. Завораживает первое впечатление: музыка, пронизанная чувственной дикостью и варварской мощью, захватывает в свое кружение слепого, хромого и однорукого, прокаженную, горбуна и глухого.

Вслед за первым следует и второе впечатление. Впечатление, окрашенное в цвет революционной России: в доме музыка, внутри богато накрытый стол и хорошо одетые люди, а на ступенях этого дома с нарочито смешной, старомодно-мещанской высокомерностью манер расположились три женщины, одетые в шелка, облаченные

в глупость, горделивость и собственную правоту, в застывшей, монументальной безмятежности следящие за танцем нищих, тех, кто вынужден вечно оставаться снаружи.

И когда по восточно-еврейскому обычаю невеста в белом платье выходит к нищим, следуя своему долгу в день свадьбы станцевать с каждым из них, среди взглядов, касаний и движений, жаждущих хотя бы раз в жизни прикоснуться к прекрасному телу и драгоценному атласу пальцем, пугает, поражает и словно молния пронзает треть: счастливый день одного богатого и счастливого человека кружится в вихре разрушенных жизней. Это день, вокруг которого мечутся бессчетные годы болезни, уродства, нужды и старости.

И последнее: «счастливица» в белом атласном платье в этот единственный день несчастна и носит в себе разрушающего демона. В третьем акте цадик, проведя много дней и ночей в служении мыслям, что блуждают вокруг вещей, выходящих за границы этого и иного миров, чудесным образом становится вне возраста. <...><sup>106</sup>

Пер. с нем. компании «ААТ»

Кн. Сергей Волконский

**Гастроли театра «Габима»**  
**«Гадибук»<sup>107</sup>**

43

Последние новости. Париж, 1926. № 1925. 30 июня. С. 2.

Еще звенят в ушах причитания и завывания, молитвенное и плясовое пенье; еще перед глазами вертятся притоптывающие и прищелкивающие вихри засаленных лапсердаков, – хоровод какого-то убожественного самозабвения и царственного нищенства. Мотающиеся бороды и бородки, вострые и вислые носы, повязанные тряпками колдуньи рожи, хихикающие, угрожающие. И все это ликующее рубище дает

впечатление какой-то бездонной тайны. В этом быте, неведомом и чуждом, раскрываются глубины бытия недоступного, огражденного, заповедного. Из изумленно раскрытых глаз послушного подростка глядят века человеческой мудрости: нищая царственность и гордая покорность.

Все это изумительно и непонятно не только по чужести, по недоступности, не только по содержанию, но и по выполнению.

Я не говорю о таких чисто технических приемах, как, например, жалоба приходящей в молельню матери: эти вздохи, прерывающие речь, – каждый вздох есть в то же время всхлип; это настоящая, прекрасная «техника». Не говорю о разнообразии, с какими г-жа Ровина переходит от голоса одержимой к голосу очнувшейся: это тоже сознательная и прекрасно проведенная техника, и притом жизненно проведенная, прочувствованно оправданная. Но я хочу указать на приемы общих сцен и в особенности общей звучности, в которой переливаются массовые настроения. Эта голосовая оркестровка не похожа ни на что прежде слышанное. Незаметность, с какою слово, под влиянием чувства, переходит в причитанье, а причитание в пение; точность, с какою одиночный голос, прерывающий хоровое причитание, «попадает в тон» (вмешательство в первой картине долго хранившего молчание Прохожего), все это озадачивает самое внимательное наблюдение.

При виде этого невольно спрашиваешь себя: в какой мере искусство, а в какой мере раса? Тут столько такого, что другой расы человек не может сделать, – или это будет подражание, карикатура. А здесь что удивительно, – ни разу карикатурность не вызывает даже улыбки. Все, что вы видите, заставляет вас раскрывать изумленно в точку прикованные глаза. И самая, казалось бы, преувеличенно-жеманная ужимка не смешна, насыщена чувством искренним, глубоким, столь глубоким, как глубоки века древнейшего человечества. Голос древности, говорящий в этих лапсердаках, таинственная бездонность, поднимающаяся на поверхность сегодняшнего дня, – вот что определяет то безмолвное уважение, с которым мы смотрим на свершающееся перед нами. И безмолвие нашего удивления неприятно нарушается теми рукоплесканиями, которые невольно прорываются во время

действия и так неудержимо прорываются после падения занавеса.

А им, там, на сцене, им они не нужны, наши рукоплескания. Там свой, отдельный мир. Их рукоплескания внутри их самих, в самосознании своего служения. Редко видал такую отгороженность сцены от зала, такую суровую самостоятельность. О, как непреклонно встал принцип рампы в этом спектакле! Какое ослабление драматического принципа во всех попытках уничтожить эту заповедную грань, отделяющую наш реальный мир (смотрящий и слушающий) от мира там свершающегося действия!..

Что поражает в этих лицах, это небывалая сосредоточенность. Каждый, в своем настроении и в формах, которые это настроение принимает, очерчен, отграничен, недоступен ни малейшему ослаблению; ни одного мгновения невнимания ни в одном из них. И слияние этой единичной сосредоточенности образует ту совокупную силу, с которой они приковывают нас. Потом, не менее замечательно их разнообразие. Несмотря на общность, даже стадность того, что происходит, – как они разнообразны! Каждый на свой лад и каждый сам по себе, и в то же время все вместе и все заодно... Изумительно разнообразие типов в общем «типе». Они прекрасно гримируются, – преувеличенно, так же преувеличенно, как преувеличены их движения и их интонации: это не реалистический грим – они дают принцип грима, и тут опять-таки интересна выдержанность под разнообразием: как в картине под разнообразием типов видим кисть художника.

Живописная сторона спектакля дает момент драгоценной находчивости. Первое впечатление серых стен и черных лапсердаков при совершении рембрандтовских световых подробностях полно красочного богатства, несмотря на единственное отступление от черно-белого – в зеленом пальто и розовой юбочке девочки, подруги Леи. При скудости, убогости даже, живописных

средств той обстановки поразительна достигаемая сочность. Ведь не материал – лоснящийся, пыльный лапсердак, не драпировка то тряпье, то отрепье, в которое одеты пляшущие нищенки, но как использовано все это! С какою живописностью мимической насыщенности. Сошел один со ступеней лестницы (в первой картине, в левой стороне сцены от зрителя), сошел, остановился на нижней ступени, а длинный лапсердак остался на третьей ступени выше него, сам прикорчился, руку вытянул вперед, – и какая получилась выразительность в этой растянутости человеческой фигуры! И сколько таких подробностей, все время, сплошь, – ничто не оставлено в плане прилизительности, все доведено до последней точки выразительности, из каждого момента выжат сок до последней капли.

Хочу еще сказать об обоих «женихах», – жених-избранник сердца, и жених по приказанию отца. Первый – удивительный образ. Этот Ханан (Варшавер) никогда не забудется. Аскет и поэт, сосредоточенный в мысли, в молитве, в образе той, которую любит, пребывает он в гипнозе сосредоточенного очарования. Сильная, в себе закованная природа – он единственный отдельный, с другими неслиянный, единственный «солист» в этом хоре. (Другой «солист» – удивительный по сосредоточенности трагически-пронзительного взгляда Прохожий). Прекрасны движения выразительных рук, и прекрасно разнообразие голоса, его постепенные повышения, эти жалобные секунды все выше и выше. Незабываемо нежное,

религиозно-нежное прикосновение трепещущих пальцев к столбу, к которому только перед тем прикоснулись пальцы Леи.

И вот другой жених, официальный, навязанный. Как можно было создать такую противоположность? Безличный, послушный, прямо лично несуществующий. Играл его Цемах (младший). Играл с какой то «белесой» мимикой. Сразу, как только он вошел, видно было, что он лично не существует, – видно это было по тому, как он вперял взор в затылок шедшего впереди него отца: он весь послушание, воплощенная аккуратность, идеальный «паинька».

Нельзя ни вспомнить, ни перечислить всех драгоценных подробностей этого спектакля. Повторю в заключение уже сказанное. Трудно разграничить, – где приобретенное искусством, где данное расою. Знаю, что живет в душе «Габимы» намерение испытать себя и в «большом» репертуаре, в репертуаре общеевропейском, не специально еврейском. Ничего нельзя предсказать. Но невольно думаешь о том, что все проявления расы – это «капитал» в пьесах чисто еврейских; в других он уже будет неприложим. Сумеют ли они с такой же силой воли и с таким же техническим умением отказаться, как сумели в своем теперешнем репертуаре использовать? Тут скажется та сторона их талантливости, о которой пока преждевременно произносить суждение. Но то, что они дают, настолько сильно, глубоко и полно, что какие-нибудь пожелания иного тоже – пока преждевременны.

А. Левинсон

44

## Театр «Габима» представляет «Гадибук». Легенда Ан-ского

Comoedia. Paris, 1926. № 4934. 30 Juin. P. 1 et 2

Спектакль, на который пригласил нас московский театр «Габима», создан, чтобы заставить критика забыть свои привычки. От нас требуется не анализ пьесы, а истолкование чуда. В наше время, когда и неожиданностью трудно кого бы то ни было удивить, эти люди заставили зрителя «снова содрогнуться».

Отныне «Гадибук» преследует нас, подобно неприкаянной душе, трагически воплотившейся перед нами в легенде-моралите С. Ан-ского. Затея Н. Цемаха и его товарищей ни с чем не сравнима. Эта труппа, приехавшая из Москвы, из столицы марксистского суеверия, говорит вдохновенным языком пророков Израиля. Не во вновь обретенной Палестине появился еврейский театр, а в двух шагах от Кремля, среди древних православных святынь, «под сенью креста». Непостижимый парадокс: лишь вонзившись в русскую землю, процвел посох Аарона.

Знаменитый Станиславский поддержал эту идею, которая была столь чужда местному духу, что могла показаться обреченной на провал. И все же «метеки»<sup>108</sup>, попавшие в столицу, до тех пор сильнее всех противившиеся какому-либо проникновению семитского духа, создали произведение искусства и вызвали глубочайшее чувство. Каким чудом? В той буре театральных страстей, что кипела в революционной России, одни лишь актеры «Габимы» вели разговор о душе, отмененной декретом. Благодаря этой драгоценной контрабанде они и добились успеха.

Поначалу для основателей «Габимы» речь шла о своего рода еврейском возрождении. Возродить благородный язык предков, перенести на сцену привычную живописность

гетто. Такова была их цель. Влияние Станиславского вело их к последовательному натурализму. Сама пьеса С. Ан-ского, которую мы только что видели, была прежде всего этнографической.

Сюжет был только предлогом. Диалог лишь обрамлял обряды и обычаи благочестивых хасидов; религиозный фольклор преобладал над драмой. Писателем руководила не вера, а умиленное любопытство, желание узнать древние обычаи его народа. К тому же, пьеса была сначала написана на идиш<sup>109</sup>. Но автор ее приоткрыл дверь в Царство Господне. Он дал проникнуть свету. В открывшуюся щель влетел ангел. Древний мессианский пыл наполнил восторгом души молодых актеров.

Необыкновенный человек, которого коснулась такая благодать, даже не был евреем. Армянин, воспитанный в России, Вахтангов ни слова не знал по-еврейски. Его душа, печальная и неистовая, угадала то, что было скрыто от знавших. Он был палим тем внутренним огнем, что жжет художников, которым суждена безвременная смерть. Это он в этнографическом этюде прозрел мистерию. Другой до него преобразил силой мистической экзальтации повседневную жизнь нищего и грязного еврейства. Это был художник Шагал. Вахтангов соединил нежный бред этого небесного мечтателя с мрачным рвением фанатика-неофита.

Эта эстетика пароксизма, эта отчаянная утрировка, этот культ чрезмерного, которые делают спектакль «Гадибук» мучительнейшим из кошмаров, принадлежат ему. Истериическое возбуждение, состояние продолжительного транса, терзающее лихорадочно

возбужденных людей, их болезненное оживление, их тоскливое веселье, их движения сомнамбул, блуждающих во тьме, их пляски дервишей создают возвышенный образ души, раздираемой мистическим безумием и суеврным ужасом.

Но вот это неистовство становится театром, в этом разброде рождается ритм. Постановка «Гадибука» – это своеобразнейший сплав пророческого неистовства и строгого порядка, стихии и искусства, острого наблюдения и фантазии. Действие как бы балансирует на канате, натянутом по касательной между двумя разобщенными планами – реалистическим изображением среды и символическим выражением сверхъестественного конфликта.

Но обратимся к пьесе. Ханан, бедный ешиботник, любит Лею, дочь купца. Последний отдает ее за сына богача. Влюбленный умирает от горя. И во время свадебного пира его душа-мстительница вселяется в Лею. Цадик Мирополя, раввин-чудотворец, изгоняет духа из одержимой. Чтобы узнать причину несчастья, суд раввинов сводит на очной ставке отца Леи с тенью-обвинительницей. Он клялся отцу бедного Ханана, что отдаст Лею за его сына. Он заплатит за нарушение слова. Раввин снимает порчу с недужной. Но с безумием он забирает у нее и жизнь. Она воссоединится на небесах с тем, чья любовь оказалась сильнее смерти.

Этот сюжет служит канвой для прекрасной постановки.

Ритмические и пластические темы соединяются с той головокружительной логикой, что присуща снам. Голоса поднимаются от бессознательного бормотания молитв к пению, как будто прорывающемуся сквозь слезы, от нескончаемой скороговорки к литургическому гимну. Речитативная декламация служит переходом от обычного разговора к пению, в котором то ликующе, то жалобно звенит неизъяснимый лиризм. Движения следуют за модуляциями

голоса, иллюстрируя их. Когда два ешиботника, благочестивый приверженец традиций и ясновидец, исполненный религиозно-эротического восторга, ведут спор о Каббале и Талмуде, их дуэт развивается музыкально, как кантата.

Точно так же обычное движение становится пантомимой и танцем. Бурлескный «балет» нищих, приглашенных на пир, – это привидевшийся кошмар. Этот двор чудес, где назначили друг другу свидание все человеческие несчастья, достоин Брейгеля Адского. Собирище неблагодарных нищих, окружающих белую невесту, их притворное пресмыкательство, злобное и раболепное, выход слепого и паралитика запоминаются как видение чудовищного и карикатурного шабаша. Утрировка перебивает страх. Крещендо эмоции достигает кульминации в третьем акте, в сверхъестественном поединке чудотворца с выходцем с того света. Этот старец, склоняющийся под бременем своей страшной миссии, смиряет упорство духа, воплотившегося в хрупкую форму, и мы видим предсмертные муки святости. Каждое слово, звучащее повелением для непокорного дибука, убивает в то же время жертву.

Заклинатель и одержимая сидят на двух противоположных концах стола, расположенного на наклонной плоскости. Этот павильон с белыми стенками, в который как бы проникает немного неба благодаря двум голубым занавесам и абстрактной плоскости того же цвета, – самая красивая из декораций Натана Альтмана, замечательного живописца, который выполнил свои эскизы в том же духе, соединив привычный, смиренный реализм с оккультным символизмом.

Исполнение отличается поразительным единством. Я не говорю о г-не Варшавере, играющем Ханана, он всего лишь хороший герой-любовник. Вот роль, из которой г-н Пьер Бланшар<sup>110</sup> сделал бы чудо! Невеста, м-ль Ровина, огромная в своем белом платье с пышными рукавами, исполнена

самой трогательной неловкости. Она «покоряется» своей роли, как загипнотизированная. И когда она отвечает таинственному голосу, зовущему ее в мир иной, бессловесным речитативным пением, приглушенным, со сжатыми губами, тайна парит над нами. Г-н Н. Цемах, основатель театра, играющий раввина, – актер весьма выдающийся, но в более банальном, более

«повседневном» смысле, чем того требует роль главного героя. Я назову еще г-на Пруткина, Неизвестного, своего рода Танатоса в запыленном плаще, который приглашает смертные приговоры великолепным глубоким басом. Их надо бы перечислить всех... Но лучше подождем, посмотрим на них еще раз.

Пер. с фр. А. В. Смириной

Г<абриэль> Р<ёйяр>

45

### Русский еврейский театр «Габима»

Paris-Soir. 1926. № 998. 30 June. P. 2

Впервые мы видим во Франции представления созданной г. Цемахом в 1908 г. в Москве труппы под названием Московский театр «Габима»<sup>111</sup>. Труппа играет на древнееврейском, но так убедительно, с такой верой, таким мастерством, что она необыкновенно напоминает свою прославленную предшественницу – труппе Станиславского мы с огромной радостью рукоплескали несколько лет назад в Театре Елисейских Полей<sup>112</sup>. Этот спектакль также заставил вспомнить об интереснейших постановках Макса Рейнхардта. В сутолоке гомонящих, играющих, поющих, танцующих и, кажется, опьяненных ритмом до исступления – суровая красота и трагическое величие. И как все предусмотрено, как все не случайно в этом обманчивом беспорядке! Какое мастерство

позы, жеста! Самый маленький актер этой труппы более чем превосходен. Это в своем роде верующий, мистик, содействующий успеху единства, угодного Богу. Несмотря на то, что поклоняются они театру самому что ни на есть реалистическому, они идеалисты, одержимые искусством, осужденные пылать в огне великолепного земного ада. Незабываемый спектакль.

Не ждите, что я перескажу вам сумрачную трагедию «Гадибук», которую сыграли вчера вечером на языке, в котором я не понимаю ни слова. Между тем, я был увлечен, а временами просто захвачен красноречивой выразительностью жестов и фраз, за которыми мог лишь наблюдать.

Пер. с фр. Н. Э. Звенигородской



Луи Шнейдер

**Театр «Мадлен» представляет  
московский театр «Габима»**

46

Le Gaulois. Paris, 1926. № 17800. 30 Juin. P. 4

Пьеса на древнееврейском языке – вот что привез нам из Москвы театр «Габима», представляющий собой труппу молодых актеров, одушевленных демоном подмошков. Критик не притязает на то, что он понял, что говорится на сцене, он просто хочет высказать свое суждение о значимости представления. Тут не может быть никакого сомнения: трудно представить себе ансамбль артистов более однородных, более послушных, лучше вышколенных.

Первый акт разворачивается в бедной синагоге или в ризнице еврейской семинарии; декорация очень выразительна; интересно освещение с прожекторами, размещенными в разных частях сцены на мебели и направляющими весь свет на фигуру главного персонажа, тогда как другие остаются в полутьме. Речь идет, насколько я мог уловить, о молодой девушке, которая любит несчастного рабби, наделенного даром ясновидения; родители не дают своего согласия на брак; он умирает в маленькой ризнице, когда семинаристы пляшут и пьют, узнав, что девушка выходит за богатого рабби.

Второй акт особенно любопытен: нищие расположились перед домом той, что выходит замуж; они предаются буйному веселью, им выдали их долю свадебного пиршества; и вот невеста, согласно установленному

обычаю, идет плясать с каждым из этих обрванцев; проходит бродяга, который говорит молодой женщине, что ее возлюбленного больше нет в живых. И церемония идет своим чередом: жениха представляют невесте, ибо будущие муж и жена не знакомы друг с другом; и когда молодая девушка видит этого рабби, глупого, но богатого, который ей предназначен, она сходит с ума.

Я не досмотрел пьесу до конца, поскольку была уже полночь, когда поднялся занавес в третьем акте, Я могу только сказать, что простодушный интерес и горестное участие возбуждает эта бесхитростная драма, или скорей эта серия эпизодов из еврейской жизни, расцвечивающих несложную интригу.

Спектакль «Гадибук» интересен по исполнению и по стилизации. Быть может, стилизация, доведенная до такого совершенства (все группы, движения как будто составлены по фотографиям, сделанным с магнито-вой вспышкой) даже чрезмерна. Остается все же впечатление вкусное, в котором еврейские песни и русские народные танцы, своеобразные и живописные, играют значительную роль. Такого мы еще не видели; и любители экзотики найдут здесь, чем удовлетворить свою жадную любознательность.

Пер. с фр. А. В. Смиринной

Пьер Лазаревф

Театр «Габима»

«Гадибук»

Le Soir. Paris, 1926. № 155. 1 Jul. P. 3

В понедельник, внимая актерам еврейского театра «Габима», мы испытали такое же художественное впечатление, как на спектаклях приезжавшего в Париж русского Художественного театра, руководимого Станиславским. Театр «Габима» обладает лишь одним свойством искусства – умением трогать душу зрителя. Его актеры играют с такой внутренней верой, так истово, как некое священнодействие, правят свое ремесло, что их искусство воспаряет ввысь, порожденное горячим религиозным чувством.

Неизвестно, что вызывает большее восхищение в этом уникальном ансамбле – удивительная дисциплина артистов или их самоотречение, или же постановка, сознательно сдержанная, обязанная всем своим блеском архитектурной безупречности декораций, гармоническому начертанию линий, изобретательному расположению реквизита, живописности костюмов. Эти замечательные актеры, никогда не стремящиеся выйти за пределы своей роли в общем замысле спектакля, которые могут быть и комиками, и трагиками, и клоунами, и плясунами, и певцами, умеют поразительным образом создавать атмосферу, в которой должно развиваться действие.

Итак, обратимся к «Гадибуку». Это – еврейская народная легенда, которой придал литературную форму великий С. Ан-ский, писавший на идиш, и которую перевел на иврит Х. Н. Бялик. Это – легенда суровая и печальная. Дибук – это двойник любимого существа, скитающаяся душа, которая поселяется

в телах родственных душ. В день свадьбы Леи ею овладевает дибук Ханана, умершего от любви к ней. Сендер, который женится на ней<sup>113</sup>, хочет изгнать из нее духа с помощью святого рабби Азриэля из Мирополя. Но дибук, покидая тело девушки, в которую он вселился, уносит с собой и ее душу.

Значение массовых сцен в этой пьесе, обретающей всю свою полноту лишь в сценическом воплощении, благодаря выразительности актерской игры очень велико, они решают успех постановки. Господа Цемах и Вахтангов удивительно точно поняли это и смогли осуществить свои замыслы – им помогла преданность молодых актеров, их единомышленников, которые умеют служить театру, не служа себе в нем.

Очень любопытный, почти кубистический грим, подчеркивавший глаза и рот, придавал игре актеров еще большую четкость. Сухой обстоятельный анализ не помог бы описать все красоты спектакля; можно и не зная певучего и хриплого языка евреев, следить за постановкой с интересом. Тоскливые песни, крайне живописные танцы, церемонии, воспроизведенные с трогательным реализмом, сразу же привлекают и очаровывают взгляд.

Все артисты, участвовавшие в этом спектакле, заслуживают упоминания и похвалы. Но особо следует назвать господ Цемаха, Пруткина, Иткина и госпож Ровину и Юделевич, великих артистов перед Всевышним, их Господом.

Пер. с фр. Н. Э. Звенигородской

## Не-Театрал &lt;Г.П. Струве?&gt;

## «Гадибук» в «Габиме»

48

Возрождение. Париж, 1926. № 394. 1 июля. С. 4.

Я шел на генеральную репетицию «Гадибука» в «Габиме» как на какое-то чужое, экзотическое зрелище: только что приехавший из советской Москвы театр, выросший в революционной обстановке, играет на древнееврейском языке в Париже еврейскую народную легенду, написанную, если не ошибаюсь на русском и переведенную знаменитым Бяликом. Любопытно... А ухотил я из театра Мадлен, где сейчас временно гостит «Габима», – задетый за живое, испытываю подлинное художественное волнение...

Правда, много в этом действительно чуждого, чуждого: чужд этот быт, вдруг соприкасающийся с необычным; чуждо почти до карикатурности это странное грустное веселье; пьяное пение, переходящее в причитание, надгробное рыдание, перемежающееся с веселым вскриками; чужд, наконец, язык этот – гортанный и хриплый и вдруг легко и произвольно переходящий в пение...

Прежде всего, несколько слов о «Габиме» для тех, кто не знает, что это такое. Как театр, играющий на древнееврейском языке, «Габима» возникла трудами и рвением своего теперешнего руководителя Н. Цемаха, задолго до революции в захолустном Белостоке, где прозябал много лет. Перебравшись в начале 1918 года в Москву<sup>14</sup>, обновив свой состав, впитав в себя театральную мудрость Станиславского, пройдя великолепную школу в смысле режиссуры у одного из одареннейших его отпрысков – покойного ныне Вахтангова, «Габима» превратилась в то, что есть теперь – в образцовый в некоторых отношениях театр, у которого могут учиться технике не только европейцы, но и ее же русские учителя.

Главная сила – не в индивидуальной игре актеров, хотя и она великолепна – а в слитности, сцепленности, сплетенности общего театрального рисунка, в котором обдуман и законен каждый штрих, каждый поворот, каждое движение. Поэтому всего удачнее в «Габиме» групповые сцены. Конец первого акта, например, оставляет незабываемое впечатление. Не то хедер, не то синагога (прошу прощение у евреев за свое невежество). Слева за столом в углу пьют трое бродяг-нищих и сторож синагоги – их угощает богатый купец Сендер по случаю помолвки своей дочери, – их позы и жесты сливаются в один общий рисунок; чуть поодаль, ближе к середине сцены и на первом плане – сидит на мешке Неизвестный, неподвижный, точно деревянный, угловатый, серый, как бы сливающийся с окружающими – вестник потустороннего, еще дальше – покрытое черным платком, лежит мертвое тело юноши, жертвы своей любви. Компания за столом постепенно разгуливается, движения как бы развязываются, все поют, прихлопывая в ладони, потрясая в воздухе руками, потом пускаются в пляс, хором вокруг Сендера. Веселье экзотически нарастает – вы чувствуете это по тембру голосов, по кадансу жестов – и одновременно нарастает впечатление жуткости: все так же неподвижно, точно деревянный, не замечаемый пляшущими, сидит Неизвестный, все так же в нескольких шагах от них – вот-вот наткнутся неуверенно пляшущие ноги – лежит мертвый юноша. В этой сцене есть нечто от соборного действия, от греческих мистерий. Понимать актеров не нужно: смысл слов отпадает, как шелуха, вскрывая голый остовет театрального действия.

То же единство театрального рисунка, та же композиционная законченность в танце нищих на свадьбе во втором акте (хотя здесь немного режет глаз преувеличенная «личинность» лиц).

Эту преувеличенность, лишённую, однако, какой бы то ни было искусственности, вы чувствуете во всем – например, в соотношении наклона большого стола, во главе которого сидит белый старец с седой бородой и с иссиние-бледным лицом, и поз всех этих раввинов и хасидов (в сцене заклинания дибук, которым одержима невеста). Простые, скучные декорации Альтмана не отвлекают зрительного внимания, воспринимаются как часть общего театрального рисунка. При большой экономии средств достигается огромная концентрация впечатления. Непонятность языка в данном случае скорее плюс...

Можно многое сказать еще об отдельных исполнителях, особенно о Неизвестном (А. Пруткин) и старце (Н. Цемах), но всего не уместишь. Хочется сделать только одно общее замечание. Такую вещь, как «Гадибук», так сыграть может только еврейская труппа. Но может ли та же «Габима» оторваться от народной почвы, выйти за пределы еврейского репертуара и подняться до той же высоты, скажем, в «Гамлете»? До сих пор, кажется, такого опыта еще не было сделано. Во всяком случае, единственная нееврейская вещь (говорю не об авторе, который, может быть, и еврей) в парижском репертуаре театра – сценически благодарный, но довольно ничтожный «Потоп» Бергера, в свое время шедший с успехом в одной из студий Станиславского.

Эдмон Сэ

49

### В театре «Мадлен» представления театра «Габима». «Гадибук»

L'Oeuvre, Revue internationale des arts et du theater.  
Paris, 1926. № 3927. 3 Juil. P. 5

Спектакль в исполнении актеров московского театра «Габима» нужно увидеть. Это один из самых живописных, самых выразительных, самых трогательных спектаклей, о каком только можно мечтать. Даже если вы не знаете древнееврейского (на что, несомненно, имеете полное право), держу пари, что вы не останетесь равнодушными к магии, образной мощи декораций, режиссуры, исполнения, к этой смеси благоговейной веры, квази-пророческого исступления и жизнерадостного юмора, иногда довольно кровавадного.

Это рассказ о злочлочениях бедного студента, изучающего божественный Закон, юного Ханана, влюбленного в дочь богатого

торговца, красавицу Лею. Увы! У отца Леи куда более амбициозные планы. Он отдает своего сына богача, и Ханан умирает от горя. Однако он отомстит за себя. Во время свадьбы его разгневанная душа вселилась в Лею. Ее сочли одержимой, из которой немедленно следует изгнать бесов. За дело берется цадик из Мирополя, искушенный в чудесах раввин (захватывающая сцена). Дабы устыдить отца, нарушившего обещание (он клялся соединить Лею и Ханана), собирается суд раввинов. Обвиняемый оказывается лицом к лицу с внезапно появившейся тенью; околдованную освобождают, но за освобождение она платит жизнью, воссоединяясь со своим возлюбленным в царстве мертвых.

Этот простой сценарий не дает полного представления о спектакле, восхитительном по пластическому и ритмическому исполнению. Ничто не вызовет большего восхищения и изумления, чем сцена свадьбы (с ее мелодиями, хором и фантастическим, бурлескным танцем приглашенных на церемонию нищих). А ведь там, поверьте, есть и другие сцены, в которых блещут творческие дарования актеров «Габимы».

В третьем акте дуэль чудотворца и призрака достигает сурового, трагического, фантастического величия. Это нужно видеть. Что до актеров, гг. Варшава, Цемах, Пругкин, г-жа Ровина (я называю лишь исполнителей главных ролей) могли бы послужить образцом для лучших из актеров Франции.

Пер. с фр. Н. Э. Звенигородской

Жорж Ле Кардоннель

### Московский театр «Габима»

50

Le Journal. Paris, 1926. № 12312. 3 Juil. P. 6

Московский театр «Габима» показывает на сцене театра «Мадлен» очень любопытный спектакль – фольклорную легенду в трех актах «Гадибук» Ан-ского.

Неужели я слышал древнееврейский! Это было наяву. Пьесу, вернее сказать – драмму, на древнееврейский перевел г. Бялик.

Я и подозревать не мог, что найдется столько парижан, понимающих иврит! Я говорю не про достаточно распространенный идиш, а про древнееврейский, знание которого принесло, кажется, столько несчастий г. Ренану<sup>415</sup>. При этом утверждали, что он не так-то уж и хорошо его знал. Заполнившая театр «Мадлен» толпа смогла, стало быть, уловить все тонкости, если судить по тому мистическому воодушевлению, с каким она слушала мистерию «Гадибук». Я сказал бы, что они ощутили единение в иврите, как христиане в давние времена христианского рвення – в латыни. Это действительно была толпа, по большей части скорее забавная, общавшаяся в антрактах на всех существующих на земле наречиях, кроме французского. Впрочем, надо признать, что спектакль вызывает самый живой интерес даже у того, кто без помощи оказавшейся очень

полезной программки не понял бы, что происходит на сцене. Это превосходно поставленный фантастический спектакль ужасов. Я бы даже сказал, что в какие-то моменты он слишком хорош, как будто бы исполняется артистами, которым начисто запрещено малейшее отступление от раз навсегда заданного рисунка. Доведенный таким образом до совершенства реализм становится почти механическим. Но точность великолепных живых картин еще более способствует нагнетанию, скажем так, тревожных настроений. Глядя на незабываемый танец нищих, мы спрашиваем себя не без тревоги, что за невообразимые люди перед нами? Существуют ли где-нибудь подобные чудища? Вспоминаются сцены из Брейгеля-младшего, того самого, которого окрестили Брейгелем Адским. Но такие живые картины мог бы создать Брейгель азиатский, который – о, ужас! – превзошел бы первого. Актеры еврейского театра «Габима» по истине экстраординарны. Они следуют методу Станиславского и, кроме того, сформировались под непосредственным влиянием его ученика Вахтангова. Становление организованной восемь лет назад Цемахом

труппы пришлось на самый разгар материальных трудностей в Советской России, что, кажется, наложило свой болезненный отпечаток и придало им еще более уникальности.

Что до «Гадибука», то это необычная история о переселении в живого человека души умершего. Изучающий талмуд юноша Ханан умирает от горя, узнав, что не сможет жениться на Лее, дочери богатого торговца Сендера, считающего молодого человека недостаточно богатым, чтобы стать его зятем. Страдающая душа умершего вселяется в тело девушки, когда отец готов выдать ее за сына зажиточного торговца. Потеряв рассудок, в разгар свадебной церемонии девушка

отказывает жениху. Известный своими чудесами рабби изгоняет злого духа из тела Леи. Душа умершего покинула ее тело, и она тоже умирает. Сцена противостояния рабби и души Ханана, пусть и слегка затянутая, не лишена трагического величия даже для того, кто не знает древнееврейского.

Говоря об актерам, по справедливости, следовало бы отметить всех. Превосходен даже самый незначительный персонаж. В то же время нельзя не назвать особо м-ль Х. Ровину, поразительную, фантастическую Лею, а также гг. Варшавера, Пруткина, Иткина, Цемаха и т.д.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

### Театрал <К. В. Мочульский>

#### «Габима» в Париже

51

Звено. Париж, 1926. № 179. 4 июля. С. 10–11

<...> «Габима» не останавливается на подражании Художественному театру. Воспитанная на его принципах, она создает свое самостоятельное своеобразное искусство. Это один из редких театров, обладающих подлинным, законченным стилем.

Первое выступление труппы Цемаха в Париже (пьеса Ан-ского «Гадибук») для многих было откровением. Растянутая, элементарно сделанная драма, претенциозно именуемая «фольклористической легендой», в исполнении «Габимы» захватывает неведомым пафосом. Напряженная, поразительной звучности и силы речь – для большинства зрителей непонятная – поражает своим мелодическим разнообразием. Протяжный речитатив, неуловимо переходящий в пение – равно тоскливое в веселии и печали, волнует своей непривычной, острой выразительностью. Струнные инструменты за сценой поддерживают голоса, подчеркивая четкий ритмический строй действия.

И напевы из «Песни песней» Соломона естественно вплетаются в разговорные интонации. Переход от молитвы к лирической тираде и бытовому диалогу не ощущается. Вся словесная ткань – из одного материала: до конца одухотворенное, торжественное и страстное песнопение. «Библейской» напевности речи соответствует особая, никогда еще нами не виденная на сцене, пластика актерской игры. Каждое движение, каждый жест действуют на нас непосредственно своей новизной.

В этой области режиссер гениально воспользовался тонко разработанной системой обрядовых поз и иератических жестов еврейского народа. Сцены свадьбы, суда, моления, заклинания бесноватой, – изумительные примеры театрального оформления фольклора. Конечно, в действительности быт менее пластичен, менее заострен и закончен. Но по существу «стилизация» Вахтангова – передает его ни с чем не сравнимое

своеобразие: сухой, угловатый, резкий чертеж; ломаные линии, параллельно воздетые руки, острые, отставленные вбок локти, ладони, сложенные треугольниками – порывистые движения по зигзагу; прямоугольники длинных одежд – черные и белые, с графически обозначенными швами и складками; острые бороды, кубы и конусы шляп. Декорации Альтмана связаны с геометрической пластикой актеров; щиты в форме трапеций и усеченных пирамид, завершают единство «линейного» замысла. Пляска невесты с нищими, поставленная в зловеще-гротескных тонах, несколько преувеличивает этот принцип «схемы». Жутко-безобразные фигуры с визгом и хохотом мечутся по сцене: слишком уж они «символичны». Невольно вспоминается нелепая постановка Мейерхольдом «Жизни Человека» Андреева. Но это – единственный срыв; в остальном соединение чертежа с живым национальным бытом только повышает театральную значительность последнего. Примеры:

сцена у рабби Азриэля и в школе талмудистов. Великолепен грим актеров; раскраска, превращающая их лица в неподвижные маски. Этим приемом окончательно уничтожается натурализм игры. Вахтангов переделывает еврейскую бытовую пьесу в театральное зрелище, подчеркивая ее вневременной, сказочный характер.

Из артистов отметим Цемаха – святого старца, рабби Азриэля; поразительно его худое, белое лицо и белые руки, священным знаком изгоняющие дибук. Он полон строгого величия и силы; не играет, а священнодействует. Прекрасна в белом свадебном наряде с длинными черными косами и огромными горящими глазами Ровина – Лея; Иткин в роли купца Сендера – пожалуй, «реалистичнее» других. Очевидно, ему нечего делать в одной пьесе с Незнакомцем, попавшим в драму Ан-ского из Леонида Андреева. Этот еврейский «Некто в сером» невыносим. Его можно бы было легко удалить, не повредив пьесе.

Фернан Нозьер

**В театре «Мадлен»  
театр «Габима»**

52

L'Avenir. Paris, 1926. № 3035. 5 Juil. P. 3

Выступающая в театре «Мадлен» труппа вызывает уважение и восхищение. Это евреи из России. Но играют они не на идиш, а на древнееврейском. И, кажется, священный язык древней религии придает им достоинства. Перед нами в сумраке синагоги избранный народ. У кивота<sup>16</sup>, где хранятся свитки Торы, всегда готовые спорить правоверные толкуют о чудесах, что творит рабби. Наивная вера не лишает их, однако, здравого смысла. Среди них и ясновидец Ханан. Он готов отвергнуть божественное учение, чтобы всецело отдаться изучению Каббалы.

Не там ли найдет он бесценный секрет богатства и власти? Ведь тогда он сможет жениться на обожаемой Лее, дочери богача Сендера. Лея тоже любит Ханана. Об их взаимном глубоком чувстве рассказывается в самой целомудренной сцене. Однако Сендер нашел себе зятя, достойного его состояния. Радостную новость он сообщает завсегдаям синагоги. Те привычной скороговоркой поют благодарственный молебен, за что получают на выпивку и на радостях они танцуют. Но стоявший в тени Ханан падает замертво. Неизвестный закрывает лицо

умершего юноши черным и поднимает таинственную книгу, которую тот читал, когда его сразило печальное известие.

Первый акт переносит нас в другое место. Нравы гетто. Гримасничающие персонажи. Торговцы в храме. Нищие ждут милостыни. Отчаявшаяся полубезумная женщина тянет руки к Святой святых, моля об исцелении дочери. В сопровождении кормилицы и подруги Леи приходит взглянуть на покров для кивота, так как собирается подарить общине новый – в память об умершей матери и по случаю годовщины ее смерти. Перед нами народ, подвластный божественному Закону. Одни цинично выживают. Другие восстают. Станный демонический персонаж, который, кажется, никому не знаком, но знает всех. С его появлением приходит ощущение смерти. Яркие реалистические картины сменяются фантастической мистерией. Воздух дышит сверхъестественным.

По случаю свадьбы Леи бедняки собрались перед домом Сендера. Тут же у окна в каких-то невероятных, нелепых платьях толпятся женщины – то ли служанки, то ли родственницы. Они хозяйничают у столов, что накрыты для нищих. Те не стесняются в своем высокомерии к богачам. Ни малейшей благодарности за угощение. Они лишь благосклонно принимают то, что им обязаны дать. Такова традиция. Сочтут даже, что Сендер поспешил. Чем богаче он одарил бы их, тем большим скаредой его бы назвали. Ведь это ничто в сравнении с его богатствами. Но своего бедняка не упустят. В лохмотьях, грязных кепках, увечные, больные, изуродованные нищетой, они, тем не менее, сохранили извительное высокомерие. Они голодают, холодают, но они – сыны Израиля, такие же, как Сендер. Они – избранный народ. Так граждане Рима (со всеми его гнусностями) кичились благородным происхождением. К тому же, в хранящих древние традиции еврейских общинах богатый

обязан помнить, что бедняк – его брат, которому просто меньше повезло. Их не разделяет пропасть.

Нас не должно удивлять, что нищие тащат Лею танцевать. Раба таинственного действия, она терпеливо сносит прикосновения страшилища с отвисшей губой, не отталкивая ухмыляющуюся старуху, переходя от горбуна к слепцу. Поддавшись неведомой силе, смотрит остекленевшим взором поверх голов нищих. Когда приходит в себя, мы понимаем, что в этом скопище оборванцев она ощутила чью-то иную власть. Неизвестный подтверждает ее опасения (или надежду), поясняя, что души юных мертвецов бродят среди живых в поисках подходящего тела. Так в одном человеке воссоединяются две души: в земную оболочку проникает дибук. Не устраняет ли религия границу меж двух миров? По обычаю, получив отцовское благословение, Лея отправляется на кладбище к могиле матери, чтобы просить ее придти на свадьбу. Она приглашает туда и тень Ханана. Пока Сендер с женихом и его отцом обсуждают приданое, Лея беседует с мертвыми, с теми, кто провидит судьбу. Подписав условия брачного контракта и договорившись о свадебной церемонии, жених подходит к Лее. Но та отталкивает его: она принадлежит другому, тому, кто пел ей «Песнь песней», – Ханану.

Позы, движения танца нищих напоминают самые страшные гравюры Калло и некоторые изображения пляски смерти. Глядя на этот Двор чудес<sup>117</sup>, мы понимаем, какое влияние оказал на «Габиму» Станиславский, создатель Московского Художественного театра. Именно он в пьесе «На дне» дал примеры этого живописного, декоративного реализма<sup>118</sup>. Однако «Габима» не следует слепо урокам Станиславского, этого талантливого последователя Антуана. Ее техника очень современна: сродни той, что мы видели во время гастролей московского Камерного театра<sup>119</sup>. Когда эти новаторы приезжали



в Париж, мы были потрясены тем, как ловко они использовали наклонную плоскость. Этим же методом воспользовался и г. Питовев<sup>120</sup>. Детальной иллюзии реальности, столь милой сердцам Станиславского и Антуана, в «Габиме» предпочитают игру поверхностей и линий. И достигают в этом захватывающих результатов. Лица так разрисованы, что нет места нюансам. Перед нами маски – как в античном театре. В то же время это делает каждый персонаж легко узнаваемым, придавая ему значимость и индивидуальные черты. Любой появившийся на сцене с первого мгновения приковывает к себе внимание. Неподвижные лица таят в себе сверхъестественную силу, а тела, жесты, походки в высшей степени выразительны. И в этом смысле подготовлены актеры и актрисы труппы превосходно. Подчиняясь строжайшей дисциплине, власти режиссера, они (и это отчетливо чувствуется во всем) не могут своевольничать. Они лишь инструменты, которыми «дирижер» управляет, чтобы добиться желаемого ансамбля. Этим мужчинам и женщинам необязательно, да, может, вовсе и не нужно обладать особым талантом. Но что им уж точно необходимо, так это готовность к самоотречению ради общей гармонии. Ведь возглавляет труппу настоящий мастер – ее основатель Цемах. Таким же, возможно, был и режиссер Вахтангов, ученик Станиславского.

Речь не только о театральном ремесле как таковом. Настоящий режиссер должен обладать даром художника, музыканта, танцовщика. Здесь гармонична каждая картина. Я слышал, что макеты создавал Альтман, а музыку сочинил Энгель. Но все световые эффекты, так напоминавшие в первом акте о полотнах много писавшего евреев Рембрандта, явно организует некая высшая воля. Какому хореографу под силу поставить все эти па и позы нищих во втором акте? Какой мим сумел бы научить исполнителя роли слепца этому внутреннему видению,

как будто разлив вокруг сияние, заменившее свет потухших глаз? Чтобы добиться, чтобы достичь подобной красоты, необходим мастер. Именно он указал исполнителям путь от обыденной речи к молитве, к обрядовому песнопению, к народным ритмам. Они никогда не сбиваются с тона. Ткань повествования струится гладко, нигде не обрываясь. Великолепно.

Третий акт посвящен изгнанию злого духа. Вся декорация работает на единственного героя – старого рабби в белых одеждах, с белоснежной бородой и бледным лицом. В оформлении гармонируют белый и небесно-голубой. Даже на одеянии рабби есть голубые полосы. Создатель костюмов полностью подчинился воле художника спектакля. Рабби стоит в глубине сцены возле узкого длинного стола, по наклонной плоскости спускающегося почти до самой ramпы. Таким образом, старик кажется очень высоким, подавляя своей мощью всех присутствующих, и прежде всего стоящую напротив него, ближе к ramпе, Лею. Невозможно перечислить все детали: раскачивающиеся евреи со свитками Торы в руках, приветливая и восторженная предупредительность согбенного годами служки, танцы ликования. Утомленный размышлениями и усердной молитвой рабби и Лея, в которую вселился дибук, – друг против друга. Ее голос то груб, как у живущего в ней Ханана, то по-женски слаб. Победа остается за рабби. Он изгоняет дибук. Но Лея почти тут же умирает, чтобы по ту сторону воссоединиться с душой, не имеющей более земного пристанища. Так в ином мире соединяются души Ханана и Леи, которых в земной жизни предназначали друг другу родители, но несправедливо разлучила судьба.

Упоминания заслуживают все актеры, все актрисы. Однако очевидно, что г. Цемах в роли старого рабби выше всех в труппе, и что м-ль Ровина исполнена истинного огня. Мне хотелось бы вызвать у читателя

желание отправиться в театр «Мадлен», где «Габима» будет играть не только эту легенду Ан-ского (в переводе на иврит Бялика).

Люнье-По в следующем сезоне обещает нам французскую адаптацию<sup>121</sup>.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

М. Бенедиктов <М. Ю. Берхин>

## «Габима» в Париже. «Гадибук»

Рассвет. Париж, 1926. 11 июля

53

Трудно, почти невозможно сразу ориентироваться в тех впечатлениях, которые производит это замечательное представление. В этой постановке, напряженной и сгущенной до крайности, не только разрешаются те или иные сценические и литературные задания; в ней попытка дать синтетическое выражение еврейской души. Н. Цемах прав, когда говорит, что физиономия «Габимы» сложилась под влиянием того, что еврейский народ так долго молчал в сценическом творчестве. Так много накопилось невысказанного, невыраженного – и «Габима» захотела в первой же своей постановке сказать «все». И вот почему так потрясающе – употребляя этот термин, я не боюсь упрека в преувеличении – впечатления от «Гадibuка». Реванш за вековое молчание еврейской души, за искаженное ее изображение, за клевету и ложь. Этот спектакль – дерзновеннейший опыт создания национальной симфонии. Опыт – удавшийся блестяще.

Пустое занятие подходить с обычным критическим аршином к габимовской трактовке «Гадibuка». Мне пришлось видеть эту драматическую легенду Ан-ского в отличном исполнении Виленского Художественного театра. Я тогда писал о самой пьесе, хвалил постановку, выделял тех или иных исполнителей. Это была очень удачная театральная постановка, но – не более этого. В «Габиме» – не то, совсем, совсем не то. Начать с того, что этот театр проделал над пьесой Ан-ского то же, что Ан-ский – над

той легендой, которая легла в основу его драмы. Для «Габимы» эта легенда послужила лишь случайным внешним остовом для создания национальной поэмы. Здесь нельзя выделять ни самую драму, ни декоратора или режиссера, ни того или иного исполнителя. Ибо это представление – цельное, слитное явление. Каждая из составных частей имеет такое же значение, как отдельная краска, которой пользовался мастер для создания своей композиции на полотне.

Можно оценивать постановку «Гадibuка» как чисто сценическое достижение. Так его и оценивают критики и зрители, христиане или такие евреи, у которых атрофировано национальное чувство. Но и у них это творение «Габимы» вызывает чувство восхищения. Ибо редко можно видеть такое совершенное зрелище, как «Гадibuк» в постановке «Габимы». В ней, в этой постановке, достигнут предел того, что мы называем ансамблем, предел органической слитности и гармонии при чрезвычайной яркости отдельных фигур и деталей.

Но эти чисто театральные достижения являются не целью, а средством. Цель, как указано, – дать синтетическое воплощение облика еврейского народа, сохраняющего свой, никакой другой нации неведомый идеалистический пафос во мраке гетто. Какой необычайной красотой засверкали веками оплеванные лапсердаки. Сколько патетического величия и святости в осмеянном Цадике и его экстатических приверженцах.

Сколько подлинного идеалистического горения в синагогальных батланов. Сколько возвышенного целомудрия в любви Леи и Ханана, и как прекрасно озарена эта любовь светом религиозного экстаза. И в песнях,

и в танцах – отрыв от земли, от рабства гетто и устремление к иному миру. «Габима» сдělала из «Гадибука» яркую национальную поэму, которая займет особое место в истории культурного творчества еврейского народа.

Рене Визнер

## «Гадибук» С. Ан-ского

54

Le Carnet de la semaine. Paris, 1926. № 579. 11 Juil. P. 12

Спектакль «Гадибук» С. Ан-ского в театре «Габима» великолепен. На сцене мы видим не актеров, а служителей культа. Это верующие, которые играют в спектакле так, как истинные священники служат мессе. Это прекрасное действо. Никогда ранее, как нам кажется, мы не видели более единой и сплоченной труппы. Ее ансамбль настолько совершенен, что почти выходит за рамки Театра. Музыка и танец смешиваются и сливаются с действием. Это симфония и богослужение. Каждый из актеров индивидуален, не нарушает ансамбль. Кажется, будто злые духи вырываются из-под земли, лица ужасны, реализм переплетается с поэзией и лиризмом.

Актриса Ровина парит над сценой и взмывает в небеса. Ее мастерству нет предела, хотя порой она бывает угловата. Но столь велики ее искренность и страсть, что они позволяют нам пережить мгновения, равные тем, которые дарили публике в лучших своих спектаклях великие Рашель и Сара Бернар. Она не преувеличивает своих чувств, не переигрывает, не дает волю слезам, чем грешат парижские актрисы. Ее чистый, но волевой профиль, тело, грацией и гибкостью подобное цветку, делают ее похожей на мадонну из народа, ангела, снизошедшего в нашу земную жизнь. Кажется, ее длинные и тонкие руки способны держать только цветок или книгу. Вот почему

ее появление на сцене в третьем акте приближает пьесу С. Ан-ского к божественной сути. Атмосфера дышит духовностью. Вдох, аплодисменты – все было бы святотатством.

Труппа «Габимы» дала нам возможность ощутить всю высоту искусства. И это отнюдь не связано с исполняемой пьесой. Мы ее скорее чувствуем, чем понимаем, хотя в ней есть великолепные звучания, надрыв, монотонность и тайна, пришедшая из глубины веков, чувствуем ее суть благодаря единой вере, которая объединила и певцов, и художников и актеров. Перед нами не «играющие актеры», а люди, страстно отдающие себя искусству и вере. Восхитительный порыв, недоступный критике! Актеры театра «Габима» не думали о выгоде, они хотели подарить публике свой восторг, озарение и талант. А завтра, слушая водевиль или оперетку, мы будем краснеть при мысли о том, как сильно уличает нас жалкая меркантильность. Какой урок бескорыстия, пылкости и любви дает эта труппа бродячих актеров, которые заставляют волноваться и восхищаться всех тех, кто их видит и слышит, даже если они не понимают ни единого слова. Игра актеров этого театра неподражаема. И каким было бы разочарованием, если бы завтра какой-нибудь директор парижского театра поставил бы «Гадибук» с актерами лишь ради хлеба насущного.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Антуан  
**Театр «Габима»  
 в театре «Мадлен»**

L'information politique. Paris, 1926. № 192. 12 Juil. P. 1

Театр «Габима», труппа которого дает сейчас представления в театре «Мадлен», был основан в Литве за десять лет до революции; труппа даже выезжала в Австрию и в Венгрию. Только в 1918 году она смогла обосноваться в Москве и была реорганизована с помощью Станиславского, который предложил ей в качестве режиссера одного из своих самых верных и блестящих последователей Евгения Вахтангова. Хотя спектакли шли на еврейском языке, успех был необычайный, благодаря единству труппы. Так же, как Московский Художественный театр, как «Летучая мышь», как Таиров с Камерным театром, театр «Габима» приехал, чтобы добиться признания в Париже, перед тем, как отправиться в Америку. В репертуар включено пять пьес, и для первого представления выбран «Гадибук» Ан-ского, пьеса совершенно особого рода, довольно близкая по характеру к нашим древним мистериям. «Гадибук» представляет особый интерес, ибо драма, исполняемая на чистом еврейском языке, приобретает ритуальный характер и величие, подобного которому не найти ни в какой другой литературе.

Это еврейская легенда, серия картин, в которых обрисованы нравы духовенства и народа, создают впечатление поистине захватывающее. Действие происходит в маленьком местечке, русском или польском. Когда поднимается занавес, ешиботники в старой синагоге изучают Талмуд и болтают. Один из них, молодой рабби Ханан, похожий на ясновидца, с упреком советует своим товарищам не тратить так щедро свое усердие, читая Святую книгу, другая, Каббала, даст им истинные наставления, как

сорвать широкие завесы, скрывающие человеческую судьбу. Этот Ханан, кроме того, сильно влюблен в девушку, которая, как мы видим, тоже приходит в синагогу со своей старой кормилицей, чтобы снять узор со старинной завесы, закрывающей Тору, для покрывала, которое она хочет вышить к годовщине смерти своей матери. Лея, дочь Сендера, раньше знала Ханана, он часто бывал в доме ее родителей, но уже давно молодой человек, которого она любит, держится в стороне, он слишком беден, чтобы осмелиться просить ее руки. Влюбленные едва успевают обменяться несколькими словами. К тому же Ханан знает, что Сендер вот-вот договорится о свадьбе Леи с молодым человеком из соседнего местечка. Добряк, очень обрадованный, сам приходит, чтобы объявить новость грамотеям в синагоге и, согласно обычаю, оделить их подарками, которые они с удовольствием делят. И пока они пляшут, празднуя будущий союз, Ханан в отчаянии испускает последний вздох в углу. Незнакомец, недавно вошедший в синагогу, подошел к несчастному и прошептал ему таинственные слова. Этот неизвестный – это дьявол, которому Ханан предал себя, совсем как Фауст, и его душа перейдет в тело той девушки, которую он так любил, феномен, известный чудотворцам, который они называют дибук.

Эта первая картина производит очень большое впечатление. Необычность обстановки, воссозданной с благоговейной тщательностью, молитвы и ритуальные танцы молодых рабби, их причудливые силуэты создают зрелище поистине захватывающее. Постановка, которая, хоть и не так поразительна,

как нам говорили, все же любопытна, звучание незнакомого языка, – все это сильно привлекает, во всем этом есть сильное живое очарование.

Во втором акте на деревенской площади перед домом Сендера, идет празднество по поводу свадьбы Леи и пир, который, согласно обычаю, дают городским нищим. Действие развивается, как в первом акте. Талмудисты, изучающие Святую книгу с молитвами и плясками, здесь заменены нищими, составляющими впечатляющее полотно, которого и Калло не мог себе вообразить. Дьявол появился опять, он наблюдает со стороны за происходящим во втором акте. Согласно, также, обычаю, пока родные новобрачных празднуют свадьбу в доме, невеста выходит, чтобы приветствовать нищих и танцует с каждой из старых побирушек. Лея, вовлеченная в этот едва ли не сатанинский водоворот, падает в изнеможении. И Полоумная, подойдя к ней, открывает ей причину странного беспокойства, охватившего ее – это дибук явил себя: блуждающая душа мертвого Ханана овладела ею. В момент, когда она должна быть отдана своему нареченному, Лея, как бы раздвоившись, говорит то голосом покойника, который все с ужасом узнают, то своим. Ханан ее устами поет «Песнь песней», которую часто напевал, увидя ее. И вот одержимая воет, и все разбегаются в ужасе. Все это очень драматично, и атмосфера тайны окутывает сцену, благодаря жару, благодаря мистической убежденности исполнителей, и опускается на зал.

Третий акт. Это субботний вечер в доме святого рабби, почти столетнего старца, к которому отчаявшийся Сендер пришел просить молитвой, как положено, изгнать злого духа. Мы тоже примем участие в этой церемонии, полной величия и выразительности. Рабби, окруженный духовными судьями, разбирает дело и, допрашивая пришедших, выясняет, что существует старинная тяжба

между семьями Леи и Ханана. Чтобы все выяснить до конца, он вызывает из могилы отца Ханана. Эпизод очень красив: поскольку запрещено обращаться с открытым лицом к обитателю мира иного, ставят ширму, за которой призрак, оставаясь невидимым, дает свои показания. Мало-помалу, Лея, находящаяся здесь же, подвергается изгнанию злого духа, и вновь обретает себя, но Ханан забирает ее с собой, ибо, когда поднимают черное покрывало, которым была покрыта молодая девушка, распростертая ниц, обнаруживается, что она исчезла, а вдалеке соединившиеся голоса двух любовников поют «Песнь песней», в то время как сцена погружается в темноту.

Все это, произносимое на языке, непонятном для нас, лишь в общих чертах дает нам представление о легенде, странную красоту которой мы, тем не менее, ощущаем. Даже лучше, я думаю, что представление даётся без перевода, поскольку «Гадибук» при чтении вовсе не произвел на меня такого впечатления, какое он производит в театре. Этот вечер весьма любопытен, он дополняет наши представления о русском театре и о еврейской сценической литературе.

Все исполнители достойны внимания, и самые маленькие роли передаются выдающимся образом. Следовало бы назвать всех, ибо достоинства у всех равные. Г. Пруткин, чудесно загримированный в роли Неизвестного, являет собой фигуру, которая не исчезает из памяти. Г. Иткин показался мне великолепным в роли Сендера. Г-жа Юделевич играет поразительную кормилицу. Звезда труппы, г-жа Х. Ровина, в роли одержимой, проявляет значительность, силу и своего рода вдохновение, что позволяет следить за ее игрой без какого-либо усилия. Но что особенно замечательно, это ансамбль. Поскольку каждый актер есть составная часть спектакля, согласно прекрасному и благородному обычаю, который мы не найдем больше нигде, кроме

как у Станиславского, и который составлял славу мейнингенцев, исполнение поистине ошеломляющее. Ради одной только пляски нищих во втором акте стоило бы посмотреть этот спектакль. Что касается декораций и освещения, то я не думаю, что на этот счет можно составить точное мнение. Точно также мы не могли оценить в театре Шанз-Элизе мизансцены Станиславского<sup>122</sup>. Ведь эти гастролирующие труппы в Париже не располагают привычными для них материалами.

То, что я видел по этой части в театре «Мадлен», немногого стоит, и этого было бы совершенно недостаточно, чтобы создать поразительную атмосферу спектакля без игры актеров и без их забавных костюмов. Стоило бы запомнить, что они гримируются резко и сильно, их лица напоминают азиатских актеров, и когда рассеивается первое впечатление преувеличения, они добиваются впечатляющих эффектов.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Робер де Флер, член Французской академии

56

### Спектакли театра «Габима»

Le Figaro. Paris, 1926. № 194. 13 Jul. P. 1

<...> В гастрольной программе «Габимы» пять спектаклей, среди которых «Гадибук», как утверждают, самый характерный. Это очень простая история. Действие пролога разворачивается в синагоге в одном из российских местечек. Молодые служки живо обсуждают священные тексты Талмуда. Причем их удовольствие от разговора заметно превосходит наше, кому приходится их слушать. Изучение Талмуда – дело сложное, ибо (да будет вам известно) Талмуд – это свод традиционных законов иудаизма (или Устный Закон), в свою очередь являющихся дополнением к Письменному Закону, содержащемуся в Пятикнижии. Таковы необходимые разъяснения, которых обычно перед премьерой не услышишь. Среди спорящих мы замечаем особо истового молодого человека по имени Ханан. Он, очевидно, находит священные книги скучноватыми, чем вызывает у нас симпатию. Ханан готов отвергнуть ортодоксальные представления, чтобы проникнуть в тайны Каббалы. Помимо прочего они способны дать постигшему их человеку богатство и власть. Неужели Ханан мечтает открыть банк или заняться

международными займами? Нет. Он вдохновлен любовью. Будь он богат, ничто не помешало бы ему жениться на Лее, дочери обладателя громадного состояния Сендера. Ведь они любят друг друга. Мы знакомимся с этой девушкой, получившей, безусловно, приличное воспитание, так как она никуда не выходит без своей кормилицы. Дивной оказалась нам сцена нежной встречи молодых людей. Вот оно – чудо любви. Не обязательно понимать язык любовной сцены, чтобы ощутить ее прелесть. Однако Ханан не весел, ибо знает, что Сендер прочит Лею в жены богачу из соседнего местечка. Сендер собственной персоной является в синагогу, чтобы объявить об этой счастливой новости. Как всякого истинно еврейского (хотя это касается, наверное, любой религии) отца, удачно пристроившего дочь, его переполняет радость. Юные служки рады не меньше, они ликуют. Поют и пляшут, так как Сендер, по обычаю, подбросил им на выпивку. В разгар веселья несчастный Ханан лишается чувств и выпускает последний вздох через мгновение после того, как незнакомец, чье лицо закрыто черным, шепнул ему

на ухо загадочные слова. Кажется, что это сам Дьявол. И лично я не вижу в том ни малейшей несообразности.

Как вы сами понимаете, не стоит рассматривать произведение подобного жанра как ординарную пьесу. Она, на самом деле, ближе к религии, нежели к театру. Но какая удивительная режиссура – живая, колоритная, экзальтированная, а в соединении с актерским ансамблем рождает двойное возбуждение – физическое и духовное.

Действие второго акта происходит на площади. Толпа веселится на свадьбе Леи. Это пышная свадьба. В празднике участвуют нищие. Хороводы и сарабанды, которые на радостях отплясывают оборванцы, воистину танец нищеты. Уважая обычаи, Лея тоже участвует в этом буйном веселье, но взгляд ее застывает, движения становятся резкими, автоматическими. Она чувствует, что ею завладевает какая-то неведомая сила. Демонический Неизвестный объясняет, что в нее вселяется душа того, кого она любила. Это одно из необыкновенных превращений, которое и называется Дибук. Смерть и жизнь сливаются воедино. И вот в тот самый момент, когда за Леей пришел жених, она принимается петь «Песнь песней». Но из ее уст доносится голос Ханана.

Крики, вопли, мистический припадок. Толпа в ужасе разбежалась. А мы... мы остолбенели.

Последний акт приводит нас на церемонию изгнания злого духа. Это очень долго, но очень любопытно. Если когда-нибудь вам срочно понадобится церемония экзорцизма, разумнее будет избрать методику какого-либо иного культа. Руководит церемонией старый раввин. Он, колеблясь, призывает свидетелей из потустороннего мира. Так появляется отец Ханана. Поначалу дибук сопротивляется, но Закон оказался сильнее, и Лея вновь стала самой собой. Однако, как только с нее сняли покров, Лея умерла. Ханан забрал ее, и с небес до нас донеслись благозвучные голоса влюбленных.

Эта иудейская легенда, то причудливая и безумная, то торжественная и мистическая, представляет театр, какого мы до сих пор не знали. Исполнение выше всякой критики, прежде всего, потому, что оно показалось нам превосходным, а кроме того, потому, что эти актеры скорее проповедуют, чем играют роли. А если в придачу они еще и заработают много денег, чего мы им желаем, они достигнут искомого идеала.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Жорж де Виссан

**Коммунистический театр. Советская  
театральная труппа «Габима» из Москвы**

57

Le Soir. Paris, 1926. № 169. 18 Jul. P. 3

На примере московского театра «Габима» мы во Франции впервые имеем возможность понять, как функционируют театральные труппы в Советской России. За что признательны гг. Требору и Брюле<sup>123</sup>. Благодаря им на сцене Театра «Мадлен» мы увидели спектакли, которые, несмотря на отсутствие

сильной режиссуры и совершенной актерской игры, несомненно, очень любопытны.

Кажется, все уже сказано о достоинствах спектаклей, однако никто не остановился подробно на советских принципах организации театра. Выступающий в качестве импресарио г. Кашук<sup>124</sup> раскрыл для нас

некоторые заслуживающие внимания детали. В состав труппы, организованной как кооператив, входят сорок актеров. Здесь нет ни звезд, ни каких-либо различий между членами коллектива, которые каждый день по очереди выступают то в важных ролях, то в массовке. Так, например, г. Мескин, исполнивший главную роль в «Големе»<sup>125</sup>, в «Гадибуке» играл бессловесного слепого, появлявшегося лишь во втором акте. Кроме того, главные роли в любой пьесе один за другим исполняют разные актеры. Такая постоянная смена удобна еще и потому, что каждый знает не только собственную, но и все остальные – женские или мужские – роли. Таким образом, здесь нет ни суфлеров, ни дублеров, поскольку в случае неявки одного из артистов, его тут же подменит другой.

Каждый вечер сборы, за вычетом необходимых расходов, поровну распределяются между членами труппы. Вместе с тем, артистам, обремененным семьей, достается большая часть пропорционально количеству детей. Вопрос о распределении ролей, как и споры между членами труппы, разрешаются художественной комиссией, состоящей из пяти человек, избранных их

товарищами. Решения комиссии соблюдаются неукоснительно. С другой стороны, здесь не существует рукописных экземпляров пьесы. По установленному сценарию артисты сами придумывают реплики и ответственные жесты. Поэтому в Кельне, где свирепствует цензура, у труппы было много хлопот из-за необходимости предоставить тексты в распоряжение цензоров. Артистам пришлось диктовать друг другу текст каждой пьесы, чтобы передать цензорам и получить необходимое разрешение.

Мы видим, что русский коммунистический менталитет проник даже во внутритеатральную организацию, принес с собой новые обычаи. В то же время, если советские музыканты отказались подчиняться руководителю-дирижеру, то русские актеры сохранили, как и в капиталистических труппах, должность режиссера. На самом деле спектакли «Габимы» поставлены разными московскими режиссерами под общим руководством знаменитого Станиславского.

В понедельник театр «Габима» завершает свои гастроли, чтобы продолжить турне в Голландии, Англии и Америке.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Альфред Польгар

**«Габима» в Вене**

58

Die Weltbühne. Berlin, 1926. № 39. S. 509–510

Еврейский театр из Москвы покоряет Вену ярким сценическим искусством. Древнееврейский образ жизни исполнен нового русского духа. Обрядовое и театральное слилось воедино. Таинственное и тревожное особого мира чувств и мыслей, комическое, задушевное, причудливое и пафосное переплелись на сцене в единое целое.

В книге Рене Фюлэп-Миллера «Дух и лицо большевизма» (издательство «Альматеа»)<sup>126</sup>

опубликован портрет рано умершего Вахтангова, который поставил «Гадибук» в театре «Габима». Лицо обреченного на смерть человека исполнено любви, страдания и вдохновения. Именно таким оно явилось и в сценической работе. Страсть творца, как в зеркале, отразилась в его творении.

Сценография Вахтангова очень проста. Покатые подмостки позволяют продемонстрировать устремленность ввысь. Предметы



расставлены таким образом, будто плоскостная проекция (с необходимыми усечениями) воспроизведена в трехмерном пространстве. Несколько деревянных прямоугольников и треугольников, обозначающих все и ничто, установленные друг на друга под углом и закрепленные в сценической яме, нависают как обломки потерпевшего крушение корабля: вот то немалое, за что можно зацепиться взглядом. В воздухе повисли буквы иудейского алфавита: материализовавшаяся духовная атмосфера местечка. Вахтангов вплетает актерскую игру в изобразительный ряд и растворяет ее в музыке. Исполнители для него являются частью сценографии. Гармонично сочетающиеся, выразительные, содержательные движения и язык жестов не нуждаются даже в тексте. Диалоги представляют собой дуэты или трио. В некотором роде – сухая музыка. Пантомимой и танцем этот театр чрезвычайно наглядно выражает присущие только ему образы. В этом его свобода, творчество, истинная натура и богатая фантазия. От воздействия актерской личности «Габима» отказывается. Причем программно. Из-за этого сцены,

в которых отдельные исполнители должны были бы оказаться яркими и звонкими сосудами драматического момента, представляются слабыми. Например, в сцене изгнания демона раввином в «Гадибуке». В берлинской постановке<sup>127</sup> эта сцена мистерии являлась незабываемым кульминационным моментом. Там Соколов<sup>128</sup> (великий художник, актер Таирова, ушедший в немецкий театр) играл раввина. В сцене заклинания ему превосходно удалось передать эту молчаливую концентрацию всех духовных сил и крайнее душевное напряжение. У зрителей захватывало дыхание.

Театр «Габима» дает великолепную замену актерскому искусству.

Это проявляется символически даже в масках. Четко очерченная физиогномика прикрывает подлинные личины собственно «я». Прекрасные маски, которые, однако, красками и гримом сковывают мимику. Именно на это отдельное лицо в этой удивительной труппе не претендует. Ему отводится лишь роль отдельной черточки этого коллективного лица.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Лео Хирш

**С. Ан-ский: «Гадибук»<sup>129</sup>**

59

Berliner Tageblatt. 1926. № 466. 2. Okt. S. 3

Дибук, дух умершего юноши, вселился в девушку, которую тот любил. Девушка стала невестой другого, но во время ее свадьбы из нее рвется наружу крик дибука. Заклинания раввина изгоняют дух, но как только свадьбу пытаются начать заново, невеста умирает. Пьесе «Гадибук» покойного еврейского писателя Ан-ского мы уже видели в исполнении Виленской труппы<sup>130</sup>, игравшей на исконном языке евреев, идиш<sup>131</sup>.

В Германии ее недавно поставил Бертольд Фиртель<sup>132</sup>. И вот теперь «Габима» привезла спектакль на иврите. Московский Художественный театр «Габима», выросший под эгидой Станиславского, но испытывавший на себе также и влияние Таирова. В переводе «габима» означает «кафедра», «трибуна», и «Габима» действительно учреждение моральное.

«Гадибука» репетировали два года. Спектакль ставил Вахтангов, скончавшийся

четыре года назад. Режиссура, результат флюидов, рождающихся в момент непосредственного сотворчества, здесь продолжает оставаться живой. Малейший жест здесь – это Вахтангов: редчайший памятник покойному...

Режиссерское решение, создающее зловещую, завораживающую атмосферу, кажется сначала странным. Но сопротивляться этой атмосфере невозможно. Спасаясь бегством в воспоминания о спектакле Фиртеля. В нем была чистота и цельность стиля, он был великолепен, был нам понятен. Он был немецкий. И все в нем строилось на слове. То, что Фиртелю удалось еще и вставные сцены пантомимы и мелодраматической декламации, воспринималось как достойная восхищения избыточность. Потому что для нас высокая трагедия – прежде всего искусство слова.

Покойный Вахтангов строит – по-прежнему продолжает каждый вечер строить – высокую трагедию из слов, пения и танцев. Покойный Вахтангов смело купирует важные разговорные сцены и дарит нам вместо них танец. И жест без слов не только передает все несказанное, но и поднимает его до символа. Жест закольцовывает происходящее, усиливая впечатление. Точно также виолончель и барабан не делают спектакль оперой – своим нежным бормотанием и мощными ударами они творят легенду, балладу. Все это так убедительно переведено на язык театральности, что даже замену потрясающего

шофара<sup>133</sup> струнным инструментом за сценой принимаешь без возражений.

Распространенные стилевые законы для «Габимы» не существуют. Здесь действуют законы иные. У нас поют и танцуют только те, кого к этому обязывает роль. В мире, явленном нам «Габимой», танец, пение и есть жизнь. Для нас необузданность – признак сумасшествия, для них это свойство потустороннего мира.

И еще: мы делаем ставку на актерскую личность, на протагониста; в «Габиме» и бессловесный статист играет как крупный актер. Здесь нет ни одной фальшивой ноты: мука девушки (Ровина), набожность юноши (Фридланд), мудрое и страдальческое превосходство раввина (Цемах) приковывают к себе внимание столь же мощно, как и призрачный танец нищих вокруг невесты или «сцены в Бейт-Мидраше»<sup>134</sup>.

Звучащий со сцены язык Ветхого Завета и средневековых песнопений остается незабываемым впечатлением. Торжественный ритм с естественными цезурами, гортанность согласных и полугласных звуков поднимают спектакль до сакрального действия. Там, в Палестине они говорят на этом языке сефардов, вновь возродившемся для Старого Нового света; здесь, в спектакле, они, эти тени, проживают свою вечную жизнь, извлеченные «Габимой» на свет божий для нас, чтобы мы могли увидеть и содрогнуться.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Макс Крель

## Гастроли «Габимы» «Гадибук» в Театре на Ноллендорфплац

60

Vossische Zeitung, Berlin, 1926. № 467. 2. Okt. S. 2

Недавно нас постигло в театре сильнейшее впечатление, большее, чем просто театральное. Из Москвы приехал художественный театр «Габима». Точнее сказать, к нам приехал народ. Религиозные обряды этого народа, магическим образом смешанные с театральной игрой, заново возвращают нас к истокам театра, к тем временам, когда театральное представление и отправление культа были едины. Мы давно забыли все это за конвульсиями джаза и жалким остроумием.

Молодые евреи собрались вместе, как собирались в молельне их отцы. Их поддерживал Станиславский и, как комета, пронесся над ними гений Вахтангова. Его влияние еще и сегодня ощущается, вибрирует в накале их игры. Меморандум Ленина уберег бедную, пылающую страстью к театру труппу от революционных гонений<sup>135</sup>. Она привезла «Гадибуку» Ан-ского на иврите, пьесу, которую мы уже знали в другом исполнении, но которая только в «Габиме» впервые обрела на редкость глубокое, исполненное святости содержание, открыла свой проникновенно добрый и одновременно страшный характер.

Чтобы понять этот спектакль, надо было бы предпринять экскурс в Каббалу. «Гадибук» – драма-легенда об изгнании духов, которая могла бы и сегодня случиться среди этих людей, играющих и переживающих ее.

Лея с раннего детства обручена с Хананом. Отец Ханана умер в бедности, отец же Леи разбогател и теперь не допускает мысли о зяте-бедняке. Потеряв невесту, Ханан умирает. Но его дух с неземной силой вселяется в тело Леи. «Нет» Леи, прозвучавшее среди хороводов нищих, на свадьбе означает отказ от богатого и тупоумного жениха. Раввин должен

изгнать дибук. И после свершения суда над отцом Леи это вполне удастся. Но едва дух покинул Лею, и на нее, стоящую посередине магического круга, очерченного раввином, напало оцепенение, жалобный голос извне зовет ее. Звучит «Песнь песней». Лея покидает магический круг, устремляясь туда, где ее ждет душа Ханана. Мистическая свадьба завершается смертью.

Ожили полотна Марка Шагала. Таинственные мудрецы в своих поношенных пальто, нищие и одержимые в вере – такие, какими их видел русский еврей Шагал, пришли на сцену. Восхитительно владеющие телом, певцы своего страдания и счастья, танцоры своих влечений, заклинатели, учителя восточной мудрости. Народ, воплощенный в нескольких людях, родившихся для того, чтобы играть, потому что так они выражают свою подлинность. Да, именно целый народ, внезапно поддержанный аплодисментами немцев, разразившимися в сцене танца с ее брейгелевским гротеском.

Здесь нам явлен (может быть, только с нашей точки зрения) демон этой священной игры в его пугающем величии. Прекрасно было кроткое существо, на которое возложена эта мука: Лея – Ровина. Вспоминаешь Коонен в «Грозе» Островского<sup>136</sup>, но Ровина еще мягче, еще более жертва. Совершенно неожиданно зазвучала экспрессионистская мелодия Таирова. Чудо заключается здесь, разумеется, в режиссуре, которая из каждого движения извлекает предельную жизнь духа и души, из любого слова – музыку, поднимающуюся до высот оперы, но без досадной условности оперы. Чудо – в едином звучании всего целого, делающем каждого

исполнителя безропотно одержимым общим делом. Это целое и высвобождает ту гипнотическую способность воздействия, какой должен бы обладать каждый театр.

Бурные благодарные аплодисменты свидетельствовали о глубоком впечатлении.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Хайнц Штро

### «Гадибук» Ан-ского на иврите

61

Berliner Börsen-Zeitung. 1926. № 459. 2. Okt. S. 3

После еврейского и немецкого спектаклей, которые были достаточно хороши, но в то же время кое в чем и разочаровали, в Берлин приехали артисты Московского художественного театра «Габима». Молодые русские евреи играют на том святом языке, что принадлежит всем временам; на языке, изъяснение на котором в обыденной жизни, вне обряда, представить себе невозможно. Скажем сразу: вечер стал событием, игра актеров – богослужением, и зрители, забыв повседневность, оказались участниками некоего торжества. Приковывали к себе не заманчивость чужого, не любопытство и не исключительность театрального зрелища. Вдохновленные и захваченные своей миссией актеры в экстазе творчества превратились в жрецов. И зрительный зал целиком погрузился в разворачивающееся действие.

Мы, для кого едва ли возможно читать Библию на иврите, мы, не понимавшие в спектакле ни слова, прекрасно понимали эту чудную, сказочную и в то же время абсолютно земную драматическую легенду о дибук. Наши глаза наслаждались живописностью зрелища; наш слух радовался мелодиям, бурным и жалобным, исполненным тоски; наше сердце ликовало, воспринимая эту первоначальную мелодию бытия, ее наивность и набожность, ее надежду и боль, великую интенсивность жизни.

Габимовцы, призванные на сцену неким внутренним голосом, по-восточному восторженные и жизнелюбивые люди, транспонируют каждое движение души в телесную выразительность. Их светящиеся лица кажутся библейскими, их речи, великолепно поддержанные музыкой, звучат в унисон друг другу, а музыкальность диалога переходит в напевы. Сценография, сияющая, светлая, воздушная, живет, придавая цельность всему зрелищу. Изысканным дополнением к общему впечатлению становится работа со светом. Самая маленькая роль здесь исполнена мастером. Никто не выделяется, все подчинено единому целому. Евреи демонстрируют образец художественной дисциплинированности. Их строгая сдержанность нигде не позволяет театральности стать избыточной, а при этом сцена заклинания духа потрясает, превращая пресыщенную столничную аудиторию в собрание верующих.

Ни с чем не сравнимое впечатление требует упоминания имени того, кто отдал этому спектаклю два года напряженной, но и наверняка счастливой работы: Евгений Вахтангов. Скончавшийся вскоре после премьеры, он этим спектаклем «Габимы» (и вправду имеющей право называться церковной кафедрой), воздвиг себе памятник.

Долго не смолкавшие аплодисменты были благодарностью за незабываемый вечер.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Франц Леппман

## Московская «Габима». Гастроли еврейского театра в Театре на Ноллендорфплац

62

Berliner Zeitung am Mittag. 1926. № 268. 2. Okt. S. 5

Гастроли Московского еврейского театра «Габима», причисляющего к своим основателям и Станиславского, начались спектаклем «Гадибук». Пьеса Ан-ского уже знакома Берлину по спектаклям и еврейского, и немецкого театра. Это драматическая легенда о невесте, в которую вселился демон – дух ее умершего тайного возлюбленного. Трудно представить себе спектакль более значительный, чем показанный вчера, сумевший увидеть в древней сакральной истории такую наполненность и такое своеобразие. Этот совершенно исключительный вечер можно со спокойным сердцем назвать событием. Исключительна была безграничная, поистине доходящая до экстаза пылающая преданность актеров своему делу. Здесь не было главных и второстепенных ролей, не было и «героев»... Или, быть может, был один: Бог из Ветхого завета.

Сакральность происходящего создавала фантастическую атмосферу, и вы начинали верить в веру, которая может сдвигать горы. От сверхнатуралистических подробностей обыденной жизни в спектакле отказались, но гротеск здесь нигде не превращается в шутовство. Речь, целиком опирающаяся на голос, подхваченная музыкой, не раз самым естественным образом превращала разговорную драму в оперу. Из синагогальных псалмов выростала мелодия, из диалогов – литургические песнопения. Люди на сцене вдруг начинали петь, или так же вдруг – танцевать, и ни один зритель не удивлялся этому, потому что каждый чувствовал, что

эти одаренные и пластически очень выразительные люди азиатской крови только так, в пении и танце, могут выплеснуть свои эмоции и устремления. Спектакль прекрасно выстроен: через отдельные сцены к кульминации. От ночи в молельном доме с ее взлетами и падениями, счастьем и несчастьем; от смешных, банальных, трагических и лирических событий; от пестрой, мастерски сделанной, радостной и одновременно зловещей свадьбы – к поистине мощной сцене экзорцизма в доме хасидского раввина-волшебника. Здесь был воздух легенды, здесь было пространство патриархов; рискнем сказать: здесь был сам Всевышний. И случилось невероятное: вы начинали верить в изгнание духов без всякого, даже едва заметного, сомнения.

Невозможно отметить все детали, все богатство мелочей, привнесенных в спектакль режиссером, покойным Вахтанговым (который, между прочим, не был евреем) и всеми актерами. Но так же невозможно не поблагодарить отдельно и поименно, по крайней мере, хотя бы некоторых из крепко слаженного ансамбля: Ровину, игравшую Лею, г-на Цемаха за его Азриэля, г-на Пруткина за его Прохожего, г-на Иткина (купец), г-жу Юделевич (служанка), г-на Фридлинда за его Ханана, г-жу Гробер (рыдающая женщина), г-на Цемаха за его жениха...

Но не будем переписывать все имена из программки. Это было по-европейски. Это были все. Это было цельно.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

О. Г&lt;росберг&gt;

«Габима»

**Гастроли в Театре на Ноллендорфплац**

Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin, 1926. № 462. 3. Okt. S. 2

Не о пьесе пойдет здесь речь, а о труппе, которая ее играет. «Гадибук», драматическая легенда Ан-ского, как пьеса в целом не так уж хороша. Действие само по себе выстроено слабо, витиеватый орнамент древних ритуалов, искусно и причудливо вшитый в спектакль, на какое-то время берет зрителя в плен, но вскоре становится утомительным.

То, что Московский Художественный театр «Габима» сумел сделать с этим простеньким сюжетом, — поистине высшее достижение искусства, ставшее возможным лишь благодаря беспримерной преданности каждого участника в отдельности единой художественной идее. Нам уже известно, что такое ансамбль в театре Станиславского, берлинские гастроли которого остаются среди сильнейших театральных впечатлений. Театр, где на каждого исполнителя возложена обязанность самоограничения, отказа от собственного «я», ощущения себя лишь как части целого. В «Габиме» такая дисциплинированность доведена до фанатизма, превращена в категорию эстетическую.

Почти нет декораций: лишь несколько штрихов, несколько площадок, расположенных одна над другой, и пара висящих над сценой транспарантов с письменами на иврите. Отдельное больше не существует, оно растворилось в целом. Оно — движение, жест, штрих, дополненный другим штрихом, оно — интонация, дающая жизнь

другой интонации, раскрывающая ее наполненность и силу. Не больше. Но и не меньше. Одно-единственное фальшивое движение — и мрачная страдальческая гармония движений, танца и речи будет нарушена.

Об этом спектакле легче всего говорить в терминах музыкальных. Не только каждое движение, но и звучание каждого слова на иврите, языке, исполненном музыкальностью, построено по принципу контрапункта. Здесь становится очевидным, что такое искусство содержит в себе и некоторую опасность — опасность интеллектуального фанатизма, сводящего смысл к знаку. И тогда найденный образ, достигнув вершин артистичности, застывает, скованный (при всем кажущемся накале чувств) холодом математически выверенной абстракции. Сцена-шедевр — танец нищих — отчетливо обозначила и великие возможности этого искусства, и его границы. Фигуры на сцене с их устрашающим гримом уже не были больше людьми, на чьих лицах можно прочесть скрытое человеческое страдание. Это были тени, привидения, лемуры.

Называть отдельных исполнителей было бы в этом случае неверно. Их мастерство полностью подчинено идее художественной целостности спектакля. Они верны Вахтангову, своему покойному режиссеру.

С каждым актом аплодисменты звучали все громче, и к концу представления зал просто взорвался рукоплесканиями.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Ю. Офросимов

## «Габима»

64

Рулъ. Берлин, 1926. № 1776. 5 окт. С. 4

Прежде всего, прежде чем отмечать художественные достоинства этого замечательного представления – для открытия шел «гвоздь» «Гадибук» – хочется попытаться ответить на вопрос, есть ли показанное нам произведение театра национального или все это только лишь «Габима» – эстетическая или, на этот раз, экзотическая «эстрада», слишком явный плод того периода увлечения всем театральным, когда на голову голодающего зрителя в единственное утешение посыпались чуть ли ни за один сезон блестящие достижения и выдумки Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, не перестающие и по сию пору дивить Европу. Но Европе за нами не угнаться, все приходит с опозданием – у нас уже спелось вернуться к «Дяде Ване» и запоздавший «Гадибук» этот теперь – только ценный исторический сколок, своеобразное знамение времени. – А если это так, если спектакль этот в настроениях театра временный, то какой же он временный по сравнению с седым языком Пятикнижия, как он может служить правильным проводником ему и, тем более, какое отношение имеет к этому языку бытовая, лишенная каких-либо литературных достоинств драматическая легенда Ан-ского о девушке с вселившимся в нее дибуком и о попытках исцеления ее?

Не касаясь здесь слишком сложного вопроса о выборе языка для национального еврейского театра, трудно все же не вспомнить о том еврее, который после спектакля подошел ко мне справиться, так ли все он понял в этом спектакле – оказалось, не так, что я ему и разъяснил – «Гадибук» приходит мне видеть не в первый раз. Ни для кого не секрет, что для большинства евреев язык

этот – китайская грамота. Но он прекрасен, этот мертвый язык, он сохранил в себе весь пафос, своей приподнятостью он звучит и для непосвященных, а музыкальной торжественностью напоминает пышное богослужение и Вахтангов, пользуясь им, сослужил прекрасную службу театру – но, думается, все же не национально еврейскому. – В истоках «Гадибука» школы МХТ и дальнейшего ее усовершенствования Вахтанговым гораздо больше, чем Израиля. Еврейского же здесь вместе со всеми песнями и ритуалами ровно столько, оно так тонко стилизовано и пропущено через такой искусный фильтр, чтобы как раз удовлетворить вкусу самого изощренного, самого утонченного современного театрала.

Воспользовавшись языком в качестве проводника, Вахтангов с самой пьесой поступил, как ранее с «Турандот»: во многом сократил, насытил вставными плясками, пантомимой, музыкальными вступлениями. Как ранее сказку он превратил в современную буффонаду – так здесь бытовую драму повернул в сторону какого-то символично-романтического представления и, не понимая языка, мы это охотно приняли, так как внешне спектакль оказался превосходно окутанным в загадочно-мистическую пелену и в соответствии ей возвышенно звучали красивые напевные реплики и монологи, порой превосходно, эмоционально-оправданно выливающиеся в настоящее пение. Примитивное, сведенное до минимума содержание и выдумка режиссера не дают скучать – все время зритель находится под очарованием сцены, и такова власть Вахтангова, что только в очень редкие моменты тяготишься непониманием, своим «безъязычием», и если бы

назначением театра было любование им, как редким экзотическим цветком, – Вахтангов, без сомнения в этом спектакле вышел полным победителем...

В первом акте, наиболее «разговорном», Вахтангов развивает действие, пользуясь музыкальностью речи. Вспоминаются таировские мечтания о спектакле-симфонии, в котором можно было бы записывать голосовую вязь, здесь сталкиваешься с опытом, почти разрешенным; в самом деле, это трио ешиботников слева за столом, из которых каждый умудряется сохранить при этом и свои типические интонации, и гулко врывающиеся в них слова, падающие, как камни баса справа, – настоящая оркестровка, и, в связи с репликами, замечательно выполнены все вообще группировки и отдельные жесты. Во втором акте Вахтангов прибегает к помощи плясок и к пантомиме – здесь поразительный по своей динамике, по своему кошмарному воплощению танец нищих – едва ли не самое сильное место постановки и, наконец, третий акт – ритуал изгнания злого духа – все это сделано мастерской рукой, если не захватывает, то всяком случае заинтересовывает, удерживает надолго внимание типично вахтанговской насыщенностью зрелища, слиянием переживания с жестом – по этому

спектаклю судить о театральных заданиях Вахтангова тем интереснее, что линия «Гадибука» тянется явно одна от «Чуда святого Антония», где берут начало эти резкие гримасы-маски через эриковских нищих последнего акта, здесь, в «Гадибуке» доведенных до своего совершенства, сквозь чудачества «Турандот»... Одно лицо, один Вахтангов и «Гадибук» – достижение режиссера, разрешение поставленных им ранее задач, и в этом скрывается главный интерес показанного нам «Габимой» первого спектакля, в котором почти все исполнители прекрасно усвоили принцип МХТ «нет маленьких ролей»!

В самом деле, пришлось бы перечислять едва ли не всю программку, и да не обидятся артисты, если я отложу это до той недолгой поры, пока не буду иметь удовольствие ознакомиться с их индивидуальностями больше, а пока ограничусь лишь кратким перечислением: Цемах – старый равви, Фридланд – Ханан, Пруткин – нищий, Райкин, Шнайдер и Бен-Хаим – три батлана, Цви Фридланд – слуга при синагоге...

И, конечно, очень помог Вахтангову Альтман, давший простые, но очень выразительные, густые, передающие настроение декорации, тесно сливающиеся с замыслом режиссерской стилизации.

---

Арнольд Цвейг

### «Габима» в Берлине

65

Judische Zeitung, Breslau, 1926. № 46. 12. Nov. S. 1–2

Когда в конце этого года Бертольд Фиртель осуществил постановку «Гадибука» на немецкой сцене с Владимиром Соколовым<sup>137</sup> и Гердой Мюллер<sup>138</sup>, у меня уже была возможность написать о проблемах формы этой драмы и ее значения как некой духовной структуры<sup>139</sup> столь подробно, как она

этого заслуживала. Поэтому я имею сегодня возможность освободить себя и читателя от ненужных повторов.

Это просто протрясающее, что «Габима» удалось вскрыть в этой драме. Не более и не менее, чем пьесу о колдовстве по ошибке, озаренном светом духовной



тоски и подъема, которые сегодня можно испытывать вне всяких культов. Пьесу о демоническом начале колдовского танца, выражающего проклятие, злой рок, губительное переплетение планетарных сил, готовых разрушить человеческую душу, втянуть в свой круговорот вплоть до излияния человеческого своенравия в наивысшие сферы. Все это было доступно восприятию публики, которая подчас даже не знала толком, на каком языке играют актеры, мир хасидской магии стал живым.

Одновременно проявили себя в действии две праформы природы драмы, оставшиеся ее важнейшими слугами и создавшие театральную атмосферу совершенно неперевожимой однозначности: власти хорического танца и культового пения. Танец в маске, который всем примитивным народам заменяет драму, потому что он участвует в ее поддержке – этот танец в маске придал всему спектаклю силу первоприродных миров заклинаний. Сошедшие из картин Шагала, разукрашенные по примеру масок ритуальных плясок диких народов, в костюмах, которые одновременно создают впечатление созданий искусства костюма, живописи и колдовских предметов, эти евреи прыгают, говорят, ссорятся. Крадутся, разбиваются на группы, сталкиваются друг с другом, вновь разъединяются, чтобы затем объединиться в новые цепочки и группы. Мощь пантомимы современного человека и торжественная статичность лиц-масок в великолепном контрапункте служат одновременно объяснению душевного состояния персонажей и искусства представления. И то, что в других пьесах наших дней является их языком, здесь оказывается пением. Пение рождается из внутренней увлеченности меняющимися регистрами, из монотонно движущихся, самых сокровенных душевных излияний, именуемых у евреев Нигун и Нигунот<sup>140</sup>. Из одухотворенной и напряженной отдачи хазана<sup>141</sup> культовому мелодиеведению, через страстность

бесмедреша<sup>142</sup> в непосредственную речевую интонацию драмы проникает дух великих песнопений священных празднеств. В сочетании с иератическим спокойствием жестов они придали этой постановке «Гадибука» особенный характер, выявляя одновременно божественную и будничную еврейскость, которая – и это наивысший триумф стиля – благодаря безграничному расширению как нечто само собой разумеющееся без остатка растворялась в созерцании.

Захваченный красочным многообразием того первого побывавшего у нас еврейского театра, который нам хорошо запомнился, а также с опытом русских экспериментальных театров, наш зритель имел возможность присмотреться к каждой сцене, к каждой группе исполнителей, со всеми этими трио и квартетами, с маленькими царствами всех отдельных голосов (например, с сольными партиями Ханана или Мешулаха, этой хищной птицы благородного отмщения), с непосредственной силой музыки и восприятия. «Гадибук» и не мог раскрыться по-еврейски в другом стиле. Каждый отдельный актер, каждое отдельное вихрем носящееся по сцене тело, свободное во всех своих проявлениях, несли в себе частичку импровизации, в то время как здесь за пластикой везде стояли тончайшие штудии каждого отдельного нюанса. Сидишь в кресле, предельно напряженный и увлеченный представлением самого современного сценического искусства, которое не нуждалось в отходе от истоков театра, чтобы достичь спиритуалистических вершин. Мы лишь горько сожалели о последствиях высокой образности и театральной игры: что поначалу перед нашими глазами зримо представала душа Ниссана, а затем душа Ханана, с помощью одного и того же приема. Именно в этом дарование Вахтангова нашло свое наиболее гнетущее и потрясающее воплощение; средствами одной только музыки ничто подобное не достигается.

Поэтому спектакль был в целом велик, целостен и захватывающ там, где общее тело хасидства, евреев, семьи Сендера, изгнание дибук оставалось предметом сцены и целого. Когда же звучащий культовый мир синагоги в финале выливался в отдельный голос Ханана, то на месте пленительного волшебного пения возникала отрезвляющая посредственность поствагнеровских арий. Если кукольная прелесть Леи (Ровина) не соединилась органично с танцевальной силой ее жеста в одной лишь сцене с магическим кругом, отделяющим ее от Ханана, то постоянным очевидным недостатком спектакля оставался дефицит гротеска по отношению к миру неодоухотворенного, всего лишь очаровательно милого. И то, что Альфред Польгар в своей статье в «Вельтбюне»<sup>143</sup> отмечает как преимущество раби Азриэля – Соколова перед Цемахом, совершенно справедливо. Масштаб личности, воодушевленная, вибрирующая интенсивность индивидуума на сцене уникальны и ничем незаменимы в рамках такого спектакля, как «Гадибук».

Все нюансы – от мягчайшей женственности до твердости завистливого Мешулаха, – в которых только нуждается драматическая речь, дал древнееврейский этим актерам, поющим в хоре, исполняющим отдельные партии либо декламирующим. Нерасторжимая слиянность библейского древнееврейского с интонационной стихией древнего текста счастливо вошла в новый идиш московских артистов, так что благодаря уже этому единственному спектаклю гарантируется традиционализм, живая внутренняя

открытость нашего языкового ренессанса великому прошлому. С благодарностью мы вспоминаем об усилиях актеров и актрис, которые смогли требование сценического идиш из мечты комичных сектантов (как казалось нашим скептикам) превратить в реальность – вплоть до целиком заполненного зала этой премьеры. Если бы кто-то пять лет тому назад решился пророчествовать берлинской публике, что постановка на древнееврейском языке абсолютно еврейской пьесы будет удостоена такой овации, тот не смог бы склонить на свою сторону ни одного человека. Сегодня древнееврейский, вероятно, единственный язык, который в состоянии поместить драматическую атмосферу между строгим стилем и народностью. Быть может, он извлекает это преимущество из недостатка, из опасения остаться в мире повседневности заложником такой повседневной манеры речи. Ибо не в Палестине, а в Москве собрались они в этом удивительном драматическом союзе. Это должна будет взять на вооружение культурная политика будущей Палестины, где древнееврейский не сможет избежать недостатков повседневной речи и в то же время должен будет воспользоваться ее преимуществами, благодаря которым сценическое искусство сможет сохранить исключительное средство такой стилиевой строгости. Для каждого, кто не изнывает от собственной важности, эта гастроль «Габимы» одарит неоценимыми познаниями – наряду со счастьем, которое единственно и должно дарить высокое искусство.

Пер. с нем. В. Ф. Колязина

Дж. Брукс Аткинсон

«Гадибук» на иврите<sup>144</sup>

66

The New York Times. 1926. № 25161. 14 Dec. P. 24

После обычных задержек и отсрочек, а также после завершения текущих формальных проверок на Эллис Айленд<sup>145</sup> московская труппа «Габима» наконец-то установила свои декорации и эксцентрический реквизит в «Мэнсфилде», где они показывали «Гадибука» вчера вечером. Хотя ровно год назад «Нейбохуд Плэйхаус» показал эту экзотическую пьесу С. Ан-ского<sup>146</sup> в качестве образца организованной постановки, адаптированной для английской сцены. Кстати, в следующий четверг труппа «Нейбохуд Плэйхаус» снова покажет «Гадибука». Выступление труппы «Габима» воспринимается в качестве «оригинальной версии»; язык постановки – иврит или, как сказал один из предсказателей в фойе, русско-литовский диалект, переложенный на иврит. Несмотря на заинтересованных зрителей, для многих из которых иврит не был знакомым языком, слова не значили многого прошлым вечером. Внимание было приковано к высококлассной, стилизованной, очень пластичной игре, отработанной до совершенства. Эта особенность была отмечена всеми в других многочисленных московских постановках. Музыкальная студия Московского Художественного театра также отличается этим. Но никакая другая работа в этом городе не отличалась такой дерзкой стилизацией, вниманием к деталям, мастерским отражением скрытой атмосферы постановки.

Чтобы получить представление о постановке, нужно обратить внимание на некоторые детали. Во-первых, грим очень необычный. На лицах причудливые узоры, используются яркие цвета, гротесковые маски, рот выделен гримом, глаза выглядят почти сверхъестественными благодаря

кругам и дугам, подчеркнута заостренность носа. Черная одежда хасидов выделена белым цветом по краям. Все лавки и стулья в синагоге и на свадебном пиру расположены не по центру, даже для самых незначительных декораций соблюдается угловое расположение. Актеры перемещаются по сцене в гротескной манере, занимают нелепые позиции, актер либо сутулится, либо сильно наклоняется в сторону. Голоса нищих, профессиональных церковных певчих-мужчин и хора неестественные, напряженные и искаженные. Будучи разделенной на несколько частей, как в симфонии, постановка была бы абсолютно непонятной.

Когда все эти отдельные части гармонично собраны вместе, эффект просто потрясающий, восприятие нереальное, как мистическая легенда пьесы, глубокое, как поиск эмоций, утонченное, податливое и разнообразное. Иногда музыкальная терминология используется особенно удачно при обсуждении стиля постановки. Как, в какой-то мере, и в данном случае. В пьесе «Гадибук» используются струнные инструменты за кулисами, и слышится хор, что делает постановку более выразительной. Вплоть до последнего действия (когда цадик пытается изгнать духа из Леи) усиливаются песнопения, все чаще слышен хор за кулисами, нарастание чувствуется даже в интонации. Подобная постановка помогает нам почувствовать неповторимую «душу» «Гадибука». Это особо завораживает на фоне мастерски отточенной игры, в руках непрофессионалов пьеса бы провалилась.

Невозможно избежать сравнений с постановкой «Нейбохуд» после вчерашнего показа. И можно смело говорить о том, что работа

«Нейбохуд» превосходна, и они настоящие последователи «Габимы». Потому что, когда труппа «Нейбохуд» начала работу над постановкой, которая была уже известной на иврите и на идиш, в качестве режиссера пригласили Давида Варди, который когда-то был членом труппы «Габима». Это было очень хорошее решение, стилизация точно соответствует загадочному духу пьесы. В то время как работа «Габимы» отличается дерзостью постановки, более яркими цветами, более широким восприятием, постановка «Нейбохуд» также однозначно имеет свои сильные стороны. Журналисту, по крайней мере, освещение сцены Гранд-Стрит показалось более творческим, а декорации более загадочными. Причудливо расрисованные тканые декорации, геометрические узоры по сторонам, алтари с плохо соблюденными пропорциями в постановке труппы «Габима»

продуманы и без сомнений создают выразительность, но не будят воображение.

Труппа «Габима» была создана после революции 1905 года Н.Л. Цемахом для постановки пьес на иврите. Труппа прошла нелегкий путь царских преследований в 1911 году и советского неодобрения в 1917 году<sup>147</sup>. В это время за нее боролись Максим Горький, Станиславский, Шаляпин и Немирович-Данченко – известные в своей стране люди, и сейчас труппа представляет сильное выразительное направление театрального искусства. Несколько лет назад Московский Художественный театр отличался реализмом, точенным до совершенства. Труппа «Габима» позволяет увидеть новый способ совместной работы на сцене, который подходит для драм, отличающихся более свободной техникой исполнения. Мы можем многому научиться у них в плане постановки.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Пилберт В. Габриэль

### Оригинальная постановка труппы «Габима» «Гадибук»

67

The Sun. New York, 1926. № 88. 14 Dec. P. 30

Еврейские актеры московской труппы «Габима» вчера вечером дебютировали на американской сцене с постановкой «Гадибук», мистической и глубокой пьесой, которую они сделали знаменитой и которая, в свою очередь, принесла труппе славу на всю Европу. Очень разнообразные зрители, в число которых не входил разве что Генри Форд, приветствовали актеров. Этот первый показ пьесы в «Мэнсфилде», о котором уже давно сообщалось, и который уже много раз переносился, добавил странное и сильное направление в драматическое разнообразие. Эта пьеса позволила найти определенный древний еврейский эквивалент

современному московскому искусству. Пьеса отличается чрезвычайной энергетикой, жаром исполнения, высоким стилем, индивидуальностью, юмором, мистичностью и пафосом, соединенным в невообразимой, магической формуле, до этого не известной нашей сцене, едва выдержавшей всю силу и мощь постановки. Конечно, есть о чем поспорить и возразить, но об этом стоит поговорить отдельно, чтобы не испортить общее впечатление от подобной действительно впечатляющей работы.

И, тем не менее, для кого эта постановка является впечатляющей? Это вопрос театрального деятеля, который заставит сожалеть

о начатом споре. Чудесно, что господин Юрок<sup>148</sup>, импресарио, пригласил эту набожную и интригующую труппу «Габима»; и можно только надеяться, что не будет места излишнему идеализму. Он предлагает им выступать пять недель только здесь, хотя, вероятно, он не будет категорически против того, чтобы они выступали также для тех, кто, как и настоящий обозреватель, воспринимает иврит в такой же степени, как и греческий.

Кто-то приходит на «Гадибук», как к Отцу всех вод<sup>149</sup> после перехода вброд второстепенных потоков. Для них это оригинальный «Гадибук», на основании которого Генри Алсберг создал свою прекрасную постановку для театра «Нейбохуд»<sup>150</sup> в прошлом сезоне, версию, показанную совместно с вариациями Шварца<sup>151</sup> и Виленской труппы. Речь идет о подлинной постановке Ан-ского, основе для всех американизированных версий, вариаций на идиш и сентиментальных копий. Это то, что внушает благоговейный трепет.

И все-таки стоит отбросить этот благоговейный трепет прочь и воспринимать «Гадибука» «Габимы» в качестве отдельной личности, а не прародителя. Он стоит на более крепком основании по сравнению со своим детищем. Он преследует гораздо более высокие и отчаянные цели. Для Вахтангова, русского человека, который изначально ставил пьесу в России, эта пьеса была основным смыслом его театра. Для ее рождения он готов пожертвовать жизнью. Варди, бывший член труппы «Габима», намного легче смог бы показать ее на Гранд-Стрит, адаптировав постановку под американский романтизм.

Вахтангов всегда держал в голове одну мысль, как говорили мне его друзья. Она заключалась в несовременном реализме в отношении к театру, как к месту наивысшей степени театральности. Это объясняет частую жесткую, чрезвычайно стилизованную манеру речи и жестов, странное сочетание жестоких, не свойственных человеку

особенностей, лиц, покрытых толстым слоем грима, напоминающего боевой раскрас индейцев – все это нагнетает ужас ночных джунглей и облечено в суровый ритуал.

С трепетом осознается мощь, огромная энергетика подобного подхода, но кому-то он может не понравиться, кто-то не может вынести подобное, воспринять, оплакать, как в случае с «Гадибуком» на Гранд-Стрит. Неясно, как через стекло, просматривается ликование; нет места теплу, утешению.

Благодаря игре московских актеров некоторые из сцен невероятно яркие и страстные. В комических эпизодах пения трех батланов, в сонной или порой веселой жизни, текущей в старой синагоге, столько эмоций, сколько нет ни в какой другой постановке. Заключительная сцена изгнания дибука чрезвычайно строга, добавляет мистичности и неослабевающего страха.

Завершение пьесы, которое происходит в полной темноте, еще более мрачное, чем нам могло представиться, но в то же время безжалостно благородное. А если говорить о знаменитом танце нищих на свадебном пиру, то все другие сцены оказываются лишь бледными тенями данного действия, демонстрирующего воодушевление оборванцев, впечатляющий гротеск криков, вихрь движений, невероятную пронзительную живость.

Рассуждать о заслугах отдельных актеров, участвующих в этой постановке, означает не оправдать ожиданий Вахтангова. Хотя, конечно, необходимо по достоинству оценить работу Ханы Ровиной, которая играла Лею. Но все же она получила не так много похвал, сколько досталось от Антуана и других европейских критиков Мэри Эллис<sup>152</sup> в прошлом сезоне, в частности в плане вокальных и внешних данных. Они уверяли меня, что вчера вечером Ровина не смогла показать все, на что способна. У нее есть много других ролей, в которых ее шелковые чулки и привлекающий внимание бюст не выглядели бы настолько

несоответствующим образом. Но я забыл, что это не был реализм. Музыкальное сопровождение Ю. Энгеля в постановке «Гадибук» привнесло свое очарование в пьесу. Энгель – один из выдающихся еврейских

музыкантов Москвы. И это лишний раз доказывает, что достаточно соприкоснуться с творчеством труппы «Габима», чтобы познакомиться с культурной жизнью Москвы.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Франк Врилэнд

68

**Еще один «Гадибук»  
Московский театр «Габима» ярко начал свои гастроли  
в театре «Мэнсфилд»**

The Evening Telegram. New York, 1926. № 30881. 14 Dec. P. 6

«Гадибук», мистическая пьеса С. Ан-ского, изображающая еврейские обряды, которая уже была представлена на английском языке на сцене театра «Нейбохуд Плэйхаус» и на идиш в Еврейском художественном театре, вчера была показана на иврите в театре Мэнсфилд. Представление московского театра «Габима», уникального коллектива, созданного в России для представления пьес на языке Талмуда, положившее яркое начало его репертуарной кампании в нашем городе, было организовано С. Юроком, который до того довольствовался организацией концертов Шаляпина и других музыкантов.

Представление уникально как каждым из своих актеров, так и взятое в целом. В нем есть потрясающие коллективные сцены, прозрачные, почти фантазмагорические группы актеров с заостренными бородами, протирающимися руками и зловеще ухмыляющимися лицами, в которых так ярко проявляется славянский темперамент. В нем есть буйные неудержимые пляски под бурный ритм музыки.

Самое сильное впечатление производит постоянное пение на протяжении всего представления, создающее эффект лейтмотива. В действительности многие речи, помимо обычных песен, произносятся нараспев, так

что пьеса время от времени начинала походить на то, что французы называют «комической оперой», а реплики перемежаются ариями. Можно сказать, что актеры буквально пропевают, а не проговаривают свои роли.

Один тон плавно перетекает в другой, не превращаясь ни в монотонно-заунывное пение, ни в лирический выплеск эмоций – столь национально окрашенные, столь разные и вызывающие дрожь. Это монотонное песнопение, наполненное печалью и скорбью, характерное для народа, история которого построена на горе и насыщена религиозной энергией мистического культа хасидизма.

Само миметическое представление, пантомима и эмфаза создают уникально экспрессивное целое, единое в своей неразрывности. Это представление движется непрерывным и нескончаемым потоком, не смотря на то и дело появляющихся и удаляющихся персонажей. Оно захватывает внимание даже тех, кто не понимает этот древний и практически забытый язык – и очевидно, полностью забытый молодым поколением. Потому что, хотя многие зрители в зале и относятся к той же нации, что и актеры, вряд ли многие из них понимают речь актеров. Однако все присутствующие

были захвачены жутковатым очарованием представления.

Это представление, по мнению автора данной рецензии, было задумано в более мелодраматическом ключе, в духе сверхъестественной истории о студенте-богослове, чья душа вселилась в тело его возлюбленной, а не в духе реализма, которого можно было бы ожидать от русского искусства. Мелодраматичен даже грим актеров, резкие акценты которого неизбежны в театре со столь рудиментарным освещением.

Однако здесь заметен целый ряд мелких «человеческих», индивидуальных штрихов, мазков, характерных для московского культа драмы. Без сомнения, спектакль не оставил москвичей равнодушными, по той простой причине, что, как гласит программа, данной концепцией «Гадибук» обязан Евгению Вахтангову, соратнику Станиславского, подружившемуся с актерами театра в самом начале их карьеры, когда они странствовали по Европе. И постоянно повторяющиеся жесты и текучие акценты имеют несомненно национальный характер.

Особый национальный колорит создает образ Леи, девушки, в которую вселился дух – дибук, в исполнении Ханы Ровиной, бывшей школьной учительницы, которую открыл для театра Н. Л. Цемах, когда он создавал эту труппу. Несомненно, ее робкий, дрожащий шепот отлично подходит к образу девушки, впервые встречающейся со своим возлюбленным в темной синагоге. И все же никто, по моему мнению, не может сравняться со страстным затаенным чувством, которое Мэри Эллис столь несравненно передавала в этой роли в театре «Нейбохуд». Словно вспышкой молнии

Л. Варшавер изображает Ханана, молодого человека, обратившегося к запретным тайнам, чтобы вернуть свою любимую, отдаваемую в жены другому. Очень впечатляет передача им образа погруженного в раздумья студента, которого в программе также называют Хананом. В гриме, делающем его чем-то похожим на Мефистофеля, он вносит мощные, судорожные мазки в свою короткую, но такую сильную в своей убедительности роль. Можно сказать, он напомнил присутствовавшему вчера Рокси<sup>153</sup> грозного Вернера Краусса из «Кабинета доктора Калигари»<sup>154</sup>.

Другим аспектом, который произвел впечатление на киноимпрессарию, наряду с прочими, была живописная и действенная подсветка, которую обеспечивала всего парочка маленьких прожекторов. Декорации незатейливы, но достаточны для того, чтобы придать предчувствие несчастья. Посланик и сплетничающие батланы, или бездельники, также имеют большое значение, и в самом деле, сам дух действия, кажется, перехлестывает через рампу, охватывая публику, так что вне подмостков драматизм почти так же силен, как и на них. И каждый раз, когда половина публики, в восторге от особо удачной сцены, начинала аплодировать, другая половина, стремясь сохранить вид сдержанно благодарного восприятия игры, свистом пыталась заставить их перестать шуметь.

Пьеса, вероятно, не останется незамеченной даже в городе, уже до отказа насыщенном русским искусством. Ее привлекательность для единомышленников, как показал прошлый вечер, уже не вызывает сомнения.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Александр Вулкотт

## Труппа «Габима»

The World. 1926. № 23856. 14 Dec. P. 13–14

69

Если любитель театра, заняв свое место в театре Нью-Йорка, располагает достаточным количеством времени, у него появится отличная возможность увидеть постановки многочисленных трупп, представляющих различные сцены по всему миру.

Вчера вечером актеры московской труппы «Габима» выступили со своей версией «Гадибука», потрясающей и завораживающей пьесой мистического Израила, которая была впервые показана этим театром в 1922 году и уже три версии которой, обладающие своими достоинствами, были представлены зрителям в нашем городе.

Первый вариант пьесы был показан несколько сезонов назад гастролирующей Виленской труппой, вторая неуклюжая постановка принадлежит местному обществу «Еврейское искусство», и третью чудесную, чувственную версию пьесы представили молодые актеры на Гранд-Стрит только в прошлом году.

Сейчас у нас есть возможность увидеть эту постановку в исполнении ее первоначальных актеров. Те, кому доведется воспользоваться этим редким шансом, смогут провести незабываемый и волнующий вечер в театре, а также смогут увидеть нечто, отличное от всего, что им приходилось видеть ранее.

«Габима» представляет театр, актеры которого решили выступать только на иврите, но так, чтобы простая словесная экспрессия, которой наделяют действие, разворачивающееся на сцене, позволяла людям, не знакомым с ивритом, не испытывать затруднений, вызванных незнанием языка. С лингвистической точки зрения идея несколько сродни работам Плавта благодаря использованию крайне классической

версии латыни, что делает начало постановки настолько церковным. Среди зрителей, пришедших вчера на спектакль, несомненно, было много тех, которые заявляли во всеуслышание, что понимают каждое слово. Мне запомнилось то недоверие, с которым в «Синьоре Проме» встретили слова дочери Прекси о том, что она понимает каждое слово пьесы на латыни<sup>155</sup>.

К счастью для жителей Нью-Йорка показы «Гадибука», вызвавшие аншлаг на Гранд-Стрит<sup>156</sup>, послужили своеобразным либретто и, вероятно, большая часть зрителей, которые ждали труппу «Габима» в «Мэнсфилде», были уже знакомы с прекрасной, будоражающей пьесой Ан-ского.

В этот раз им довелось насладиться этой пьесой в собственном исполнении блестящих актеров, когда каждый звук, каждое движение рук, каждый фантастический поворот тела лишь усиливают трагедию, как свободная, исступленная кисть художника неистово высвобождает силу, когда касается полотна.

Грим актеров превращает их лица в мерцающие маски, а движения рук напоминают порхающих вокруг пламени свечи мотыльков. В конце концов, вам начинает казаться, что это совсем не «Гадибук», а лишь тени «Гадибука», чудовищные тени из ночного кошмара в невероятном танце, отраженном на белой и пугающей стене.

Эта манера исполнения труппы «Габима», рожденная в беспокойной Москве, где эти люди через многое прошли, чтобы создать свой театр. Что будет свойственно только «Гадибуку» и насколько отличается техника, которую используют эти актеры в других постановках своего небольшого, триумфального репертуара, прошедшего через



много испытаний, нам, иностранцам, доведется узнать, когда на 47-й улице поднимется занавес. Я спешу сообщить о том, что у наших дверей мы встречаем незнакомцев,

которые спеша к нам через океаны, привезли с собой настоящую красоту. Шолом Алейхем\*.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Перси Хэммонд

**Актеры театра «Габима»,  
прибывшие из Москвы, представляют «Гадибук»  
на сцене театра «Мэнсфилд»**

70

The New York Herald Tribune. 1926. № 29248. 14 Dec. P. 14

В театральной афише московского театра «Габима» приведены выдержки из рецензий известных критиков, куда лучше подготовленных для того, чтобы оценить спектакль, чем автор данной статьи. Знакомые с древним языком, на котором говорят актеры в этой драме, они не расстроены незнанием и поэтому могут испытать большее удовольствие, чем те, которые его не понимают. Знаменитый бас Федор Шалапин, например, получил от представления «Габимы» «истинное художественное удовлетворение, такое, которого он никогда не испытывал в любом другом театре», в том числе, возможно, в Метрополитен опера. Француз Антуан назвал спектакль «ошеломляющим», а Станиславский «расхваливал его до небес»<sup>157</sup>. Максим Горький сказал: «...создалось еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа»<sup>158</sup>.

\* \* \*

Прошлым вечером на сцене театра «Мэнсфилд» «Габима» впервые вышла на поклон в Америке, представив пьесу Ан-ского «Гадибук» на древнееврейском языке. Сразу возникло искушение сравнить эту постановку

с постановкой на английском языке нашего театра – «Нейбохуд Плэйхаус». Автору этой статьи, не искушенному в подобных вопросах, новое представление показалось более захватывающим действием, и только немного менее понятным. Если труппа театра с Гранд-Стрит – всего лишь почти-тельные игроки в религиозной шараде, актеры «Габимы» – искренние молящиеся у алтаря. Прошлым вечером они не оставили сомнений в актуальности легенды в сердцах самых преданных зрителей текущего сезона. На фоне изможденного и зачастую показного фона сила их «сердец переливалась в зал», так что даже немногие варвары в Мэнсфилде почувствовали, что они находятся на святой земле.

\* \* \*

Мне не хватало ослепительной красоты и глубокого грудного голоса американской актрисы Мэри Эллис в роли Леи, хотя я знаю, что Антуан сказал, что Хана Ровина, играющая эту роль в «Мэнсфилде», превосходит Элеонору Дузе<sup>159</sup>. Ровина – хрупкая красивая женщина, ее бледность только немного оживляет легкое нанесение румян – грациозно неловкая в своих движениях, что, говорят,

\* шолом алейхем (идиш) – дословно – мир вам.

свойственно русской крестьянке, глубоко расстроенная и трагичная. Как сказал вчера один из наиболее восторженных зрителей, вы можете заглянуть в ее сердце и увидеть в нем душу ее умершего возлюбленного. И конечно, вы можете быть уверены, что Ровина и ее русские партнеры ничем не напоминают вам о Бродвее. От плачущей нищенки, до идиотки Эльки, они во всем отличны от Таймс-сквер и ее театрально неестественных привычек. Оставим Шляпину, Горькому и Антуану решать, что лучше, а что – хуже.

\* \* \*

Особенно эффектным, по моему мнению, был последний акт «Гадибука» в постановке «Габимы». В нем Азриэль, цадик Мирополя, должен был изгонять из Леи дьявола – духа ее умершего возлюбленного. Этот дух причинял много страданий не только ей, но и ее отцу, который просватал ее неприглядному, но преуспевающему хаму. Раввин должен был уничтожить даже след

романтических чувств. В ветхом храме, лишенном всякого религиозного величия, он неохотно попытался сделать это, но потерпел неудачу. Я не могу даже предположить, почему лицо почтенного цадика разрисовано такими дикими красками, что он похож на персонажа комикса – или обитателя зоопарка. Не могу я понять и то, почему большинство других актеров также увлекаются накладными носами в духе Матта и Джеффа<sup>160</sup>. Новые направления в гриме проходят мимо меня, оставляя их смысл непонятным для меня и других на Бродвее и на Невском проспекте...

Музыку, сопровождающую «Гадибук», написал Ю. Энгель, и она постоянно звучит, создавая неповторимую атмосферу, в исполнении невидимого оркестра. Этот композитор, как сказал мне г-н Гест<sup>161</sup>, – любимый ученик всех советских музыкантов, и я, представитель «Геральд Трибюн», присоединяюсь к ним.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Гилберт В. Габриэль

## Актеры в «Гадибуке», дибук в актёрах

71

The Evening Sun. New York, 1926. 18 Dec. P. 4

До своевременного обсуждения труппы «Габима» и их постановки «Гадибук» будет интересно ознакомиться с вопросом того, кто, пожелав остаться неизвестным, предпочел назвать себя «Человеком, считающим себя актёром»:

«Вы когда-либо прекращали размышлять над тем, какая разница между „игрой“ и „исполнением“? Театр „Гилд“<sup>162</sup> всегда „исполняет“. Никогда не чувствуется отдачи, пульса в их постановках. Безупречность и самодостаточность. Свет рампы всегда неприступной стеной разделяет актёров и „зрительскую душу“. С другой стороны, сразу

устанавливается контакт между Мёллером<sup>163</sup> и зрителями, Гленн Хантер, Кэтлин МакДоннелл, Хелен Хайс<sup>164</sup>, настоящими актёрами, которые могут чувствовать настроение, мелодию в их постановках, эмоции, контролируют реакцию – все это достигается именно „игрой“. Побольше бы именно таких актёров, а не исполнителей ролей».

Мое суждение может показаться ограниченным. Судя по тому, что, будучи приглашенным на премьеру одной из наиболее загадочных и порой волнующих постановок, показанных здесь за многие годы, прямо из сердца Москвы, я смотрю на нее через

призму небольшого письма. Пускаюсь в размышления, в конечном счете, играет ли труппа «Габима» или исполняет роли, проявляя человеческие страсти или просто отрабатывая актерское мастерство. Лучше не буду гневить Бога!

\* \* \*

Не вызывает сомнений то, что в рамках любого определения, включая определение моего корреспондента, исполнение труппы «Габимы» отличается особой силой и подлинностью, отсутствием человеческого начала и обезличенностью. Причудливое и непривычное исполнение вкупе с быстро меняющимися нечеткими образами. Актер, личность актера и его особый контакт со «зрительской душой» – нулевой отсчет. Пьеса Ан-ского, вахтанговская манера постановки... в этом особенность всех выступлений.

Насколько мне известно, в случае небольшого психического расстройства пациенту настойчиво мерещатся животные, рептилии, птицы в лицах друзей и прохожих. Возможно, у Кристофера Морли<sup>165</sup> было как раз подобное небесное озарение, когда он доказал в произведении «Где начинается синий», что чем больше он пишет о людях, тем больше ему нравятся собаки. Во всяком случае, премьера труппы «Габима» подвергла сомнению эту мысль. Эти создания, покрытые толстым слоем грима и с замазанными носами, не были людьми. В их чертах были видны стервятники, ястребы, коты, испуганные олени и хищные медведи... целый зверинец фантастических животных, наводящих ужас.

\* \* \*

Есть ли хотя бы малейшие шансы у любовной истории на фоне этой странной набожности и мистического ужаса? Моменты встречи в синагоге, страждущие встречи души влюбленных, соединяющиеся в воздухе в финале, моменты эмоционального подъема в английской версии на Гранд-Стрит, все это было сведено к минимуму еврейскими

актерами. В их версии «Гадибука» не было места чувствам крестьянского «Тристана», в отличие от другой версии. Вместо этого романтические отрывки наполнены захватывающим сердце ужасом, смятением побега, скорбью и холодом, когда души Паоло и Франчески стремятся сквозь ад.

В одном месте этот водоворот впечатляющих эффектов, задуманных труппой «Габима», несколько ослабевает. Как и в наиболее атмосферном эпизоде пьесы – в моменте обнаружения дибука в теле невесты. Ужас этого момента, когда вызывающий трепет голос Мэри Эллис достиг оглушительного баритона, мог бы заполнить электрическим напряжением Гранд-Стрит от Бродвея до реки. Возможно, труппа «Габима» нагнетает кульминационный момент с помощью предшествующего устрашающего танца нищих.

\* \* \*

Если эти несколько мыслей являются беспорядочными и необоснованными, стоит отнестись к ним с презрением, прочитав письмо того, кто написал английскую версию «Гадибука» в прошлом сезоне – Генри Г. Алсберга. «Меня только что зажгли, – говорит он. – Меня зажег „Гадибук“ „Габимы“, обновив полученные впечатления от их выступления в Москве несколько лет назад, а еще должен признаться, я горю от возмущения от нашей нью-йоркской критики, которая ограничилась очень сдержанными комментариями и весьма робкой похвалой. Мне кажется, что прошлогодние восторженные речи о постановке „Нейбохуд“ были настолько же преувеличенными, как и поведение Лазарта у могилы Офелии, и в этом году среди вас должен найтись Гамлет, который бы воздвиг Вулворт вместо Зингер-билдинг<sup>166</sup>, говоря о постановке „Гадибука“ труппой „Габима“. Во всех заметках прослеживаются некая усталость и упадок сил или желание почувствовать и вдохновиться этим потрясающим произведением искусства, темпераментом

этой постановки, показанной сегодня в театре „Мэнсфилд“. Если бы я был театральным критиком, я бы исчерпал словарь Вебстера, чтобы отдать должное труппе „Габима“. В их постановке пьесы Ан-ского достигается вершина театрального искусства благодаря сочетанию реализма, гротеска, трагедии и благородства».

Я думаю, подобный комментарий труппе «Габима» можно рассматривать в качестве похвалы от лорда Генри.

#### «Сила»

Также к легенде «Гадибука» можно добавить потрясающий роман «Сила», который был опубликован «Викинг Пресс» или вот-вот опубликуется. В оригинальной версии на немецком языке он назывался «Еврей Зюсс»<sup>167</sup>; роман вызвал огромный резонанс. Прочитав его за ночь и уже не обращая внимания на рассвет за окном, я понял, почему. Это поражающий карнавал, разворачивающийся на фоне романтического восемнадцатого века, и скрывающаяся за его пышностью загадка хасидического еврея, который носит тайный знак Бога, победителя дибука, также прекрасны и неповторимы, как основная тема, которая повторяется снова и снова в великолепном «Шеломо» Эрнеста Блоха<sup>168</sup>.

#### Языки ангелов Ветхого Завета

«Гадибук» труппы «Габима» показан на классическом иврите, не на идиш, как в некоторых более веселых его версиях. Разница такая же, как между оксфордским английским и пенсильванским голландским. В языках «Габимы» может служить препятствием

небольшой литовский выговор, как говорил зрителям один эксперт по диалектам в прошлый понедельник, но эти языки основываются на подлинном иврите, древнем и священном языке, который снова возрожден в современной Палестине.

К сожалению, в данном случае язык может считаться только средством достижения благозвучия и драматического эффекта, а не способом выражения идеи. Несмотря на предков, я не знаю иврита и услышал только случайное *mazeltov\** в тексте «Габимы». Поэтому я прислушивался, как, вероятно, и большинство других присутствующих, с любопытством иностранца, наслаждаясь фонетической красотой языка.

А он и впрямь очень красив. Частые случаи, когда его принимают за идиш, надели его незаслуженной репутацией языка, изобилующего гортанными звуками и сложными согласными. В нем глубокие и сильные звуки, похожие на чистую бронзу. Но он в то же время и мягкий, и гибкий, и полный достоинства. В устах талантливых актеров этот язык по-настоящему создал неповторимую атмосферу. Он совсем не окрашен в мрачные тона, как может представляться из-за воспоминаний о Шаббате<sup>169</sup> в синагоге. В нем много мирских ярких красок. На иврите показаны комические эпизоды «Гадибука», которые никогда не получили бы настолько удачно представить на английском языке.

Узнав об этом, возможно, застыдится тот, кто высказывал скептицизм по поводу новостей о том, что оперы в Палестине в прошлом сезоне перевели на иврит.

Пер. с англ. компании «ААТ»

\* *mazeltov* – фраза, которая используется для поздравления в честь какого-либо события в жизни человека. Отдельные слова *mazal/mazel* («удача») или («счастье») и *tov* («хорошо») произошли из иврита, но само выражение «мазелтов» появилось в идише.

Старк Янг

«Габима» и Сорель<sup>170</sup>

72

The New Republic. New York, 1927. Issue 631. 5 jan. P. 190–191

&lt;...&gt;

## «Гадибук»

Кажется почти неизбежным, что мы должны сказать, что пьеса «Гадибук» в постановке московского театра «Габима» не может считаться театром; это – религиозный ритуал, и актеры – его жрецы и жрицы. Их поглощенность действием, его интенсивность могут казаться свойственными секте или религиозной страсти нации. Могло бы даже показаться, что театр – вряд ли подходящее место для них.

Но ничто не могло бы быть более ошибочным. Сказать так означает быть слепым к сущности театра как искусства.

Представление театра «Габима» – самое совершенное произведение театрального искусства, которое я когда-либо видел с момента постановки «Вишневого сада» Московским Художественным театром три года назад. Борис Шалыпина великолепен и превосходен, но остальная часть постановки в Метрополитен плоская и черствая<sup>171</sup>. Время от времени мы видим в театре превосходные декорации, отличную игру, хороший драматизм, но только два или три раза в жизни мы видим качество театрального искусства, выраженное до последнего жеста, совершенное единство идеи, сюжета и всех средств театрального выражения, музыки, художественного оформления, грима, костюмов, голосов, жестов и движения труппы. Такая полнота, такое единство по сути и по форме, является жизненно важным принципом каждого произведения искусства, его высшей душой, в общем и целом.

Я обязан рассказать здесь то, что представляет собой эта постановка, но не смог бы, даже если бы и попробовал. Я могу только

сказать, что сама пьеса – известная драматическая легенда Ан-ского, которую ставят еврейские театры по всему миру, на английском языке она шла в замечательной постановке театра «Нейбохуд Плэйхаус» в прошлом сезоне и идет и в этом, и вот теперь ее представляют актеры театра «Габима» на первоначальном классическом языке – иврите. Это история, как все теперь знают, о молодом гениальном студенте, который любит девушку и который в измождении от учебы, покаяния и огня его любви, обращается к колдовским силам с просьбой отдать ему эту девушку. Он умирает, и его душа вселяется в ее тело. Отец студента был когда-то другом отца девушки, эти два ребенка были обещаны друг другу еще до рождения. Один из друзей умер, другой стал богатым и не сдержал своего слова, просватав дочь другому ухажеру. Когда отец девушки отдает половину своих богатств бедным, и дух – дибук молитвой изгнан из ее тела, она остается одна в волшебном круге. Снова слышен голос; она умирает, и ее душа соединяется с душой ее возлюбленного. Это – простая схема мифа; возможности этой темы изумительны: тема любви, настолько сильной, что после смерти душа может вселиться в тело возлюбленного. Но в эту историю Ан-ский вплеп экстаз нации, все туманное происхождение ее страсти, ее веры, ее примитивного мистицизма, смятения и силы.

Этот глубокий национальный элемент отделяет от меня «Гадибука». Я чувствую присутствие потрясающей силы, огня и нежности, но большая часть этого чужда мне; все это, кажется, исходит из далеких веков, из дальних мест в пустынях Азии. В нашей западной культуре, в Греции или в Италии – возьмем,

например, Кампосанто<sup>172</sup> в Пизе – люди стремились создать внешнюю форму, красота которой воплотит или представит красоту идеи, заключенной в ней; этот результат, по их мнению, позволял достигать здорового равновесия внешнего и внутреннего смысла, стимула и реакции. Но те выразительные формы в священных объектах, танцах и обрядах, которые я вижу в «Гадибуке», черпают свою силу из того, что они значат для прихожан, они – это чистые символы, идея, восторг, фанатизм, страх, сила; они не претендуют на красоту или выразительность, по крайней мере, как я это вижу. Их красота является внутренней, они живут в умах людей. Эта страстная внутренняя сущность наполняет все представление «Габимы» и приводит его к развязке.

В декорациях «Гадибука» есть также много того, что близко моему визуальному восприятию. Но тусклые глинобитные стены, примитивные архитектурные формы и, прежде всего, экстраординарное использование света полностью соответствуют общей идее. Сам стилизованный грим, временами превращающий лица в страшные маски – носы, нарисованные белым на одной половине лица и черным на другой, синие, зеленые

или черные треугольники на лбах и так далее – все в целом создают единый цельный эффект тысячелетней мечты нации, хранимой ею так отчаянно и нежно. Игра всех актеров замечательна, каждая роль, песня, каждое движение танца поданы с искренней преданностью. Девушку Лею, героиню пьесы, играет г-жа Хана Ровина, и ее игра духовно и технически великолепна.

Я много видел стилизованных представлений и планов создания подобных спектаклей. Как правило, стилизация – устранение или перестановка элементов реальности в целях достижения выразительности – бывает убедительна только частично. Слишком часто она превращается просто в средство, возможно, интересное само по себе, но не слишком образное – что означает, что то, что оно говорит, могло, возможно, быть сказано и с помощью какой-то другой формы. Представление «Габимы» – первый случай крайней стилизации, которую я когда-либо видел, в которой все ее элементы кажутся неизбежными. Здесь мы получаем чрезвычайную стилизацию, которой может достичь ритуал, и в то же самое время правду, которую прихожане вносят в сам ритуал.

Пер. с англ. компании «ААТ»

А. Гланц-Лейелес

73

## Образцовая постановка [«Гадибук»]

Февраль 1927 г., Нью-Йорк

*Начало «Габимы»: Основатель «Габимы» Наум Цемах в мечтаниях и в действии / Ред. И. Норман. Иерусалим: Ха-сифрия ха-ционит, 1966. С. 356–358*

Я мог бы, оригинальности ради, удивить читателя, начав примерно так: не удивлен, что коллектив «Габимы» избрал именно такую интерпретацию «Гадибука», и, хотя во всех европейских столицах все без исключения критики бьют по этому поводу

в литавры – я, ничтожный, не собираюсь присоединиться к их священным пляскам. Но я не хочу использовать эту возможность и разыгрывать здесь сценки оригинального жанра, поэтому начну просто: это образцовая постановка, совершенная

конструкция, объединяющая в своей кульминации все основы театрального искусства, все его секреты. Подходящее слово здесь – совершенство. Прежде всего – удивительное совершенство выражения, присущее Вахтангову, силою личности своей невидимо царящему над всем постановочным пространством. В каждой детали, в статике и в динамике, чувствуется не только направляющая рука мастера, но и его дух и сердце. Согласно глубинной концепции Вахтангова, постановка должна быть, прежде всего, плодом коллективной мысли ансамбля. И действительно – с того момента, как занавес поднимается, и до того мига, когда он в последний раз идет вниз, публика чувствует, что вся труппа играет, проникнутая единым вдохновением. Наверное, даже можно сказать – разумеется, такое утверждение будет относительным – что актеры, исполняющие главные роли, не выделяются из общего ансамбля. Впрочем, личность Ханы Ровиной, играющей одержимую дибуком, бесом невесту, привлекает к себе особое внимание зрителя, почти околдовывает. Наум Цемах на высших тональностях напряжения исполняет роль Миропольского цадика. Хая Гробер с ее чарующим голосом раскрывает перед нашими глазами душу еврейки-плакальщицы: когда она с трепетом приближается к шкафу со свитками торы – такого пронизанного мелодизмом плача мы еще не слышали ни в одной театральной постановке. Служка (Цви Фридланд) – отрада для сердца, для глаза и для слуха одновременно. Но, несмотря на особый талант каждого актера, несмотря на то, что ни один из них ни на мгновение не теряет своей индивидуальности, это не главное в пьесе. Редкостная согласованность и уравновешенность всего ансамбля, сам принципиальный подход к коллективному исполнению – реализуется в этой постановке со стройностью

и последовательностью поистине удивительными, как будто каждый из актеров является «опорным столбом» пьесы.

Это находит выражение уже в первом действии. Отмечу, что принцип коллективной игры стал определяющим в современном русском театре. В постановке «Гадибука» режиссер сознательно ставит эту принципиальную и вполне логичную цель. Вот толпятся у маленького столика «бездельники»: их всего несколько, но вся сцена оставляет впечатление массового действия, как будто играют одновременно не меньше дюжины актеров. Каждый настолько проникся этой внутренней убежденностью – т.е., что он законченная личность и в то же время часть, верная опора для всего коллектива! Медленно-медленно появляется один актер, еще один, несколько (совсем немного) – но сцена полна движения и событий.

К вершине целостности приходит ансамбль во втором действии – в сцене помолвки, в картине с участием нищих. Это грандиозное зрелище – изобилующее действием, расцветающее и прогрессирующее по мере появления персонажей и развития сюжета. Зритель никогда не забудет его. Танец – в ногах гордыня, в правой или левой руке победа – Нехамы Виньяр, Бен-Хаима, Бен-Ари, Аарона Мескина, Ш. Брука, И. Виньяра, Хаи Гробер, Хавы Эйдельман, Ханы Падуит, Ханы Гендлер, Элишевы Факторович, Инны Говинской – каждый и каждая из упомянутых здесь демонстрирует особое движение и интонацию, зажигательную речь, долгий и звенящий смех, вырывающийся, кажется, из самых глубин души, из сердца. Есть что-то величественное и возвышенное в ролях горбуна, глухого, старого солдата-кантониста, безрукого и дурочки. Но я вновь подчеркиваю: главное – это соответствие, координация, единство, достигаемые лишь коллективным усилием всех. Кстати: и в этой

картине количество участников не особенно велико, но впечатление, вновь, как если бы перед нами разворачивалось гротесковое, многоцветное, монументальное, многопластовое и разнотемповое – массовое действо. Даже в тот момент, когда несколько нищих, собирающихся протанцевать вокруг юной прекрасной невесты, ощупывают ее белоснежное шелковое платье и шелковые же туфельки – даже и в этот момент главная красота сцены в коллективности. Когда нищие пускаются в спор, а затем и в перебранку, заканчивающуюся дракой друг с другом и с родителями жениха и невесты, когда слышатся все усиливающиеся волны смеха, подчеркивается социальное неравенство: зависть отверженных гонимых калек, каких много в любом классовом обществе, протест против роскоши богачей получают в этой постановке подчеркнута резкое, даже угрожающее выражение – и все же в этой угрозе есть некая чарующая привлекательность. Или, взять, к примеру, сцену, когда дибук вселяется в невесту – напряжение, угроза постоянно растут, как будто сталкиваются силы природы, как будто дух борется с духом. Нищие – вся эта странная компания, одетая в тряпки и обноски, отошавшая от постоянного недоедания – те, кто лишь мгновения назад с завистью наблюдали, как богачи и их гости набивают желудки королевскими яствами, а им бросают гроши; т.е. кто раздражается мстительным визгом – «ха-ха!» – и повторяют этот возглас дважды... и вот уже дрожь объяла сердца зрителей: то вопль зависти угнетенных в жизни, то извращенная радость и ликование мести. По сути дела, это коллективное воплощение индивидуальной роли, роли Посланца, т.е. голоса рока.

Сендер из Бриницы совершает несправедливость, он не подает руки своему товарищу, который помогал ему прежде, когда они оба были бедняками – и вот, в конце

концов, сын этого друга, Ханан, влюбленный в девушку Лею, дочь Сендера, безвременно умирает. И, поэтому Посланец, исполняющий функцию рока, следит за Сендером и невестой – и к его голосу присоединяются нищие. Все это действие проходит как бы на едином дыхании: это чистое золото, вершина работы Вахтангова, огромный памятник сценического искусства. Можно ли взмыть на большую высоту?!

Но вот начинается третье действие – и вновь чудо из чудес. Ансамбль поднимается на новую вершину! Ни одно из действующих лиц не выглядит сколько-нибудь скованным. Наум Цемах, Хана Ровина, Цви Фридланд, Александр Пруткин – каждый зажигает факел своего внутреннего огня, освещает и наполняет теплом сцену и зрительный зал: зрители не могут отвести глаз от актеров ни на миг. И, как ни странно, даже в этих сценах именно коллективность действия является живительным духом и наиболее чудесным элементом. Напряжение ансамбля в момент изгнания дибук, победный пляс, сопровождаемый зажигательной песней, после «бегства» нечистого – эти картины исполнены огромного значения: песня Ханана, доносящаяся как будто издали до уха невесты (и, разумеется, до ушей тех, кто сидит в зрительском зале), «Песнь песней» человека изгнанного и отлученного становится чудом, концентрирующем в себе квинтэссенцию всего. Эта сцена вызывает нечто больше, чем просто восхищение – она потрясает. В том же третьем действии есть еще мистическое, религиозное переживание, – завораживающее своей глубиной и возвышенной печалью: это чувство сохраняется до самого последнего занавеса и достигает высшей точки в момент смерти невесты. А какой красотой пронизана сама смерть жениха и невесты! В эти моменты зритель потрясен, зритель



начинает верить в бессмертие театрального искусства.

Жестокость, резкость всех этих чарующих новшеств, волшебство, витающее над всем, все еще владеют нами: но уже можно проанализировать это событие и вынести приговор. Приговор таков: чары постановки суть главным образом дело рук великого постановщика – ВАХТАНГОВА. В этом действе все продумано, все просчитано до последних мелочей, любой жест, любое па, любой поворот головы. То же самое можно сказать и о прекрасных и убедительных декорациях, вплоть до малейших деталей здесь все сделано в соответствии с единым всеохватывающим проектом, все подводит к одной цели, к одному результату: и при этом такое впечатление, будто все – плод импровизации! Белая стена синагоги в первом действии предназначена для того, чтобы подчеркивать тени и движения актеров для зрителей. Еще Посланник не появился из-за кулисы – а уж удлиненная тень старика на стене предупреждает, что он грядет, обвинитель, гонец судьбы. Во втором действии композиция цветов и оттенков подобрана с поразительной тщательностью: красная линия и желтая, зеленая и белая, голубое пятно и оранжевая лента. А в третьем действии – только черное и белое, эти два цвета властвуют над всем. Хасиды, одетые в черное, раввин и невеста, облаченные в белоснежные одеяния. А между ними длинный наклоненный стол, покрытый

белой скатертью. Это впечатление невозможно стереть из памяти. Цвета и оттенки как будто намертво приклеены, застыли в глазах. Постановщик, у которого в руках все ключи от пьесы, задался дополнительной целью – обучить, воспитать зрителя; и вот он намекает при помощи цветовой гаммы, что мы вступаем в круг смерти. Об этом говорят и персонажи, движущиеся по сцене, и декорации. Это еще один успех великого режиссера Вахтангова. Он сумел придать пьесе, основанной на простой еврейской народной легенде в обработке Ан-ского, величие и глубину, блеск и объемность. И если даже мы иногда чувствуем в действующих лицах что-то глубоко русское – не следует обращаться с претензиями к режиссеру-творцу: наоборот, нам следует поблагодарить его за то, что он покрыл чистым золотом простенькую ткань народной пьесы.

И последнее: проблема языка. Убежден, что не погрешу против своей исконной преданности идиш, сказав, что иврит актеров «Габимы» звучит в ушах зрителей выразительно и красиво. Лишь временами «вылезают» гортанные звуки, чувствуется несколько искусственное произношение «к» и «г» – но, в конечном счете, их язык мелодичен на удивление.

Публикуется по машинописному тексту на русском языке, хранящемуся в фонде Н.Л. Цемаха (Театральный музей имени Исраэля Гура, Иерусалим)

Г<енри> Т<ейлор> П<аркер>  
**«Гадибук» в театре «Габима»**  
**Еврейский театр в полную мощь**

The Boston Evening Transcript. 1927. № 84. 11 apr. P. 9

Два мира, естественный и сверхъестественный, в которые «Гадибук» приводит зрителя-христианина, представлены одинаково странно и необычно. Занавес, поднявшийся в субботу вечером на сцене «Гранд Опера Хаус»<sup>173</sup>, открыл взору ветхую одинокую синагогу в деревне в пределах еврейской черты оседлости в России. Убогая обстановка почернела за бесчисленное количество лет ее существования. Осталась только святость, поддерживаемая поколениями верующих. В углу слева несколько молящихся с всклокоченными бородами, в грязных черных одеждах, поют псалмы и болтают, проводя время в соблазнительном безделье в ожидании клиента. Справа на скамье растянулся спящий Посланец, накрывшись запыленным плащом – он обходил окрестности, собирая пожертвования, выслушивая мнения и распространяя духовные знания. На заднем плане, за высокой конторкой, освещенной одинокой свечой, молодой студент читает священный Талмуд. Молящиеся здесь – второстепенные персонажи. Они рассказывают легенды о древних раввинах и впадают в них слухи о своих соседях, вовлекая в разговор студента Ханана. Его голос, глубокий и слегка дрожащий, его постоянно ищущие глаза, его напряженное лицо с запавшими щеками – перед зрителями ходит, говорит и мечтает мистический провидец, чье тело слабеет, питая душу.

И вот в синагогу приходят другие – старуха, которая просит молящихся помочь болящему; затем Лея, дочь Сендера, деревенского богача, со своей старой няней и подружкой, которая хочет посмотреть на богатства

дома. (Старый псаломщик Мейер с готовностью показывает ей их.) И скоро становится ясным, по самым незначительными признакам, что сердце Леи открылось Ханану, а его сердце открылось ей, и вот уже любовь накрепко связала их. Все покидают их, кроме только еще одного студента, и по их речам становится ясно, что любовь, охватившая их тела, становится также силой духа. Об этом поет Ханан словами «Песни песней».

Молящиеся возвращаются, а с ними и Сендер, веселый и ликующий. Он нашел жениха для своей дочери Леи, и скоро состоится их свадьба. Молящиеся и Сендер уходят отмечать радостное событие. Ханан тоже слышит это и падает замертво. Он упал духом, и ему предстоит отправиться в невидимый мир. Посланец, предвидя недоброе, раскрывает его тайну возвратившимся сельчанам.

Следующий акт – свадьба Леи и Менаше, сына Нахмана. Согласно обычаю, Сендер приглашает во двор своего дома всех нищих округа – старых и молодых, оборванных, покрытых струпьями, хромых, слепых, потерявших остатки человеческого облика. Сендер дает им еду и вино. Опять-таки по обычаю они танцуют друг с другом и с невестой. Лея неохотно присоединяется к ним, и когда к ней приближается самый отвратительный из нищих, дочь Сендера охватывает ужас. Туда и сюда снует старая нянька, суетливо исполняя новые обязанности; возбужденные родственники прихорашиваются, подружки невесты болтают. Вскоре приходит жених, туповатый и робкий; Ребе Мендл, который

собирается рассказать ему о смысле свадебного обряда; его отец, Нахман, почти такой же гордый и навязчивый, как сам Сендер. Выносят церемониальные стулья и покрывало, используемое при бракосочетании. Внезапно Лея, которая выглядит так, словно находится где-то в другом месте, встает со стула, наклоняется над Менаше и громко кричит, что она ему не невеста. Но говорит она голосом студента Ханана. Потому что в ее тело вселилась его душа, и она захвачена дибуком. Позади нее, вздымая руки, наблюдает все понимающий Посланец.

Третий акт начинается в большой комнате Азриэля, главного раввина. Он сидит во главе длинного стола, старый изможденный человек в белых с золотом одеждах. Он погружен в собственные размышления, но не забывает бросать властные взгляды на собравшихся. Одетые в черное хасиды толпятся вокруг него, шумят, толкаются, пытаются привлечь его внимание. Входят Сендер и Лея – он просит помочь изгнать из нее дибука. Азриэль повелевает и заклинает; но дибук, устами Леи, дает жестокие, неповинующиеся ответы... Призванный другой раввин вспоминает, как Сендер когда-то обидел отца Ханана – эти двое отцов в свое время договорились поженить своих детей. Азриэль выносит решение против Сендера – тот виновен, должен искупить свои грехи – и снова начинает произносить заклинания. Звучит шофар – ритуальный рог, вносятся священные свитки. Дибук сдает позиции, затихает, отступает. Раввин и его свита идут звать жениха. На полу корчится в муках Лея. К ней из невидимого мира обращается голос Ханана, зовет ее снова и снова. Она поднимается и падает в магическом круге. Зовущий ее голос поднимается все выше и выше. Это – «Песнь песней», и к ней летит душа Леи, покидая брненное тело. Посланец произносит последнюю молитву.

\* \* \*

Пьеса С. Ан-ского, наполненная постоянно говорящими и поющими голосами актеров театра «Габима», усиленной музыкой невидимых струн, оставляет двойственное впечатление. Конечно, мы, не вполне понимающие представители другой веры, присутствовали на представлении фольклорной пьесы. Молящиеся из первого акта; танцующие нищие, гости на свадьбе, глуповатый жених и его наставники – впечатляющее действие и звук. Сцена передавала саму жизнь – говорили знающие люди – в которой война, революция и надвигающаяся современность закончились в пределах черты оседлости. Кажется, С. Ан-ский хочет зафиксировать и сохранить все это. Сквозь всю пьесу проходит вера хасидской секты в свою значимость. (Эта секта – опять-таки по словам знающих людей – в Европе медленно сокращается, а в Америке ей удалось найти слабую точку опоры.) Здесь, считают хасиды, есть мир, в котором преобладаем мы, смертные. Совсем рядом с ним – мир духовного существования, и контакты этих двух миров почти постоянны. Именно из него приходят злые духи, чтобы овладеть и портить наши души; приходят и добрые духи, просвещающие и очищающие нас, чтобы мы, обремененные земной жизнью, могли стремиться подняться в их мир. Но у святых есть власть над обоими мирами, как мы видим на примере раби Азриэля. Не об этом ли написаны священные книги, такие как Талмуд, или гласят мистические знания Каббалы? И может ли все это произойти в такой маленькой точке на поверхности огромной планеты, которой стала деревушка Бриница и город Мирополь?.. И, наконец, любовь студента Ханана и Леи, дочери Сендера – сильнее смерти, соединяющая миры, воплотившаяся в дибуке, освятившем их союз, являющийся бесконечным и нескончаемым

счастьем. Именно здесь, в Бринице, любовь между этими двумя молодыми людьми, описанная малоизвестным еврейским драматургом – это та любовь, которую знали Тристан и Изольда с ее песней смерти.

Возможно – опять-таки по словам знающих людей – у пьесы Ан-ского есть мало литературных достоинств; это простой рассказ, немногим больше, чем хорошо наполненный сценарий, который актерам и режиссерам предстоит обогатить и оживить. Если это так, то тем больше достижение и тем большей славы заслуживает «Габима». Именно театр, а не только Ан-ского, мы, зрители, должны благодарить за усыпляющую болтовню молящихся, их жажду денег и развлечений, их детскую беззаботность и невнимание к своим обязанностям, их столь же детскую сопричастность к веселью Сендера. Оба эти источника, без сомнения, дают нам свадебный юмор; но именно «Габиме» принадлежит скабрёзная фантазмагория танцующих нищих. Без сомнения, «Габиме» хотя бы частично принадлежит иллюзия раввинского суда, рассматривающего грехи, совершенные Сендером на земле и отцом Ханана вне ее; анафемы дьяволу дибуку. Все же текст Ан-ского, если мы хотим верить версии г-на Алсберга из «Нейбохуд Плэйхаус» в Нью-Йорке, содержит нечто большее, чем зерно будущего спектакля. Там раби Азраэль возвышенно говорит о высшем боге в верхнем мире, о божественном правосудии, справедливости, нисходящей от них. Из текста Ан-ского же к нам приходят любовь Ханана и Леи, соединившая их души.

Но, какова бы ни была роль Ан-ского, на долю «Габимы» пришлось немало. Оформление сцены, закопченные дымом экраны и истлевшие мишканы<sup>174</sup>, выстраивает образ старой синагоги; разбросанные пятна резких цветов, искривленные плоскости, искаженные объекты передают хаос обреченного дома Сендера; свет льется на лицо

раввина, отражаясь от блеска Верхнего мира<sup>175</sup>. Все это собирает воедино странные фигуры в черных одеждах и круглых шляпах; у них острые носы, похожие на клыки, кривые рты, глаза, тонушие в черных ямах глазниц, взъерошенные волосы. Они двигаются, и сама их походка неровная и шаркающая. Они останавливаются, и их тела впадают в углы искажений. Потому что эти хасидские евреи – отклонение от обычного человечества, отклонение к предопределенной трагедии двух миров. Нищие – это не реализм, который является простой поверхностной правдой, но реализм, преобразованный в хриплый, дурно пахнущий гротеск, несущий всю мерзость, кроющуюся в глубине души.

И напротив всего этого, напротив болтающих хасидов, сидит во всем блеске – телесном и духовном – верховный раввин; и здесь же одухотворенное лицо и изможденное тело, беспокойно ищущие руки подобного фантому Ханана. Или еще один контраст, две Леи – дочь богача, в белом свадебном платье, в туфлях на высоких каблуках – и в присутствии раввина, в черном, обезумевшая от горя, корчащаяся от боли, разрываемая изнутри вселившимся в нее дибуком, погибающая, слыша призывный голос любимого. Есть и еще один контраст: Ханан поет о своей любви стихами Песни Соломона, а молящиеся хотят только пить и танцевать вместе с радующимся Сендером. Звук священного шофара должен изгнать дибука – но прочь под звуки веселой мелодии уходят раввин и его свита, чтобы позвать жениха. Из смешения всех этих элементов «Габима» создает представление по пьесе Ан-ского. Каждый из них точно дополняет другой, все в целом создает единое полотно, мгновенно и постоянно меняющееся и находящееся в непрерывном движении.

Об игре отдельных актеров, не зная иврита, сложно судить. Однако даже и без того

нельзя не понять голос и внешний вид г-на Цемаха, согбенного годами верховного раввина, призывающего духовной силой заклипания волю самого бога. Или Посланец в исполнении г-на Пруткина, фигура которого воплощает власть, а голос – предсказание – воплощение двух миров. Или безукоризненную иллюзию Ханана в исполнении г-на Варшавера, сублимирующую реальность. И, конечно же, превыше всех образ Леи, созданный г-жой Ровиной в заключительных сценах – мучающаяся душа, истощенная и обнаженная экзорцизмом, покинутая на пороге ада, в бреду, на которую

Ханан проливает экстаз небес. Девушка, опустошенная и неподвижно лежащая на скамье; девушка, пытающаяся подняться и разорвать невидимые путы экзорцизма – девушка, которой удастся освободиться благодаря смерти. Всего за один вечер: люди, пропитанные насквозь гротеском этого мира; силы и присутствие верхнего мира; преданность, которую сами они не могут отринуть; кричащий гротеск нищих, божественный блеск великого рабби. Оттуда является «Габима» и мимоходом показывает их в Бостоне.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Ханс Марголиус

**Русские евреи**  
**Театр Комедии, гастроли «Габимы»,**  
**«Гадибук» С. Ан-ского<sup>176</sup>**

75

Judische-liberal Zeitung, Berlin, 1927. № 36. 9. Sept. S. 2

1

«Габима» открыла гастроли этого года в берлинском театре Комедии, предварительно подготовив для этого случая постановку «Гадибука» Ан-ского. Что нам дает «Габима»? Совершенно очевидно, что это не только своеобразное сценическое представление, легенда, это больше, чем последовательно разыгранные отдельные сцены, независимые одна от другой, это нечто уникальное, в чем обнаруживает себя и театральное бытие, и что ничего не теряет при этом из истории, которая разворачивается перед нами. И все же! Собственно сценическое искусство не всегда доходит до нас, сидящих в креслах, что-то от нас ускользает, заставляет снова и снова стремиться проникнуть в работу «Габимы», чтобы обнаружить ее суть. Без сомнения, основа захватывающего впечатления лежит не в сфере

искусства, проистекает не из сценических построений, более всего оно (это впечатление связано с особым, собственным «этносом», духовным складом), который и рождает полную жизни силу, пребывающую вне игры на сцене, где-то позади ее. Кроме того, существенней духовный склад этих людей, русско-еврейских.

2

Особые характеры, особый тип человека, показанный нам очень зримо и отчетливо, говорит о том, чего нам (зрителям) недостает. Русским евреям, что отличает их как от библейских евреев, так и от немецких, польских, португальских, свойственно то, что демонстрирует нам «Габима», свойственна спокойная сила человечности, свойственно что-то одновременно детское, объясняемое родовыми причинами долгого пути их печального бытия: Юноша, Старец,

Невеста. Мы находим здесь представителей всех форм жизни.

Вечно юное проходит перед нами, мятущееся, беспокойное, вскоре и этой чистоты коснется грех, скоро и оно познает суть и смысл печали; боль родится из глубин, и эту боль ничем не сдержать, она будет бесконечной, она приведет к слезам, радость оборвется криком, – все это и предвидение божьего греха выражается в ликующем танце.

И рядом с этим – Старик, Рабби, уже не испытывающий боли, безрадостный, слезы и смех утрачены, но движение жизни ощущается в его достоинстве, он сам по себе, он знает свою правоту, свою твердость и непреклонность, это вождь, главный в общине.

Но между ними есть и то, что тоже отражает сущность жизни, ее полноту. Девичество; робкое и очаровательное, полное внутренней покорности – и все же стойкое, даже могущественное и великое.

Это девичество – некий абсолюте, в нем путь женщины и ее чувства, ее ожидания, ее Бытие. И все, что происходит – это и легенда, и нечто большее, это рассказ о человеческом духе, чуде дибук, о том, что душа стремится за свои пределы и для нее это возможно. Тогда и робость, и прелесть становятся проявлением натуры и деяния,

наделяются качеством человечности, обретают силу и непреклонность. И снова звучит голос, от шепота переходя к крику, от тихой покорности к твердости, и в этом открывается сущность души, ее связь со всеми, ее верность и готовность к борениям, готовность к самопожертвованию.

Но это не только относится к Девушке, в этом одновременно обнаруживает себя бессмертная душа вообще, душа русско-еврейского человека: стойкая, праздничная, мрачная и одновременно печальная, спокойная и мятущаяся – идущая собственным путем.

«Зачем душа стремится в бездну с высот? В падении – восхождение...»

Восхождение души – вот что составляет суть духовного склада этих людей.

Восхождение души – вот в чем суть стойкости и того кольца, которым все они обручены с Богом и слышат его голос.

Восхождение из глубочайшей бездны – это означает долгое странствие, которое чреватом томлением, но которое имеет цель, через грех, через поиски – обрести для себя печальную истину.

Но во всем этом содержится Все: бесконечный путь: вечное служение и постоянное ожидание!..

Пер. с нем. В.Ф. Колязина

А. М<адерн>о

76

## Гастроли театра «Габима» Театр Комедии: «Гадибук»

Berliner Lokal-Anzeiger. 1927. № 426. 9. Sept.

Московский Художественный театр не только доказал свое право на существование на берлинских подмостках, но благодаря своим достижениям получил право на признание его весьма примечательным явлением современного сценического

искусства. Несмотря на то, что в этот раз он приехал к нам без новой программы, он может быть уверен в том, что истинные друзья театра проявят к нему интерес. Театр «Габима» не делает никаких уступок жажде развлечений и кругозору немецких зрителей;

он поставил спектакль по легенде из еврейской жизни, мельчайшие детали которой и являются элементами действия, которые, надо полагать, известны не всем, и эта пьеса «Гадибук» С. Ан-ского идет на иврите, знанием которого обладают лишь совсем немногие. Тем не менее, опасения не владеющих языком зрителей, что они не поймут ни единого слова, очень быстро улечутся, если они умеют слушать душой, если им дано постичь сценическое действие и чувства персонажей по музыкальному сопровождению.

Романтическая манера Ан-ского, творчество которого глубоко уходит своими корнями в религию его народа, гениальная пронзительная музыка Ю. Энгеля и строгая, но при этом не чуждая мистике режиссура Евгения Вахтангова образуют такое единство, которое многим из нас в глубине души чуждо и, тем не менее, захватывает нас, соединяясь в органичное произведение искусства.

С точки зрения мастерства как отдельных исполнителей, так и всего слаженного ансамбля «Габима» представила нам во всех отношениях совершенное произведение искусства. Достаточно привести в пример

только наиболее сильные актерские работы. Нехама Виньяр играет женщину, терзаемую страхом и душевными муками. Ее плач звучит как завораживающее пение, а ее пение – как душераздирающие рыдания. Свадебные танцы бедняков представляют собой оживленные массовые сцены, кульминационные моменты которых воспринимаются не как режиссерская постановка, а как проявление самой сути народной жизни. Как слаженно звучат голоса в молитвенных песнопениях и мольбах, и какими слаженными они остаются в момент наивысшего эмоционального напряжения – это нужно услышать и, возможно, этому стоит здесь поучиться. Приведем только один пример грима и характерной игры актеров: Х. Падуит в роли сумасшедшей. Главную роль исполняет Х. Ровина; она играет молодую девушку, душа которой одержима дибуком, духом умершего, и которая погибает в момент изгнания этого демона. Актриса находит очень выразительные изобразительные средства, чтобы передать глубочайшие душевные потрясения. Все участники этой постановки заслужили тех бурных аплодисментов, которыми их приветствовала в этот вечер публика.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Х. В. Г<ейслер>

## В Мюнхенском Шаушпильхауз гастролирует Московский еврейский художественный театр<sup>177</sup>

77

München-Augsburger Abendzeitung. 1928. № 29. 30. Jan.

Странное и редкое впечатление: слышать со сцены полнозвучный язык Ветхого Завета и смотреть драматическую легенду Ан-ского «Гадибук», действие которой разворачивается в среде русского консервативного еврейства. Древние иудеи не имели театра в нашем смысле слова; Маккавеи уничтожили языческие театры, которые создавал Антиох

Эпифан<sup>178</sup>, и даже ко времени рождения Христа иудеи держались подальше от римского театра. Так что еврейский театр не имеет традиции, на которую мог бы опираться; он должен вырастать на земле других народов.

Москвичи, целиком придерживаясь эстетики Станиславского, создали такой театр. Со своеобразием сценического языка Станиславского

Мюнхен уже знаком со времени гастролей Художественного театра. Декорации, пластика, режиссура с ее вниманием к деталям, сама манера работы с текстом – абсолютно все в нынешнем гастрольном спектакле напоминает о русском театре с той только оговоркой, что у Станиславского в центре внимания был русский народ, а здесь – еврейский с его обычаями.

Легенда о дибукке возвращает нас к народному сказанию о блуждающей душе несчастного умершего, которая соединяется с душой живого, чтобы спастись. Талмудист Ханан умирает, его душа становится дибукком (демоном), который вселяется в земную оболочку прекрасной Леи, которую Ханан любил. Далее следует изгнание дибука с помощью заклинаний, но в конце казалось бы спасенная Лея переступает магическую черту круга, очерченного вокруг нее раввином, и умирает, соединяясь с душой своего возлюбленного, с «Песнью песней» на устах.

Так же, как пьеса, пронизан фольклорными мотивами и сам спектакль. Во втором акте мы видим свадебные обычаи, и здесь режиссура являет себя с поразительной силой образности, особенно в той сцене, где на первый план выходит призрачный танец нищих. Ницета, в которой черты нищеты еврейской и русской перемешаны друг с другом... Трудно представить себе картину более выразительную. Самым захватывающим, интересным и наиболее выразительным визуально оказался третий акт – ритуальное изгнание беса. Мизансцены и атмосфера этого акта кажутся сошедшими прямо со старых алтарных досок немецких мастеров, обращавшихся к ветхозаветным сюжетам.

Актерское исполнение было так же хорошо, как и режиссура, спектакль оставил необычайно сильное впечатление. Битком набитый зал провожал актеров овацией.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Ханс Браун

## «Габима» в Шаушпильхаузе

Münchener Zeitung. 1928. 30. Jan.

78

В субботу на сцене Шаушпильхауза Московский еврейский художественный театр «Габима» сыграл драматическую легенду Анского «Гадибук».

Дух умершего Ханана, любившего Лею, вселился в нее, когда она должна была вступить в брак с женихом, назначенным ей богатеетом отцом. Бракосочетание не может состояться. Чтобы изгнать дибука – так называется дух – призывают в Мирополь волшебника-раввина Азриэля<sup>179</sup>. Ему это удастся. Но Лея добровольно выходит из того магического круга, который очертил вокруг нее, оберегая, раввин. Сила любви вновь соединяет души ее и Ханана, и она умирает.

Это магическое событие – выражение мысли о трагической взаимосвязи вины и возмездия. Одержимость и смерть Леи – наказание за нарушение брачного договора: отцы Леи и Ханана предназначили их друг другу, когда те были еще совсем юны и одинаково бедны. Заметьте, что нам представлено наказание, которое бескомпромиссный Бог за грехи отцов возложил на детей.

Мы полностью погружаемся в воображаемый религиозный мир, воссоздаваемый на сцене не только представленными народными обычаями, но и тем особым пластическим рисунком, что характерен для еврейского ритуала. И перед нами



разворачивается своеобразное моралите, каждое слово и самая цель которого погружает нас в реалии тех древних, патриархальных отношений, которые во многом живы и до сих пор. Живы, со всеми теми трагическими и жуткими предубеждениями, которые характерны и для сегодняшнего еврейства.

Как и следовало ожидать, исполнители, принадлежащие (все без исключения) той нации, что подарила театру цивилизованного мира такое количество актеров, здесь, где они к тому же встретились с близкими им характерами, явили нам превосходный ансамбль. Язык этих персонажей – их язык, в их жилах течет та же кровь, и это дает им отвагу переходить в своем сценическом существовании к пению и танцу. У русских, среди которых они живут на правах гостей, они научились добавлять к своей восточной жестикюляции решительную раскованность

в умении являть себя миру. Это выражается и в яркости эмоций, и в совершенном владении искусством грима. Кроме того, режиссура в высшей степени успешно поработала со светом и со всевозможными эффектами, способствовавшими возникновению тревожной, почти жуткой атмосферы.

Интересный своим национальным своеобразием, страстный и холодный, в высшей степени скорбный и вместе с тем исполненный действенной жизни, театр, который представила нам труппа «Габимы», основывается на актерах, исполнителях ролей Ханана (Варшавер), Леи (Ровина), Азриэля (Чемеринский). Спектакль собрал в субботу урожай аплодисментов, то жарких, то еще более жарких, а в финале обращенных уже к целому народу. К народу? Чтобы избежать недоразумений:

Речь идет о народе Израиля.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Вильгельм фон Шрамм

## Театр, играющий на иврите Гастроли «Габимы» в Шаушпильхауз

79

Münchener Neueste Nachrichten. 1928. № 29. 30. Jan.

Мистический мир, мир магического полумрака, являющий собой волнующую и призрачную картину – вот что такое этот еврейский театр. Его нельзя оценивать с точки зрения нашего европейского театра, но он обладает (даже если и кажется нам поначалу чуждым) мощным национальным своеобразием и убедительной силой воздействия.

Потому что искусство этого еврейского театра – великое искусство. Это не игра, это жизнь. Так же как у русских, здесь тоже все происходит как бы в центре некоего магического круга на сцене. Кажется, что зрительный зал им не нужен. «Габима» привезла не только еврейскую труппу, но

и еврейскую пьесу. И как раз в субботу был показан первый образец этого самобытного искусства – «Гадибук» Ан-ского. Это своеобразная еврейская мистерия, драматическая легенда об одержимом, выросшая – как вообще все драматическое искусство – из религиозных обычаев и ритуалов, питающаяся силой воображения, заложенной в мифе.

Два мира противостоят друг другу: мир мрачный и уродливый, воссозданный на сцене с невиданной впечатляющей силой, с реализмом почти жестоким; и – мир света, воплощенный в Лее, белой лилии, в ее возлюбленном Ханане, который в своем

стремлении к потустороннему знанию окazujeается во власти темных сил, умирает и уже как демон, дибук овладевает душой своей любимой. Какой глубокий смысл содержится в этой полной символов легенде о мистическом слиянии света и мрака, о торжестве света! В конце концов, Лея освобождена от своего демона, но умирает, как только он покидает пределы ее души. И лишь в смерти совершается, наконец, истинное соединение влюбленных.

Признаемся: редко вечер в театре оставляет столь сильное впечатление – даже несмотря на то, что иногда нервная неразбериха на сцене, лишние шумы и монотонное пение отвлекали от главного. Впрочем, для воссоздания духа народа и эта неразбериха необходима – она правдива в высшем смысле слова. Актеры живут происходящим на сцене, их сюрреалистические маски,

подчеркивая нищету простонародья, мощно воздействуют на душу. Танец перед Леей горбунов, хромых, паралитиков и слепцов – что-то стриндберговское, что-то, что Стриндбергу виделось, но так и не удалось воплотить. И посреди этого мрака – Лея, ангел среди убогих, светящаяся в своем белом платье неземным светом.

Такого ансамбля мы еще никогда не видели. Каждый здесь – как будто часть непрерывно меняющейся картины. За подлинностью существования актеров видна невероятная работа, непрерывно обнаруживающая себя в любой мелочи и во всем целом, в музыке, в декорациях. И потому из актеров назовем только двоих: Ровина (Лея) и Варшавер (Ханан). Видевшие никогда не смогут их забыть. Зрители были очарованы большим искусством.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Бернгард Дибольд

## «Габима». Еврейский театр

Berlin, 1928. S. 5–11

80

«Габима» – название Московского еврейского театра. «Габима» – древнееврейское слово и означает «сцена». Актеры говорят не на идиш и не на русском, а на древнееврейском языке. Они хранят в своих речах старейший язык нашей культуры.

### Язык

Этот язык духовного Запада, первое откровение в прошлом нового монотеистического бога, который гармонией своего голоса заглушил многоязыкую трескотню языческих богов – язык, на котором единственный бог спорил и заключал союзы с протцами, этот древний язык еще жив. Это чудо «Габимы». Греческий и латынь звучат по сравнению с этими древними звуками

как современные языки. Но когда ученики старших классов или профессора цитируют латынь, она звучит как искусственный стих, законсервированный в гимнических ритмах, как пособие классической науки. Но когда евреи из «Габимы» произносят свои гортанные «х» и палатальные «и» по-древнееврейски, они звучат прозой их повседневности.

Спустя тысячи лет этот язык живет не только в ритуале синагог, в мешанине жаргона идиш или в паре вокабул на уроках религии. Но он служит в сионистской Палестине для практического ежедневного общения, а на сцене «Габимы» становится официальным поэтическим языком, поставляющим тексты для гимнического речитатива,

будто самую обыкновенную прозу. Но «Габима» поставляет этот язык окольным путем – путем перевода. Ибо большинство пьес из древнейшего репертуара «Габимы» являются переводами с русского или идиш на древнееврейский. И не возникает ничего искусственного. Ибо традиция языка живет.

Как немецкий язык «новомодной» литературы XVII века (которая, смешав французский, испанский и латынь с нашим бедным немецким, низвела его до уровня протухшего средневекового крестьянского блюда) грамматистами и поэтами XVIII века постепенно был превращен в живой литературный немецкий, так и древнееврейскому языку понадобилось время, чтобы поэтическими усилиями современных евреев снова превратиться в средство неискаженного и понятного жизненного высказывания. «Гадибук» Ан-ского тоже переведен с русского оригинала. Но в том, как актеры «Габимы» владеют языком своих праотцов, купаясь в интонациях разговорной речи, нет ничего «переведенного». Наивный слушатель не чувствует здесь перевода ни отдельных слов, ни жестов, ни архаического шутовства. Ничто не кажется здесь игрой или музеем народа. Тут все оригинал.

Именно в восприятии любителя, который не понимает ни одного слова кроме имен собственных и известных выражений, чужая мелодия содержит в себе собственную выразительную жизнь. Ибо слова для него становятся слепыми понятиями, звучат отнюдь не ласкающе прекрасно, передавая только духовную энергию или душевную страсть их произносящих. Они то в хриплом и гортанном, то в буйном тараторенье еврейской общины, то вдруг в безудержно горестной псалмодии, поднимающейся в своих жалобах до истерического пафоса. Профанное и святое неожиданно соединяется и в стиле драмы, подобно тому, как в опере речитативы секко сменяются ариями. Инструментальная музыка окрашивает интонацию

речи то русскими танцевальными ритмами, то протяжными тонами старинных церковных песнопений. Монотонность коротких интервалов в отдельной фразе тоже, вероятно, русского происхождения. Из потока непонятных звуков, из жуткой печали легендарного демонического действия являются, как волшебные заклинания, слова: Элохим, Адонай, Израэль, Каббала. И приветствие «шолом алейхем» доносится из хаоса звуковой формы как предзнаменование понимания.

#### Логос жеста

Не только «слово», но и логос этого языка остался живым. Логос больше чем слово. Когда Фауст переводит Библию, он мучается в поисках многозначного понятия. Логос означает слово, смысл, дух, мысль, сила, поступок. В древнееврейском логосе «Габима» живет бессмертной жизнью. Эта жизнь не может таиться только в звучании речи. Весь люд человеческий должен оставаться подчиненным духу и крови логики того самого звучащего логоса. Гнет гетто превратился в силу традиции. Древние ритуалы и обычаи, вечно повторяющиеся наставления заповедей и просвещения сохраняют определенную форму мышления и пластического выражения мысли.

Как язык, так и жесты евреев «Габимы» – духовная экспрессия. Жесты необузданны, как ни у одного другого из европейских народов. Туловище согнуто, будто там горб, или отброшено назад в оппозиции к вытянутому вперед животу. Руки вращаются ладонями вперед. Голова качается в ритме походки, ноги трясутся. Их ритуальные жесты в синагоге – только высшая градация повседневного пластического языка. Или же ритуал был так силен, что повседневный образ действия насквозь стилизовался? Даже если они только танцуют или поют, то стиль движений становится в высшей степени причудливым. Это больше не евреи из Москвы. Это Восток.

Стиль «Габимы» – не только театральный стиль, но и стиль народа. Потрясающая сплоченность на сцене не только режиссура и художественный продукт, она произрастает из расы и ритуала. Из крови возник логос.

#### Культурная общность

Чем больше не обладает наше европейское сценическое искусство, так это мировоззренческой основой, религией и законом для всех. Эти же древние евреи свободно переносятся из своей культуры в искусство. Мы, бедные европейцы, пытаемся из культурного отчаяния идти обратным путем: сделать из искусства культуру и религию. И вот, в наказание за это кощунство нас поедает левиафан – Америка. Великие художники «Габимы» выглядят не как наши обыкновенные выдающиеся деятели. Они вряд ли позволят себе шить костюм не у первого встречного портного, их честолюбие не сосредотачивается на покупке автомобиля новейшей марки. Невозможно допустить, чтобы они каждый вечер пили шампанское; еще меньше, полагаем мы, дефицит этого элегантного образа жизни отягощает их сердце. Искусство для них не просто «профессия», с помощью которой они добывают деньги. Жизнь течет не где-то рядом. Профессия – не исключительно гнусная предпосылка экзистенциального благополучия. Их профессия – их призвание. Они – художники. Они не джентльмены в их художественной профессии. Их жизнь свята. В этом разгадка их мощной суггестии. Они не играют в театр. Они живут театром. Театр – это их мир. Какому театру можем верить мы, европейцы?

Что за театр! Они имеют то, чего у нас тут нет – духовную программу! Они могли бы сыграть по-древнееврейски даже «Веселую вдову». Это тоже дает выручку. Но они берут только пьесы, в которые они верят. Мы, неверующие, восхищаемся Шиллером, Бронененом<sup>180</sup>, «Фаустом» Гете, Тагором, Йеснером<sup>181</sup>, Клейстом, Пискактором<sup>182</sup>, Барлахом<sup>183</sup>,

Штернхеймом<sup>184</sup>, Вагнером, Пиранделло, Таировым и – «Габимой». Мы каждый вечер повторяем: «Какая пьеса, ах, какая же пьеса!» Смысл, который мы вкладывает в понятие пьесы, «Габиме» неведом. Они играют «Гадибука», «Голема», «Вечного жида»<sup>185</sup>. Они избражают не приятную видимость искусства, а собственное бытие, спасенное в искусстве.

Евреи «Габимы» присягают на верность не «поэту», а, устами своих в общем-то посредственных драматургов, – смыслу своей жизни. Они, несомненно, не верят в историю и сюжеты о демоне – дибуке или Големе из Лема. Но они признают себя причастными к символам страдающей души, к трагизму землетворяющей креатуры, к вине в непризнании мессии, к наказанию за неутомимость Агасфера. Тот, кто видел спектакли «Габимы», чувствует богослужение искусства. Несмотря на красоту грима и сцены, это не был культ красоты. Здесь красота служила символу веры и смыслу жизни.

#### Мастера

Посмотрим на этих мастеров! Это не лица актеров, это не разодетые франты. Это не кустари с экспрессионистскими узорами на лице. Это иудеи. Это все равно как в «Броненосце „Потемкин“»<sup>186</sup> играют не актеры, а русские люди. Там русские вопросы, тут иудейские. Серьезные вещи, которые нельзя сыграть просто с помощью единой техники и двух лет актерского училища. Половина их актерского таланта – их человеческое бытие. Любовь их отдана произведению, а любви невозможно научиться. Любовь – не профессия и не времяпрепровождение. Их искусство – сама любовь.

Корифеи играют тут самые маленькие роли. Один в «Гадибуке» статист, а в «Големе» – бедный огромный зверь<sup>187</sup>, который не хотел бы явиться на свет Божий, трагический типаж с несносной внешностью. Второй играет мужчину с обетом молчания; его выдают лишь незабываемые глаза раввина.

Третий играет слепого. В каждом движении – обостренное, тактильное чутье невидимого: это единственный, кто верит в пришествие мессии. Четвертый может быть страшным в своей мании господства, и, однако, он будет вновь и вновь страдать оттого, что его голос становится хриплым и мягким. Великая трагическая актриса «Габимы»<sup>188</sup> – маг сцены. Глаза цепенеют, как в хаосе: верующие только в ночь, исполненные страха, горящие звериным блеском под лучом света.

Мастера «Габимы» блистают своим талантом, прежде всего, в трех драмах – в «Гадибуке» Ан-ского, в «Големе» Лейвика и в «Вечном жиде» Пинского.

#### «Гадибук»

В центре этой хасидской легенды – нечистая сила. Мрачно катящая свои волны соната привидений. Дибук – вампир или демон, душа бедного человека, который должен был умереть «до своего срока» и теперь ищет пристанище и спасение в ком-то из живых. Юный Ханан и юная Лея влюблены друг в друга. Но Сендер, отец Леи, хочет выдать ее за богатого жениха, несмотря на то, что раньше он одобрял прежнюю помолвку. Ханан умирает от проклятия и становится дибуком. Он поселяется в теле и душе Леи, в полном смысле слова одержимой своим демоном. На призрачной свадьбе она отталкивает от себя нового жениха. Для изгнания поселившегося внутри мучителя ее приводят к цадику, чудесному раввину. Казалось бы, избавление проходит успешно, но излечение оказывается смертельным.

Эта легенда повествует не об умершем Тристане, к которому стремится элегически любящая Изольда. В ней изображается ужасная страсть скорбящей женщины, замученной дьяволом до смерти. И Ханан в пору своей жизни на земле в первом акте действует как фанатический адепт таинственного волшебника, делающий с помощью каббалы непоправимые вещи.

Вся драма разыгрывается в полумраке, колеблясь между славянским реализмом в деталях и немецким экспрессионизмом в выражении предчувствий. Мистический танец калек вокруг безумной невесты и появление «вестника» смерти и несчастья – приледеняющем спокойствии актера, исполняющего эту роль, актера потрясающей мощи – впечатляющие поэтические эманации. Они близки нам благодаря антивоенной и революционной драматургии, в которой юная в то время Германия еще металась между духом и душой вместе с ангелом.

Какова эта вибрирующая настроением пьеса, каков этот язык, монотонность которого то и дело прерывается экстазами, таково и актерское искусство этих иудеев. Элементами его являются имитаторские детали и танцевально-стилизаторские мотивы. Типичны в этом смысле эпизоды с рыдающей женщиной, голос которой слышен издали (пение это или вой?). Она спешит вначале к алтарю синагоги, где реалистические всхлипы и судорожный плач сменяются мелодическими причитаниями, имеющими четкую музыкальную структуру, а затем убегает со сцены под то и дело прерывающееся пение. Здесь мной схематически обозначены крайности природы и искусства этих с избытком одаренных художников. Самый убедительный в этом естественном стиле – отец Сендер, гордость которого постепенно склоняется перед страданием, пока мы не начинаем сострадать злу в нем. Чудесный раввин: седой, мудрый, с охрипшим голосом фантом; в нем ни капли благости, и все тепло его истаяло от силы духа. Духовный контраст раввину – Лея, невеста.

Лея, невеста... Вышедшая словно из сербрюного гроба, в белом шелковом платье, с мертвым восковым лицом... вся мимика душевной боли как бы спрятана вовнутрь... словно оочеченевшая от этой жизни и все же в глазах и устах читается ужасная

одержимость. Так стоит, так лежит, так танцует она, так корчится в судорогах, словно в борьбе с демоном, словно в безумной попытке вырваться из пределов власти сверхсилы. Мгновение – только мгновение! – и после монотонных сетований вдруг из ее груди вырывается легкий высокий стон, крик удивления, вздох, как будто бы дибук только что, наконец, отпустил свои когти от мягкой духовной плоти ее сердца. Нет, этого не забудешь никогда.

Спектакль с большим количеством эпизодов обязан своим успехом наполовину искусству актеров этой труппы, замечательных актеров на второстепенные характерные роли, наполовину искусству режиссера. Режиссер Вахтангов, который отвел для работы над «Гадибуком» двести репетиций, скончался, его спектакль продолжает жить. В нем, равно как и в актерах, борются две противоположности: натурализм Станиславского и символизм русско-немецкой помеси. Танец калек мог бы быть поставлен Иеронимом Босхом или Питером Брейгелем Адским. Уникальные куклы в своей типологии игрушек идут от кабаре «Синяя птица». Призрачность застывших, словно

на фотографиях, обывателей впервые была подмечена Анри Руссо. Оттуда примитивные краски, прически и платья с рукавами фонариком в сцене свадьбы. У каждого акта своя собственная главенствующая краска. Синагога черная и золотисто-коричневая, как будто бы покрашена рукой Франса Гальса. В сцене изгнания демона доминирует не мрачный свет, а кричаще-белый с небесно-голубыми оттенками: анатомический зал души. Краски колориста перекидываются и на грим актеров. Не только костюмы с их основной краской «оттенены» мазком. Носы затушеваны синеватым цветом, щеки и лоб покрыты четким выразительным орнаментом красного и белого цвета. Хор – сама демоническая эксцентрика. Скачут в пестрой мозаике бороды, носы, шляпы, кафтаны. И пронзающая весь этот скок неподвижная белая маска Леи: жизнь с маской мертвеца. <... >

Актеры, жесты, речь, пьеса – все в «Габиме» подчинено единому логосу. Мы, европейцы, должны им завидовать самой благородной завистью. Как те ждут своего мессию, так мы ждем новый логос Европы. < ... >

Пер. с нем. В. Ф. Колязина

Юлиус Кнопф

81

**Чествуемая «Габима»  
«Гадибук» на сцене Лессина-театра<sup>189</sup>**

Berliner Börsen-Zeitung. 1929. № 594. 20. Dez. S. 3

Свой десятилетний юбилей Московский еврейский Художественный театр хотел отпраздновать торжественно. По этому случаю он представил нам потрясающе захватывающий спектакль «Гадибук» по пьесе Анского, писателя из России.

То, что выбор пал на пьесу, уже игранную «Габимой» в Берлине, имеет основательные причины. Потому что эта легенда,

брызжущая красками, волнующая и пленительная, мистическая и трагическая, дает возможность погрузиться в причудливый захватывающий мир обрядов. Даже при кратком изложении сюжета легко понять, насколько существенную роль играет в пьесе таинственное волшебство ритуалов.

Дибук – это душа юноши Ханана, любившего девушку Лею. С самого рождения их

отцы сговорились о будущем браке детей. Таковы, видимо, обычаи восточно-европейского купечества, глубоко погруженного в традицию. Однако отец Леи в низменной жажде обогащения нарушает слово и решает отдать свою дочь в жены состоятельному человеку. Бедняк Ханан уже не годится ему, разбогатевшему, в зятья.

Ханан, с презрением отвергнутый талмудист, потеряв невесту, умирает. Внезапная смерть в иешиве обрывает его жизнь. Но жизнь, разумеется, только земную. Потому что душа продолжает жить, воплотившись в злом духе, дибуке, который вторгается в тело и подсознание Леи, мучает ее, приводит к помешательству и, в конце концов, заставляет отказать богатому жениху в день свадьбы. Единственная возможность спасения – приглашение волшебника-раввина из Мирополя. И тот действительно совершает невероятное. Но, как это бывает иногда и в реальной жизни: операция прошла удачно, а пациент умер.

Специфика русско-польско-еврейской жизни, целое богатство своеобразных обычаев живут в этом спектакле-мистерии. Перед нами иешива при синагоге с ешиботниками и разными празднующимися, которые поют, танцуют, водят веселые хороводы. Грустные еврейские мелодии звучат контрапунктом песням и выкрикам задорных хороводов, перерастающим в угар экстаза. Перед нами пестрое чередование свадебных обычаев, увенчанное ведьмовским танцем старух, прокаженных, нищих, слепых, горбунов. Гнетущая, дикая, беспорядочная неразбериха, потрясающий шабаш ведьм, *danse macabre*. Этот оргиастический танец вызвал бешеную овацию. Публика кричала «бис». Театру хватило вкуса не повторить сцену.

Последний акт, сцена изгнания дибука рабби Азраэлем, хотя и не поднялся до высот

потрясающего гротеска свадебных хороводов, все же был достаточно убедителен, чтобы держать зрителя в напряжении.

Снова, как три года назад, режиссер Е. Вахтангов сделал из драмы мелодраму, чему мы, те, для кого язык габимовцев столь же недоступен, как китайский, только рады. Тем более что актеры беспощадно лишены возможности мимической игры: их сильно загримированные лица превращены в застывшие маски. За них играют руки.

Об исполнителях: актер разнообразных возможностей Цви Фридланд, играющий сразу две роли; сначала юноша Ханан, фанатик со страдальческим выражением лица, а потом, в сцене экзорцизма, – старый, беспомощный, вертлявый слуга. С другой стороны – Х. Ровина, у которой Лея – тверда, владеет собой. И. Бертонов, играющий таинственного посланца судьбы, исполненного меланхолической горечи; Б. Чемеринский – дряхлый раввин без всякой позы.

Наши восторги, овации, преклонение – актерам «Габимы», тем, к кому перед началом третьего акта обратился с приветственной речью некий господин, державший руки в карманах.

Как бы часто ни играла «Габима» перед нами «Гадибука», всякий раз нас захватывает эта удивительная и непростая, глубокая легенда. Редчайшее соединение мистики и гротеска, которое в призрачном мире спектакля всякий раз звучит по-новому, снова и снова дает нам особенное переживание. Всякий раз нас заново глубоко волнуют эти русско-еврейские актеры, пылающие каким-то таинственным пламенем. Они сделали юбилейный вечер поистине праздничным для себя и для нас, зрителей.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Н. И. &lt;псевдоним не раскрыт&gt;

82

**«Гадибук» в «Габиме»**  
**После первого спектакля в Тель-Авиве**<sup>190</sup>

Гаарец. Тель-Авив, 1928. № 2634. 19 апр. С. 1

Любопытство и нетерпение охватывают тебя перед началом «Гадибука» в «Габиме»: что же это будет? То есть, что в этом спектакле – помимо игры актеров – будет похоже на работы других театров, а что будет отличаться от них? Ведь нет практически ни одного театрала, который не видел бы «Гадибука», в Эрец-Исраэль или за границей, в постановке двух, а то и трех разных трупп.

Как только поднимется занавес, становится ясно: это – подлинник, это – настоящая драгоценность. Все остальное – подражание оригиналу, созданное по его образу и подобию. Здесь все хорошо и ладно собрано рукой гениального режиссера Е. Б. Вахтангова. Здесь царит совсем другая атмосфера, атмосфера другой театральной планеты.

Два момента следует выделить в первую очередь, и они очень важны для этого спектакля (который многие считают «Песней песней» «Габимы»). Во-первых: «Гадибук» – принадлежит самобытной еврейской культуре, испокон века создававшейся на иврите. Ан-ский и Бялик поменялись здесь ролями: не Ан-ский – автор, а Бялик – переводчик: наоборот. «Гадибук», впервые увидевший огни рампы на иврите, остался верен этому языку.

Музыкальность этого драматического сказания неразрывно связана с ивритом, и всякий другой язык здесь – это перевод. Второй момент: дух жизни вдохнула в эту драматическую композицию именно «Габима». И поэтому именно «Габима» является физическим и духовным отцом этой притчи.

На долю «Габимы» выпала роль сотворения нового мира. Весь ее репертуар – это не обычные пьесы, предназначенные для

сцены. Это драматические сказания, поэмы и т.д. Габимовцам приходится восполнять недостающее в тексте. Поэтому войны, которые им пришлось вести, были тяжелыми вдвойне. Необходимо признать в полный голос: большинство сражений «Габима» выиграла. Ей покорились и художественная истина и обычная, земная правда. В случае с «Гадибуком» ей удалось смягчить обвинения, высказываемые в адрес этого литературного произведения. Критики указывали на многочисленные противоречия в тексте этой пьесы и на ее общую слабость. Однако сценическое воплощение «Гадибука» стало ему защитой. Это одна из немногих пьес (и не только еврейского репертуара), представляющих режиссеру и актерам столь широкие возможности для реализации своей фантазии. И то, что в последние годы «Гадибук» обошел сцены многих стран мира (кроме родных иврита и идиш, на которых пьесу сыграли несколько трупп, «Гадибук» играли также на английском, французском, немецком, польском датском и других языках) – заслуга «Габимы», обнаружившей этот клад и представившей его миру как оригинальное произведение с мощным сценическим потенциалом. Для евреев «Гадибук» стал воплощением ностальгии по романтизму и уходящему в прошлое миру. А для неевреев – маленьким ключиком к иудаизму, еврейству цадиков и хасидов, миру исканий и сомнений. Для нас «Гадибук», в общем – дело прошлого, своеобразный памятник забытых времен. Для неевреев это экзотика, картинки невиданной доселе жизни. И, несмотря на усталость от «Гадибука», этот спектакль, возможно, не сойдет со сцены и спустя несколько лет.



Нужно ли добавить что-то еще о самом спектакле? Глядя на целостное произведение искусства, трудно пускаться в разговор о деталях. «Габима» относится к редкому типу великих театров, живущих по принципу коллективизма. Поэтому самая маленькая, самая последняя роль в спектакле тщательно отшлифована и отработана не в меньшей степени, чем главные роли. Иногда даже легкое движение одного из нищих, танцующих во втором акте, приводит зрителей в дрожь.

Трудно представить себе более цельный спектакль, чем «Гадибук». «Авторские права» соблюдены здесь почти что полностью. Без вычеркиваний и сокращений. И естественная игра актеров компенсирует порой неестественность пьесы (например, ночной визит Леи и ее подруг в синагогу). Этот спектакль – вершина проникновения в эпоху и жизнь. Это – высшая точка подъема.

Среди исполнителей «Гадибука» нельзя не упомянуть Ровину в роли Леи, создающую мягкий и печальный сценический образ. Чермеринский в роли цадика, появляющийся

лишь в последнем действии, сразу же привлекает к себе внимание. Он создает цельный образ великого в своей вере человека, дающего силы всему своему окружению. Бертонов в отточенной роли Сендера, Пруткин в роли Прохожего... Но и остальные участники спектакля – даже исполняющие роли без слов – находятся каждый на своем месте и дополняют один другого. Это сыгранный, удивительно гармоничный оркестр. Двое актеров из Эрец-Исраэль, присоединившихся недавно к «Габиме» – Биньямини (в роли служки Михаэля) и Финкель (в роли Менаше, жениха Леи) уже акклиматизировались в новой для себя среде.

И уже после спектакля, вместе с восторгом от высочайшего достижения нашей сцены, часть зрителей наверняка испытывает и сожаление: во-первых, потому что у нас нет достойного репертуара, с которым можно было бы продолжить заданную театром линию и, во-вторых, потому что наша сцена, которой мы так горды сейчас, все еще находится в пути...

Пер. с ивр. Б. А. Ентина

Ицхак Норман

## О «Гадибуке» (Обрывочные замечания)

83

Давар. Тель-Авив, 1928. № 908. 3 мая. С. 2–3

«Габима» имеет право стремиться к новым высотам и к заоблачным высям, но права пренебрегать интересами потребителей искусства, которые уже появились у нас, нет ни у кого. И мы продолжим критиковать театр за обнаруженные им пороки и изъяны, ибо сказал Гете: «Совершенство свойственно Богу. Желать совершенного – свойственно человеку»<sup>191</sup>. Театральные критики (не рецензенты, разумеется!), возлежащие на Олимпе и вззирающие на мир свысока,

отделяют актера от его естественного окружения. Как будто им неизвестна химическая формула: движение и жест + грим + реквизит + цвет + звук и т.д., помноженные на коэффициент репертуар + зритель, дают в итоге театр. Если бы, например, Моисси или Чехов решили сыграть Гамлета без каких бы то ни было театральных атрибутов, вне атмосферы театра, то даже они не смогли бы произвести впечатление на публику и самых утонченных театральных критиков.

Я вовсе не являюсь адвокатом «Габимы», но очевидно, что некоторые критики пытаются как бы забальзамировать этот театр. Упоминание рядом с «Габимой» имен Рейнхардта и Дуже просто-напросто слепит глаза и отвлекает от разговора о по-настоящему значимых театральных проблемах.

Можно спорить: а) подходит ли «Гадибук» для репертуара еврейского театра (кстати, я тоже не являюсь поклонником «гадибуковского» репертуара), б) что лучше – великий режиссер, но не еврей или средний, но все-таки еврей (вопрос носит исключительно риторический характер – на сегодняшний день у нас есть только 1,5 режиссера – Галеви<sup>192</sup> и Даниэль<sup>193</sup>), в) каковы должны быть форма и содержание национального театра, г) что важнее – индивидуальное мастерство актера или слаженный ансамбль, д) каково истинное предназначение театра и каковы пути его развития.

Нет никакого сомнения в том, что в спектакле «Гадибук» «Габима», Вахтангов и Альтман развернули перед нами свиток, в котором по порядку, глава за главой, изложена теория современного театра. В этом спектакле содержится код искусства, который нужно запомнить на долгие годы.

Вахтангов – звездочет, открывший Млечный путь на театральном небосклоне. Он смешал два театральные стили, Станиславского и Мейерхольда. Мейерхольд – острый и озорной взгляд, яркое и отточенное движение. Станиславский – кладезь мелодии слова, захватывающего и пронзительного звука. И сам Вахтангов – широчайший диапазон сочных красок, чувственное воображение и удивительное богатство оттенков.

Вахтангов создал концепцию современного искусства, обязательными компонентами которой являются: гармония, организация, целостность. Рука скульптора ощущается в каждом эпизоде, в каждом образе, в каждой части спектакля «Гадибук».

По сути дела, «Гадибук» – незамысловатая и довольно слабая мелодрама, отягощенная элементами этнографии и фольклора. Только с помощью богатейшего воображения Вахтангов смог оживить картины и образы, только талант актеров, а в еще большей степени – их свежесть и эмоциональность, позволили театру обнаружить в этом спектакле артерию нового искусства.

С концептуальной точки зрения в «Гадибуке» есть один изъян. И его природа вовсе не в том, что Вахтангов не принадлежит народу Израиля. В «Гадибуке» Вахтангов попытался смешать трагическое с комическим, но удача не улыбнулась ему, как Сервантесу в случае с Дон Кихотом и Санчо Пансой. Режиссер увяз в мистических ритуалах, не представляющих первостепенной художественной ценности, являющихся лишь следствием, но не причиной происходящего.

В этом смысле «Гадибук» не всегда придерживается одной линии. С одной стороны, в спектакле присутствуют пародия и гротеск (пластика, гримаса, грим, интонация), ирония и экстаз (чтение Псалмов и реплики батланов в первом действии), скептицизм и жажда мести («бунт» нищих), страх и ужас (танец нищих и несчастье невесты) – короче говоря, вхождение в образ и выход из образа, органичное действие, сопереживание и гротеск. Музыка, романтика и эмоциональный накал, драматическое напряжение второго действия – все это создает особую атмосферу. С другой стороны, в третьем действии религиозный экстаз играет абсолютно серьезно (изгнание дибук). Так что же представляет собой «Гадибук»? Даже неискушенный зритель заметит пропасть между первым и вторым действиями спектакля и третьим действием. Это смесь физики и метафизики, смесь цадика с факиром, и, несмотря на четкость форм и отточенность игры, здесь ощущается некоторая непоследовательность.

Нас, в конце концов, не интересуют присутствующие в пьесе фанатизм, фольклор и «фаршированная рыба». Потрясающе другое: все те, кого мы могли бы назвать скептиками (нищие, батланы, судья) удивительным образом превращаются в людей, одержимых страстью и глубокими чувствами. Потрясают артисты, эта маленькая семья художников, над которой распростер свои крылья «Гадибук». Потрясают их драматизм и способность к резким переходам: от спокойной беседы к нарочитой декламации, от обычной жестикуляции к отточенному движению и танцу. Простой зритель следит за этим, затаив дыхание, воспринимая все как единое целое. Восхищают дисциплина и ритм. «Гадибук» – знак победы театра верующего, слегка безумного, вдохновенного, объединяющего всех в едином духовном порыве.

Нужно понять, почему некоторые устроили «Гадибуку» публичный суд в Эрец-Израэль<sup>194</sup>. Это спектакль возвращает на нашу сцену жизнь в галуте<sup>195</sup>, «черту оседлости», извечную печаль – наше недавнее прошлое, от пут которого мы еще не успели освободиться. В Эрец-Израэль мы пытаемся выпрямить спину, протест против «Гадибука» – проявление здорового чувства. С идеологической точки зрения «Гадибук» представляет собой проблему. Но тот, кто действительно хочет понять «Габиму», должен взглянуть на спектакль с иной точки зрения. Главное в «Габиме» – это стремление создать театр. «Габима» – это хор предвестников театра, и более того – предвестников нового театрального искусства в Израиле. Да, «Габима» следует, главным образом, традиции Станиславского (а не Рейнхардта, между прочим!), и в этом смысле не несет ничего нового, но в то же время, она создает художественные ценности (не меньшие, чем живописцы и писатели), и своими руками расшивает талит<sup>196</sup> театра нашего времени.

«Габима» – зеркало нашей эпохи, «Гадибук» – дитя нашего времени. Правда, социальные проблемы обозначены в спектакле наивными линиями – протест нищих против Сендера, их крики и взгляды (хотя в ту эпоху, как, впрочем, и во все остальные, нищие – рабочие низы – могли только сжимать кулаки, но не могли ничего сделать). Декорации спектакля и его ритм (особенно во втором действии) – это зеркало нашего времени. Это не отблески московского пламени и ни фиговый листок, которым пытается прикрыться «Габима». Асимметрия и нестыковки в первом и втором действиях – между батланами и Прохожим, между Лейей и ее подругами, между нищими и Сендером – укрепляют это ощущение. Еврей кричащий, разговаривающий, танцующий, поющий и плачущий одновременно – в этом быстром и современном действе весь ужас нашей эпохи. Эта динамика способна обнажить суть нашей идеи, приблизить нас к революционному духу наших пророков. И отсюда – один шаг до вопроса о стиле, заложенном в подсознании театра. Стилю невозможно обучиться. Стиль – это портрет Дориана Грея, он обнажает все движения и все черты, он открывает чистоту помыслов и злой умысел. Стиль в спектакле «Гадибук» ярко выражен.

Вахтангов-актер помог Вахтангову-режиссеру. Кажется, будто он сам сыграл каждую роль – и создал ее. И поэтому актерский ансамбль выглядит так целостно, так совершенно в своем единстве. Особенно это проявляется в движении рук – отточенном и верном, всегда попадающем в цель. И, конечно, в неожиданных переходах: от обычной речи к вдохновенной, от спокойствия – к мощному выплеску эмоций. Этот способ существования, имеющий корни в народном обряде, приближает актерскую игру к подлинной трагедии.

Откуда взялось ошибочное мнение, что создать ансамбль – это легко? Кто сказал,

что главное – это два артиста, «он» и «она», а все остальные – статисты, простые солдаты? Боюсь, что это проявление монархического мировоззрения. Оно существовало в феодальном обществе и, как рудимент, до сегодняшнего дня сохранилось в некоторых европейских театрах. Мы принадлежим другому поколению, поколению, стремящемуся к ансамблю – фундаменту демократии. Художественный театр и все воспитанники его школы добились успеха, прежде всего, благодаря ансамблю. Кроме этого, ансамбль вовсе не означает отсутствия ярких индивидуальностей. Напротив, если бы не ансамбль театра «Габима», мы не обратили бы внимание на талант многих артистов. Исполнители главных ролей выделяются на фоне статистов. Было бы ошибкой думать, что у нас сейчас нет хороших артистов. С артистами у нас дело обстоит все же лучше, чем с писателями. Правда, сегодня для успеха артисту уже недостаточно быть широкоплечим обладателем сильного голоса, который он повышает и понижает при декламации. Количество артистов с большой буквы всегда огорчительно мало, так почему же именно этой молодой группе мы предъявляем завышенные требования? Почему мы не требуем того же от нашей литературы, богатой многолетней традицией? Только потому, что иностранные критики пришли в восторг от «Гадибука» и раздали высокие оценки артистам, наши критики начали выискивать в спектакле недостатки, не замечая самого главного?

Игра в «Гадибуке» действительно производит впечатление. Во втором действии просто непонятно, что это: чудо природы или упорная работа творцов. Театр как будто выходит за привычные рамки. Такова сила сценического пафоса. Каждое действие нанизано на мощный ритмический стержень, который связывает все происходящее между собой. Здесь нет невинных картинок и ненужных речей – такова сила этого театрального

стержня. Это как твердый материал, который, раскалившись, потек. Театр извергает окаменевшую лаву. С первого мгновения второе действие завораживает. Каждый образ и каждый отрезок действия выглядит отточенным и совершенным. Множество актеров появляется на сцене, и они как будто никак не связаны друг с другом. Но на самом деле они, как пуповиной, связаны единым рисунком, хотя у каждого актера свой образ и своя линия. Было бы ошибкой думать, что такие роли, как Зундл (Виньяр), Хромой (Брук), Кантонист (Мескин), Безрукая (Нехама Виньяр), Старик (Бен-Хаим) может исполнить любой артист.

Несколько слов о Ровиной. Жаль, что критики еще не прекратили использовать для сравнения с ней имя Сары Бернар. Прежде всего – не Дузе, не Савина, не Комиссаржевская и не Рашель. Просто Ровина. Этого достаточно. Все сравнения напрасны и не дают ни зрителю, ни критику никакой дополнительной информации.

Ровина – замечательная актриса, одаренная прозрачным лирико-драматическим талантом. Лея в ее исполнении – это песнь, пропетая чистым голосом. Его серебристый звук покоряет нас – и в этом тайна искусства. У Ровиной меньше, чем у других артистов, чувствуется школа. Можно подумать, что она никогда не ступала на порог театра. Ее мягкий лиризм и скромность (синагога, первое действие) захватывают зал моментально. Ее глубокий голос, идущий из самого сердца, легкие движения, ритмичные шаги, воздушный танец, рука, которую она прикладывает ко рту и ко лбу, блестящие глаза – завораживают. Банальные, но истинные слова. [...]

Только люди, исполненные верой, разумом и жаждой прекрасного, могут нести театр на своих плечах. Этот спектакль, так же, как и «Голем» – свидетельство о рождении театра в Израиле.

Пер. с ивр. Б. А. Ентина

В. А. Д. (V. A. D.) <псевдоним не раскрыт>

**Отличная команда  
Труппа «Габимы» в Лондоне<sup>197</sup>  
Постановка «Гадибука» на иврите**

84

The Daily Telegraph. London, 1930. 30 Dec. P. 8

**Таинственная атмосфера**

Если вам доведется увидеть труппу «Габима» в постановке «Гадибука» в театре «Феникс», вы сможете получить совершенно новое впечатление от театра. Пьеса будет длиться почти три часа, и вы не поймете ни слова, даже не сможете понять сюжет, если, конечно, вы не понимаете иврит, знатоки которого встречаются редко. И в то же время вы с интересом будете следить за развертыванием событий с начала и до самого конца.

Есть какое-то неповторимое очарование в том, как гармонично работают люди вплоть до самого конца спектакля; хотя мы можем и не понимать в чем оно заключается и как достигается. Даже тот, кто никогда не видел состязаний по гребле и которому ничего не известно об основных принципах гребли, все же получает настоящее эстетическое удовольствие от работы восьми натренированных людей. Именно такое удовольствие может принести театр «Феникс».

**Мистическая пьеса**

Странные песнопения, эксцентричные танцы, необычная стилизация исполнения и грим актеров, старинные костюмы могут также удивить вас, как удивили меня. И хотя, вероятно, не поймете, о чем ведется речь,

вам точно станет ясно, что актеры знают свое дело, как никто другой. Вы почувствуете, что стали свидетелем чего-то настоящего и очень важного, какой-то загадки, ответ на которую вам не известен.

Одним словом, на пьесу «Гадибук» меньше всего влияет постановка на неизвестном языке. Это загадочный спектакль, сохраняющий свою таинственность даже на английском. И все же выразительность самых важных сцен спектакля, в которых в тело девушки Леи вселяется дибук (или дух, не покинувший землю), дух ее умершего возлюбленного, не зависят от языка. Вам не нужен переводчик, чтобы понять, насколько хорошо играет в этих сценах мисс Х. Ровина. Дело в мастерстве.

Но, несмотря на ее замечательную игру, мне кажется несправедливым отмечать только ее заслуги. Нужно видеть работу всей труппы, а не только одного актера. За десяток лет своего существования, превратившись из филиала московского экспериментального театра в Национальный театр Палестины, эта труппа представляет наиболее захватывающее зрелище на сцене – слаженную работу отличной команды.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Х. Х. (Н. Н.) <псевдоним не раскрыт>

## Труппа «Габимы» с пьесой «Гадибук» С. Ан-ского на иврите в театре «Феникс»

The Observer. London, 1931. 4 Jan.

Для господина Ноэля Коуарда и его произведения «Частные жизни»<sup>198</sup> успех «Гадибука» труппы «Габима» и контраст едва ли могли бы быть еще более значительными. С точки зрения художественного искусства, это было бы, как если бы Рембрандт был последователем Кирхнера<sup>199</sup>, а с точки зрения театра, как если бы местом будuarной встречи была Вавилонская башня. Похожие на свою странную пьесу, еврейские актеры пробуют разбудить ваше воображение, не ограниченное предубеждениями, и даже в этом случае им нелегко добиться своей цели. Они в первую очередь обращаются к зрительному восприятию, а не к изнеженным чувствам, как это происходит в нашем драматическом искусстве. Оценивая синагогу, которая кажется наполовину часовней, наполовину ночлежным домом, вы можете увидеть контраст энергии бедной жизни, смешанной с родовыми обрядами, в ходе развертывания событий в пьесе. Кроме того, это лишь увеличивает ваше удивление от того, как манера подачи подчиняет себе содержание, когда свет освещает актеров на сцене и начинается второе действие.

\* \* \*

К этому времени основная идея пьесы понятна. Ханан, юный студент, изучающий теологию, доведенный до почти лихорадочного состояния из-за запретов Каббалы и смирения плоти, встречает Лею, в которую отчаянно влюбляется, и, узнав о том, что она выходит замуж за другого, умирает от шока. Таков краткий сюжет, сопровождаемый пением, причитаниями и праздничным шумом синагоги. Женщина пронзительным

скорбным криком прервала пение хора, и Посланник, странный символический персонаж, никогда не выходящий из состояния полного равнодушия, первым покрывает мертвое тело Ханана, потом присаживается рядом, сохраняя профессиональное самообладание. Все относительно понятно.

\* \* \*

Однако, после смены сцен и появления двора дома Леи, начинаются приготовления к свадьбе, света становится все больше и больше, но ясности становится все меньше и меньше. С этого момента раскрывается вся странность постановки. Собравшиеся жители деревни, зловещие и макабрические, толпятся около столов, покрытых белой тканью, они хромы, слепые, безумные, и, судя по отвратительному гриму, многие в стадии активного разложения. И по тому, как они тянутся и хватают кричащую невесту, такую же белую, как ее атласное платье, кажется, что дух пьесы не совпадает с ее контекстом; кажется, что примитивная фантазия избавилась от него в угоду экспрессии.

\* \* \*

Сцена, которая следует далее и происходит в доме раввина Азриеля, лишь усиливает шок от предыдущей. Раввин и его древние сподвижники в гриме и многослойных одеждах восседают в зале, возглавляя толпу неизвестных собравшихся людей, которые находятся на грани безумия. Дибук (дух Ханана) вселился в тело Леи, чтобы она не досталась молодому жениху, страдающему от предсвадебных страхов, с которыми ему помогает справляться маленький, надоедливый учитель – персонажи, смягчающие

ужас предыдущей сцены с некоторым расовым юмором. Лею привели к старому раввину для изгнания духа с помощью книг, свечей и дудки из рога барана. Все закончено, она в беспамятстве лежит на одной из скамей у стола, напоминающего могилу. Придя в себя, она старается проникнуть в магический круг и слышит голос дибука, поющего «Песнь песней» и зовущего ее с собой в лимб<sup>200</sup>. Она поднимается и отвечает ему, возликовав, пока смерть не освобождает ее, и Посланник, верный своему назначению, покрывает ее тело тканью, которой недавно покрывал тело Ханана.

\* \* \*

На протяжении этих сцен внимание приковано к происходящему, воображение возбуждено до предела поразительно слаженной игрой актеров, жесты, движения

и каждая интонация которых напоминает работу часового механизма. Крики и песнопения на иврите оживляют диалог, как порывистый бриз нарушает спокойствие кукурузного поля. Единство игры настолько безупречно, что отмечать похвалой какого-либо отдельного актера из всех сорока было бы сродни сравнению волн неспокойного моря. И все же госпожа Ровина в роли Леи, господин Фридланд в роли Ханана и старого слуги, а также господин Брук в роли раввина, как и, безусловно, многие другие актеры, с профессионализмом и истинным призванием сыграли свои роли, что по силам только очень хорошим актерам. Пьеса и их страстное слаженное исполнение произвели настоящий фурор, удивив своей экзотичностью.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Сплетник &lt;Д. Гойтейн&gt;

## Неразделенность

86

Palestine Bulletin. Jerusalem, 1931. № 2069. 10 Dec. P. 3

Когда молодой человек умирает от неразделенной любви, душа его вселяется в тело женщины, которую он любил, – после чего она начинает говорить его голосом и не может совершить ни единого поступка без его согласия. Изгнать злого духа могут только заклятия, произнесенные священнослужителем. По мотивам этой незамысловатой народной легенды – или, если угодно, этой психологической нелепости, Ан-ский и сплел свою пьесу, дав ей название «Гадибук». Бялик сделал перевод с идиш на иврит, который и поставлен «Габимой»<sup>201</sup>. В ее сценической интерпретации сочиненная Ан-ским незамысловатая история превратилась в огромной мощи трагедию. Спектаклем «Гадибук» «Габима» завоевала весь мир.

Вчера вечером я оказался одним из немногих зрителей в Zion Hall<sup>202</sup>, кто видел «Гадибук» в постановке «Габимы» впервые. Большинство из тех, с кем я потом обменивался впечатлениями, смотрел его в третий, либо в четвертый, либо в пятый раз. В зале собралось более полутора тысяч человек, и начало спектакля ознаменовалось едва ли не народным бунтом, поскольку сидевшие на галерке требовали, чтобы все, кто стоял в проходах и тем самым загораживал им сцену, куда-нибудь сели. Было все: свист, аплодисменты, топанье ногами. Из-за шума не слышно было музыкального вступления, а когда занавес, наконец, поднялся, то и тогда гул еще какое-то время продолжался. Однако «Гадибук» покорила всех: минута после поднятия занавеса – и воцарилась абсолютная тишина.

### Упущение

Умение обращаться с призраками было несомненно присуще Софоклу. В меньшей степени – Шекспиру. Да и Пиранделло, на свой лад, умел уходить от внешней нелепости. Однако Ан-ский абсолютно не знал, в какое русло направить затронутую им тему. По этой причине, все, что должно было звучать возвышенно, к началу третьего акта могло оказаться просто смехотворным. Казалось – еще чуть-чуть, и все окончательно развалится. «Габиме», однако, удалось вовремя спасти положение.

Первый акт был сам по себе – настоящим шедевром. Я хорошо помню, как едва не умер от скуки на спектакле, поставленном в Лондоне, и где обуреваемую демоном героиню играла Джин Форбс-Робертсон<sup>203</sup>. Вчера вечером внимание мое было буквально приковано к сцене с момента поднятия занавеса – и вплоть до самого финала. Я и после того, как спектакль уже закончился, не мог прийти в себя. Актерский ансамбль походил на хорошо вымуштрованную армию. Или – на мозаичное полотно, где каждый камешек занимает именно ему предназначенное место. Журчание разговоров; точность вкрапленных музыкальных фраз; сцена встречи влюбленных; истеричная сестра; алчный церковный сторож; монотонное чтение псалмов; явление богача Сендера – совершенство этой мозаики было непревзойденным.

### Ужас

Если говорить про абсолютный ужас, то в современном театре, за исключением Стриндберга, трудно найти адекватную аналогию сцене танца умерших. Отвратительные, с жуткими непристойными гримами женщины танцуют с невестой. Сцена жуткая, беспощадная. Каждая деталь неприкрытой старческой немощи представлена

с жестокой откровенностью, без прикрас. Плюс актерская игра, не имеющая себе равных. Хохот кружащейся в танце слепой старухи. Злобные взгляды эпилептика. Настоящая Nadassah<sup>204</sup> – скопище несчастий, старческих немощей, болезней, – и каждый актер в эту общую картину уродства вносил собственную индивидуальную краску. Было бы полной нелепостью наудачу выдергивать для упоминания имя того или иного актера либо актрисы. Когда каждый сам по себе столь выразителен, и когда эти «выразительности» создают в совокупности то абсолютное совершенство, которым и является «Гадибук», имеет смысл оставить в покое привычные установки театральной рецензии, вручив всем участникам один общий букет.

### Музы

Среди поклонников муз в дипломатическом корпусе первое место вне всякой конкуренции принадлежит итальянскому генеральному консулу. Два последних вечера я встречал его на спектаклях «Габимы», а также, по-моему, он не пропускает ни одного концерта, театрального спектакля либо чтецкого вечера. Возможно, этому способствует то, что он холостяк, и просто легче других может посвятить свой досуг встречам с музами.

Этот дипломат представляет страну, под чьим господством некогда находилась Палестина, и если ему свойственно историческое мышление, то он не может не задумываться над тем, что пьесы Теренция и Плавта столь же мертвы, как и Dodo\*, в то время как произведения еврейской культуры, которую римские легионеры выкорчевывали с корнем, до такой степени живы, – будучи явлены миру в «столице иудейской».

Круговорот времен!

Пер. с англ. Ю.Г. Фридштейна

\* *Dodo* – маврикийский дронг, или додо (лат. *Raphus cucullatus*) – вымершая в XVII веке нелетающая птица подсемейства дронгов.



Ю. Сазонова

## Гастроли театра «Габима»<sup>205</sup> «Гадибук» С. Ан-ского

87

Последние новости. Париж, 1937. № 6051. 19 окт. С. 4

Тема «Гадибука» близка «Колдовской любви» Мануэля де Фальи. Она вдохновляла Тургенева в «Призраках» и «Кларе Милич», в которых настойчиво слышен призыв мертвых к живым. Любовь сильнее смерти. В «Гадибуке» она сильнее жизни. Ханан обречен с первого взгляда, которым он обменивается с Леей. Неодолимая трагическая сила «Эроса разящего» влечет обоих к смерти. Первым уходит Ханан, лишенный связи с окружающим его миром. Тщетно пытается Лея остаться в кругу живых; любовь не есть вольное радостное чувство; обреченный любви лишается своей личности, в него вселяется душа любимого, руководя его поступками, словами, каждым движением. И в тихую, скромную Лею, покорно следовавшую воле родителей, вселяется мятежный дибук, поющий «песнь торжествующей любви» – песнь смерти. Тщетно силою Торы, тщетно заклинаниями и молитвами стараются очертить вокруг Леи магический круг жизни, последним усилием она прорывает «магию» жизни, чтобы на зов «забывшего свое имя» вырваться в пучину небытия, в бездну вечной неведомой любви. Любовь становится трагическим наваждением, страшным зовом издалека, куда не проникнуть человеческой живой радости.

Эта атмосфера наваждения передана в постановке: за весь спектакль ни одной улыбки, ни одного радостного мгновения: даже шутки в синагоге, даже свадебный пир окрашены ощущением неизбывной жути. И все вокруг кажется зыбким сном, от которого Лее суждено проснуться в вечности. Сохранить неослабевающим это состояние почти недвижимой жути, как бы черного покрывала, накинутого, подобного вуали

посвященных, на любящую чету, для театра необычайно трудно и тут удача несомненна. Трудно забыть явление Леи, еще живой и как бы принадлежащей круту семейных отношений, но уже отмеченной смертью, уже несущей любовь дибука в замкнувшемся для всех сердце. Белая, тонкая, «как стебель», билейски далекая Лея появляется на пороге убранного для свадебного пира дома и это «радостное» явление юной невесты подобно явлению призрака. Жизнь представлена ей в виде пирования нищих, аллегорической цепи болезней, уродства, гнусной алчности, похотливых ужимок, отвратительного хохота, и коноводом этого «пира жизни» оказывается слепой; безобразный и важный, будто вышедший из могилы. Танец нищих передает кошмар, каким представляется Лее мир без любимого. Перегибающиеся, облезлые старухи, сцепившиеся в безобразном подскакивании пары, цепкие, хватающиеся за Лею гнусными движениями руки, вьющиеся в каком-то плясовом спазме бесформенные тела – весь этот ужас передан замечательным танцем, который вызывает неизменные овации публики. Разряженные, бессмысленно сияющие домохадцы вокруг застывшей в кукольной красе невесты, ведомой на трон, жених в черном облачении, готовый накинуть на белую Лею брачный покров, огни свечей и вспышки сдавленных шепотов – и над всем этим «бытом» вдруг стелется подлинно венчальная песня будто пробудившейся внезапно невесты. Лея отталкивает всех, разрушает все и, раскинув руки, в великолепном экстазе поет призыв дибука. Этот момент прекрасно передан г-жей Ровиной и сразу вовлекает

зрителя в «магический круг». Труднейший диалог между живой и мертвым в финале третьего акта, редко удающийся в театре, в театре «Габима» осуществлен с мистической заразительностью: тут хорошо прислушивание будто тянущейся ввысь фигуры Леи, и удачно найден тон потустороннего зова Ханана. Вся предшествующая сцена закланания, покатым белым столом, раввин в белом облачении наверху, перекинувшаяся черной тенью фигура закланной Леи, поникшей на столе, чрезвычайно живописна. По принципу Вахтангова, группировки с застывающими фигурами (очень хороши при трепетном свете свечи в первом акте группировки

черных фигур в синагоге), движения и переходы построены на линиях почти балетной пластики, в каждый данный момент должеству создать законченную картину. Это создает некоторую иератичность спектакля и содействует общей атмосфере напряженности. Музыка и пение сопровождают почти все действие, и самая дикция музыкальна, особенно у Ханана, отлично сыгранного г. Фридландом, с какой-то отчаянной, почти женственно-нежной порывистостью. Трогательна мать Леи<sup>206</sup>, простая и жизненная. Декорации Альтмана подчеркивают мрачный тон пьесы, и игра мрака и света гармонирует с их стилем. Спектакль имел большой успех.

Гордон Крэг

### Достижения «Габимы»<sup>207</sup>

88

The Sunday Times. 1937. № 315. 14 Nov. [6. par.]

Какова цель «Габимы»? Идти собственной дорогой к новому театру и не смотреть ни направо, ни налево, не слушать всей той чуши, что в Лондоне и Париже произносят толпы любителей и профессиональных актеров, режиссеров и критиков, замкнутые узким кругом, из которого вырваться не могут и не хотят... Они только мешают любому развитию своей болтовней. Это первое, что непосредственно касается «Габимы».

А что, во-вторых, есть «Габима»? Это группа актеров, которая хранит единство, чтит память своего лидера – Вахтангова и, несмотря на то, что его уже давно нет с ними, помнит, что он им велел делать и это делает.

Что еще есть «Габима»? Это группа людей, которая хорошо знает, что такое ансамбль, а ансамбль означает совместную работу всей группы. Совместная работа всегда ценна, но команда, которая должна тянуть общий плуг, не может состоять из одного или двух козлов, кошки, собаки и осла. Все должны

быть быками или лошадьми, если вы хотите добиться ансамбля за плугом. А в театре все должны непременно быть талантливыми актерами – не любителями и не вспыхнувшими энтузиастами, а целеустремленными людьми, которые год за годом много лет подряд держатся вместе. «Габима» состоит из таких людей, поэтому она выстояла на протяжении уже двадцати лет.

Европа ценит «Габиму» так высоко не за ее организованность, которая у нее, кстати, не на высоте, а за то, что она прекрасно играет спектакли и всегда честна в своем творчестве. Мы в Англии знаем, что играть значит быть честным на сцене, сохранять единство, следовать за лидером, не смотреть направо и налево. Мы также верим и в коллективную работу. Только у нас нет ни одной труппы, которая на протяжении двадцати лет следовала бы этим принципам, руководствуясь здоровым смыслом.

Пер. с англ. Е. Я. Суриц



Е. Б. Вахангов. 1917 г.



Сцена из 1-го акта



Ханан – М. Элиас, Гених – В. Цемах



Сцена из 1-го акта



Сцена из 1-го акта



Финал 1-го акта



Сцена из 2-го акта



Лея – Х. Ровина



Финал 2-го акта



Сцена из 3-го акта





Сцена из 3-го акта



Финальная сцена



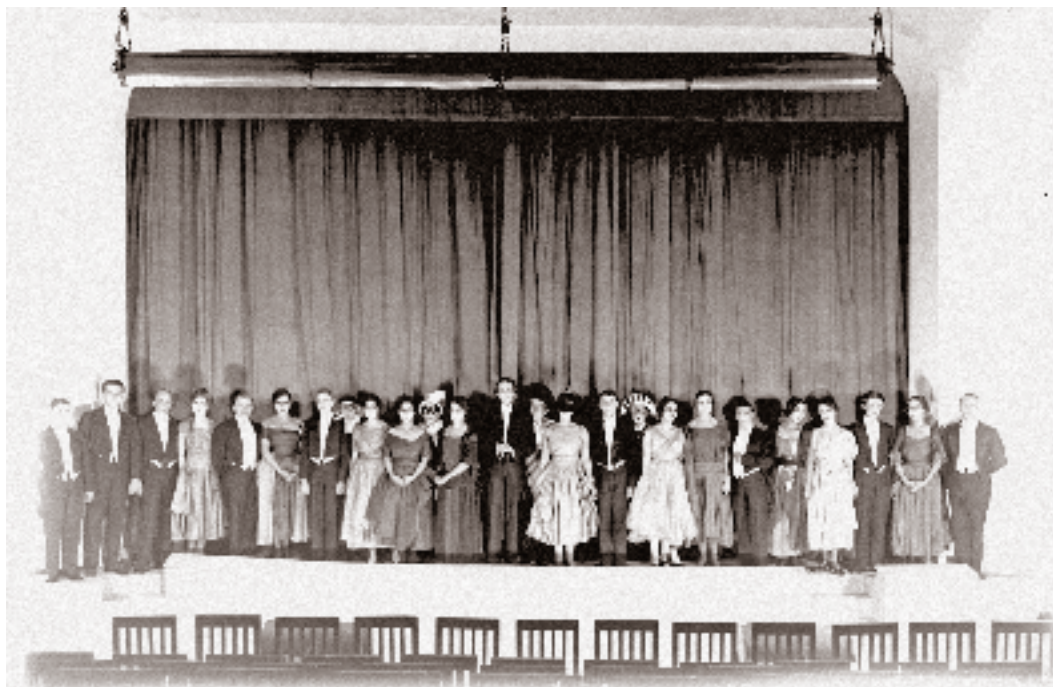


Одевание актеров

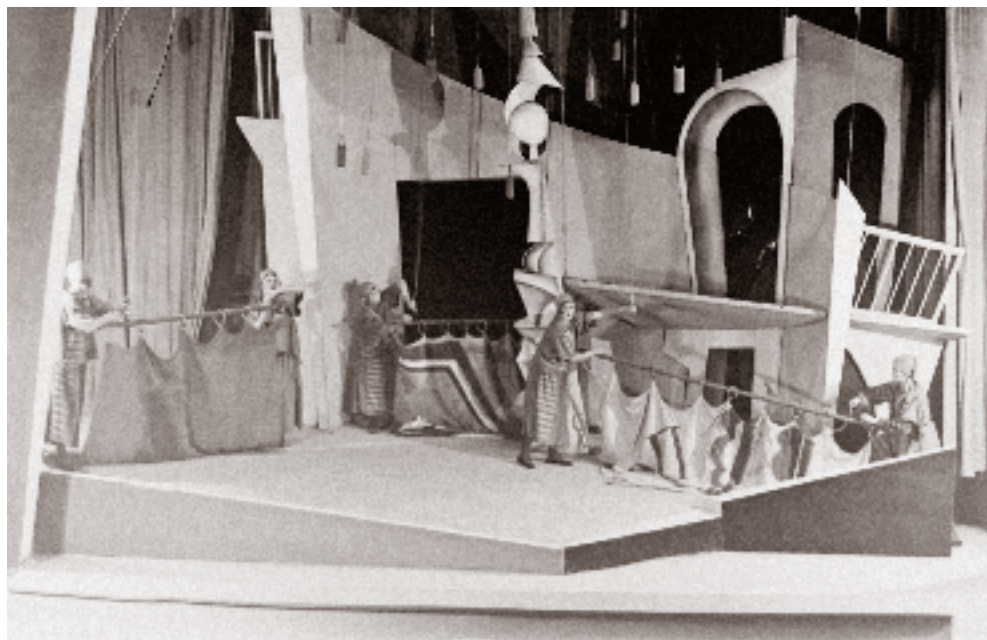
---

Принцесса Турандот

---



Парад актеров



Установка декораций 1-й картины слугами просцениума



Турандот – Ц. Л. Мансурова



Тарталья – Б. В. Щукин



Бригелла – О. Ф. Глазунов



Труффальдино – Р. Н. Симонов



Панталоне – И. М. Кудрявцев

Принцесса Турандот



Адельма – А. А. Орочко



Принц Калаф – Ю. А. Завадский



Маски: Тарталья – Б. В. Шукин, Бригелла – О. Ф. Глазунов,  
Панталоне – И. М. Кудрявцев, Труффальдино – Р. Н. Симонов



Альтоум – О. Н. Басов



Скирина – Е. В. Ляуданская



Зелима – А. И. Ремизова



Тимур – Б. Е. Захава

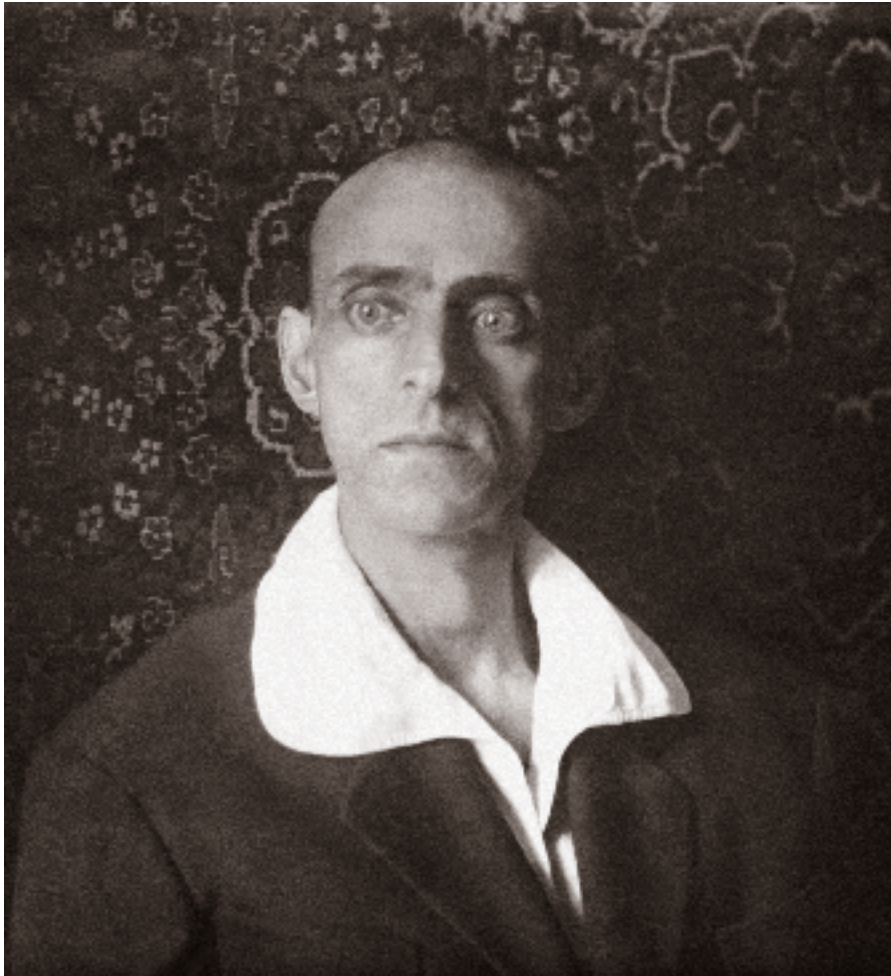




Турандот – Ц. Л. Мансурова



Прощание с публикой



Е. Б. Вахтангов. 1922 г.

&lt;Без подписи&gt;

**«Гадибук» С. Ан-ского**

89

The Times. London, 1937. 16 Nov. P. 14

Труппа «Габима», которая начала работу в Москве под руководством Вахтангова и которая сейчас располагается в Палестине, уже насчитывает много пьес в своем репертуаре, включая произведения Шекспира, которые рискнули показать англоязычной аудитории на неизвестном языке, делая ставку на известность пьес; но в этот раз сезон был открыт пьесой «Гадибук» Ан-ского, история которой настолько проста, что вряд ли найдется человек, который ее не поймет, но именно в этой постановке как нельзя лучше раскрывается талантливая совместная работа актеров. Это история о молодой польской девушке, Лее, которая страдает от горя из-за смерти своего возлюбленного, Ханана, и обручена с другим по воле своего отца. На свадебном пире в нее вселяется дух ее умершего возлюбленного Ханана, дибук, и она отказывает своему жениху. Великий раввин Азриель пытается изгнать из нее духа, что, наконец, ему удастся, но Лея умирает, и ее душа воссоединяется с возлюбленным. Сложно пересказать эту легенду, сразу стоит отметить, что пьеса не носит повествовательного

характера, а скорее представляет собой своего рода духовное ликование. Труппа прилагает все усилия, чтобы усилить этот эффект и увеличить силу воздействия: грим, похожий на маски, искусно подобранные декорации и мебель в духе натурализма, музыка и танцы, которые будоражат душу, безупречная игра труппы как единого целого, а не разрозненная работа актеров. В результате, благодаря постановке других целей, получена уникальная в своем роде пьеса, которая отличается от всех работ, показанных в английском театре. Язык становится не препятствием, а способом постижения. Даже кажется, что если слова станут понятными, пьеса может потерять свое действие; мы не можем судить о том, сильна ли пьеса «Гадибук», хотя судя по переводу на английский – не слишком; но, безусловно, благодаря игре труппы «Габима» постановка очаровывает нас и дарит ощущение силы, которое нельзя выразить словами, а совместная работа актеров, всей команды отличается несравненной выразительностью голоса, жестов, движений.

Пер. с англ. компании «ААТ»

Петр Пильский

**Гастроли театра «Габима»<sup>208</sup>  
«Гадибук»**

90

Сегодня. Рига, 1938. № 10. 10 янв. С. 6

Люди, их судьбы, пути жизни, – все в этой пьесе озарено темным светом грозной мистики, встают зловещие тени, проносятся вечные заклатья, таинственно

молчит и настораживает неумолимый рок. Тучи заслоняют солнце, – простимся с солнцем! Ничтожная бессильная воля человека не может предотвратить ничего.

Основной мотив – обреченность. Мягкий свет любви вдруг раскидывается сжигающим пожаром, и в нем сгорают возвышенные сердца: все великое, рожденное самыми высоким помыслами, должно погибнуть. Над этим миром повисла молчаливая приговоренность, – ее остро и тяжело чувствуешь в танцах нищих, этих полубезумцев, слепых и хромых: кажется, это – танец над бездной, – еще один тур, еще шаг, и все сорвется и полетит в черную яму последней предрешенной гибели.

Пьеса таит в себе много символов. Где символы, там – открыты возможности разных толкований. «Гадибук» – трагедия великой любви, – великой и бессильной: в этом ужас. Она сильнее смерти, но остается без побед, неудовлетворенная в своих небесных мечтах. Только смерть может соединить любящие души, и Посланец пророчит, что временно умершим дано великое утешение в том, что их душа переселится в любимого человека. Дибук – символ перевоплощения, его образ и знамение.

Ханан – аскет, каббалист, бедняк, – умирает от безнадежной любви к Лее: проза жизни, убогие расчеты стали его палачами. Он узнал, что его любимая обречена, Лея соватана, Лея должна выйти замуж за тихого Менаше. На переднем плане сцены выгнулось тело Ханана, его поспешно закрыли черным покрывалом, и около, в холодном всезнающем раздумье, сидит, вперив взор вдаль, Посланец, сборщик пожертвований на синагогу. Он – провидец. Ему открыты судьбы и будущее человека. Лицо его бесстрастно. Он знает, что ничего в этом мире нельзя изменить: все предусмотрено, все предопределено, концы уготованы, перемен не может быть. Будто каменное изваяние, олицетворяющее неумолимость рока, без единого движения мускулов лица, он смотрит в грядущее и не ждет от него никаких радостей, – их не было, нет и не будет. Возвышенное должно погибнуть, его

победителем станут всесильный земной закон, наши дремотные предрассудки.

На сцене кружится танец, а вдоль задней стены проходят располневшие, озабоченные сегодняшним днем люди, – мужчины, безвкусно расфранченные женщины, – в этот миг вдруг пред нашими глазами возникает, и тотчас же тает знаменательный символ: слепцы и убогие не только среди танцующих, в затрепанных старых одеждах, – нищие и слепцы в этом мире не они, а другие, – погасившие дух, объятые заботой и суетностью пустых человеческих будней.

Лея – мученица. Ее трагедия та же, что и Ханана. У обоих – обокраденная юность, разбитая любовь, поверженные жизни. Пьеса массивна, сложна, монументальна. На сцене – маски. Они вылеплены прекрасно и выразительно. Танцы поставлены в стиле гротеска, – так они еще явственнее раскрывают себя, каждая – свой собственный смысл, свою сущность и душу. Когда-то, после первого успеха горьковский пьесы «На дне», в Москве появились статуэтки Барона, Луки, Актера, Насти. Такие статуэтки заманчиво было бы создать и для «Гадибука». А если вспоминать, то Посланец роднится в нашем представлении с пророчествующим лицом андреевской «Жизни человека», с его «Некто в сером»: предречения, бесстрастность, холодное всеведение без обольщений, уступок и надежд. Потрясает конец второго акта. Героиня пьесы – Лея. Ее играла Х. Ровина. Это талантливая актриса хорошей школы, сценического темперамента и чутья. У нее – ни одного лишнего или напрасного движения, – все сжато, собрано, художественно сэкономлено. В самые трагические минуты она стоит перед зрителем в полной неподвижности, – играют только глаза, но и тут спокойное распорядительство артистической силы. Ровина обладает прекрасным голосом большого диапазона, и в патетических, сильных местах этот голос звенит, хватает за сердце, волнует и пугает,

будто бросает зовы нездешнего мира. Отлично передают настроение и чувства Леи кружения, – и в них то одержимость, то обреченность, то предсмертный последний час.

У Варшавера (Ханан) приятный голос, артист удачно создал образ растревоженной, порывистой юности, ее неземных мечтаний и роковых предчувствий. У него благодарная сценическая внешность и мягкая гибкость. Но не нужно характеризовать в отдельности каждого из участников этого спектакля, актеров «Габимы», этого отличного, художественного театра. Здесь

все проверено, строго продумано, поставлено умно, с большим вкусом, – не только понимание, но и постижение смысла и духа пьесы. Влияния и заветы Вахтангова чувствуются больше всего в этом стремлении к подчеркнутой выразительности, созданию характерного выпуклого типа. Впечатление большое. Не надо знать этот язык, можно не знать содержания пьесы – все здесь прояснено игрой, рассказано театром, – раскрыто и переброшено в зал, показано убедительно и ярко... Из дали веков, из тьмы времен встает великая печаль.

Ж. В<укадинович>

**Первый вечер еврейского театра «Габима»:  
«Гадибук», драматическая легенда Ан-ского<sup>209</sup>**

92

Политика. Белград, 1938. № 10667. 5 февр. С. 7

[...] Перед, на наше удивление, полупустым залом, позавчера начались белградские гастролы «Габимы». Начались они гордостью труппы, «Гадибуком» Ан-ского в постановке знаменитого Вахтангова, пьесой, которую «Габима» играла, вероятно, тысячи раз, в стольких странах по обеим сторонам океана.

Всё в спектакле подано русской великолепной игрой (кстати, там все и являются русскими учениками), в постановке ошеломляющей сказом, пением и пляской. Второе действие, в особенности пляска нищих, калек, слепых и придурковатых перед трапезой богача, выдававшего дочь

замуж, рождает высочайшее художественное переживание. Пьесу играют на мертвом, недавно ожившем еврейском языке, на котором ныне говорят в Палестине. Редко кто в публике понял слова, но ее внимание ни на минуту не ослабевало. Настолько мощными были театральные элементы вне произнесенных слов.

Хотя в этой труппе с ансамблем, сыгранным, наподобие часового механизма, тяжело выделить одиночку, незабываемым останется образ и позиция примы этой труппы – Ханы Ровиной, артистки действительно высочайшего класса.

Пер. с серб. А. Б. Арсеньева

Душан Крунич

## Гастроли «Габимы» С. Ан-ский. «Гадибук»

Правда. Белград, 1938. № 11962. 5 февр. С. 18

93

Еврейский театр «Габима» своими художественными принципами и своей сценической эстетикой обязан ученику Станиславского, Евгению Вахтангову.

Сам Вахтангов был одним из самых талантливых артистов Первой студии художественников. Позднее, в основу своих художественных устремлений он принял систему Станиславского и его этику, а от Мейерхольда принял его театральность. Так возник новый принцип, который, впрочем, очень близок Таирову – подлинная сценическая реальность является не репродукцией жизни, а пространством, в котором движется тело актера.

Работая с «Габимой», в особенности над «Гадибуком», Вахтангов осуществил, возможно, самое удивительное проявление театральной эмоции.

То, что является самым чудесным в этой постановке, это сам еврейский язык. Благодаря ему Вахтангов, несомненно, стремился проникнуть в самые истоки народного еврейского искусства, чтобы оттуда черпать роскошные и мифические легенды и античные обычаи, а одновременно облечь всё это в язык пророков и Библии, следовательно, в один почти неизвестный идиом, музыкальную конструкцию, существенную для его режиссерской эстетики.

Музыка пронизывает само развитие сцен. Впечатляюще и жутко действуют речитативные молитвы в синагоге, стихи святых книг, монотонные голоса набожных евреев. И то, что интереснее всего – сценическое движение управляется мелодией, слова незаметно становятся речитативом, а жест становится танцем: хоровод бедняков на свадьбе,

веселость верующих при обряде исцеления – всё приведено в соответствие с изумительным ритмом жестов.

В декорациях даже реалистическая часть становится фантастически сумасбродной, и впечатление становится сильным именно благодаря комбинации сверхнатуралистических и гротескных элементов, с одной стороны, и музыкального духа – чистого, витающего, внеземного.

И три еврейских актера, ими действительно следует восторгаться, по многим причинам: за их воодушевление, их драматическую интеллигентность, их силу и их способность приноровиться к необыкновенно трудному стилю. Это актеры, в игре которых содержатся все сценические коэффициенты: голос, маска, жест, поза, одинаково воспринимаемые зрителем.

Однако, смотря спектакль «Габимы», я впервые увидел одну теорию, воплощенную на практике. Я был очарован, но одновременно усомнился в необходимости осуществления такого театра. Это, поистине, амальгама мюзик-холла, комедии дель арте, оперетты и неестественных движений. Вся эта смесь блестящих идей, живописных деталей и технических изобретений, мне кажется, является не единым стилем в прямом смысле слова, а скорее созданием духа, в котором актер, несомненно, не может себя чувствовать приятно и естественно. Посмотрев «Габиму», я убедился в том, что одна режиссерская воля не в состоянии творить чудеса. Мне кажется, заблуждение Вахтангова именно в этом: актер не может подчиняться противоестественному стилю.

Пер. с серб. А. Б. Арсеньева

Никола Миркович

**Театр «Габима»  
«Гадибук»**

94

Време. Белград, 1938. № 5766. 6 фебр. С. 7

[...] Серая, грубая действительность стесненной еврейской среды в некоем углу русской равнины, переплетающаяся, непосредственно и нераздельно, с чудесной мистикой древних преданий и религиозными вознесениями. Внеземное и человеческое существуют в вечном столкновении и борьбе, но и в постоянной связи между собой. Дух умершего возвращается в живое тело, и живая душа расторгает земные оковы. Человеческая нищета, и песнь с небес. Всё это – одновременно.

Так играет «Габима», знаменитая еврейская труппа. Тут и там невероятно сырой натурализм – в костюмах батланов, учеников в синагоге и целой галереи нищих, в движении и застольной беседе – но этот натурализм (к которому мы привыкли, который могла бы показать не только наша домашняя сцена, а вероятно и любая европейская) – этот натурализм «Габимы» не от мира сего. Для нас, скорее всего, это стилизация натурализма (сколько всего содержится лишь в одних масках!), сведение самых реальных мелочей, каждого явления и голоса к нескольким очень сильным и простым линиям, которые потом, ежечасно

и незаметно исчезают в надземной фикции (неподвижность, или напев, или оголенный звук), и снова возвращаются, так естественно, но и первозданно, будто бы никогда и не исчезали. Смесь, нам поистине чуждая, но сильная, и, это видно, артистам совершенно естественная.

\* \* \*

Х. Ровина (Лея) была воплощением, одухотворением этого духа. Ее игра, с начала до конца, была пронизана несколькими ясными, основными чертами. Не было ни одного лишнего движения, они несли отпечаток полной искренности исстрадавшейся души, горевшей в своей судьбе и любви, с той и этой стороны жизненной межи. Ее голос колыбался и пел в печали и страстном желании на непонятном, но вполне ясном нам языке. Такими были и остальные – упомянем лишь Ц. Фридланда (Ханан), М. Бенямина (Меир, синагогальный служка), низкого роста, острого профиля, жуткий своей неподвижностью над мертвым телом, словно некое олицетворение судьбы, и Б. Чемеринского (раввина-чудотворца), как и всю жутко-гротескную процессию нищих.

Пер. с серб. А. Б. Арсеньева

А. Фр. (A. Fr.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;

95

«Гадибук»

**Гастроли «Габимы» в театре «Реклама»<sup>210</sup>**

Neues Wiener Tagblatt. 1938. № 45. 15. Febr. S. 10

Удивительная пьеса, удивительно сыгранная удивительными актерами. На древнееврейском языке, звучащем так свободно и наполненно и рождающем мгновенный отклик в душе. Этот язык – язык Библии, язык псалмов и «Песни песней», лирический и драматический одновременно.

Вечер тоже был необычный. Мир, избраженный в «Гадибуке» Ан-ского, – не земной мир. Люди, действующие в нем, забыли о времени, так же как время забыло о них. Еврейская религиозная секта хасидов с меланхолической добросовестностью отдается служению Слову Божьему. Библия – их волшебная книга, с помощью которой они заклинаят и изгоняют духов. Действенной помощи демонов можно добиться только неистово-усердными молитвами. Нищие богомольцы блаженно погружаются в медитацию. Молитвы успокаивают их смятенные души. В молитвах освобождаются они от тягот земной жизни. Кружась в неистовых хороводах, во власти вырвавшегося на свободу ритма, они становятся танцующими дервишами.

Дибук – дух бедного набожного юноши, умершего от любви к прекрасной девушке, которая самой судьбой была предназначена ему в невесты. После смерти юноши его дух поселяется в ее теле. Чтобы изгнать этот дух, торжественно свершаются жуткие обряды.

«Гадибук» – грандиозная драма экзорцизма, открывающая ворота в ад и мощно воздействующая на нервы зрителя.

Спектакль был сыгран в полном смысле слова «по Станиславскому». Но с экспрессионистским уклоном. Г-н Фридланд – элегический романтик, в чьей мужественной пластике есть что-то от стилистики японского театра. Похожая на Каваками<sup>211</sup> в моленной одежде, г-жа Ровина, первая актриса театра, кажется героиней с горы Хеврон<sup>212</sup>. Подобно органу, угрожающе и пугающе, звучит из ее груди мужской голос поселившегося в ней духа. Г-н Кутай, жуткий посланец судьбы, повсюду таскает с собой в заплечном мешке саван, который может оказаться предназначенным любому. Мистический дух тления, исходящий от него, ужасен. Г-да Гнесин, Чемеринский, Барац и Финкель также продемонстрировали исключительное умение вживаться в свою роль.

Протескный и призрачный свадебный хоровод во втором акте явил собой чудо мастерской, непостижимо изобретательной экспрессионистской режиссуры. Эти ужасающие маски танцующих как будто в страшном сне увидены каким-нибудь Брейгелем Адским в гетто.

Заслуженные аплодисменты – всем.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой



К. Штд. (K. Std.) &lt;псевдоним не раскрыт&gt;

**Гастроли «Габимы»**

96

Neue Freie Presse. Wien, 1938. № 26377. 15 Febr. S. 10

Невеста выходит замуж за нелюбимого и по стародавнему обычаю танцует с нищими и калеками – из почтения к беднякам, приглашенным на свадьбу. Этот сумасшедший и путающий, но все-таки исполненный дикой красоты танец, – одна из наиболее выразительных сцен в «Гадибуке», поставленном в театре «Габима», приехавшем с гастролями в еврейский Художественный театр на Пратерштрассе. В роли невесты, одержимой демоном, дибуком, Хана Ровина: тонкая красота Ханы и прозрачность ее стана подчеркнуты черным облегающим платьем<sup>213</sup>. Вдрагивая от ужаса, прекрасная девушка нерешительно протягивает руки жуткому уродцу, увлекающему ее за собою в пляс. Грим и жесты нищих, придавая сверхнатуралистичность образам, вместе с тем возвышают их до уровня мифического: эти нищие – пандемоний ужаса, лихорадочное сновидение мелькающих образов и красок. Кульминационной точкой в игре Ханы Ровины является сцена заклинания духов. Захватившего власть над

ее телом демона изгоняют с помощью мощнейших формул, но возвращающиеся припадки свидетельствуют о том, что девушка еще не полностью освободилась от своего душевного недуга. Каждый раз, когда подступает припадок и голос несчастной меняется, тело цепенеет, а лицо искажается судорогой, лишь сила заклинания приносит облегчение – чудо исцеления, не снижающее мифическую мощь пьесы. В постановке, незаметно скользящей в такт музыке, отчетливо видна прекрасная сыгранность актеров. Кутай в роли Посланника, фигура невероятно могучая, Фридлянд в роли влюбленного, испепеленного огнем своих мистических видений, Чемеринский в роли победителя, взявшего верх над дибуком.

Нестареющую легенду Ан-ского, красота которой в полной мере была раскрыта ушедшим из жизни Вахтанговым, публика встретила с волнением и искренними аплодисментами.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Дж. Брукс Аткинсон

**В момент оккупации**<sup>214</sup>  
**палестинские актеры «Габимы»**  
**вновь показывают в Нью-Йорке «Гадибук»**<sup>215</sup>

97

The New York Times. 1948. № 32972. 3 May. P. 26

В день оккупации Палестины актеры «Габимы» привезли в Нью-Йорк шедевр – свой самый старый спектакль, «Гадибук» С. Ан-ского, которым в минувшую субботу открыли на Бродвее свои недолгие гастроли.

Поскольку у себя дома, в охваченной войной Палестине, они, как и все, являются военнопобязанными, «Габима» в сегодняшней ситуации являет собой нечто большее, нежели просто театр. Начавшаяся у них на родине

война нарушила первоначальные планы перелета в Нью-Йорк – однако, хотя последний из участников спектакля оказался здесь лишь в половине шестого в субботу, спектакль начался вовремя.

Все эти обстоятельства, далеко выходящие за рамки чистого искусства, делают пребывание «Габимы» в Нью-Йорке особенно желанным. Впрочем, они никак не сказались напрямую на самом спектакле, поскольку, подобно Вселенной, «Гадибук» не принадлежит какому-то конкретному времени. Как сценическое произведение он, несомненно, входит в число величайших театральных работ нашего века. Рядом с ним театр реалистический выглядит абсолютным нищенством, а соответствующая ему актерская игра – крайне незамысловатой.

Премьера «Гадибука» состоялась в Москве в 1922 году, после четырех лет репетиций, в постановке к тому моменту ушедшего из жизни Евгения Вахтангова, самого талантливой ученика Станиславского. Значительным событием стали гастроли студии «Габима» со спектаклем «Гадибук» в Нью-Йорке в 1926 году. Впрочем, к этому моменту пьеса была уже известна: в 1921 году ее ставил здесь Еврейский художественный театр<sup>26</sup>, а в 1925 году, уже по-английски, – труппа «Нейбохуд Плэйхаус», с Мэри Эллис в главной роли<sup>27</sup>.

Тот спектакль стал одним из значительнейших событий в театральной истории Нью-Йорка. Давно прекратила существование игравшая его труппа – а вот «Габима», приехавшая к нам спустя столько лет напряженной и нелегкой жизни, демонстрирует магию вахтанговской виртуозности столь же изумительную, как и прежде, с присущим этой труппе ощущением национальных особенностей, религиозной мистики и всечеловеческой боли. Играют они на иврите. Однако, образное решение столь выразительно, столь воплощено через музыку и танец, что для

полноты восприятия язык слова оказывается не столь существенным.

«Гадибук» представляет собой историю еврейской девушки, в которую вселился дух ее возлюбленного. Он любил ее, и она любила его. Однако, повинувшись воле отца, она обручена с богатым человеком. Во время свадьбы героиню охватывает какая-то загадочная сила, прерывая обряд бракосочетания. Это и есть «Гадибук» – душа ее возлюбленного, безвременно ушедшего из жизни и поселившегося в ее теле. В последнем акте старейший рабби пытается изгнать духа, но безуспешно.

Сия старинная легенда стала поводом для абсолютно необычного спектакля, созданного гением театра. Порвав с реалистической эстетикой, каковая является огромным достижением Московского Художественного театра, Вахтангов сочинил театральную симфонию. В основе – актерская игра. Плюс к ней – зловещие танцы, пугающий грим, церковные песнопения, впечатляющие массовые сцены деревенской свадьбы, игра теней, эффект долгих пауз. По ходу действия интонация меняется, от комической до рождающей ужас. Все персонажи спектакля вовлечены в эту темную стихию колдовства, испуганы, одновременно очарованы страшным визитером.

Для памяти о театральном спектакле двадцать два года – долгий срок. Однако, никто из видевших в 1926 году танец нищих никогда его не забудет: очень высокого роста слепой, неуверенно кружащийся под музыку; хромой калека, опирающийся на какое-то подобие клюки; одетые в лохмотья женщины и их ревнивая нежность в отношении невесты; группа весело отплясывающих мужчин, низеньких, сутулых... Одно из бессмертных творений искусства театра.

\* \* \*

«Гадибук» для «Габимы» – то же, что для Московского Художественного театра «Чайка»: одновременно первый успех и визитная

карточка. Актеры «Габимы» сыграли его более тысячи раз. И в прошедшую субботу, хотя, возможно, и уставшие после трудного и долгого пути, они сыграли его, как играют музыканты самого слаженного оркестра. Ежедневно, вплоть до будущего четверга, любящие театр жители Нью-Йорка имеют редчайшую

возможность увидеть, что происходит, когда замысел спектакля принадлежит человеку, наделенному фантазией, и когда он разыгран ансамблем актеров, чье мастерство не сводится к жизнеподобию. Хотя, нет сомнений, что это им тоже подвластно.

Пер. с англ. Ю. Г. Фридштейна

Хоуард Барнс

## Драма с привидениями на иврите

98

The New York Herald Tribune. 1948. № 37059. 3 May. P. 16

Приехавший из Палестины знаменитый театр «Габима» открыл на Бродвее свои непродолжительные гастроли показом спектакля «Гадибук»<sup>218</sup> – поставленной на иврите драме с привидениями С. Ан-ского. Следует сказать, что реальные обстоятельства, сопутствовавшие этому событию, оказались намного более драматичными, нежели сам спектакль. Артисты, после весьма волнительного перелета со Святой Земли, едва успели домчаться из аэропорта до здания театра, хотя занавес был-таки поднят с небольшим опозданием. Ни в малейшей степени это непредвиденное испытание не внесло ненужного нерва в их игру. Одновременно – им вполне удалось не ослабить нерва происходящего действия для аудитории, не понимающей иврита, а потому воспринимающей все как некую подростковую экзотику.

Сюжет пьесы Ан-ского, впервые сыгранной в Нью-Йорке той же труппой в 1926 году, достаточно прозрачен и несложен. В центре пьесы – история молодой женщины, в которую вселился дух (дибук) ее умершего возлюбленного. Однако, в спектакле такое количество магических заклинаний, плачей, каббалистической символики, неожиданных появлений и исчезновений, что в целом он скорее утомляет, нежели увлекает. Лишь во втором акте благодаря переводу

Х. Н. Бялика, музыке Ю. Энгеля и режиссуре Евгения Вахтангова в спектакле открылось то чувство, что прочитывалось из зала поверх иноязычного текста. Танец нищих во круг объявленной невестой героини, а также ее отказ от своего нового жениха – это сцены волнующего, неподдельного мастерства.

Этой труппе, ведущей свое происхождение от Московского Художественного театра, мастерства вообще не занимать. Сочетая приемы и традиции славянского и иудейского происхождения, ее артисты во многих сценах «Гадибука» достигают огромной мощи. Однако, когда они просто воссоздают все нюансы, сопровождающие синагогальную брачную церемонию, то выглядит все это весьма архаично и туманно. Подозреваю, что даже ученому-иудаисту может оказаться непросто соединить первый и последний акты пьесы в целостную историю.

\* \* \*

Актеры, невзирая на то, что смысл ими произносимого так и остался для вашего корреспондента тайной за семью печатями, вне всякого сомнения, демонстрируют незаурядную профессиональную выучку. Ари Варшавер грандиозен в роли незадачливого жениха Ханана, ошеломленного известием о том, что корыстолюбивый отец его невесты отдает свою дочь более состоятельному

претенденту. Хана Ровина, играющая главную героиню, в которую вселяется дибук, величественна и одновременно трогательна; наконец, Шимон Финкель, в роли ее отца, предстает типичным местечковым

евреем, суетливым и многословным. Декорации Н. Альтмана аскетичны, но выразительны. В целом же спектакль «Габимы» рассчитан на особо подготовленного зрителя.

Пер. с англ. Ю. Г. Фридштейна

- 1 Об истории формирования того варианта пьесы, что был представлен Художественному театру, см. мою вступительную статью к публикации «С. Ан-ский „Меж двух миров (Дибук)“. Цензурный вариант» // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. Вып. 3. С. 9–17.
  - 2 Хроника // Театральная газета. 1917. № 2. 8 янв. С. 6.
  - 3 «Габима» // Еврейская неделя. 1917. № 9. 26 февр. С. 40. *Бялик Хаим Нахман (1873–1934)* – еврейский поэт и прозаик. Менахем Гнесин, один из основателей «Габимы», вспоминал о чтении С. Ан-ским «Гадибук» вскоре после Февральской революции на вечере в доме промышленника и мецената Гиллеля Златопольского: «Во время читки эсер и поэт напоминал Прохожего из своей пьесы. Его глуховатый голос проникал в сердца слушателей. Он нес с собой очарование другого мира, мира хасидов и Каббалы... <...> Златопольский сообщил: он купил у Ан-ского пьесу для „Габимы“ при условии, что Бялик переведет ее на иврит. Это было первым условием Ан-ского, и Златопольский с радостью принял его. Условие, что пьесу поставит „Габима“, было выдвинуто Златопольским, и Ан-ский поначалу не согласился с ним, предлагая отодвинуть пока постановку, поскольку „Габима“ все еще существовала только в воображении „двух парней-габимников“ – *Гнесин М. Дарки им театрон гаиври (Мой путь с еврейским театром)*. Тель Авив, 1946. С. 119–120. Пер. с иврита Б. А. Ентина.
  - 4 *Херсонский* Х. «Габима» // Известия ВЦИК. 1918. № 222. 12 окт. С. 5.
  - 5 *Шагал М. Моя жизнь*. М.: Эллис Лак, 1994. С. 165–166.
  - 6 *Альтман Н. Моя работа над „Гадибуком“* // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 537.
  - 7 Цит. по: Там же. С. 407.
  - 8 Подробнее см.: *Иванов В. В. Русские сезоны театра „Габима“*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 42–81.
  - 9 См.: *Райкин Бен-Ари Е. <Без названия>* // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.: ВТО, 1940. С. 101–102.
  - 10 *Е. Б. Вахтангов – „Габиме“*. 29 января 1922 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 537.
  - 11 *Е. Б. Вахтангов – Вл. И. Немировичу-Данченко*. 8 апреля 1922 г. // Там же. С. 577.
- 1**
- 12 Рецензия С. Марголина появилась после генеральной репетиции первых двух актов «Гадибук».
  - 13 С. Марголин перечисляет главные события сезона 1920/1921 гг.: «*Благовещение*» П. Клоделя в Камерном театре (реж. А. Я. Таиров, худ. А. А. Веснин, премьера – 16 ноября 1920 г.), «*Зори*» Э. Верхарна в Театре РСФСР Первый (реж. Вс. Э. Мейерхольд, худ. В. В. Дмитриев; премьера – 7 ноября 1920 г.), «*Мексиканец*» по Дж. Лондону в Центральной драматической студии Московского Пролеткульта (реж. В. С. Смышляев, худ. Л. А. Никитин и С. М. Эйзенштейн; генеральная репетиция – 10 марта 1921 г.), «*Эрик XIV*» А. Стриндберга в Первой студии (реж. Е. Б. Вахтангов, худ. И. И. Нивинский; премьера – 29 марта 1921 г.), «*Мистерия-буфф*» В. В. Маяковского, вторая редакция в Театре РСФСР Первый (реж. Вс. Э. Мейерхольд, худ. В. П. Киселев, А. М. Лавинский, В. Л. Храковский; премьера – 1 мая 1921 г.), «*Ромео и Джульетта*» У. Шекспира в Камерном театре (реж. А. Я. Таиров,

- худ. А. А. Экстер, премьера – 17 мая 1921 г.). Правда, «Ревизор» Н. В. Гоголя в МХАТ, премьера которого состоялась 8 октября 1921 г. (реж. К. С. Станиславский, худ. К. Ф. Юон) принадлежит уже следующему сезону.
- 14 ...перестрелки между Таировым, модернистом академической ассоциации, и Мейерхольдом, вождем Театрального Октября. – Режиссеры общего модернистского ареала А. Я. Таиров и Вс. Э. Мейерхольд часто оказывались несогласными по основным театральным вопросам и обменивались жесткими выпадами. Высокого накала взаимная неприязнь достигла в пореволюционные годы, когда позиция Мейерхольда, возглавившего ТЕО Наркомпроса и выступившего с программой Театрального Октября, резко радикализировалась и политизировалась, а Таиров, оставаясь модернистом, настаивал на самоценности театрального искусства. Наиболее существенными событиями полемики стал диспут по докладу Вс. Э. Мейерхольда «Об уязвимых местах театрального фронта», состоявшийся 20 декабря 1920 г. в Театре РСФСР Первом (Вестник театра. 1921. № 78–79. С. 15–17) и выступление Таирова «Сумерки Зорь» на диспуте, устроенном в Камерном театре (17 января 1921 г.). «Модернистом академической ассоциации» критик называет Таирова потому, что Камерный театр был включен в ассоциацию академических театров наряду с Малым театром, б. Александринским и МХАТом.
- 15 *Ешиботник* – учащийся ешибота (также: иешива; букв. «сидение», «заседание»), высшего религиозного учебного заведения, предназначенного для изучения Устного Закона, главным образом Талмуда.
- 16 *Тора* (букв. «учение», «закон») – в еврейской традиции собирательное название свода законов, данных Богом евреям через Моисея; в узком смысле – Пятикнижие и его рукописный список (свиток Торы).
- 17 *Масткомдрама* – Мастерская коммунистической драмы (1920–1922) была организована с целью создания пролетарского репертуара. Ответственный руководитель Д. Н. Бассальго. Художественный совет возглавлял А. В. Луначарский.
- 18 Габимовцы не скрывали своих далеко идущих планов, о которых еще в 1919 г. поведал прессе Е. Б. Вахтангов: «„Габима“ не мыслит своей деятельности иначе как в полном единении со своим народом на его исторической родине – в Палестине, но вместе с тем не желает порывать связи с корнями, ее породившими, Московским Художественным театром. Поэтому, вероятно, и в будущем в Москве будет существовать отделение „Габимы“» (Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 1. С. 401).
- 2**
- 19 *Хасид* – человек, исповедующий хасидизм, религиозно-мистическое народное движение, основанное Исраэлем бен Элизером Баал Шем Товом во 2-й четверти XVIII в. среди еврейского населения Волыни, Подолии и Галиции. Начавшийся как оппозиционное движение против официального иудаизма, в частности раввината, хасидизм постепенно сблизился с ним. Молитва была исполнена мистической медитации, сопровождалась особыми телодвижениями, ликованием, радостными песнями и пляской. Хасиды обычно проводили много времени за тремя традиционными субботними трапезами и нередко поддерживали свое мистическое воодушевление крепкими напитками.
- 20 *Цадик* (букв. «праведник») – человек, отличающийся особенно сильными верой и набожностью, духовный вождь хасидской общины.
- 3**
- 21 «Вечный жид» Д. Пинского был поставлен в «Габиме» В. Л. Мчеделовым. А. М. Эфрос имеет в виду первую редакцию, премьера которой состоялась 31 января 1920 г. Спектакль был сыгран в бедной, студийной обстановке. Игра начинающих актеров колебалась между неуверенностью и зализанностью. Вторая редакция, созданная уже после успеха «Гадибука» (5 июня 1923 г.), решительно отличалась масштабом режиссерского замысла и силой актерского исполнения. Если «Гадибук» всегда был визитной карточкой театра, то «Вечный жид» надолго остался его эмблемой. Его сыграли триста четыре раза: Рига и Вена, Париж и Берлин, Нью-Йорк и Лондон.
- 22 *Батлан* (букв. «неработающий») – первоначально титул человека, который ради деятельности общины частично или полностью отказывался от работы или какого-либо оплачиваемого занятия. Позднее термин «батлан» стал обозначать лентяя, человека, не желающего приложить усилия для обеспечения себе и своей семье условий существования.

23 «Живой труп» Л. Н. Толстого был поставлен М. Рейнхардтом в Немецком театре (Берлин, 1913) с А. Моисси в главной роли.

## 5

24 См. коммент. 3.

25 Загорский имеет в виду свою рецензию на спектакль «Вечный жид» Д. Пинского. (Загорский М. «Габима»: «Гадибук» // Вестник театра. 1920. № 52. 10–15 февр. С. 10).

26 Миганаджиан Авагим Эммануилович (1883–1931?) – живописец, график. Вместе с П. Г. Узуновым оформлял первый вариант «Вечного жида» в «Габиме». Загорский писал в своей рецензии о «незначительных и шаблонно-восточных декорациях и костюмах и том убогом впечатлении, которое производит этот восточный базар в Бират-Арба с чисто живописной стороны своими красками и очертаниями», и выражал сожаление, что «Габима» упустила из вида «группу еврейских художников, среди которых есть такие выдающиеся мастера, как Шагал, Альтман и другие».

27 Обещанная М. Б. Загорским новая статья о «Гадибуке» в печати не появилась.

## 6

28 Ульштейн (*Ullstein*) и Моссе (*Mosse*) – два крупнейших газетных концерна в Германии до 1933 г. были в еврейских руках. Концерн Ульштейна имел общий тираж ежедневных газет 4 миллиона, куда входили пять больших ежедневных газет, несколько еженедельных, и много периодических изданий и ежемесячных журналов. Крупнейшая газета, выпускаемая этим концерном, была «Berliner Morgenpost» с самым большим тиражом среди всех немецких газет в 600 тысяч экземпляров. Концерн Моссе был не таким огромным как Ульштейна. Его ежедневный тираж достигал 350 тысяч экземпляров. Его основной газетой была «Berliner Tageblatt».

29 Вероятно, имеется в виду берлинский универмаг А. Вертхайма, в первой трети XX века самый большой в Европе.

30 Каббала (букв. «получение», «предание») – эзотерическое еврейское учение с выраженными элементами мистики и магии. Возникло во II в. и представляло собой смесь идей гностицизма, пифагоризма и неоплатонизма. Главное сочинение Каббалы «Зогар» («Сияние»), приписываемое

Симону бар Йохою, выпущено в свет в конце XIII в. Наряду с Каббалой как учением существует понятие практической Каббалы, своего рода магии, цель которой – воздействие на высшие миры с помощью особых молитв, словесных и буквенных формул и сосредоточенного созерцания тайного смысла имен Бога.

31 ...в Берлине, где она шла летом в Еврейском Художественном театре. – Еврейский Художественный театр стал попыткой части Виленской труппы (Вилнер труппе) во главе с режиссером Давидом Германом организовать в Берлине постоянный еврейский театр, который был открыт 1 сентября 1921 г. После «Брошенной корчмы» и «Падали» П. Гиришбейна был показан «Гадибук», поставленный Германом ранее в Виленской труппе (1920). Премьера новой редакции состоялась 26 октября 1921 г. Ю. Офросимов писал: «Легенда нашла свое полное воплощение в постановке Давида Германа. С необыкновенной простотой средств им достигнуто сочетание внутреннего смысла пьесы с внешней ее формой. Уловлен настоящий ее дух, дух мистической тайны древнего еврейства, всех этих заклятий и колдовства» («Дубук» в Еврейском Художественном театре // Рувль. Берлин, 1921. № 289. 29 окт. С. 5). Существование Еврейского Художественного театра оказалось недолгим. Актеры вернулись в Виленскую труппу, которая совершила успешное турне по Англии, Франции и США с «Гадибуком».

## 7

32 Кто-то сказал, что у Ханана (Элиас) – лицо Эрика XIV ... – имеется в виду грим М. А. Чехова в роли Эрика XIV.

## 8

33 «Вечер студийных работ» – спектакль, которым открылся московский период «Габимы», состоялся 12 октября 1918 г. Е. Б. Вахтангов, прививая студийцам «систему» Станиславского, решал в нем по преимуществу педагогические задачи.

## 10

34 Возможно, речь идет об одном из самых ранних чтений «Гадибука». В доме № 13 по Каменно-островскому проспекту жил Л. Н. Андреев, в квартире которого проходили регулярные литературные чтения. Ф. К. Сологуб здесь был

- завсегдаем. В Дневниках С. Ан-ского сохранились записи, свидетельствующие о его неостывающей заинтересованности в пьесе. В октябре 1915 г. автор описал свою встречу с Сологубом и Анастасией Чеботаревской: «Рассказал то, что по предложению Сулержицкого я несколько изменил мою пьесу, между прочим, сцену суда с мертвецом сделал более реальной. Не мертвец говорит из-за полога, а раввин передает его слова. Сологуб очень отрицательно отнесся к этой переделке. Сказал, что я напрасно это сделал, что испортил это место» (РГАЛИ. Ф. 2583. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 30 об.–31).
- 35 *Мидраш* (ивр., букв. изучение, толкование) – раздел Устной Торы, которая входит в еврейскую традицию наряду с Торой Письменной и включает в себя толкование и разработку коренных положений еврейского учения, содержащегося в Письменной Торе.
- 36 *Агада* (Agada или Hagada) – большая область талмудической литературы, содержащая афоризмы и поучения религиозно-этического характера, исторические предания и легенды, долженствующие облегчить применение «кодекса законов», – смягчать суровое действие религиозного закона.
- 37 *...людоедства в Поволжье...* – массовый голод во время Гражданской войны в России. Известен как голод в Поволжье, в связи с тем, что регионы Южного Урала и Поволжья страдали наиболее длительно и массово. Пик голода пришелся на осень 1921 г. – весну 1922 г., хотя случаи массового голодания в отдельных регионах регистрировались с осени 1920 г. до начала лета 1923 г. По разным данным голодало от 28 до 40 миллионов человек. Отмечались случаи людоедства.
- 38 *Миснагиды, миснагидим* (ивр. буквально – «противящиеся», «возражающие») – название, которое дали себе противники хасидизма из среды раввинов и руководителей еврейских общин.
- 39 *Генуэзская конференция* – международная встреча по экономическим и финансовым вопросам в Генуе (Италия) 10 апреля – 20 мая 1922 г. при участии представителей 29 государств и 5 британских доминионов. Конференция имела большое значение для правительства РСФСР, которое не имело тогда международного признания. В ходе Генуэзской конференции советскому правительству удалось заключить Рапалльский договор 1922 г. с Германией.

- 40 Критик вольно цитирует стихотворение А. А. Блока «Комета»: «Ты нам грозишь последним часом, / Из синей вечности звезда!» (1910).

## 11

- 41 Премьера «*Уриэля Акости*» К. Гуцкова в Еврейском Камерном театре состоялась 12 апреля 1922 г. Режиссер А. М. Грановский. Оформление Н. И. Альтмана.

## 12

- 42 С незначительными разночтениями статья Н. Н. Евреинова была перепечатана под названием «Тайна Театрального Имени: (К постановке „Гадибука“)» в журнале «Красная панорама» (1923. № 7. 12 июля. С. 14–15).
- 43 *...моей криво-зеркальной пародии на постановку «Ревизора» в духе К. С. Станиславского.* – Весной 1913 г. Н. Н. Евреинов показал в театре «Кривое зеркало» свой «Ревизор» как «буффонаду в пяти построениях одного отрывка», где пародировались театры и режиссеры разных направлений. Н. Е. Эфрос писал: «Здесь собраны, преувеличены и окарикатурены различные подробности постановок Художественного театра, вызвавшие в разное время нападки и насмешки противников этого театра: злоупотребления „настроением“, „четвертой стеной“, звуками всякими, тиками, сверчками» («Кривое зеркало» // Русские ведомости. 1913. № 55. 7 марта. С. 7).
- 44 С. Ф. <псевдоним не раскрыт> За кулисами Студии: (Беседа с г. Чеховым) // Биржевые ведомости. 1915. № 14829. 7 мая. С. 6.
- 45 *Херем* (отлучение) – самое тяжелое наказание, которое могла наложить община на того, кто противился ее власти, и тем призвать ослушника к порядку. Члены общины воздерживались от каких-либо социальных или деловых контактов с отлученным, он не мог также получать кошерные продукты, вступить в брак, быть похороненным согласно традиции.

## 15

- 46 Книга отзывов, в которой содержатся высказывания многих деятелей культуры и искусства (А. В. Луначарский, Ю. М. Стеклов, Вяч. И. Иванов, Б. А. Пильняк и др.) хранится в фонде Н. Л. Цемаха (Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00085).

- 47 *Стеклов Юрий Михайлович* (наст. Овсий Моисеевич Нахамкис; 1873–1941) – российский революционер и публицист, государственный и политический деятель, историк, редактор. В 1923 г. – редактор газеты «Известия ВЦИК», 29 октября 1922 г. он оставил запись в Книге отзывов на «Гадибук»: «Если бы эта прекрасная бытовая пьеса была очищена от болезненного налета модернизма, она сильно выиграла бы. Во всяком случае, игра артистов превосходна и они достойны более широкой сцены» (Театральный архив и музей имени Исраэля Гура при Иерусалимском университете. Ц/00089).
- 48 «Музыка – прежде всего!» – как восклицал некогда Верлен. – Цитата из программного стихотворения П. Верлена «Искусство поэзии» (1874), где поэт формулирует принципы новой поэтики, отделяя поэзию от собственно литературы, т.е. искусства, основанного на сюжете. Поэзия, как считает автор, должна выражать неуловимые движения души, мимолетные впечатления, мечту или, скорее, ее очертания. Для этого необходимо освободить слова от их конкретного значения и растворить их в мире звуков. Он требует «музыки прежде всего».
- 49 *Асмодей* (Ашмедай, то есть искуситель) – злой, сластолюбивый демон, упоминаемый в позднейшей еврейской литературе.
- 50 *Садовский* (наст. фам. Ермилов) *Пров Михайлович* (старший) (1818–1872) – актер, основатель знаменитого театрального семейства Садовских, который считался выдающимся исполнителем ролей в пьесах А. Н. Островского в Малом театре. Фразу «это уже нарочно-с» использовал для того, чтобы акцентировать неестественность, ненатуральность того или иного явления искусства.
- 16**
- 51 «Гадибук» был показан в Петрограде на сцене Малого оперного театра (б. Михайловский) 14, 15, 19, 20, 23, 26–28 июня 1923 г.
- 52 ...убогих реалистических выдумках Музыкальной драмы Лапичко. – В петербургском Театре музыкальной драмы (1912–1919) И. М. Лапичкий (1876–1944) предпринимал попытки реалистической реформы оперного искусства.
- 53 ...модных теперь сложнейших «конструкций», в роде нелепой «Ромео и Джульетты» у Таирова. – Премьера «Ромео и Джульетта» У. Шекспира в Камерном театре состоялась 17 мая 1921 г. Режиссер А. Я. Таиров. А. А. Экстер в своем оформлении искала, по словам А. М. Эфроса «кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко» (Камерный театр и его художники: 1914–1934 / Предисл. А. М. Эфроса. М.: ВТО, 1934. С. XXXIV).
- 54 *Крученых* А. Фонетика театра: Книга 123. М.: 41°, 1923. Стихотворения, вошедшие в эту книгу, представляют собой, по словам автора, «материалы для заумного зерцого, (театра), и для работы с актерами» (С. 20).
- 55 ...я делал подобные опыты с актерами моей студии, игравшими такой спектакль. – С. Э. Радлов имеет в виду технику словесной импровизации, которую разрабатывал в Театрально-исследовательской мастерской (1922–1924). Комментируя свою статью «О чистой стихии актерского искусства» (март 1923), Радлов писал: «Уже написав эту статью, я получил из Москвы замечательную книжку А. Крученых „Фонетика театра“, энергичную пропаганду заумной речи в театре. Разница между его теорией и нашей практикой только та, что я допускаю импровизацию зауми и совершенно вытравливаю из произносимого актером звукоряда смысловые корни. По существу же рад приветствовать в нем нашего союзника» (Радлов С. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 159).
- 17**
- 56 ...на языке, изобретенном покойным Велимиром Хлебниковым. – Имеется в виду теория и практика «зауми», которую разрабатывал В. В. Хлебников (1885–1922) и другие футуристы. Исходным для них являлось интуитивное постижение глубинных оснований языка, позволяющее признать, что у звуков действительно есть значения, которые могут быть открыты и сформулированы. Изучение языковых корней, поиски праязыка вели к опыту создания нового языка, языка будущего.
- 20**
- 57 Премьера «Короля-Арлекина» Р. Лотара в Камерном театре состоялась 29 ноября 1917 г. Режиссер А. Я. Таиров. Художник Б. А. Фердинандов.
- 58 См. коммент. 47.
- 59 ...его насаждал и им умерщвлял Мейерхольд в былое время театр живой артистки Комиссаржевской... – Имеется в виду период работы Вс. Э. Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской (1906–1907), который закончился разрывом В. Ф. Комиссаржевской с режиссером.



60 Имеются в виду взгляды Л. Н. Толстого на искусство, изложенные в трактате «Что такое искусство?» (Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 41–211).

## 21

- 61 *Гемара* – в иудаизме толкование Закона Божьего. Вместе с Мишной составляет основу Талмуда. В обиходе термином Гемара часто обозначают Талмуд в целом.
- 62 *Плач этот перешел даже в поэзию всех народов, кончая Байроном.* – Имеется в виду цикл стихотворений Дж. Байрона «Еврейские мелодии», написанный в 1814–1815 гг.
- 63 *...я слышал массовое рыдание евреев по случаю падения Иерусалима.* – Имеется в виду вторая редакция спектакля «Вечный жид», кульминацией которого стал массовый плач по падению Иерусалима и разрушению Храма.
- 64 *...споре Курциуса и Зоммербротта.* – Эрнст Курциус (1814–1896) и Юлиус Вильгельм Зоммербротт (1813–1903) спорили о том, как правильно перевести античное понятие «ипокрит»: «отвечающий» или «толкователь».
- 65 *Яфетиды* – потомки библейского Иафета, одного из трех сыновей Ноя. К ним обычно причисляют народы Европы и северо-западной Азии (индоевропейские, уральские, алтайские и сино-кавказские народы).
- 66 *Свидас* (Suidas; конец IX – начало X в.) под таким названием был издан в конце XIV в. обширный лексикон о лицах, народах и др.

## 22

- 67 *...ягвестическая мудрость...* – мудрость еврейского Бога, ветхозаветная мудрость. Ягве (Яхве) – четырехбуквенное непроизносимое имя Господа, считающееся собственным именем Бога, которое вслух никогда не произносится.
- 68 *Греки называли театральные представления дидаскалиями.* – Волынский ошибается. Дидаскалии (древнегреч.) – таблица или письменный документ, сообщавший о представлении драм, комедий или трагедий, причем подробно в нем обозначались и перечислялись авторы, время и место представления.
- 69 *Элохим* – Бог во множественном числе для выражения уважения и возвышения Всевышнего над всеми. В большинстве случаев, несмотря

на множественное число, это слово в Танахе согласуется с глаголами и другими частями речи в единственном числе и означает единого Бога.

- 70 *Арам-Нахараим* (Арам двух рек) – ветхозаветное название Месопотамии. Жители, происшедшие от Арама, сына Сима, находились в родстве с израильтянами. Здесь жили Фарра и Аврам (Быт. 11:31, Деян. 7:2); отсюда Исаак получил Ревекку (Быт. 24:10); здесь Иаков служил у Лавана (Быт. 28:1 – Быт. 31:1). Во времена царя Давида Арам-Нахараим участвовала в войне против израильтян.
- 71 *Цадикизм* – учение о том, что хасидский цадик (букв. праведник) или ребе посредничает между простым народом и Богом, и так как Бог посылает людям через него жизнь, детей и здоровье, то людям надлежит содержать цадика, предоставлять ему материальную поддержку, чтобы святой человек мог посвятить себя общению с Богом. Считается, что цадик «благословляет землю, излечивает больных, излечивает от бесплодия». Одна из главных особенностей хасидизма – вера в особую мистическую связь между хасидами и их духовным лидером цадиком, должность и титул которого передаются по наследству.
- 72 *Исраэль Бааль Шем Тов* (ивр. «Добрый баал шем» или «Добрый человек, знающий тайное имя бога»; настоящее имя – Исраэль бен Элизер; 1698–1760) – основатель хасидского движения в иудаизме.
- 73 Роль Сендера играл М. Гнесин.
- 74 *...изображает старого прислуживающего хлопотуна около цадика.* – Роль служки Михаеля играл Д. Варди.
- 75 *Пляшущая толпа составлена из сатиров и фавнов пеласгического типа.* – Смысл фразы неясен. Пеласги – легендарные предки греческих племен, как в Аттике, так и в регионе Эгейского моря. Особые сатиры и фавны, присущие только пеласгам, науке неизвестны.

## 23

- 76 *Пока повторяю то, что сказал по поводу еврейской оперы «Небеса пылают»...* – опера «Небеса пылают» была написана М. А. Мильнером (1886–1953) по мотивам «Гадибука» С. Ан-ского и исполнялась на идиш. Мильнер в 1920-е гг. писал музыку к спектаклям «Габимы», был заведующим музыкальной частью ГОСЕТа (1924–1925). Его опера была сыграна всего два раза (16 и 23 мая

1923 г. на сцене Большого Драматического театра, декорации и костюмы В. А. Щуко и А. Н. Бенуа).

По причине наличия псалмов и других религиозных песнопений была снята с репертуара как «реакционная». Для А. Р. Кугеля же «еврейские молитвенные и обрядовые моменты» представляли «немалый интерес». Но не устраивало в спектакле, поставленном В. Р. Раппопортом, пренебрежение национальным бытом и национальной психологией, старание «полулевого» режиссера сделать так, «чтобы „еврейская опера“ походила на персидскую, греческую, португальскую, какую угодно; чтобы она была <...> опера интернационал». Тех же упреков не избежал и художник: «В. А. Щуко сделал декорацию по мотивам „Антония и Клеопатры“, – что Египет, что Шклов, что Русь, что Литва...» (Случайные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 5).

77 ...скажем словами Бен Акибы – *alles ist schon da gewesen!* – А. Р. Кугель приводит слова Бен Акибы, персонажа пьесы К. Гуцкова «Уриэль Акоста» «Бывало так всегда» (пер. с нем. Э. Линецкой).

78 ...в актрисе Каминской, когда она играет «Миреле Эфрос». – Каминская (наст. фам. Гальперн) Эстер-Рохл (1870–1925) – артистка еврейского театра. Играла на идиш. В первые десять лет своей сценической деятельности выступала почти исключительно в оперетках Гольдфадена и в легких комедиях. Затем перешла к психологическому театру. Своими лучшими ролями она обязана драматургии Я. Гордина: Эстер («Бойне»), Миреле Эфрос в одноименной пьесе, Берта («Незнакомец»), Тойбеле («Еврейский король Лир»). Первой среди актрис еврейского театра Каминская начинает выступать и в классическом репертуаре. Пик славы Каминской пришелся на рубеж первого и второго десятилетий XX века.

## 24

79 ...начиная с артистки Элиас (Лея)... – Критик неточен. Актриса М. Элиас играла мужскую роль – Ханана.

## 25

80 ...в эпоху романовщины... – Имеется в виду царствование дома Романовых.

81 Нисон – внесценический персонаж «Гадибука», покойный отец Ханана.

## 26

82 Скаутская организация – международное добровольное, неполитическое, образовательное движение. В России возникло в 1909 г. После революции распалось. Продолжало развиваться в эмиграции.

## 28

83 Слова выдающегося французского актера Муне-Сюлли (настоящее имя Жан-Сюлли Муне; 1841–1916) «текст не более, как предлог» приобрели особую популярность в России с утверждением статуса режиссера как автора спектакля.

84 ...жуткой фигуре Прохожего (Иткин), «некоего в сером» – Рецензент сравнивает персонажа «Гадибука» с фигурой «Некто в сером» в пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь человека», своего рода глашатая судьбы, сообщающего о неизбежном ходе событий.

## 29

85 Премьера «Святой Иоанны» Б. Шоу в Камерном театре состоялась 21 октября 1924 г. Режиссер А. Я. Таиров. Художники В. А. и Г. А. Стенберги. Ироническое снижение религиозно-патриотического культа, предпринятое Б. Шоу, Таиров переводил в план эксцентриады.

## 32

86 ...в Чикаго, когда там гастролировал Московский Художественный театр. – Художественный театр гастролировал в Чикаго с 3 по 21 апреля 1923 г. и с 6 по 26 апреля 1924 г.

## 33

87 «Гадибук» был показан на сцене варшавского театра «Новости» 1–4, 6, 15, 20–28, 31 марта 1926 г. Из Варшавы труппа выезжала на короткие гастроли в Лодзь, Вильно, Белосток. Затем театр выступал в Кракове и Львове. Всего «Гадибук» был показан 27 раз. «Габима» гастролировала в Польше также с 2 по 13 марта 1930 г., когда показала «Гадибук» 4 раза, и с 24 февраля по 22 марта 1938 г. (7 раз). 88 «Синяя птица» – театр-кабаре под руководством Я. Д. Южного (1883–1938), по художественным и организационным принципам близкий «Летучей мыши» Н. Ф. Балиева, зародившейся в недрах Художественного театра. Открыт в Берлине 20 декабря 1921 г. Среди режиссеров:

Я.Д. Южный, И.Е. Дуван-Торцов, А.А. Санин.

В качестве художников в разные годы выступали: А.Т. Худяков, К.Л. Богуславская, Г.А. Пожедаев, Л.С. Бакст и другие. В 1924 г. с большим успехом гастролировал в Варшаве.

- 89 ... пьесу, которую мы недавно видели на польской сцене – «Гадибук» впервые был поставлен силами «Вильнер труппе», игравшей на идиш. Режиссер – Давид Герман. Премьера состоялась 9 декабря 1920 г. на сцене варшавского театра «Элизиум».

### 34

- 90 «Редута» – польский театр. Основан в Варшаве в 1919 г. Ю. Остэрвой и М. Лимановским. С 1925 по 1929 г. работал в Вильно. Вернувшись в Варшаву, просуществовал до 1939 г. Театр утверждал ценности, близкие студийности, связанной с именами К.С. Станиславского, Л.А. Сулержицкого, Е.Б. Вахтангова. В работе «Редуты» принимали участие крупные деятели польской сцены: Л. Шиллер, С. Ярач, И. Сольская, А. Зельверович.
- 91 Живописное начало <...> как это, например, часто бывает в театре Богуславского. – Театр им. Войцеха Богуславского был организован в Варшаве в 1921 г., работал – с перерывами – до 1926 г. С ним были связаны видные представители польского театра, в том числе режиссеры Л. Шиллер, В. Хожица, актеры И. Сольская, А. Зельверович. Сценографами выступали представители польского авангарда (А. Пронашко, В. Драбик). Театр считался одним из передовых.

### 35

- 92 По свежей памяти спектакля Моревского и Брыдзиньского... – Моревский (Mogewski) Абрам (1886–1964) – известный еврейский актер, литератор. В «Гадибуке» Виленской труппы играл цадика. В 1925 г. в театре ВИКТ (Варшавер идишер кунст-театер – Варшавский еврейский художественный театр) поставил «Гадибук» по мотивам спектакля Д. Германа. Брыдзиньский (Brydzinski) Войцех (1877–1966) – польский актер театра и кино. Сыграл цадика в «Гадибуке», поставленном Анджеем Марком (наст. имя Марек Арнштайн; 1880–1943) в театре «Пурпурная маска» («Szkariatna Maska»), следовавшем традиции парижского театра «Гран-Гиньоль», родоначальника театра ужасов. Программы, составленные из коротких пьесок,

начинались около 12 часов ночи и были рассчитаны на зрителя «утонченного, нервно-утомленного <...> и, пожалуй, немного „ококаиненного“» (Б.Ш. <псевдоним не раскрыт> Театр «Пурпурной маски» // За свободу. Варшава, 1925. № 85. 29 марта. С. 4). Постановка «Гадибука» стала шагом в сторону того серьезного репертуара, который можно приспособить к специфике «Пурпурной маски». В отступление от принципа ночных показов, спектакль начинался в 8 часов вечера. Премьера состоялась 29 мая 1925 г. Д. Философов писал после премьеры: «Но тем больше заслуга польских артистов, с таким совершенством исполнивших свою задачу. Они настолько захватывают зрителя, что, например, в третьем действии, когда цадик изгоняет дибук из души Леи, в зрительном зале буквально все притаили дыхание. Я не помню, когда в театре была такая тишина. <...> Так, например, прекрасна была в роли старушки няни г-жа Кунина. <...> Последнее же действие в комнате цадика является достижением громадной высоты. <...> Во всяком случае, постановка „Гадибука“ громадное событие в жизни варшавских театров» (Юдаика. «Гадибук». Драматическая легенда в 3 действиях С. Ан-ского. Свободный перевод и инсценизация Андрея Марка (Театр «Пурпурная маска») // За свободу. Варшава, 1925. № 145. 5 июня. С. 2–3).

### 36

- 93 Засодимский Павел Владимирович (1843–1912) – писатель. Был близок народникам. Его сочинения принадлежат социально-бытовой прозе с отчетливо выраженными публицистическими, обличительными установками.
- 94 Златовратский Николай Николаевич (1845–1911) – писатель, представитель «мужицкой беллетристики». Его главные произведения – своего рода энциклопедия будничной деревенской жизни.
- 95 Ожешко Элиза (1841–1910) – польская писательница, общественная деятельница белорусского происхождения. Для ее творчества 1860–1870 гг. характерны тенденциозные жанры «повести с тезисом», «рассказа с тезисом».
- 96 В польской постановке г-на Януша <...> благодаря прекрасной, незабвенной игре г-жи Куниной. – Критик не вполне точен. Актер и режиссер Ян Януш (Janusz; 1891–1935) был директором театра «Пурпурная маска» («Szkariatna Maska»), где Анджей Марк поставил «Гадибук» в 1925 г. В состав труппы

- входила также известная актриса Эва Кунина (Kunina; 1889–1963), сыгравшая роль няни Леи.
- 97 Поэтому оценивать достижения Наума Цемаха... – Д. Философов пишет о Н. Цемахе как о режиссере, тогда как тот был основателем и идеологом «Габимы». В режиссуре он пробовал себя в любительскую пору труппы и позже, после раскола «Габимы», но успеха не добился.
- 98 ...привкус мейерхольдовщины, <...> особенно во II акте – Вс. Э. Мейерхольд поставил «Жизнь Человека» в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Премьера – 22 февраля 1907 г. Д. Философов сопоставляет «свадебную пляску нищих» у Вахтангова и третью картину («Бал у Человека») у Мейерхольда.
- 99 «Шма, Израэль» (идиш), «Слушай, Израиль» – еврейская молитва, провозглашающая идею монотеизма. Занимает одно из центральных мест в еврейской духовной жизни.
- 100 См. № 35.

## 37

- 101 Я видел «Гадибука» <...> в театре вильнюсской труппы... – Впервые «Гадибук» был поставлен в Виленской труппе (Вилнер труппе) режиссером Давидом Германом. Премьера состоялась на сцене варшавского театра «Элизиум» 9 декабря 1920 г. ...в театре «Комедия»... – Варшавский театр Комедия возник в 1922 г., в 1925 г. преобразован в театр «Пурпурная маска» («Szkarlatna Mask»). Милашевский по привычке называет театр старым названием. Вне всяких сомнений, имеется в виду постановка «Гадибука», упомянутая выше.

## 39

- 102 «Гадибук» был показан на сцене венского Карл-театра 29, 30, 31 мая и 8, 11, 12, 14–17 июня 1926 г.
- 103 Кавана (иврит.) – буквально «направленность», направленность сердца, то есть сосредоточенное внимание, интенция, вкладывание души в то, что ты делаешь. Кавана является неотъемлемой частью молитвы, которая ни в коем случае не должна приобретать рутинный характер, становиться механическим проговариванием знакомых слов: «Молитва без каваны – это тело без дыхания».

## 41

- 104 ...враждебное отношение со стороны Московского Совета. – О перипетиях гонений на «Габиму» со стороны Центрального бюро Еврейских секций

и других органов власти, о письме деятелей русской культуры в защиту «Габимы», о роли Ленина и Сталина в этой истории см. Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». С. 42–82.

## 42

- 105 «Сон Иакова» – пьеса Р. Бер-Гофмана, поставленная в «Габиме» режиссером Б. М. Сушкевичем. Художник Р. Р. Фальк. Премьера – 12 декабря 1925 г. Подробнее см.: Иванов В. В. Русские сезоны «Габимы». С. 129–146.
- 106 Опущена часть беседы, посвященная спектаклю «Сон Иакова».

## 43

- 107 «Гадибук» был показан в Париже на сцене театра «Мадлен» 28–30 июня, 1, 4, 7, 10, 13–15, 18 июля и на сцене театра Антуана 10, 13, 15, 18, 20–24 сентября 1926 г.

## 44

- 108 Левинсон приравнивает российских евреев к метекам, иноземным поселенцам в древнегреческих городах, которые занимались главным образом ремеслом и торговлей и были политически бесправны.
- 109 ...пьеса была сначала написана на идиш. – С. Ан-ский написал пьесу на русском языке, представил ее в цензурное ведомство и предложил Художественному театру. Историю формирования текста пьесы см. вступит. статью В. В. Иванова к публикации цензурного варианта пьесы С. Ан-ского «Меж двух миров (Дибук)» (Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. С. 9–17).
- 110 Бланшар (Blanchar) Пьер (1892–1963) – французский актер театра и кино. С 1921 г. начал сниматься в кино и одновременно работал актером в различных парижских театрах. В начале кинокарьеры Бланшар выступал в амплу «первых любовников», затем создал несколько значительных романтических образов. В фильме Пьера Шеняля «Преступление и наказание» (1935) по роману Ф. М. Достоевского сыграл Раскольниковова, за что был удостоен Кубка Вольпи за лучшую мужскую роль на МКФ в Венеции (1935). Исполнил главные роли в фильмах «Пиковая дама» (1937) Федора Оцепа по А. С. Пушкину и «Игрок» (1938) Луи Дакена и Герхарда Лампрехта по роману Достоевского.

## 45

111 ...созданной г. Цемахом в 1908 г. в Москве труппы под названием Московский театр «Габима». – Автор несколько неточен в датах и местах. 29 июня 1909 года, день открытия белостокского отделения «Общества любителей еврейского языка» силами «Еврейского любительского артистического кружка», в который входила учащаяся молодежь, почти дети, впервые в России был сыгран спектакль на иврите. Им стала переделка мольеровской пьесы «Школа мужей» под названием «Мораль для дурной молодежи». Белостокский кружок создал вскоре передвижной любительский театр «Габима». Только осенью 1916 г. Н. Цемах зарегистрировал в Москве еврейское драматическое общество «Габима».

112 ...труппе Станиславского <...> в Театре Елисейских Полей. – МХАТ гастролировал в Париже с 5 по 24 декабря 1922 г. со спектаклями «Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад», «На дне».

## 46

113 Сендер, который женится на ней... – Критик несколько запутался в сюжете. Сендер – отец Леи.

## 48

114 Перебравшись в начале 1918 года в Москву... – Н. Цемах перебрался в Москву в 1916 г., где добился того, что Московское городское по делам об обществах присутствие «постановило в своем заседании от 10 октября зарегистрировать еврейское драматическое общество „Габима“, ставящее себе целью основание передвижного драматического театра на еврейском языке» («Габима» // Еврейская жизнь. 1916. № 42. 16 окт. Стб. 27).

## 50

115 Ренан (Renan) Жозеф Эрнест (1823–1892) – французский семитолог, историк, мыслитель и писатель. Его нашумевшая книга «Жизнь Иисуса» восстановила против него клерикальные круги Франции. В результате поднятой ими кампании он был вынужден временно оставить кафедру.

## 52

116 Кивот – Святой ковчег или Ковчег Завета. Самая священная принадлежность всякой синагоги или молитвенного дома. Святость ковчега объясняется тем, что в нем хранятся свитки Торы. Обычно

помещается у стены, обращенной к Эрец-Исраэль, в Израиле – в сторону Иерусалима, а в Иерусалиме – к Храмовой горе. В большинстве синагог ковчег находится на возвышении, с площадки которого благословляют молящихся, а раввин произносит проповедь. Чаще всего ковчег находится за завесой, в память о той, которая отделяла Святое святых от других частей скинии и Храма. Вышитые золотыми, серебряными и шелковыми нитями по бархату или шелку, такие завесы стали одной из наиболее украшенных частей синагогального Ковчега.

117 Двор чудес (фр. *La Cour des Miracles*) – в Средние века название нескольких парижских кварталов, заселенных нищими, бродягами, публичными женщинами, монахами-расстригами и поэтами. Являясь зачастую физически здоровыми людьми, попрошайки изображали больных и увечных, прося подаяния. Ночью, когда они возвращались в свой квартал, их увечья чудесным образом исчезали, что и дало, по всей видимости, название дворам чудес.

118 Именно он в пьесе «На дне» дал примеры этого живописного, декоративного реализма. – Премьера «На дне» М. Горького состоялась в Художественном театре 18 декабря 1902 г. Режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Критики отмечали живописную дерзость шулера Сатина – К. С. Станиславского.

119 ...мы видели во время гастролей московского Камерного театра. – Парижские гастролы Камерный театр открыл 6 марта 1923 г. «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока и продолжил «Федрой» Ж. Расина, «Принцессой Брамбиллой» по Э. Т. А. Гофману, «Саломеей» О. Уайльда, «Адриенной Лекуврер» О. Э. Скриба и Э. Легуве. Спектакли А. Я. Таирова (особенно «Федра») раскололи театральный Париж на возмущенных приверженцев традиций, возглавляемых Антуаном, и восхищенных модернистов на главе с Ж. Кокто, Ф. Леже и др. Вахтанговский «Гадибук», можно сказать, объединил «весь Париж».

120 Питоев Жорж (Георгий) (1885–1939) – русский и французский актер и театральный режиссер, армянин по происхождению. Начинал в театре В. Ф. Комиссаржевской и «Передвижном театре» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. С 1915 по 1922 г. работал в Швейцарии. С 1922 г. Питоев держал свой театр в Париже. Был первым режиссером, по-настоящему познакомившим французов с наследием А. П. Чехова.

121 *Люнье-По* в следующем сезоне обещает нам французскую адаптацию. – Впоследствии Люнье-По отказался от этой идеи, и инициатива перешла к Гастону Бати (1885–1952), который трижды поставил «Гадибук» на французской сцене: Студия Елисейских Полей (1928, февраль), Театр «Авеню» (1928, апрель), театр «Монпарнас» (1930–1931).

## 55

122 *Точно также мы не могли оценить в театре Шанз-Элизе мизансцены Станиславского.* – В Париже Художественный театр гастролировал в декабре 1915 г. («Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад», «На дне», «Провинциалка», сцены из «Братьев Карамазовых») и в октябре 1923 г. («Вишневый сад», «Иванов», «Три сестры»).

## 57

- 123 *Робер Требор (Trebör) и Андре Брюле (Brulé)* – директора театра «Мадлен», где проходили парижские гастроли «Габимы» (1926). Андре Брюле (1879–1953) – актер театра и кино, прославившийся участием в детективах.
- 124 *Кашук Михаил Эммануилович (1878–1952)* – деятель культуры, импресарио. Учился в драматической школе в Киеве. Администратор Большого театра. В 1921 г. эмигрировал, жил в Берлине и Париже. Был импресарио Ф. И. Шаляпина, С. А. Кусевичко и др. В Париже входил в правление Русского литературно-артистического кружка (1925). В 1933 обособился в Париже. Возглавлял Русскую оперу в Париже (1933–1934). Участник артистических вечеров, организатор вечера памяти Ф. И. Шаляпина (1940). Организатор гастролей по Европе театра «Габима». В 1941 г. переехал в США, открыл в Нью-Йорке свое театральное агентство по устройству концертов и турне.
- 125 ... г. *Мескин, исполнивший главную роль в «Големе»...* – Премьера «Голема» Г. Лейвика в «Габиме» состоялась 15 марта 1925 г. Режиссер Б. И. Эршилов. Художник И. И. Нивинский. По количеству представлений (339) уступал лишь «Гадибук». Мескин Арон Мовшевич (1898–1974) – актер «Габимы» с 1919 г. до конца жизни. Создал галерею трагических образов в шекспировском репертуаре: Шейлок (1936, 1959), Отелло (1950), Макбет (1954), Король Лир (1955).

## 58

- 126 *Фюльп-Миллер (Fülöp-Miller) Рене* (Мюллер Филипп Рене Мария; 1891–1963) – австрийский писатель, журналист, культуролог. В поисках неопубликованных записок и дневников Ф. М. Достоевского в 1924 г. отправился в Россию, где познакомился с В. В. Маяковским и Вс. Э. Мейерхольдом. Сразу же после первой поездки последовала вторая, длившаяся год. С помощью А. В. Луначарского Фюльп-Миллер получил доступ в архивы, приобрел права на издание наследия Достоевского (восемь томов материалов о жизни и творчестве русского писателя, подготовленные в соавторстве с немецким славистом-антропологом Ф. Экштайном, вышли в мюнхенском издательстве «Piper» в 1925–1928 гг.). Впечатления от поездок в Россию послужили материалом для нашумевшей книги «Дух и лицо большевизма. Очерк и критика культурной жизни Советской России» («Geist und Gesicht des Bolschewismus – Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland»). Mit 500. Abbildungen. Zürich; Leipzig; Wien: Amalthea-Verlag, 1926), после которой путь в СССР оказался для него навсегда закрыт. Впервые представил западной публике многие имена русского авангарда.
- 127 26 января 1926 г. состоялась премьера «Гадибук» в постановке Б. Фиртеля в «Лессинг-театре» (Берлин).
- 128 *Соколов Владимир Александрович (1889–1962)* – актер, режиссер, педагог, переводчик. С 1914 по 1916 и с 1919 по 1925 г. в труппе Камерного театра. Был приглашен Максом Рейнхардтом и остался в Германии. До 1932 г. Соколов выступал на сценах немецких и австрийских театров, снимался в кино, в частности в нескольких фильмах Г. В. Пабста. В 1932 г. Соколов поселился во Франции, где снимался, в частности, у Ж. Ренуара в экранизации пьесы Максима Горького «На дне» (1936). В 1937 г. Соколов переехал в США, где оказался чрезвычайно востребован в киноролях разнообразных «иностранцев», он играл русских, итальянцев, мексиканцев и даже китайцев. В спектакле Б. Фиртеля «Гадибук» играл роль цадика. Его успех отмечали многие критики. Так Юлиус Кнопф писал: «внимание, в первую очередь, привлекает Владимир Соколов в роли раввина. Пепельно-бледный, белобородый, трясущийся старик, измученным

взором видящий все беды человечества. Конечно, этот раввин из Мирополя – благодатная роль. Но Соколов вышел за рамки этой роли и создал поистине легендарный образ» (Berliner Börsen-Courier. 1926. 26. Jan.).

## 59

- 129 Первые гастроли «Габимы» в Берлине открылись в Театре на Ноллендорфплац 1 октября 1926 г. «Гадибуком», который был показан 2–12, 14, 18–20, 23, 26, 28, 30, 31 октября.
- 130 ...уже видели в исполнении Виленской труппы... – См. коммент. 101.
- 131 ...на исконном языке евреев, идиш. – «Исконным языком евреев» является иврит. Идиш – язык рассеяния, сложился в Центральной и Восточной Европе в X–XIV вв. на основе средненемецких диалектов с обширными заимствованиями из древнееврейского и арамейского, а также из романских и славянских языков. Сплав языков породил оригинальную грамматику, позволяющую комбинировать слова с немецким корнем и синтаксические элементы семитских и славянских языков.
- 132 Фиртель (*Viertel*) Бертольд (1885–1953) – австрийский писатель, театральный и кинорежиссер. Творчество Фиртеля 1920-х гг. соприкасается с немецким экспрессионизмом. В 1923 г. он основал в Берлине театр, в котором ставил пьесы современных авторов (Ф. Вольфа, Г. Кайзера, Ж. Ануя, Ю. О'Нила и др.) и сам выступал как драматург. В 1933 г. Фиртель эмигрировал в Англию, с 1939 г. – в США.
- 133 Шофар – рог, обычно бараний. В глубокой древности служил для созыва народа и для устрашения врага, позднее – для придания дополнительной торжественности особым событиям и богослужениям в праздники.
- 134 «сцены в Бейт-Мидраше». – Сцены первого акта «Гадибука», которые разворачиваются в Бейт-Мидраше, месте, где учат Тору и Талмуд.

## 60

- 135 Меморандум Ленина уберег бедную, пылающую страстью к театру труппу от революционных гонений. – См. коммент. 147.
- 136 Вспоминаешь Коонен в «Грозе» Островского... – Камерный театр показал «Грозу» А. Н. Островского с А. Г. Коонен в роли Катерины на гастролях

в Германии, которые проходили весной – летом 1925 г. (Дрезден, Лейпциг, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Штутгарт и др.).

## 65

- 137 Владимир Соколов – см. коммент. 128.
- 138 Мюллер (*Müller*) Герда (1863–1944) – немецкая актриса. Училась в Берлине в актерской школе при Немецком театре, после дебюта во Франкфурте вернулась в Берлин и играла на сценах различных крупных театров. Прославилась в постановках Л. Йеснера (*Леди Макбет*, 1922), Э. Энгеля (*Лулу*, 1926), Х. Хильперта (*Пола* в «Рейнских мятежниках» А. Броннена. Во времена нацизма отказалась выступать на сцене. По словам А. Керра, ее игру отличали «безумные флуоресценции чувственности и силы».
- 139 См.: Zveig A. Dybuk Hebräisch // Jüdische Rundschau. Berlin, 1926. № 78. 5. Oct. S. 1.
- 140 Нигун («язык души») и Нигунот (множ. число) – напевы без слов, звучат преимущественно в среде хасидов, приверженцев религиозно-мистического направления в иудаизме. Будучи сравнительно молодым жанром традиционной музыки, нигун сохраняет черты преемственности с песнопениями каббалистов, которые в свою очередь опирались на опыт древних мистических обществ.
- 141 Хазан (кантор) – «Посланник общины», которому доверена общественная молитва. Он как бы представляет в час молитвы общину евреев перед Всевышним.
- 142 Бесмедреш, бейт-медраш – см. коммент. 134.
- 143 Альфред Польшар в своей статье в «Вельтбюне»... – см. № 58.

## 66

- 144 «Гадибуку» был показан в Нью-Йорке на сцене театра «Мэнсфилд» 13–23 декабря 1926 г., 1–6 января 1927 г., на сцене театра «Космополитен» – 14, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 27 января, на сцене «Ирвинг плейс» – 29 января, 8, 10, 16, 25, 26 февраля, 2, 5, 7 марта 1927 г.
- 145 Остров Эллис (англ. Ellis Island) – расположенный в устье реки Гудзон в бухте Нью-Йорка, был самым крупным пунктом приема иммигрантов в США, действовавшим с 1 января 1892 по 12 ноября 1954 г.

146 *Хотя ровно год назад «Нейбохуд Плэйхаус» показал эту экзотическую пьесу С. Ан-ского... – Давид Варди, игравший в спектакле Вахтангова роль цадика, ушел из труппы и обосновался в США. По мотивам вахтанговской режиссуры совместно с Генри Алсбергом поставил «Гадибук» на английском языке. Премьера состоялась в декабре 1925 г. в «Нейбохуд Плэйхаус» (Нью-Йорк). Спектакль был показан 120 раз.*

147 *...создана после революции 1905 года <...> и советского неодобрения в 1917 году... – Критик весьма приблизительно излагает раннюю историю «Габимы». Так «советское неодобрение», под которым понимается, судя по всему антигабимовская компания, предпринятая Центральным бюро Евсекции, имело место в 1920 г. Справедливости ради нужно отметить, что в защиту «Габимы» выступили Ленин и Сталин. В декабре 1920 г. вопрос о «Габиме» дважды рассматривался на пленуме ЦК РКП (б) и дважды принимались решения в пользу театра, что, впрочем, мало помогло труппе. Подробнее см. Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». С. 42–82.*

## 67

148 *Юрок (Hurok) Сол (при рождении Соломон Израилевич Гурков; 1888–1974) – американский музыкальный и театральный продюсер российского происхождения. С 1906 г. в США. Работал курьером, мыл бутылки, торговал в скобяной лавке. В конце 1900-х гг. увлекся политическим активизмом, приглашая начинающих музыкантов участвовать в социалистических митингах. В 1916 г. Юрок познакомился с А. П. Павловой, а в 1921–1925 гг. был организатором ее гастролей по США. В 1922 г. организовывал концерты А. Дункан. В 1920-е гг. стал одной из крупнейших фигур в культурной жизни Нью-Йорка. В 1921–1927 гг. был американским импресарио Ф. И. Шаляпина. Провел первые гастроли в США «Габимы». Одним из направлений деятельности Юрока была организация концертов советских артистов в США и американских артистов в СССР, начавшаяся в 1926 г. В 1926–1937 гг. и в 1956–1973 гг. ежегодно ездил в Советский Союз. С 1956 г. началась активная деятельность Юрока по восстановлению советско-американских культурных связей. Юроку США были обязаны концертами таких советских исполнителей, как Д. Ф. Ойстрах и И. Д. Ойстрах, С. Т. Рихтер,*

*Э. Г. Гилельс, М. М. Плисецкая, М. Л. Ростропович, И. К. Архипова, Г. П. Вишневская и многих других, а также трупп МХАТа, Большого театра, Театра кукол Сергея Образцова и др. В свою очередь, в СССР благодаря усилиям Юрока приезжали с концертами Ван Клиберн, И. Стерн, Ж. Пирс. В 1972 г. Лига защиты евреев, требовавшая чтобы Юрок разорвал контракты с советскими артистами, взорвала зажигательную бомбу в его офисе. В результате взрыва пострадали 13 человек, погибла женщина, ранения и ожоги получили сам Сол Юрок и девять его подчиненных.*

149 *Отец всех вод – Вероятно, имеется в виду Миссисипи, главная река США, которую именovali «Отцом вод».*

150 *Генри Алсберг создал свою прекрасную постановку для театра «Нейбохуд»... – Алсберг (Alsborg) Генри Гарсфилд (1881–1970) – политический деятель левой ориентации, журналист, редактор социалистического еженедельника «The Nation», режиссер, продюсер. Автор перевода «Гадибук» на английский язык, поставленного Давидом Варди в 1925 г.*

151 *Шварц Морис (1890–1960) – актер и режиссер еврейского театра. Родился в семье выходцев из России. С 1901 г. жил в Нью-Йорке. Дебютировал на сцене в 1905 г. В 1918 г. открыл Еврейский Художественный театр, который стал одним из наиболее ярких феноменов культурной жизни Нью-Йорка, и просуществовал 32 года. К «Гадибук» Шварц обращался дважды. Премьера первой редакции состоялась 1 сентября 1921 г. Состав исполнителей был смешанным. Наряду с профессиональными актерами играли и любители. Статисты были неевреями и идиш не знали, по сцене двигались «по сигналу». Шварцу пришлось играть и Ханана, и цадика. Впоследствии режиссер вернулся к пьесе и в январе 1926 г. показал новую редакцию.*

152 *Эллис Мари (1898–2003) – американская актриса, игравшая роль Леи в «Гадибук», поставленном Д. Варди. См. коммент. 146.*

## 68

153 *Ротафел (Rothafel) Самуил Лионель (псевд. Рокси; 1882–1936) – деятель индустрии развлечений. Открыл кинодворцы (Странд, Ривальто, Риволи, Капитолий), где между сеансами давались танцевальные представления, и Рокси театр (1927).*



154 ...грозного Вернера Краусса из «Кабинета доктора Калигари». – Фильм немецкого режиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» стал первым подлинным произведением киноэкспрессионизма. Вернер Краусс (1884–1959) сыграл роль доктора Калигари, который силой гипнотического внушения вынуждает юношу-сомнамбулу совершать по ночам ужасные преступления.

## 69

155 Вуллкотт вспоминает выпускной бал старшекурсников, скорей всего, свой собственный, на котором дочь президента колледжа хвасталась, что понимает по латыни, хотя ей никто не поверил. Судя по всему, этот колледж принадлежал к числу тех заведений, где к выпускному вечеру было принято готовить пьесу на классической латыни. Публика на спектаклях «Габимы» с таким же успехом притворялась, что понимает иврит.

156 ...показ «Гадибука», вызвавший аншлаг на Гранд-Стрит... – См. коммент. 146.

## 70

157 ...Станиславский «расхваливал его до небес». – Слова К. С. Станиславского относились в целом к «Габиме», потому что «Гадибук» ему так и не удалось посмотреть, в частности в своем напутствии отъезжающей труппе Станиславский писал: «В искусстве нет различий в положении, в религии, в национальности. Искусство – та область, где может существовать братство народов. В этих возвышенных и чистых сферах искусства я встретился с членами театра „Габима“ и ее талантливым руководителем – моим другом – Н. Л. Цемахом» (Московский театр «Габима»: Турне Европа–Америка: Буклет. Рига, 1926. С. 41).

158 Критик цитирует статью Максима Горького «Театр „Габима“», помещенную в том же гастрольном буклете (С. 43). Ранее была опубликована под названием «Вахтангов в театре „Габима“» в московском еженедельнике «Театр и музыка» (1922. № 1–7. С. 9–10) и в берлинском журнале «Театр и жизнь» (1922. № 12–13. Июль–авг. С. 12).

159 Источник не установлен.

160 Мэтт и Джефф – персонажи одного из первых успешных газетных комиксов, впоследствии вышедшие на киноэкран. Автор – американский художник-карикатурист Бад Фишер (Fisher, 1885–1954).

161 Гест Морис (1881–1942) – антерпренер, организатор американских гастролей МХАТ (1923–1924), Музыкальной студии (1925), «Летучей мыши» (1923–1924).

## 71

162 Театр «Гилд» был создан в Нью-Йорке (1919) режиссером Л. Лэнгером и получил название по аналогии со средневековыми гильдиями. Предполагалось, что представители всех «цехов» – от актера до гримера и рабочего сцены – внесут свой вклад в создание ярких спектаклей. Принципу «звезд» бродвейских постановок пытался противопоставить актерский ансамбль. Ставили спектакли по романам Толстого и Достоевского, шли пьесы Шоу, О’Нила и многих других. Именно эта широта программы способствовала жизнестойкости театра, просуществовавшего дольше всех «малых театров» – вплоть до 60-х годов XX века. «Гилд» обладал достаточно высоким профессиональным уровнем в сравнении с другими подобными ему театрами.

163 Мёллер (Moeller) Филипп (1880–1958) – американский театральный режиссер и продюсер. Учился в Университете Нью-Йорка и в Колумбийском университете. В 1920-е гг. работал в театре «Гилд». Его спектакль «Счетная машина» Э. Райса (1923) был признан классикой экспрессионизма.

164 Хантер (Hunter) Гленн (1894–1945) – американский актер театра и кино. Выступал в театрах на Бродвее с 1915 г. Снимался в кино с 1921 г. Пик его популярности пришелся на 1920-е гг. МақДоннелл (McDonnell) Кэтлин (1894–?) – американская актриса. На сцене с 1911 г. В 1920-е гг. в труппе театра «Гилд». Хайс (Hayes) Хелен (1900–1993) – американская актриса и театра и кино, разделившая вместе со своей подругой, актрисой Кэтрин Корнелл, звание «Первая леди американского театра», лауреат высших премий США в области театра и кино.

165 Морли (Morley) Кристофер (1890–1957) – американский журналист, романист, эссеист и поэт. Автор более ста романов, сборников эссе и стихотворных сборников.

166 ...воздвиг Вулворт вместо Зингер-билдинг. – Вулворт-билдинг (Woolworth Building) – небоскреб в Нью-Йорке, построенный в 1910–1913 гг. Его высота (241 м) превосходила высоту другого нью-йоркского небоскреба Зингер-билдинга (Singer Building), построенного в 1908 г. (187 м).

167 ...роман «Сила» <...> он назывался «Еврей Зюсс». – Роман Л. Фейхтвангера «Еврей Зюсс» (1925) посвящен Германии XVIII в. История еврейского финансиста, сделавшегося первым министром у герцога Вюртембергского и проводившего жестокую, разорительную для народа политику, повернута Фейхтвангером так, чтобы «исторический пессимизм» получил моральное и философское оправдание. Роман принес автору мировую известность. Фейхтвангера за этот роман обвиняли как в еврейском национализме, так и в антисемитизме.

168 Блох (Bloch) Эрнест (1880–1959) – швейцарский и американский композитор, дирижер. Рапсодия для виолончели с оркестром «Шеломо» (1916), основанная на еврейском мелосе, стала частью его «Еврейского цикла», который композитор создавал с 1912 по 1926 г. Блох утверждал, что написал это произведение, находясь под впечатлением от еврейской культуры в целом, а не от еврейских мелодий в частности.

169 Шаббат – в иудаизме седьмой день недели, в который Тора предписывает воздерживаться от работы.

## 72

170 Сорель (Sorel) Сесиль (1873–1966) – знаменитая французская актриса драматического театра и кино. Рано начала выступать на сцене, но только в 1903 г. была принята в «Комеди Франсез», где сыграла все роли классического французского репертуара. В 1950 г. приняла постриг в францисканском монастыре кармелиток. Осенью 1926 г. гастролировала в США с французским репертуаром. Опущена посвященная ей часть статьи.

171 Борис Шалапина великолепен и превосходен, но остальная часть постановки в Метрополитен плоская и черствая. – В Метрополитен опера Ф. И. Шалапин выступал в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» 15 апреля, 20 ноября, 2 декабря 1925 г. и 10 апреля 1926 г.

172 Кампосанто – кладбище в Пизе. По легенде, кладбище было возведено вокруг капсулы со священной землей с Голгофы, привезенной архиепископом Убальдо д'Ланфранчи в XII веке из Четвертого крестового похода. Здесь похоронены самые знаменитые и богатые горожане и уроженцы Пизы. В XIV в. стены кладбища были расписаны известными итальянскими мастерами.

## 74

173 «Гадибук» был показан в Бостоне на сцене «Гранд Опера-Хауз» 9 и 10 апреля 1927 г.

174 ...истлевшие мишканы... – мишкана (др. греч. скиния) – обиталище, походный храм евреев, место хранения Ковчега завета со времени исхода из Египта до постройки Первого храма. Здесь имеются в виду верхняя и нижняя занавесы мишканы, символизирующие небо и землю.

175 Верхний мир – каббалистическое понятие, обозначающие незримый духовный мир, доступный только посвященным во все тайны Торы.

## 75

176 «Гадибук» был показан в Берлине на сцене Театра Комедии 1–19, 24–27 сентября 1927 г.

## 77

177 «Габима» играла «Гадибука» в Мюнхене на сцене театра Каммершпиле 29 и 30 января 1928 г.

178 ...Маккавеи уничтожили языческие театры, которые создавал Антиох Эпифан. – Антиох IV Эпифан (ок. 215 до н.э. – 164 до н.э.) – сирийский царь из династии Селевкидов, царствовал в Сирии в 175–164 годах до н.э. Проводил политику эллинизации населения (в том числе поощрял строительство театров), которая привела в конечном итоге к восстанию в Иудее и Маккавейским войнам.

## 78

179 Чтобы изгнать дибук – так называется дух – призывают в Мирополь волшебника-раввина Азриэля. – В рецензии топографическая путаница. Лею везут к цадику Азриэлю в Мирополь.

## 80

- 180 *Броннен (Bronnen) Арнольд* (1895–1959) – немецкий писатель, драматург. Его ранние пьесы («Эксцесс», «Анархия в Зиллиане» и др.) написаны в экспрессионистской манере.
- 181 См. коммент. 76 раздела «Эрик XIV».
- 182 *Пискатор (Piscator) Эрвин* (1893–1966) – один из крупнейших немецких театральных режиссеров XX столетия, теоретик театра. Одним из первых в Германии выдвинул идею «политического театра».
- 183 *Барлах (Barlach) Эрнст* (1870–1938) – выдающийся немецкий скульптор, художник и писатель. Был близок эстетике экспрессионизма. Темами его скульптур являлись разнообразные виды несчастий: голод, нищета, смерть и траур. Его персонажи относятся к низшим слоям общества – крестьянам, беднякам, нищим и вообще угнетенным.
- 184 *Штернхейм (Sternheim) Карл* (1878–1942) – немецкий драматург и писатель-новеллист, чье творчество относят к экспрессионизму.
- 185 *Они играют <...> «Голема», «Вечного жида».* – См. коммент. 125 и 21.
- 186 «*Броненосец „Потемкин“*» – немой художественный фильм, снятый режиссером С. М. Эйзенштейном на киностудии «Мосфильм» в 1925 г. Неоднократно в разные годы признавался лучшим или одним из лучших фильмов всех времен и народов по итогам опросов критиков, кинорежиссеров и публики.
- 187 ...в «Гадибуке» статист, а в «Големе» – бедный огромный зверь... – Имеется в виду Арон Мескин (1898–1974), сыгравший в «Гадибуке» слепого кантониста Рафаэля и заглавную роль в «Големе».
- 188 *Великая трагическая актриса «Габимы»...* – Имеется в виду Хана Ровина.

## 81

- 189 «Гадибуку» был показан в Берлине на сцене Лессинг-театра 19–22, 25 и 26 декабря 1929 г. Юбилейное представление состоялось 19 декабря.

## 82

- 190 Впервые «Гадибуку» был сыгран в Тель-Авиве 8 апреля 1928 г.

## 83

- 191 Афоризм Гете, скорее всего, приводится по книге Л. Н. Толстого «Круг чтения», религиозно-философскому произведению, выполненному в виде литературного коллажа афоризмов писателей различных эпох и направлений мысли. Издан «Круг чтения» был в 1928 г., к столетию со дня рождения писателя.
- 192 *Галеви Моисей (Моше) Вульфович* (1895–1974) – актер «Габимы» с 1918 по 1923 г. С 1925 по 1950 г. – руководитель театра «Охел» (Тель-Авив).
- 193 *Даниэль Ицхак Моше* (1895–1942) – театральный режиссер. Родился в Болгарии, театральное образование получил в Германии и Австрии. Был помощником Макса Рейнхардта. С 1926 г. жил и работал в Эрец-Исраэль.
- 194 ...устроили «Гадибуку» публичный суд в Эрец-Исраэль. – В Палестине театр с мировой известностью ожидал не только восторженный прием. Споры вызывало все, начиная с афиши, объявлявшей спектакли «Московского театра „Габимы“». Местные критики усмотрели противоречие в сочетании слов «Московский театр» и «Габима» и символическое предпочтение мирового национальному. Для них были не так уж важны художественные достижения театра. Главной считалась способность «Габимы» осуществить свою миссию национального института. Под сомнением оказался и репертуар. «Вечный жид», «Голем», «Сон Иакова» были расценены в лучшем случае как искусство для диаспоры, в худшем – для неевреев. Исключение было сделано для «Гадибука». Но даже вахтанговский спектакль вызывал возражения. Ведь он напоминал о гетто, о котором многие хотели забыть, начиная новую жизнь в Палестине. В Москве габимовцы были слишком «евреи». В Палестине они долгое время оставались слишком «русскими».
- 195 *Галут* (ивр. גלות, буквально «изгнание») – вынужденное пребывание еврейского народа вне его родной страны Эрец-Исраэль. Этим термином обычно обозначается период со времени разрушения Второго храма до создания государства Израиль, который воспринимается историческим сознанием еврейского народа как состояние гонимой и бездомной нации.

196 *Талит* или *талес* – в иудаизме молитвенное облачение, представляющее собой особый образ изготовленное прямоугольное покрывало. Облачение в талит рассматривается как облачение в святость предписаний Торы и символическое подчинение воле Бога.

#### 84

197 «Гадибук» был показан в Лондоне на сцене театра «Феникс» 29, 30, 31 декабря 1930 г. и 3, 8, 9 января 1931 г.

#### 85

198 *Для господина Ноэля Коуарда и его произведения «Частные жизни»...* – Коуард (Coward) Ноэл Пирс (1899–1973) – популярный английский драматург, актер, композитор и режиссер. «Частные жизни» (1930) – история о семейной паре, которая не может сосуществовать вместе, но и не может жить друг без друга, одна из наиболее популярных его пьес.

199 *Кирхнер (Kirchner) Эрнст Людвиг (1880–1938)* – немецкий художник, представитель немецкого экспрессионизма.

200 *лиmb* (лат. *limbus* – рубеж, край) – в католическом вероучении, промежуточное состояние или место пребывания не попавших на небеса душ, не совпадающее, однако, с адом или чистилищем. В Средние века лимб представляли себе как некое место, расположенное на границе ада. Для Данте лимб – это «первый круг» ада, где, вместе с некрещеными младенцами, обретаются философы и герои языческого мира.

#### 87

201 *Бялик сделал перевод с идиш на иврит, который и поставлен «Габимой».* – Бялик перевел пьесу С. Ан-ского с русского языка.

202 *Zion Hall* – кинотеатр «Сион» в Иерусалиме, существовавший с 1912 по 1972 гг. Использовался также как площадка для театральных представлений и концертов. Зал вмещал 600 зрителей.

203 *...привозила лондонская труппа и где обуреваемую демоном героиню играла Джин Форбс-Робертсон.* – Имеется в виду спектакль лондонского театра «Гилд», где в главной роли выступала Джин Форбс-Робертсон (1905–1962),

заявившая о себе в чеховских спектаклях, поставленных Ф. Ф. Комиссаржевским. Премьера «Гадibuка» состоялась 4 апреля 1927 г.

204 *Hadassah* – иерусалимская больница «Хадасса», открывшаяся в 1919 г.

#### 87

205 «Гадибук» был показан в Париже в зале Плейель 16–18 и 25 октября 1937 г. Концертный зал Плейель (*salle Pleyel*) – зал для концертов симфонической музыки на 1900 зрительских мест в VIII округе Парижа возле Площади Звезды. Построен в стиле ар-деко, считается одним из самых больших залов XX века.

206 *...мать Леи...* – скорее всего, рецензент имеет в виду Фриду, няню Леи (актриса Т. Юделевич).

#### 88

207 Текст Г. Крэга «Достижения „Габимы“» входил в виде раздела в его рецензию на книгу Ричарда Саузерна «Художественное оформление для любителей и профессионалов» (*Stage-Setting for Amateurs and Professionals*), опубликованную в газете «The Sunday Times». Атрибуция текста стала возможна благодаря помощи Патрика Лебёфа, сотрудника Национальной библиотеки Франции, занимающегося фондом Крэга. Текст Крэга предварял гастроли «Габимы», открывшиеся 15 ноября 1937 г. в лондонском театре «Савой» «Гадibuком», который был сыгран 10 раз. Были показаны также «Уриэль Акоста» К. Гуцкова в постановке А. М. Грановского (1930), «Вечный жид» Д. Пинского в постановке В. Л. Мчеделова (1923), «Короткая пятница» Х. Н. Бялика в постановке Б. Чемеринского (1933).

#### 90

208 «Гадибук» был показан в Риге на сцене Еврейского театра 8–10 и 13 января 1938 г.

#### 92

209 «Гадибук» был показан в Белграде на сцене Национального театра 3 и 6 февраля 1938 г.

#### 95

210 «Гадибук» был показан в Вене в театре «Реклама», где на основной сцене с 1927 по 1938 г. играла труппа «Judische Kunstspiele». Рецензент «Neues Wiener Tagblatt» упоминает

театр «Реклама», а автор заметки в «Neue Freie Presse» пишет о Еврейском художественном театре. Но и в том, и в другом случае имеется в виду одно и то же театральное помещение. «Гадибук» играли с 12 по 20 февраля ежедневно, а иногда и дважды в день.

- 211 *Похожая на Каваками...* – Возможно, имеется в виду драматическая актриса *Сада Якко* (1872–1946), которая с труппой мужа, известного актера Отодзиро Каваками, гастролировала в европейских странах (в том числе и в России) и в США. Ее игру ценили Станиславский и Мейерхольд. Гумилев посвятил ей стихотворение.
- 212 *...кажется героиней с горы Хеврон.* – Возможно, собирательный образ еврейской праматери. В Хевроне были похоронены и Сарра, жена Авраама, и Ревекка, жена Исаака, и Лея, жена Иакова.
- 213 *...тонкая красота Ханы и прозрачность ее стана подчеркнуты черным облегающим платьем...* – Рецензент ошибается. В черном платье Лея – Ровина выходила в первом акте. В описываемой сцене пляски нищих она являлась в белом платье.

## 97

- 214 *В момент оккупации...* – Имеется в виду арабо-израильская война 1947–1949 гг. между еврейским населением Палестины, а впоследствии – вновь созданным государством Израиль, и армиями соседних арабских государств и нерегулярных арабских военных формирований. В Израиле она называется Война за независимость, а в арабских странах и среди палестинцев эта война известна как «Катастрофа».

- 215 «Гадибук» был показан в Нью-Йорке на сцене театра «Бродвей» 1–6, 29 мая – 4 июня 1948 г.
- 216 *...в 1921 году ее ставил здесь Еврейский художественный театр...* – 1 сентября 1921 г. состоялась премьера «Гадибука» в Еврейском художественном театре (Нью-Йорк) в постановке Мориса Шварца. Спектакли играли на идиш. Состав исполнителей был смешанным. Наряду с профессиональными актерами играли и любители. Статисты были неевреями и идиш не знали, по сцене двигались «по сигналу». Шварцу пришлось играть и Ханана, и цадика. Впоследствии режиссер вернулся к пьесе и в январе 1926 г. показал новую редакцию.
- 217 См. коммент. 146.

## 98

- 218 *...театр «Габима» открыл на Бродвее свои непродолжительные гастроли показом спектакля «Гадибук»...* – «Габима» открыла гастроли в Нью-Йорке 2 мая 1948 г. и дала 14 представлений, последнее из которых состоялось 4 июня 1948 г.

# «Принцесса Турандот»

*К. Гоцци*

Премьера – 28 февраля 1922 г. Пер. М. А. Осоргина.  
Постановка Е. Б. Вахтангова. Режиссеры: К. И. Котлубай,  
Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава. Художник И. И. Нивинский.  
Композиторы: Н. И. Сизов, А. Д. Козловский. Действующие лица  
и исполнители: Альтоум, китайский император – О. Н. Басов;  
Турандот, принцесса, его дочь – Ц. Л. Мансурова; Адельма, рабыня,  
татарская княжна – А. А. Орочко; Зелима, рабыня – А. И. Ремизова;  
Скирина, мать Зелимы – Е. В. Ляуданская; Тимур, астраханский  
хан – Б. Е. Захава; Калаф, сын Тимура – Ю. А. Завадский,  
Л. М. Шихматов; Барах, воспитатель Калафа – И. М. Толчанов;  
Измаил – К. Я. Миронов; Панталоне, секретарь Альтоума –  
И. М. Кудрявцев; Тарталья, канцлер – Б. В. Щукин; Труффальдино,  
начальник евнухов – Р. Н. Симонов; Бригелла, начальник  
стражи – О. Ф. Глазунов; мудрецы: В. В. Балихин, А. В. Жильцов,  
Л. П. Русланов, В. В. Куза, И. М. Рапопорт, Б. М. Королев; цанни, слуги  
просцениума: В. Д. Бендина, З. К. Бажанова, Т. В. Берви, В. К. Львова,  
Е. Ф. Иванова, А. М. Наль, Н. В. Тихомирова; рабыни Турандот:  
Е. Г. Алексеева, Н. П. Русинова, Э. В. Карен, М. Д. Синельникова,  
В. Ф. Тумская, Н. И. Слостенина, Т. М. Шухмина, А. Ф. Мильнер; рабы  
Турандот: В. В. Куза, Б. В. Бибилов, В. Н. Белянкин, Б. М. Королев.  
Основной состав, зафиксированный в премьерной программе,  
дополнен теми вводами, которые были отражены в рецензиях.

**В**ахтанговский путь к последнему спектаклю был долог и ветвист. Увлечение «Принцессой Турандот» возникло едва ли не до поступления на Курсы драмы Адашева. О. С. Полубинская вспоминала о годах знакомства с Е. Б. Вахтанговым (1907–1909): «Однажды он принес большую и красивую книгу и дал мне ее прочесть со словами „вот какие вещи надо ставить Художественному театру“. Книга эта была „Принцесса Турандот“<sup>1</sup>. Хотя это была трагикомедия Ф. Шиллера, а не фьяба К. Гоцци, интерес Вахтангова знаменателен. Увлечение Художественным театром уже тогда не было всепоглощающим. Полубинская писала и об остром внимании к «Старинному театру», который Вахтангов посещал ежедневно на протяжении двухнедельных гастролей. А ведь попытки барона Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова реконструировать старинные формы театрального зрелища своим полемическим острием были направлены именно против Художественного театра, подчинявшего старинные пьесы современному стилю.

В августе 1912 года Вахтангов набрасывает сценарий «Арлекинады»<sup>2</sup>, где делает первые шаги в сторону комедии дель арте и следует скорее литературному и живописному образу, сложившемуся на рубеже XIX и XX веков и ретроспективистски окрашенному, нежели реальной традиции итальянской народной комедии.

После провала «Усадьбы Ланиных» в Мансуровской студии шла работа над коллективной импровизацией (осень 1914 года), темой которой была «Арлекинада». Как вспоминала студийка Игумнова, «сначала сюжет разворачивался вне времени, вне места. Все было стилизовано»<sup>3</sup>. Подход, намечаемый Вахтанговым, приблизил бы его к опытам А. Я. Таирова, который, вспоминая постановку «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре (1913), писал в «Записках режиссера»: «Да, это было все в иной сфере, в иной плоскости, чем наша каждодневная жизнь. <...> Надо оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств»<sup>4</sup>. Но мансуровцы избрали другой путь, который стал основным для Вахтангова: «Актеры, провинциальные, русские. Нет никакого балагана, бедная комната. Один – пожилой. Седой, но горят глаза. В нем жизнь. Другой – молодой. Опустился, пьет. Неудачник, нет воли, есть только ропот»<sup>5</sup>. В итоге «невольны уклонились в сторону характерности. Исчезла форма арлекинады. <...> И в результате наших занятий, растянувшихся на месяцы, импровизация не получилась»<sup>6</sup>.

В 1915 году, когда стало очевидно, что работа над «Арлекинадой» заходит в тупик, Вахтангов штудирует мейерхольдовский журнал «Любовь к трем апельсинам», где содержатся материалы занятий в мейерхольдовской студии на Бородинской, посвященные «основным принципам сценической техники импровизированной итальянской комедии (commedia dell'arte) и применению в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков»<sup>7</sup>. Многие формальные приемы, на которые обратил внимание Вахтангов, читая журнал «Любовь к трем апельсинам» (актер как лицедей с «радостной душой», «четкость и самоценность жеста», «искусство импровизации», «чувство небоязни зрительного зала», «знак отказа», «роль выкрика в момент напряженного действия», «схематизация» «Гамлета» и др.)<sup>8</sup>, оживут и найдут подтверждение в его режиссерской практике и в замыслах последних лет.

Весной 1920 года одна из студийек предложила в качестве самостоятельной работы отрывок из «Принцессы Турандот» Ф. Шиллера. Вышеприведенные воспоминания О. С. Полубинской позволяют внести коррективы в утверждение Б. Е. Захавы, что Вахтангов познакомился с пьесой только в 1920 г. и неохотно согласился принять ее к работе<sup>9</sup>. Предложенный Вахтанговым план постановки первоначально «сводился к следующему: поднимаясь по лестнице театра, зритель уже попадает в атмосферу того сказочного представления, которое должно здесь произойти: вестибюль, фойе и зрительный зал театра убраны в китайском стиле; самое же представление происходит не только на сцене, но и в других местах зрительного зала; оно возникает то здесь, то там, совершенно неожиданно для зрителя, который, таким образом, оказывается со всех сторон окруженным фантастическим Китаем и происходящей в нем сказочной трагедией»<sup>10</sup>. Подготовительная работа с актерами была поручена Ю. А. Завадскому, который приступил к ней во второй половине октября 1920 года. На заседании Художественного совета Студии от 13 октября 1920 года было утверждено распределение ролей, которое в общих чертах совпадает с окончательным уже во фьябе Карло Гоцци. Однако бросается в глаза, что Ц. Л. Мансурова включена не как основная исполнительница, а как дублер.

В письме Третьей студии, которое публикатор датирует 29 января 1921 года, тем самым днем, когда вторая редакция «Чуда св. Антония» была показана К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко, Вахтангов пишет о «Принцессе Турандот»: «Мне тяжело сказать, но мне легче видеть ее мертвой, чем в таком состоянии»<sup>11</sup>.

Последовавший вскоре показ шиллеровских отрывков подтвердил мрачные предчувствия Вахтангова, и он был готов отказаться от постановки. Под давлением Студии возвращается к ней и постепенно нащупывает новый подход. Студийцы зафиксировали новые лозунги:

«Не сказочный мир должен возникнуть на сцене, а мир театральный. Представление сказки должно возникнуть на сцене».

«Чеканная дикция».

«Огонь, кровь и молот в жесте, интонациях, в словах, в соединении с импровизаторской легкостью передачи».

«Никакой истеричности и неврастении».

«Никаких психологических оправданий: оправдание только театральное».

«Плакать разнастоящими слезами и чувство свое нести на рампу»<sup>12</sup>.

На репетициях фантазировали в духе еще только оформлявшегося функционализма и представлений о декорации как о «приборе для игры»: «Нужно создать на сцене универсальную „студию“, в которой удобно и легко можно было бы заниматься любыми театральными упражнениями, играть любую пьесу: должна быть устроена основная рабочая сценическая площадка, множество маленьких площадок, из которых можно было бы в любой момент соорудить любую комбинацию, нужную для данного упражнения или спектакля, должны быть двери для выходов, балкон, люк и арка; трапеции, кольца и лестницы для гимнастических упражнений, которые во время спектаклей могут служить также для подвески декораций. Родилась даже мысль о том, что хорошо было бы соорудить большое стеклянное окно, наподобие тех окон, какие бывают в студиях художников-живописцев, а за окном поставить декорацию, изображающую зимний Арбат: пусть зритель, перенесенный в солнечную атмосферу веселой итальянской комедии, не забывает все же о том, где он находится...»<sup>13</sup>.

Вахтанговская способность интуитивного постижения, позволявшая на основе единственной книжки об итальянском театре увидеть целое в деталях, потрясла академика А. К. Дживелегова, выдающегося знатока итальянской культуры<sup>14</sup>.

4 февраля 1921 года на заседании Правления Третьей студии было решено репетировать «Принцессу Турандот» Ф. Шиллера в первую очередь<sup>15</sup>. Но вскоре Вахтангов принимает решение вернуться к оригиналу, к фьябе К. Гоцци. 1 мая 1921 г. «Культура театра» сообщает о том, что «Перевод „Турандот“ Гоцци для постановки в Третьей студии сделан с итальянского подлинника М. А. Осоргиным. <...> Новый текст перевода уже сдан переводчиком и принят Студией к инсценировке»<sup>16</sup>. Возможно, что перевод был готов многим ранее сообщения в прессе. Н. М. Горчаков писал о том, что после премьеры «Эрика», уезжая во Всехсвятское, Вахтангов обсуждал с И. И. Нивинским перевод «Принцессы Турандот» К. Гоцци<sup>17</sup>. В конце сезона 1920/1921 годов заключили договор с И. И. Нивинским на оформление «Принцессы Турандот». К осени 1921 года эскизы были готовы<sup>18</sup>.

Обращение к итальянской комедии дель арте заставило Вахтангова искать «верное самочувствие импровизаторов», но «импровизированный характер современного



спектакля не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы все сделать заранее, сделав, отлить в точную, определенную, в работе найденную, не случайную, единственную форму, но преподнести так, чтобы все казалось зрителю возникающим здесь на месте, как бы нечаянно, произвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно»<sup>19</sup>.

Возвращение к традиции площадного театра требовало повышенной телесной выразительности. За примерами Вахтангов водил студийцев на цирковые представления: «Он любил остроту приема, любил точное мастерство цирка, но терпеть не мог трюкачества и запрещал переносить его в театр»<sup>20</sup>.

Добиваясь мгновенных переключений, выхода из образа, иронической игры с ним, Вахтангов настаивал на «истине страстей»: «Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трюках да на лирической инженерушке принцессе Турандот и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпансье, а не трагикомедия!»<sup>21</sup>.

Ю. А. Завадский вспоминал, что «Евгений Багратионович задумал „Турандот“ как спектакль, который должен был бы через год или раньше измениться не только по линии масок, но и по линии всего постановочного плана. Он считал, что это учебный спектакль, это спектакль упражнений, спектакль, который должен все время учитывать вырвавшиеся актерские возможности, с одной стороны, а с другой стороны, необходимость у публики»<sup>22</sup>.

По свидетельствам студийцев, «весь спектакль был собран Евгением Багратионовичем в одно целое и завершен в течение 10 дней, с 13-го по 22-е февраля»<sup>23</sup>. Репетиции начинались между десятью и двенадцатью часами вечера и длились нередко до самого утра. В ночь с 23 на 24 февраля Вахтангов с температурой 39–40 градусов, в шубе, обмотанный мокрым полотенцем, провел последнюю «световую» репетицию. В третьем часу ночи попросил актеров пройти весь спектакль. Это был единственный раз, когда Вахтангов видел «Принцессу Турандот» полностью. А. А. Орочко вспоминала о том, как закончилась последняя репетиция в жизни Вахтангова: «Утром все разошлись по домам, а Вахтангов захотел остаться в театре. Он один был в зале и громко, во весь голос, кричал от боли, потому что знал – все равно никого нет. Никто не услышит»<sup>24</sup>. «Принцесса Турандот» шла на протяжении 1920-х годов. В 1930-е годы идеологическая конъюнктура колебалась в отношении Вахтангова: то склонялась к тому, чтобы квалифицировать его как «формалиста», то к тому, чтобы причислить к предшественникам «соцреализма». Тем не менее, персонажи «Принцессы Турандот» продолжали выходить на сцену, вглядываясь в так быстро меняющийся зрительный зал. Последнее зафиксированное представление состоялось 25 мая 1941 года. Это был 1035 спектакль. 23 июня 1941 года в одну из первых бомбежек здание было разрушено, погибли многие декорации, в том числе и декорации «Принцессы Турандот».

Василий Каменский

1

## Подвал поэта Из дневника

Театральная Москва. 1922. № 24. 24–29 янв. С. 10

После «Сакунталы» Камерный театр справлял 23-го декабря 7-ю годовщину существования. Перед ужином присутствовавшая в числе гостей А. В. Нежданова изумила всех своим колоратурным совершенством, исполнив ряд новых вещей Голованова, под его же аккомпанемент<sup>25</sup>. Чудесно было, весело, искристо.

Коонен – моя любимейшая актриса на свете. Какой дивной, сказочной принцессой Мейран она сияла в «Стеньке Разине»<sup>26</sup>. Чудесница без берегов А. Г. Коонен.

Новый 1922 год встречал в Третьей студии МХТ у Е. Б. Вахтангова на черновой генеральной репетиции «Турандот», которая началась в 2 часа ночи, а кончилась в 6 часов утра<sup>27</sup>. Сидел вместе с Мишей Чеховым. Смотрели, радовались, удивлялись. Вахтангов шагает во всю: каждая новая постановка – новое завоевание. «Турандот» наделает шуму, если только ярая смелость «деляртизма» не будет подавлена из «высших соображений» Евгения Константиновича Вахтангова («художественного сына» Станиславского Константина Сергеевича). Во всяком случае, «Турандот» поставлена так мастерски и затейливо,

что нестерпимо хочется смотреть еще и еще. И это желание смотреть еще – в плане постановки Вахтангова, так как каждый спектакль должен видоизменяться...

В этом секрет вечной молодости «Турандот». Великолепны: Мансурова, Орочко, Завадский, Захава, Щукин, Басов, Кудрявцев, Симонов, Глазунов, Толчанов, Ляуданская. Приятно отметить, что в Третьей студии МХТ появились настоящие актеры. В легкий час.

По «Турандот» можно заключить, что моя новая пьеса «Лестница на небо» в надежном месте<sup>28</sup>. Да.

Могу спать спокойно, тем более теперь, когда весь сезон мне «прообещали» поставить.

И я ждал, ждал, ждал.

Жизнь драматурга – загадочная жизнь. Сосет тоска по постановкам... Так и хочется бегать за кулисы на репетиции, хочется почувствовать себя взволнованным в авторской ложе на своей премьере, хочется читать рецензии критиков, критиков и критиков.

И я жду, жду, жду.

Жизнь драматурга – беспокойная жизнь. Охх...

---

Самуил Марголин

2

## Игра страстями

Экран. 1922. № 23. 1–7 марта. С. 4–5

Ты вновь живешь, Карло Гоцци, старый итальянский граф, мечтательный чудак в черном платье и широкополой шляпе. Твой театр – через века живет вновь, и твои сказки чудес снова пленяют с кривой театральной площадки.

Это не театр «Сан Самуэле»<sup>29</sup>, и доселе наглухо заколоченный около площади Св. Марка, это не Венеция, не век масок, а, представь себе, фантаст Гоцци: театр-студия в России, в Москве, в 1922 г.

И у тебя снова окопался твой верный Сакки, и твоя лукаво-игривая муза Теодора Риччи<sup>30</sup>. Что из того, что на этот раз Теодора Риччи носит имя одной из твоих сказок – «Принцесса Турандот», и что она пришла, как душа театра, утерев личину единой женщины?

Но твой Сакки все такой же, задорный и вдохновенный импровизатор в театре масок, и его молодая труппа – вся к твоим услугам и для неистовых битв со всеми Гольдони, какие еще попадают на пути твоего театра.

Только теперь – ты выбиваешь из седла Гольдони всюду, где он лишь появляется, поле брани принадлежит тебе, и будущее театра за тобою.

Понадобилось два с лишним века, чтобы тебя оценили как новатора и твои театральные идеи восприняли как догмы. Но на этот раз сражение с Гольдони – достаточно горячее, и появится ли у него охота к сопротивлению и защите своих театральных подмостков?

Нет, долой из театра уравновешенную застенчивость и кроткий покой!

Пламенный театр игры страстями идет на смену.

Играйте в нем все, увлекайтесь чудесами, верьте всему, любите в нем всех, заражайтесь его отвагой и заражайте тех, кто еще в нем не был, буйной жизнерадостностью театра. Неужели кто-нибудь из вас согласен жить только раз и только за самого себя?

Неужели у вас нет желания быть всегда и жить за нескольких?

Идите в театр Гоцци и Сакки, и каждый из вас порознь или все вместе, будь то меланхолики, сангвиники, оптимисты и пессимисты, страдальцы и счастливые, – все... почувствуют кровь, ритм, темп своей эпохи.

Да, каждый лабазник, профессор, рабочий, воин, мещанин, романтик, кто бы он ни был, пожелает жить втрое, всемеро, вдесятеро, жить до конца, жить захлебываясь, жить вовсю, жить солнечно в этом театре.

И каждый захочет играть образы и страсти, любить, если он ненавидит, и ненавидеть, если любит, восторгаться тем, чего не знал до сих пор, и разочаровываться в том, чем жил прежде. Быть вождем, героем, трибуном, амазонкой, пиратом, герольдом, рыцарем, трубадуром, – но актером или актрисой – раньше всего.

Никаких сомнений, никаких колебаний, раздумий, никаких тайн – не существует в природе, ни на земле, ни в преисподней, ни на небесах.

Все ясно, открыто, откровенно во вселенной – в театре Сакки и Гоцци.

И разве ограничивается искусство этого театра искусством актеров: одеться в ритм, задрапироваться в ткани, загримировать свои лица и повесить декорации-плащи на глазах у вас всех, перед открытым занавесом?

Нет, как бы мастерски красиво здесь ни облачались в карнавальные шали и как бы ритмично ни играли ими в воздухе, насыщая игрой красок все вокруг себя, как бы четко и быстро ни подвешивали к цирковым блокам прихотливые занавесы, все это только прелюд к чему-то большему.

Перед открытым занавесом здесь играют подлинными человеческими страстями.

Все страсти – какими лишь живут на земле – извлекаются из сердца и подбрасываются ввысь вместе с театральными плащами.

Ведь вы все догадались, что здесь карнавал красок – лишь хитрая завеса карнавала страстей.

Любовь Калафа, месть и гнев Адельмы, любопытство Зелимы, лихоимство Бригеллы, капризное лукавство принцессы Турандот – словом, все страсти – играют в искусных руках актеров-жонглеров, летят, останавливаются в своем полете... О, какое это трудное и царственное искусство!

\* \* \*

Играют страстями там, где их переживают дотла, но и где, вместе с тем, в своих

отношениях к ним сохраняют внутреннюю иронию сердца.

Играют от щедрости стихий, наделивших избытком сил и возможностей, играют оттого, что испытана цена страстей, и все они восприняты как самая острая игра из всех игр.

Играют страстями лишь в театре Сакки, где заставляют верить во все, – но оттого ли, что нельзя верить ничему?

Жизнь – только иллюзия иллюзий, театр раскрывает это всем.

Там, где в жизни – тайны, в театре одни откровения, где в жизни – загадки, в театре отгадки. И кто же это осмелится закрыть занавесом подмостки театра, на которых обнажаются страсти и развенчиваются даже мистерии?

Эй, кто там, у канатов, у колосников, у ключателей! Раздвинуть все занавесы, осветить рампу, всю сцену, весь зал, открыть кулисы!

Это в жизни надо что-то скрывать и прятать, утаивать и охранять от враждебного глаза, чтобы жизнь, Боже сохрани, не показалась уродливой и лишённой игры тайн и откровений, в театре же, где все игра, где все в откровении, и именно оттого, что откровение – таинственно, только и должно все оголять, открывать.

\* \* \*

Ах, Гольдони, искусный комедиант и драматург, быть может – романтик в жизни, но, наверное, прозаик в театре, что же тебе еще останется в удел, если жизнь будет ограблена театром Сакки, а все химеры, все фантазмагии, все фантазии, все утопии, все желания и все страсти – поселются на сцене?

Не затоскуй, Гольдони, после твоего длительного владычества в театре – теперь тебе придется заняться мемуарами.

А Карло Гоцци сегодня будет коронован в театре своим визирем и канцлером творческим Сакки.

И театр узнает, что в нем играют философы-актеры и актеры-философы, играющие не самые образы, а свои современные отношения к образам.

Разве это мешает актерам Сакки оставаться непосредственными, сохранять свое опьянение жизнью? Нисколько! Нигде не умеют оставаться в такой степени энтузиастами, как в театре Сакки. Но что же поделаешь, если театр Сакки засматривается на весь мир с любовью, но и с усмешкой, с восторгом, но и с иронией, как театр, пронизательно разгадывающий всех, даже вас, остающихся скептиками в его театре?

\* \* \*

Кто же он – этот замечательный Сакки, всегда игравший Труффальдино, а мною понятый как Тарталья?

У него ум Скаррона, язвительный и строгий, не боящийся ничего и никого и знающий силу своего сарказма в театре, который и для него иногда – лишь «комический роман».

У него взгляд Вольтера, пытливый, вонзающийся, выбирающий жертвы для иронии, беспощадный, злой, но отчего-то – и кто скажет отчего – влюбляющий в себя так, будто бы он источал лучи милосердия.

Для Сакки бытие – фантастика, небытие – гротеск, явь – мудрость, сон – кошмар. И от всех снов он ищет исхода в бытие, вывернув бытие наизнанку и исследовав его до дна.

Вот оттого, что он так зорек, он узнал, что лучшие мечты осуществляются в жизни и что театр ждет их фантастической сущности, которая оказывается реальной.

Все перепутано в этом мире, сплетено из противоречий, но свито из чудес.

И главное, никто еще не подозревает об этих исполинских чудесах земли как о заповедных кладах, рассеянных в пространстве.

Театр Сакки, торопись уловить чудеса земли и разобраться в противоречиях между явью и сном, бытием и небытием, реальным

и не реальным, фантастикой, гротеском, началом и концом театра.

Вдохновенный Сакки в гриме одиноко-мрачного Текльтона, одиноко-насмешливого, но несчастливого Фрэзера, в гриме

шута «Двенадцатой ночи» и со своим собственным острым лицом и воспаленными глазами, через «Чудо св. Антония» – «Меж двух миров» («Гадибук») – ты ведешь за собой театр современности ко всем чудесам.

Борис Гусман

## «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ

3

Кооперативное дело. 1922. № 29. 5 марта. С. 3

«Принцесса Турандот» – победа Третьей студии Московского Художественного театра и подлинное достижение Е. Б. Вахтангова. Неврастеничность «Эрика», почти истеричность «Гадибука», несколько преодоленные в «Чуде св. Антония», совершенно исчезли в «Турандот», проникнутой насквозь ярким солнцем жизнотворчества и жизнеощущения.

Трогательная сказка Карло Гоцци о принце Калафе, добивающемся любви капризной принцессы Турандот, такая наивная и вместе с тем такая глубокая в своих вечных символах, вся трепетала современностью на изломанной сценической площадке Третьей студии, среди яркоцветных тканей, развешанных ловкими руками студийцев на плоскостях, колонках и арках Игн. Нивинского.

Эта современность давалась не в прямых откликах на великие события каждого дня (которые, кстати сказать, могут быть только оскорбительны их величию и мощи), а в той лихорадочной радости жизни, напряженности воли и хотения, солнечной «игре страстей», которые трепещут в каждом вздохе Турандот, в каждой шутке Тартальи, в страсти Адельмы, в томлении Калафа, в верности Бараха и в лукавстве Скирины.

Пьеса дана как представление современных актеров, наскоро надевающих на свои платья и фракы платки и ткани разных

цветов и форм, служащие им и бородами, и костюмами, и головными уборами. Действия, интермедии и перемены идут под современные, нарочито шаблонные, маршилки и вальсики, исполняемые своеобразным оркестром (фортепиано, скрипки, гребенки с папиросной бумагой, цитра и, кажется, все). Много остроумия в применении этой несложной музыки к ходу пьесы: молитва, крик петуха, бой кремлевских часов и т.п. Не менее остроумны рассыпанные по всей пьесе интермедии сплошь находчивых и ловких Тартальи (Щукин) и Панталоне (Кудрявцев), с большой изобретательностью, к тому же, заменяющих заболелшего Труффальдино.

Стиль постановки, стиль Вахтангова, если уж так нужны ярлычки, – гротескный неореализм. Приемы постановщика, сквозившие уже в его более ранних постановках и ярко сказавшиеся в «Турандот», игра контрастов, пронизывание драматических и лирических переживаний то острой, то легкой шуткой (интермедии масок, «а пропо» Адельмы, туфли Калафа и т.п.). Реализм Вахтангова с его коробками из-под конфет, деревянными ложками, теннисными сетками и чулками той же марки, что и реализм самого Гоцци с его Пекином, астраханским принцем, перемешанными с масками итальянского театра.

Герои спектакля? Да все. Прежде всего, это сам постановщик Евгений Багратионович Вахтангов, этот Сакки нового театра, этот бунтарь в стенах МХТ, взявший лучшие его достижения, замешавший их на крепком вине старинного итальянского театра, сдобривший все это острым перцем современности и зажегший энтузиазмом театра талантливых и восприимчивых студийцев (да не только их!). Затем прелестная, капризная и трогательная Турандот – Мансурова, страстная Адельма – Орочко, наивная Зелима – Ремизова, хитрая Скирина – Ляуданская, мелеаистый Альтоум – Басов, томный, гибкий и ловкий Калаф – Завадский, уже упоминавшиеся Щукин и Кудрявцев и все их товарищи по сцене, вплоть до ритмичных и ловких «цанни» (уборщик сцены).

В общем, яркий, остроумный и подлинно театральный спектакль.

Третья студия – отряд разведчиков, добровольно работающий далеко впереди самых передовых позиций своей армии – Московского Художественного театра. И нужно сказать, что разведка удалась, еще несколько таких же разведок в других частях фронта (намечены: Тургенев, Островский, «Гамлет»<sup>31</sup>) – и армия может двинуться в путь под веселый и задорный смех масок современности и под радостный звон бубенчиков вечно юного Арлекина.

P.S. Кстати, талантливый Фореггер, пекущий свои пародии<sup>32</sup> с опасной для искусства быстротой, может на сей раз не трудиться. В интермедии 3-го акта дана тонкая и остроумная авто-пародия. Пародийность, между прочим, есть и в плане всей постановки (пародируется финал «Эрика», Лосский – Лариводьер<sup>33</sup>, Чехов – Хлестаков, Камерный театр и др.).

Садко <В. И. Блюм>

4

### «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ

Известия ВЦИК. 1922. № 54. 8 марта. С. 3

Это не лишено грации и кокетства, когда в прологе смиренно заявляется, что показана будет «очередная работа» всего-навсего только студии, сотрудники которой ни капельки не претендуют на титул законченного актера; тем не менее, это был спектакль, и премьера «Принцессы Турандот» в этой чуточке лукавой Третьей студии всей театральной Москвой и ожидалась, и принята была как большой театральный день.

Но, прежде всего, хочется спросить словами милого Тарталья: – Почему именно «Принцесса Турандот»? Чего они все к ней лезут? Мало ли на свете других... пьес!

В другом месте и по другому поводу мне случилось выразить подобное же

недоумение, и я остаюсь при нем и ныне, и присно, и во веки веков.

Вот в прологе уверяют, что «Турандот» – только предлог, что постановка ориентируется на современность. Очень хорошо. Значит, нам не придется разбираться в старом споре Гоцци–Гольдони, который, конечно, очень интересен на каком-нибудь историко-театральном или литературном семинаре, но до которого зрителю пятого года советской эры столько же дела, как и до прошлогоднего снега.

Но уже в самом выборе пьесы есть что-то от устарелой моды, от инерции, от «современности вчерашнего дня», если угодно... В самом деле, ведь это еще тогда, в пору

своего первого кризиса, когда за «достижениями» Художественного театра вдруг разверзлась зияющая пустота, театр бросился, между прочим, к «старичкам»: не завалились [ли] где забытые театральные ценности, не выручат ли итальянские маски и т.п. Тогда найдена была и «Принцесса Турандот». И с тех пор чуть ли не каждый держащий испытание зрелости режиссер избирает эту постановку своей «экзаменационной темой».

Увы, на экзаменах никогда не задают современных тем, а всегда что-нибудь из прописей вчерашнего дня... Да и не нуждается Вахтангов в таком экзамене: после «Чуда св. Антония» и «Гадибука» он и без того признанный *honoris causa*\*!

Может быть, бьет пульс современности в подходе к пьесе, в ее интерпретации? Пожалуй, поскольку Гоцци писал свою романтическую сказку все же «всерьез», а Вахтангов разделал ее «понарошку». В этом неоспоримое право театра, – и мы твердо усвоили, что «церемониться» с пьесами и авторами нечего...

Сцена разворочена, площадка изнасилована, объемные декорации искривлены, щиты-полотнища развешаны так, чтобы зритель и вспомнить не смел о павильоне, экзотика слегка намеченного театального костюма только подчеркивает удельный вес основного одеяния – фрачной пары... Казалось бы, все кричит о «современности».

Но почему все это такое розовенькое, припудренное, накрахмаленное? Почему так изнеженно-женственен Калаф? Разве в этом алькове не пристало расположиться распарфюмеренному «грезеру» с томиком Игоря Северянина<sup>34</sup>, обсасывающему

намоченные в шампанском ломтики ананаса? И вся легкость этой шутливой «китайщины» разве не такова, что вы ждете, как эти «современники» пустятся танцевать танго, тустеп и какие там еще бывают доисторические танцы?..

Так как-то произвольно «выполнилась» поставленная задача. И это тем досаднее, что ума, находчивости, изобретения, прямо виртуозности, в постановку вложено уйма. Переливчатой игры, движения, искренности сколько угодно, не меньше, чем в радужном... мыльном пузыре.

И как хорошо, что мыльный пузырь быстро лопается! Пожалуй, его короткий век его и спасает: еще две-три секунды – и становилось бы скучно... Увы, то же и с «Принцессой Турандот». За отсутствием пьесы и напряжения подлинной современности, после первого акта, обрадовавшего элементарной радостью хорошей техники, интерес резко упал и держался по линии круто убывающей геометрической прогрессии. Чисто исторический интерес самим заданием вылуцен настолько основательно, что даже «масок», по правде говоря, не осталось, – все держали себя, как сущие маски...

Нужно ли выделять кого-нибудь из исполнителей, если за долгую совместную работу над пьесой все имели время «сыграться»? Хочется отметить, впрочем, хорошую легкость и очень «деликатную» кукольность Принцессы (Мансурова), стильный гротеск Скирины (Ляуданская) и любопытный, я скажу бы «англо-саксонский», комизм Тарта-льи (Шукин).

Впрочем, все вышеизложенное несколько не помешало постановке иметь большой успех и всю видимость хорошей победы.

\* *honoris causa* (лат.) – букв. «ради почета»; за заслуги (напр., ученая степень, присуждаемая за научные заслуги, без защиты диссертации).

Эм. Бескин

## «Турандот» на Арбате

5

Театральная Москва. 1922. № 30. 7–12 марта. С. 8–10

«Fiabesque»<sup>35</sup> Карло Гоцци, причудливо сочетая фантастику сказки с юмором и гротескным пафосом, были последней, предзакатной вспышкой комедии масок в Италии. Гольдони уже подводил итог театру импровизации, национальной итальянской *commedia dell'arte* и с одобрения самого автора «Гамбургской драматургии»<sup>36</sup> доказывал преимущества «комедии предумышленной»<sup>37</sup>. И скучная Италия XVIII века, Италия времен упадка, Италия, где *cavalieri servente*\* чинно танцевали менуэт, а аббаты сочиняли сонеты, вдруг озарилась еще раз, последний раз, шутками, смехом и песнями Арлекина и Панталоне. Это был поединок ликвидатора Гольдони, предпочитавшего французские образцы и немецкую теорию литературной драмы, и – «верного венецианца» Карло Гоцци, сумевшего вдохновить последнюю труппу «комедии масок», управляемую знаменитым арлекином Сакки. Наивная итальянская сказка «Любовь к трем апельсинам»<sup>38</sup> внезапно превратилась в руках Гоцци и Сакки в блестящий клинок шпаги, которым они защищали свою арлекинаду, свои маски, свои песни и пляски, свое чудесное кружево импровизации, всю эту яркую ватагу комедиантов, залитую ярким солнцем благодатной Италии. Пестрая, точно отражавшая мозаику Венеции, фантастика Гоцци как будто напоила эту «лебединую песню» масок смутным предчувствием грядущих фантазмагорий Гофмана и бросила заклинание Арлекину, Коломбине, Панталоне, Труффальдино, Тарталье, Бригелле, Смеральдине – не поддаваться «литературе» Гольдони, не уходить из родного «балагана» театральных масок.

Этот спор «литературы» и «балагана» волнует нас и сейчас. Гольдони победил. Театр масок умер. Театр литературной драмы еще жив.

\* \* \*

Попытку воскресить Гоцци сделала Третья студия Художественного театра.

Ясно – методов два. Либо музейно реконструировать театр масок, скопировать его «натуру», как, вероятно, сделала бы метрополия – театр в Камергерском, либо осовременить китайскую сказку Гоцци, то есть претворить ее в театре наших дней, театре наших восприятий.

Молодая Студия на первый путь не встала. И совершенно правильно. Театр – не архивные раскопки.

Но мало еще – решить осовременить. Как осовременить, сохранив основной стиль, музыку Гоцци? Самое опасное искушение – прикоснуться к старым итальянским маскам скальпелем психологизма. Это – смерть. В этом основное различие двух театров: там – маска, у нас – психология, характер. Психология – Гольдони, маска – Гоцци.

Студия в целом как будто решила не «переживать», не мотивировать психологически, а буффонить, шутить, иронизировать, но... Но все же она – дочь Художественного театра и продолжает «читать родителей», а посему Калаф – Завадский «переживал», ох, как страдал от «несчастной любви» к жестокой Турандот. И как все это было «галантно», во фраке, томно, сладко. Тоном – Качалов<sup>39</sup>, жестом – Церетелли<sup>40</sup>. А в целом – Абрикосов<sup>41</sup>. Неужели уж так современен в условиях нашего времени фрак, и вся эта барская салонность. Ни к бурному темпераменту самой

\* *cavalieri servente* (ит.) – дамские угодники.



сказки Гоцци, ни к «дням нашей жизни» оно не пристало и создавало впечатление фальши, которой никакой шуткой оправдать нельзя было. Тяжелый и грубый диссонанс.

Так же салонно трактована и Турандот. «Очаровательно» кокетничая и капризно-ничая барышня в коротком платьице. Но Турандот? Турандот? Женщина – загадка, взгляда которой не выдерживают мужчины. Эта легенда, эта итальянская сказка, народное предание, оправленное в раму *commedia dell'arte* и... ничем не оправдываемый стиль «малаховского флирта».

Рядом Адельма одета по всей строгости в татарский костюм. Почему тогда Турандот наряжена по «венскому шику»?

От Зелимы так и прет бытовым Островским, а мать ее (Ляуданская) – очаровательно сделанная гротескная фигура. Еще прекраснее буффонные персонажи – Шукин – Тарталья и король.

В целом театр хотел, видимо, взять «Турандот» под углом иронической шутки, гротеска и отказаться от психологизма. Последнее правильно, но первое не вышло. В спектакле нет стиля. Это капуста на тему «Принцессы Турандот». Один акт – еще туда-сюда. Пошутили и ладно. Но когда капустничают четыре акта и когда даже сквозь это бессмысленное «сатириконство»<sup>42</sup> нетнет проглянет Гоцци и заинтересует, берет досада и тянет к ароматным страницам подлинника в действительно современной художественно-сценической транскрипции этой венецианской сказки.

Площадка и декоративные панно мертвы, статичны и «уютны» сладенькой будуарной «красивостью». Конструктивизм какой-то багетный, только обрамляющий.

Если в «Чуде св. Антония» как будто намечался отход от натуралистических позиций Художественного театра, то в «Принцессе

Турандот» Студия полностью «возвращается в лоно». Новая форма еще ничего не означает, пока она – имитация из старого материала. Она подделка. Как бумажная роза, она пахнет только... клеем.

«Клею», работы на спектакле масса. Но весь он – трюк, а не художественный организм. Я думаю, правильнее даже сказать – «Принцессы Турандот» и не было. Был капуста, разделали венецианского графа Карло Гоцци под орех. Повеселились. И всего.

\* \* \*

О современности лучше и не говорить... Если под современностью понимать оперетту, уютный барский особняк, много душистого мыла, тихую скользкую поступь, *coquetterie*\* «шикарных» женщин и «шикарных» мужчин, пестроту универсального магазина «культурного» европейского центра, маскарад самого «хорошего», самого «настоящего» общества, Турандот на файв-о-клоке, Турандот на рауте, тогда это современно... Но если современность – клочкотание великих страстей, динамика титанических сдвигов, диктующая какое-то *prestissimo*\*\* сценических чувств и форм, неприятие стиля покоя и слащавости «вчера» во имя нового «завтра» – тогда «Турандот» в Третьей студии припахивает какой-то иронией к этому «завтра», дипломатической шуткой над «сегодня» и искренней тягой к «вчера».

Биографы Гоцци рассказывают, что после крушения *commedia dell'arte* в Венеции всеми забытый автор «Принцессы Турандот» еще долго бродил одинокий по площадям Венеции, везде, где собирался народ, гондольеры, уличные торговцы, скрипачи и певцы, и искал своих масок, своих Арлекинов и Коломбин. Если бы тень венецианского сказочника могла увидеть, во что обратилась его «принцесса», его «Турандот», его сказка на Арбате, № 26.

\* *coquetterie* (фр.) – кокетство.

\*\* *prestissimo* (ит.) – престоцимо, обозначение очень быстрого темпа.

О. Блюм

## Письмо о «Турандот»

6

Театральная Москва. 1922. № 30. 7–12 марта. С. 10–11

Вы угадали, дорогой друг: я – против. Подводя итог тому, что я унес с собою после премьеры, я вижу, что ореховой скорлупки было бы достаточно для того, чтобы уместить все так называемое «положительное». А чувство недовольства растет все больше и больше. И, поверьте, что во мне вовсе не говорит извечная злобность критикана, то, что немцы называют *Nörgelei*\*.

О, нет! Кругом теперь ночь, молчит жужжанье банальности, мир открывает свои подлинные черты, и не слышно шума ротационной машины. Все хотелось бы принять и все благословить. И каждая крупинка радости, которую принес бы окрыленный миг, была бы встречена, как гроздь винограда в безводной пустыне.

Но нет радости в этом искусстве. На дне его горечь, чахлость, анемичность. Это – будничные цветы. Это – не жизнь, а литература. Не фантазия, а выдумки. Это – вдохновение стреножено рационализмом. И три часа, которые мы провели на этой пьесе, навсегда ушли из нашей жизни, ничего ей не дав, не вызвав эхо, которое зазвучало бы впоследствии.

Конечно, заманчива мысль воскресить сейчас комедию дель арте, преломить ее в призме современности. И было несколько смешных моментов: когда вели беседу превосходный Тарталья и Панталоне в первом акте, когда выходил с «Известиями» в руках Альгоум в третьем, вообще, когда действовали маски. Но разве две-три изюминки спасают плохо выпеченный хлеб? Неужели нам не ясно, что весь спектакль страшно тяжело-весен, что он слишком громоздок для шутки,

что его остроумие выдыхается уже к концу первой картины и что все последующее есть уже чисто механическое продолжение?

Комедия дель арте достигала громадных результатов простейшими средствами, ее намеки открывали необозримую перспективу. А здесь пришлось воздвигать гигантские сооружения для того, чтобы в результате вызвать снисходительную усмешку и очутиться в тупике.

Сценарий Гоцци превосходен. (Шиллер его испортил немецкой основательностью. Третья студия прекрасно сделала, обратившись к подлиннику.) Но что дает этот сценарий? На фоне шуточного Китая – вечную сказку влюбленности. Посреди гротеска и шаржированного быта – страстный пафос пола, единоборство женщины и мужчины, сплетение двух волей, предчувствие какой-то космической грозы в грациозном лепете комических персонажей. А что мы видели на этом спектакле? Дайте мне написать все, что я думаю: нам рассказали пошловатый анекдот, ради которого не стоило сидеть в театре три долгих часа. В ту минуту, когда всё, решительно всё нам захотели представить в виде шутки, в образе актерского самоперсифляжа<sup>43</sup>, фабула Гоцци сократилась до размеров незатейливой миниатюры. Но ее надо было в таком случае издавать не «ин фолио», а в шестнадцатую долю листа, разрабатывать не три часа, а двадцать минут...

Положите руку на сердце и скажите мне откровенно: разве вы могли поверить этой Турандот, ее честолюбию, ее жестокости, ее уму? Ведь это была придурковатая девица

\* *Nörgelei* (нем.) – брюзжанье.

из Замоскворечья, которая просто с жиру бесилась. А этот Калаф? Ведь он неврастеник, декадент, может быть, даже кокаинист. Мне он все время напоминал принца из «Старого Гейдельберга»<sup>44</sup>. Его зеленая чалма смахивала на шапочку немецких буршей, его костюм поверх фрака напоминал наряды их корпораций, его прыжки, походка, жесты целиком вместились бы в какой-нибудь сентиментальной комедии Феликса Филиппи<sup>45</sup> или Германа Зудермана<sup>46</sup>.

А общий тон спектакля? Манифестация дурного вкуса. Декоративно нам хотели дать какой-то сказочный фон, увлечь в какие-то нездешние края. Но на таком фоне каким ужасным диссонансом звучали эти интонации из Островского и Чехова, эта купеческая простоватость диалогов, эта необыкновенная прозаичность душ. Нам показывали «красивые» уголки, мягкий голубой свет алькова, приятные краски нарядов. Но люди, двигавшиеся посреди этой нарочитой, бутафорской красоты, ни разу – вы слышите, ни разу в продолжение всего спектакля – не обнаружили ни малейшей человечности, ни разу не заинтересовали нас своей судьбой или своим искусством. Поистине: какая это была роскошная нищета.

Я мог бы высказать вам еще очень много технических соображений. Указать на срывающиеся голоса, унылое однообразие движений, тягучую размеренность темпа, механический эклектизм стилей, в котором то флейта слышалась, то будто фортепьяно<sup>47</sup>. Но ведь я не пишу рецензии. Мне только хочется поделиться с вами тем общим впечатлением, которое оставил на мне спектакль.

Говорят, к нему долго готовились, и видно, что в него вложено много любви, старательности, изобретательности. И мне грустно. Я вижу, что все дороги в аду этой непродуктивности, действительно, вымощены благими намерениями. Это искусство не имеет, что сказать. Оно, в конечном счете – импотентно. И результат всех этих шуток, острот, красивых световых эффектов и приятных декораций – меланхолия. Над всем этим все-таки веяние смерти. У Гоцци была страсть, здоровый заразительный смех, первобытный голос природы. Когда-нибудь это все снова вернется театру, человечество вновь обретет свою душу, вытравленную машиной, и если нам с вами суждено дожить до этого счастливого времени, то нам придется признать, что вовсе не так уже придиричива была вечная «оппозиция» преданного вам О. Б.

М. Загорский

## «Турандот» 1922 года

7

Театральная Москва. 1922. № 30. 7–12 марта. С. 11–13

### I

Конечно, это не «Турандот» фантастическо-го Карло Гоцци, так же, как и не воскрешение спектаклей *commedia dell'arte*. Воскресни сейчас Гоцци, он ужаснулся бы при виде того, во что обратилась одна из лучших его «сказочных комедий» на сцене Третьей студии. Не менее было бы негодование и тех итальянских гистрионов, которые, попади

они на «машине времени» Уэллса из XVI века в XX, увидели бы на сцене этой же Студии, как непочтительно обращаются «варвары» со всеми канонами народного театра масок.

И в то же время это отнюдь не подражание былым опытам в этом направлении Мейерхольда<sup>48</sup> и Комиссаржевского<sup>49</sup>, далеко от исследований Миклашевского<sup>50</sup>. В чем же дело? В том, что Вахтангов живет...

в 1922 году, а также жил и в 18, и в 19, и в 20 году той же эры.

В этих же годах, в эту же эпоху, жили в Петербурге и русские ученые Павлов и Бехтерев<sup>51</sup>.

Ни Вахтангов, ни я, ни тысячи остальных москвичей не знали о работах этих петербургских ученых.

А те не знали о нашем существовании.

И вот, с некоторых пор, и Вахтангов, и я, и тысячи остальных москвичей почувствовали, что в театре стало просто «неинтересно» бывать.

В жизни – ох, как интересно и захватывающе! – одно развитие интриги генуэзской конференции чего стоит<sup>52</sup>, – а в театре пусто, – не волнует, не раздражает, не волнует – никак!

Одинаково и «Нахлебник»<sup>53</sup>, и «Федра»<sup>54</sup>, и «Мария из Магдалы»<sup>55</sup> – даже непонятно, какое нам до всего этого дело?

И вот:

«Коллективная рефлексология» Бехтерева.

Оказывается:

– Вся система человеческого чувствования не что иное, как система сочетательных рефлексов на внешние раздражения, а система искусства, – это, прежде всего, установка раздражителей – от низших к высшим рефлексам.

Меняется время, меняются раздражители, меняются и рефлексы, а, следовательно, меняется и система их установки.

Вот и все.

Об этом знал еще старичок Шекспир, и недаром он так искусно возбуждал рефлексы своего партера «установкой» своих шутов, с их сочными остротами «на злобы дня».

Но мы об этом забыли. Нас просто «не волновал» старый театр, и мы инстинктивно тянулись к «современности».

Все думали, а подчас и мы это не оспаривали, что все дело в «идеологии»...

Оказывается:

– Не идеология...

А

– Рефлексология...

И если в жизни ваши рефлексы возбуждаются телефоном, трамваем, мотором и аэропланом, то никакие шпаги Ромео, воздыхания Джульетт, холодность Турандот и пыльность Калафов уже не возбуждают в вас ни малейшей эмоции.

Даже если они изображены волшебником Гоцци...

А отсюда – неизбежный вывод:

– Все, что бы мы ни ставили теперь на театре из старого репертуара, прежде всего должно изобразить наше к этому отношение, отношение современника к тому, что было когда-то...

Иначе... рефлекс молчит. Иначе... нет раздражения. Иначе... нет единственно действенной установки спектакля.

Так, возникает театр Иронии.

И так возникла «Турандот» в Третьей студии,

## II

Вахтангов уже давно стал «иронически» относиться к своему прошлому, и к своему «отчужденному», и к старому репертуару.

Это ирония 1921 года к году 1916-му, это ирония пилота к «сверчку», это ирония русского революционного смерча к американско-ресторанному «Потопу»...

Уже в «Чуде святого Антония» эта ирония нашего современника к буржуазным святыням «собственности» и «наследия» прозвучала весьма сильно. Если в «Чуде» 1918 года Вахтангов еще только улыбается, то в том же «Чуде», в новой редакции, в 1921 году, он уже издевается.

Ярко просверкала та же ирония в «Гадибукке» в сцене с нищими на свадьбе у богатого Сендера.

И вот теперь – «Турандот»... Тонкая и злая ирония уже не издевается, а прямо хохочет в лицо всем этим воскресшим персонажам наивной сказки о злой принцессе и умном принце. Это тот дружеский смех, которым встретили бы мы доблестного графа Карло

Гоцци, если бы он, в 1922 году, захотел бы возобновить всерьез свой долгий и ожесточенный спор с Гольдони о судьбах народной комедии. Это смех каждого живого существа, живущего вместе с жизнью, над всеми теми, кто с умной миной развивает в XX веке «эмоции» актеров... красноречием Расина<sup>56</sup>, кто пытается вызвать рефлекс наслаждения у современного зрителя сфотографированным зрелищем уродств Ричарда III<sup>57</sup> и кто пытается без иронии отнестись к оставленным нашими предками «бесчисленным богатствам».

### III

И все же не все в этом прекрасном спектакле меня удовлетворило вполне.

В плане «иронии» – спектакль выдержан крепко, умело и с громадной находчивостью. Этот дамский чулок на голове у императора Альтоума, эта прижатая к сердцу туфля Калафа во время любовного монолога, этот неожиданный эффект плаща, шпаги и... фрака, эти острые маски у традиционных комических персонажей, так называемых цанни, эта остроумная интермедия, мимически пародирующая основной сюжет сказки (заменяющая в данном случае так называемое «аргоменто» – изложение содержания), этот украинский диалект одного из «цанни», идущий от обычного смешения диалектов в комедии масок, эти «ученые мужи» дивана, переведенные на амплуа комических персонажей и проч. и проч., – все это безусловно сделано хорошо, умно и отчетливо.

Но... не все обстоит благополучно в области актерской и постановочной. Прежде всего, очень скупы, робки и нерешительны «Lazzi» Бригеллы и Тартальи – те знаменитые «трюки» итальянских комедиантов, которые и должны были на этот раз способствовать «установке на современность». Вот, например, «трюк» с телефоном. Он задуман хорошо, но хотелось бы его продолжения

с вызовом кого-либо из сидящих в партере к этому воображаемому телефону. Вот, например, «работать надо!» – это прозвучало великолепно, но почти одиноко, не развившись в целую группу таких же «окриков» от современности. Вот традиционный «пролог» с письмом Вахтангова, он задуман хорошо, но он театрально не обработан, оставаясь только частным письмом заболевшего режиссера, вот исполнительница роли Турандот – придурковатые интонации и ненужные смешки, вот интересно задуманная роль Альтоума, но звучат хорошо знакомые интонации из «Чуда св. Антония». Вот прекрасно повторяемые всеми на сцене три загадки Турандот, но все они старые (две гоцциевские – о солнце, и о годе, и одна шиллеровская – о радуге). Между тем даже Шиллер понимал необходимость их разнообразия и перемены их после трех, четырех спектаклей. В данном случае, при «установке» спектакля на современность, иронию и постоянное выхождение из плана традиционной комедии масок, само собой диктовалась необходимость построения загадок на темы более близкие и волнующие современного горожанина, чем «радуга» или отвлеченный «год».

Но зато в спектакле есть отличный Калаф, хорошие Бригелла, Тарталья (Труффальдино по болезни исполнителя не был показан), Скирина, ряд превосходных массовых сцен, хорошо сконструированная площадка и очень остроумная система передвижных ширм, делающая ненужными все ухищрения реалистического театра.

И самое главное:

В Студии есть режиссер, имеющий смелость, находчивость, ум и живое сердце. Он видит хорошо и зорко, его губы иронически улыбаются в прошлое, а его глаза прищурено выглядывают грядущее.

И он живет вместе с нами:

В 1922 году.

С. Мстиславский

8

## «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ Новое и старое

Экран. 1922. № 24–25. 14–20 марта. С. 5

На генеральной репетиции «Принцессы Турандот» в Третьей студии МХТ, в фойе, в кругу почтительных слушателей некто из авторитетных говорил, что спектакль не закончен, что его можно еще принять в лучшем случае как «эскиз». И только как эскиз. Говорил, скривив рот, сквозь зубы – «в критику», в осуждение. Суждение – верно: но в корне неверно осуждение. Ибо факт незаконченности – не в осуждение, но в похвалу, ибо мерою незаконченности определяется мера жизненности: закончено – только мертвое. И потому, может быть, должна быть закончена картина, узорная ткань ковра. Но спектакль, но театр – «законченным» быть не может. Ибо театр есть вид жизни: не картина жизни – но самая жизнь. И жизнь, быть может, более подлинная, чем так называемая «настоящая» жизнь: жизнь в быту.

Суждение, приведенное мной, характерно тем, что оно от Старого. От «рампы». От того Старого, которого не преодолел театральный реформизм революционного периода, перепробовавший все механические способы «снятия лампы», слияния зрительного зала со сценой. Реформизм этот снял механические перегородки, но «психологию лампы» оставил: преодолеть ее он не мог. И потому театр остался Старым; остался «не-театром».

В «Принцессе Турандот» видится попытка именно этого преодоления психологии лампы. Попытка смелая и свежая, ибо в основе ее – подход к сценическому воплощению, обратный тому, на котором строился Старый театр. В Старом актер стремился перевоплотиться в то лицо, которое он

изображал, стремился закрыть свое лицо, свою личность маскою роли, личностью пьесы. И чем полнее удавалось ему перекрыть себя созданным автором пьесы образом, – тем талантливее считался он.

Но есть иной путь, путь образный: перевоплощение актером созданного драматургом образа в себя; не перевоплощение себя в Отелло, но перевоплощение Отелло в себя. Путь, на котором актер остается всегда собою, какую бы роль он ни играл, то есть остается доподлинно свободной – творящей личностью, а пьеса, любая пьеса, какого бы то ни было века, эпохи, стиля – вводится в современность, как ее создание, как ее жизнь. Надо ли говорить, что только на этом пути мыслимо фактически уничтожить «психологию лампы»? Ибо одно – стараться показать, как действовали и жили выведенные в пьесе автором люди, и другое – показать, как люди из нашей среды, люди от кости и плоти нашей, действовали бы, если бы им пришлось переживать изображенное автором. Одно, – когда Завадский «играет Калафа», старается показать, каким был Калаф в действительности сказки Гоцци, – и совсем, совсем иное, когда Завадский показывает нам, как действовал бы он, если бы в жизни нашей, сегодняшней, осуществился замысел «Принцессы Турандот».

В первом случае сцена дает картину – пусть «живую», говорящую, но все же «картину»; но всякая картина, повторяем, мертва. Во втором – сцена слита с сегодняшней жизнью, доподлинно и цельно, как бы фантастичен ни был эпизод жизни, схваченный и переданный пьесой.

Я не знаю, конечно, каков был действительный замысел Третьей студии: ведь я только случайный зритель... Но мне повиделся и в компоновке, и в выполнении спектакля подход именно к такому перевоплощению. Подход, нарочито подчеркнутый и внешне – драпировками условных одежд, брошенных на черные фракы актеров, на платья актрис – взамен традиционных костюмов; и внутренне – самою трактовкой ролей и привнесением в пьесу «современности», совершенно перелицевавшей ее. От сказки Гоцци остался фактически только ее ритм. Так и должно быть при доподлинно новом сценическом воплощении старых, не нашей жизнью, но нашим сегодняшним духом созданных пьес.

Но эта правильность, эта современность метода тем ярче оттенила недочеты выполнения. Целостное осуществление замысла «нового перевоплощения» требует от актера, прежде всего, органического слияния с современностью: надо знать, надо чувствовать ее как доподлинно свое: ибо – от сцены, не от зрительного зала, идет «рампа»... Этого слияния в современном актере нет: нет его пока и в молодежи Третьей студии – славной, душевной, явственно жизненной молодежи... Если бы оно было, как заискрилась бы старая пьеса Гоцци – подлинными, жгущими, а не только дразнящими глаз, не фейерверочными только огоньками... Ведь после фейерверочных вспышек обычны тяжелящие воздух синеватые, чадные дымки...

Были эти дымки и в «Принцессе Турандот»: синеватые дымки догорающего искусственного состава, непреодоленной искусственности. Они меньше чувствовались, меньше

тяжелела от них голова, потому что играла хорошая, неиспошенная кулисным бытом молодежь: если бы на сцене была старая «профессиональная» труппа – чад стал бы нестерпимым. Но и на сегодняшней сцене Третьей студии он чувствовался: в этом основной недочет – итог недостатка правильного чутья современности, вне которого целостного осуществления нового театра нет и не может быть.

Вот почему, думается мне, спектакль этот должен бесконечно радовать всех, кто в осознании современности стоит на уровне молодежи Третьей студии: ибо для них правильный метод подхода к новому перевоплощению не затуманен, не омрачен ничем. Ибо, если отбросить отдельные срывы, переводившие подчас в пестроту красочность спектакля, на утомляющую по временам замедленность действительного темпа пьесы при внешней стремительности его – Третья студия заслуженно может быть довольна итогами своей работы... кроме «ритмических движений», скудных по ритму и робких по движению.

Но зрителя, знающего, чующего современность, органически, полностью слитого с нею – показанное «Принцессой Турандот» не может удовлетворить. Ибо, если здесь есть и необходимая «незаконченность», и действительное «снятие ramпы», – если жизнью входит здесь, наконец, театр в жизнь, то все же жизнь эта – еще не наша жизнь: не «завтра», не «сегодня» даже, но «вчера»: новые актеры остаются еще старыми людьми.

И в преодолении молодежью Третьей студии в себе этих «старых» людей видится мне очередная, главная их задача: тогда она подведет нас к новому истинному театру.

Морис Долинов

**Вахтангов и театр современности**

9

Экран. 1922. № 24–25. 14–20 марта. С. 5–6

Вахтангов извиняется в том, что не ставит «Гамлета». Актерские силы студии для этого еще не достаточно зрелы, – так говорил он в своем послании к зрителям<sup>58</sup>.

Я не знаю, почему зрелые силы нужны для постановки «Гамлета», а не «Турандот». Кто бы и какую бы пьесу ни ставил, все равно пьеса эта должна захватывать современность, современность должна возгораться и жить в пьесе – в этом первейшее условие художественной приемлемости постановки, а также, выражаясь обывательски, и ее успеха.

Я не вижу в России никакого другого режиссера, кроме Вахтангова, который бы так ясно чувствовал современность и так ярко преобразовывал и отражал ее в своих постановках.

В «Принцессе Турандот» чувствовалась техническая молодость актеров (не всегда, впрочем, отрицательно); темп – уязвимое место постановки (особенно замедленность во втором действии), не на высоте тональность декораций, иной раз слишком ярких для того, чтобы они были только фоном, и наконец, сам Вахтангов, еще не совсем выкристаллизовавшийся в «Турандот». Об этом я еще скажу ниже.

Но одно несомненно: «Турандот» – настоящее и большое театральное представление.

Без всякого специального конферансье, без механического втягивания зрителей в происходящее на сцене рождались связь зрителей с пьесой и участие их в пьесе.

Действующие лица: то забавные марионетки, то существа такие же, как мы, как будто только что сидевшие рядом с нами; вот они творят карнавальное таинство, многоцветный хоровод, но вот хоровод тает, и вместо него перед нами олицетворенный наивный сонет, затейливо раскрашенная сказка...

Целая симфония намеков, в которой пламенеет какая-то новая, угадываемая фееричность, и фантастика, шутливая, интимная и радостная.

И никакого лицемерия и резонерства. Ни в чем.

Все то, что нужно.

Мы, современные зрители, стремимся к сказке праздничной, остро приправленной. Мы в этом отношении похожи на венецианцев XVIII века, ибо мы теперь, как они тогда, имеем за своей спиной «слишком много истории». Мы жили и живем в тяжелые годы, когда выковывается история нескольких грядущих поколений и наша психика властно требует от театра или особой остроты или солнечно-расцвеченной замысловатой феерии. И то, и другое успокаивает нас – удовлетворяет, радует. И то, и другое, и остроту, и сказочный фейерверк умеет творить Вахтангов.

\* \* \*

Мы где-то уже видели и эту покатуную площадку, и одевающихся на сцене актеров, и подвешивание декоративных аксессуаров, и некоторые другие технические детали постановки.

Но каким смелым и точным вкусом должен обладать режиссер, чтобы из смешения намеков, стилей, достижений, настроений и пародий создать такую «Принцессу Турандот»!

Быть может, для постановки творения старого венецианского мастера *commedia dell'arte*, графа Карло Гоцци, Вахтангов должен был проникнуться (и проникся) этой специфически-венецианской манерой смешения стилей, претворения и преобразования их в своем творчестве. Этим достижением он



снова ставит на юные, крепкие ноги комедию масок, это древнее гениальное искусство Италии, которое скоро выпрямится во весь свой рост в немеркнущем блеске своей жизненности и славы.

Тарталья, Труффальдино, Панталоне, Бригелла, Арлекины и Коломбины – современность примет вас с распростертыми объятиями, если к ней вас ведут такие мастера, как Вахтангов.

\* \* \*

Вахтангов, сказал я, еще не совсем Вахтангов. И это только потому, что Вахтангов еще не смог, не решился и не успел, быть может, порвать с отчим домом, перестать быть вассалом МХТ.

Московский Художественный театр – это большая и крепкая колесница, но только колесница, а не автомобиль даже. И к этой колеснице Вахтангов, в котором живет сегодня и должно жить каждое сегодня, привязан в отношении своей театральной тактики, привязан, правда, «свободно», мало заметно и добровольно. И эту связь должно порвать.

Имеет ли право Вахтангов хоть на одну минуту забыть, какого учителя он ученик и какого короля он наследный принц? Имеет ли право Вахтангов не думать о том, что он ученик и наследник Станиславского (а значит – и наследник Московского Художественного театра)?

\* \* \*

Если Станиславский мог до сих пор так темпераментно и сильно чувствовать сегодня и так ярко и незаменимо его отражать, то ведь этот великий дар и талант

стал основной чертой и для художника Вахтангова.

Станиславский когда-то построил пирамиду своего большого искусства из тяжелых каменных глыб того материала, который ему давала сама жизнь, и скреплял эти глыбы кровью, взятой из самого сердца тогдашних общественных устремлений и переживаний. Его искусство было большим, потому что оно было ультрасовременно. Русский интеллигент – «странник, играющий под сурдинку» на мрачном фоне тогдашней духовной жизни страны – вот кем это искусство вдохновлялось, кого оно выражало и с кем было созвучно.

Ну, а теперь?

Теперь Вахтангов строит цепляющиеся за облака башни своего искусства из металла и стекла.

Но... Но зачем же недостаточно бурная динамика его постановок, тогда, когда Вахтангов прихватывает для своего строительства кое-какие материалы прошлого, как будто недостаточно громадных каменных плит лежит в основании его легких, крепких и точных металлических конструкций? Быть может, здесь замешана сыновья почтительность? Но как же она превратно понята!

Строить из материалов прошлого и по старым планам больше нельзя. Ведь это значило бы выжечь из своей души потенцию творить максимально-современное, это значило бы изменить идеалам и заветам великого учителя – Станиславского, перестать быть достойным его, забыть свое высокое происхождение и, наконец, перестать быть самим собой.

Василий Каменский

«Турандот»

10

**Третья студия Московского Художественного театра**

Наш журнал. 1922. № 2. 15 марта. С. 10

28 февраля под прожекторами глаз Луначарского, Станиславского и всей богемы состоялась торжественная генеральная репетиция «Турандот».

Виновник торжества Евгений Вахтангов не присутствовал по болезни, и это печальное обстоятельство омрачило общее театральное событие.

Спектакль этот – открытие весны 1922 года.

Браво, Вахтангов и его режиссеры: Котлубай, Захава, Завадский!

Браво, Нивинский – давший щедрую расцветность в плане гармонической конструкции!

Браво музыке на гребешках Сизова и Козловского в исполнении оркестра – школы Студии!

И дамским платьям Ламановой браво.

И бесконечное брависсимо всем действующим лицам от Альгоума до очаровательных слуг просцениума.

Воистину – изумительный спектакль, вселяющий в сердца зрителей весеннюю бодрость и звонкость вдруг прилетевших птиц.

Моментами хочется самому снять ботинки, расстегнуть ворот и на секунду вбежать к актерам на сценическую площадку и что-нибудь крикнуть публике острое, сияющее.

В своей пьесе «Здесь славят разум» (что репетируется теперь у Корша)<sup>59</sup> я называю театр – «детской человечества».

И здесь у Вахтангова на «Турандот» я понял до чудесности все сотворческое обаяние этой «детской человечества», где актеры – сознательно играя в наивность – этим самым раскрывают глубинную сущность назначения театра как театра.

Красавец Завадский–Калаф и красавица Мансурова–Турандот, Орочко–Адельма, Ремизова–Зелима – живые цветы из сказки Гоцци.

Остроумные маски: Шукин, Кудрявцев, Симонов, Глазунов – ирония сказки Гоцци.

Басов–Альгоум, Ляуданская–Скирина, Толчанов–Барах, Захава–Тимур, Миронов–Измаил – прекрасны, насыщены, ритмичны.

Заключительная сцена – венчание – есть венчание спектакля.

И будь иные обстоятельства – я знаю, что Вахтангов под занавес распорядился бы довершением постановки: например, очаровательные слуги просцениума могли бы весь Китайский Двор и нас – зрителей – обнести бокалами с вином солнцeveющих дней, чтобы хоть каплю дольше в нас держалось опьянение искусством театра молодости.

И главное – чтобы помнили мы, что ради высших достижений идем в театр и обязаны уйти обвеянные счастьем, сотканым для нас – пришедших, а о недостатках забудем, умолчим. Пусть безраздельно здравствует весна 1922 года. Надо жить без берегов.

С. Фрид

«Турандот»<sup>60</sup>

11

Наш журнал. 1922. № 2. 15 марта. С. 11

Есть пьесы и пьесы. Пьесы драматические, комические, трагические, фантастические, пьесы, требующие своего зрителя, своего постановщика и свою специальную труппу.

Но есть и такие произведения искусства, которые звучат всегда, как импровизации. И счастье этих импровизаций в том, что они находят своего постановщика, своего режиссера. Кто выдумал, что «Турандот» – это сказка графа Карло Гоцци. Ничуть не бывало, «Турандот» – это сказка сочинения Константина Станиславского, когда ему было 19 лет, и, чтобы скрыть свое преобразование, маститый Константин Сергеевич передал все права на эту сказку графу Карло Гоцци.

У Верхарна мы встречаем утверждение, что:

«Есть несказанные мысли,

И вместо меня их расскажет иной».

Вот так мог бы воскликнуть о себе Карло Гоцци. У этого писателя сказка «Турандот» не овеяна никакими весенними ветрами, есть только изумляющая своим сюжетом новелла, разделенная на диалоги. Но это не все, и молодой Константин Вахтангов или точнее Евгений Вахтангов (это одно и то же) озарил сказку безбрежной глубиной небес, запахами цветов и живой манифестацией молодости.

У «Турандот» в ее постановке нет тайн, вся она выявлена наружу. Вот один за другим выходят артисты в зрительный зал за занавес, знакомятся, утверждают, что впервые лишь многие из них играют на сцене, другие – второй раз, третьи – третий раз...

– А вот я, – заявляет Завадский, – играл уже в «Чуде святого Антония».

И все они убеждены, что публика поверила им и отнесется снисходительно к их затее.

Безудержной, веселой молодостью веет от приемов Вахтангова, вдохновившего эту молодежь на прекрасный спектакль. Если некоторые из критиков станут убеждать меня своими рецензиями, что «Турандот» – новое достижение Вахтангова, то я этому не поверю. «Турандот» – это забава великого таланта чудесного мастера, встречающего весну на несколько месяцев раньше, чем это полагается даже театральным календарем. Достижения Вахтангова не в том, что «через пять минут Китаем» преобразовывается вся сцена, и что декорации в многоцветных тонах возникают пред глазами зрителей так же просто, как и ассоциация фраков с разноцветными полотнами и лентами.

А вот в том, что в оркестр введены им гребешки, в той выдумке, которой так изумительно богат этот страстный постановщик. Некоторые критики упрекают Вахтангова в детализации, в том, что он распыляет огромного значения явления на тысячи мелочей и создает таким путем зрительный реализм, как например: вид синагоги в «Гадибукке», где предусмотрено и предугадано все, что хотел бы и мог бы видеть знаток синагогального уюта. Пусть так.

Но гребешки в оркестре? Этого не выдумывал до сих пор никто, кроме моего шестилетнего Гриши, который на таком инструменте исполняет «Ну попалась птичка, стой», «У курочки желтый хвостик», «Чижик» и другое. И я не обидел Вахтангова тем, что его вымысел возвысился до вымысла Гриши. В этом – все цветение таланта его.

Некоторые из критиков сердятся за отсебятины, отпускаемые Панталоне и Тартальей, вплоть до цитаты «Фарабанста» – Василия Каменского. Это не стильно, не соответствует

гоцциевской манере письма и эпохе. Но ведь «Турандот», как мы условились выше, это сплошная отсебятина Вахтангова, ни с чем традиционным не связанная, не зависящая ни от каких условностей стиля, времени, манеры. Если бы в момент разрешения влюбленным в Турандот принцем трех загадок вся зала вместе с артистами запела бы «Gaudeamus igitur», – то, ей Богу, я не удивился бы, ибо я был так искренно заинтригован благополучным исходом этой пытки, я так не хотел, чтобы Завадский из-за талантливой взбалмошной Мансуровой потерял свою

голову, что я облегченно вздохнул, когда услышал, как молодецки принц разрешил задачу.

Об исполнителях... Но, что об них говорить. Им поверил Вахтангов, а Вахтангову – Станиславский, а Станиславскому – верим мы все, и согласные, и несогласные с ним, так же как мы верим в то, что лимон – это все-таки фрукт, а не...

Вы знаете, что я хотел сказать.

В спектакле все чудесно. И посмотрев «Турандот», я верю растаявшему снегу, прилету птиц и грядущей весне, ибо она уже началась на Арбате в особняке Берга.

Николай Волков

## О «Турандот»

12

Театральное обозрение. 1922. № 5. 28 марта. С. 5–6

«Принцесса Турандот» – Карло Гоцци. Какой чудесный повод для итальянских реминисценций, венецианских соблазнов! Как легко, встретившись на путях воображения с потревоженной тенью графа-сказочника, разбудить в себе пестрый перелив восхитительных образов «века маски». И уж в их окружении воспринимать работу Третьей студии над трагикомедией «последнего венецианца».

Но этот историзм, этот ретроспективизм не нужен третьестудийному спектаклю. Бесполезен он и для зрителя. Лучше сразу отречься от даров эстетской памяти. И как незнакомое принять имя Гоцци. И как нечаянную ждать встречу с таинственной принцессой.

\* \* \*

Пьеса – предлог. Главное – сценическая форма. Это – из обращения режиссера постановки Е. Б. Вахтангова к приглашенным на генеральную репетицию. Вот – тезис, который можно превратить в точку зрения. Вот удачный предлог для критического

импрессионизма. Пьеса – предлог для фантазии режиссера. Режиссерская интерпретация – пусть будет предлогом для размышлений о «Турандот».

\* \* \*

«Принцесса Турандот» в Третьей студии – это не тот театр, чей облик слагается из посещений – остаемся в пределах Москвы, в первую голову, Малого, Художественного, Камерного. Это – не театр рампы, не театр магической черты, за гранью которой создаются миры сценических иллюзий – все равно трактованных ли в принципах натурализма или ухищренной театральности.

Третья студия в «Турандот» уходит от такого традиционного театра. Она вообще не хочет быть театром. Ей нравится не играть на театре, а играть в театр. Оттого ее «Турандот» больше похожа на кошки-мышки, на горелки, на палочку-выручалочку, чем на «Оливера»<sup>61</sup>, «Ревизора» или «Федру».

\* \* \*

Дать вместо театра – игру в театр и эту игру превратить в публичное представление,

то есть «театр для себя» вновь сделать просто театром – воистину лукав и хитросплетен этот замысел. И оттого он должен коробить лукавую и проказливую композицию. Лукавству в плане – надлежит быть лукавым в выполнении.

Лукавство выполнения Студия осуществляет особыми приемами. Самое основное – это то, что Студия берет целое спектакля и разлагает его на элементы. Получается: пьеса, актеры, сцена, декорации, музыка. И из этих первоначальных материалов, оглядев их со всех сторон, Студия вновь начинает созидать сценическую постройку. Только делает это не про себя, а на людях. Чтобы все видели, как рождается театр, чтобы никто не смел питать иллюзий относительно происходящего, чтобы «все играли».

Третья студия свое разоблачение театра начинает с главного: с актера. Актер – самое важное для Студии. Ибо что такое всякая студия как не актерский подмастерье или не начинающий «театральных дел мастер».

С актером дело для Студии обстоит просто. Актер – это бритый мужчина во фраке и нарядная женщина в вечернем платье. Такими всегда являются нам лицедеи, когда они не играют, а в «своем виде» читают стихи, рассказывают рассказы или поют на эстраде.

И вот Третья студия одевает своих студийцев во фраки, а студийек в ламановские туалеты и цепью черных и цветных звеньев выстраивает их на просцениуме перед светло серою занавесью. Их имена и их «персоны» она указывает зрительному залу, тем самым сразу вводя в атмосферу двойственности – в непреодоленную контроверзу «лица» и «личины».

Третья студия не скрывает актера под оболочкой сценического образа. Ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер.

Среди играющих в спектакле актеров Студия выделяет только четырех – четыре

маски: Бригеллу, Тарталью, Панталоне, Труффальдино. Их Студия освобождает от обязанности показать себя вне роли. Их зритель уже принимает как образы. Ибо четыре маски – это такой же первичный элемент для театра итальянских комедиантов, как для театра современного – мужчина во фраке и женщина в вечернем платье.

\* \* \*

Ханы, принцы, принцессы, рабыни – что делает их такими? – костюм. Эту социально-определяющую функцию одежды Студия раскрывает, позволяя своим актерам костюмироваться на публике.

Эта костюмировка – один из очаровательных моментов спектакля. Есть что-то радужное в легком лете зеленых, красных, синих, желтых шарфов, вуалей, кусков ткани. Свивая их в тюрбаны, превращая в плащи, – студийцы достигают перевоплощения, для которого оказывается достаточным легкого намека и воображения. Костюмы «Турандот» сшиты больше всего из воображения. Что касается осязаемых материалов – то они набраны из домашних вещей по тому же рецепту, по какому уэллсовский мистер Бритлинг<sup>62</sup> устраивал в своем коттедже костюмированный вечер в канун войны.

\* \* \*

Когда раздвигается занавес – мы в Пекине. Студия лево настроена: оттого ее Китай – это остро скошенная площадка и белый излом пекинских дворцов. Остальное достигается путем подвешивающихся занавесей. Их легко и элегантно развешивает на блоках артель нумерованных слуг. Артель нумерованных слуг – это одна из счастливых выдумок Вахтангова. Но ни белая схема Нивинского, ни тканые занавески не дают никакой остроты спектаклю.

Все это очень слащаво и манерно. Слащаво до приторности. А обстановка опочивальни Калафа – к сожалению, всего лишь страница модерного, модного журнала. – Оживленные «Vogue». Ручная левизна.

Но вот то, что зритель за белыми изломами и штыми драпировками видит колосники театра, видит деревянный потолок, все эти веревки и блоки – это спасает обстановку «Турандот». Сквозь галантный конструктивизм Нивинского видишь извечный конструктивизм театра. Его первоначальный костяк. Его пружины и механизм. Его нервы и жилы. Его неприкрашенную натуру.

Труднее всего для Студии единоборство с Гоцци. Пусть пьеса предлог, но этот предлог в пяти актах. Пять актов – это и сюжет, и интриги, и характеры, и сцены. И все это рождает скуку от того, что в это нельзя играть. Это нужно играть.

Там, где игра в театр у места, там чувствуешь, как летают ленты серпантина и рвутся мешочки конфетти.

Там, где пьеса, – там неудовлетворенность образами, слабость трактовки, недодуманность положений.

\* \* \*

Дать в извивах гоцциевского сценария дуновения наших дней – это задача нелегкая. Нелегкая потому, что есть линия наименьшего сопротивления. Есть возможность подмены современности злободневностью.

Современность – это дух, это ритм. Это какое-то свойственное эпохе мироощущение.

Злободневность – это листок календаря, то, что существует 24 часа и на 25 часу тихо угасает.

От злободневности в «Турандот» очень много. От современности – мало. Оттого, когда слушаешь вторично остроты Таргальи и Труффальдино о «тете из жалости», об «оркестре из дирижеров» – то невольно зеваешь.

Кто-то сказал, что не следует читать ту книгу, которую не хочешь прочесть дважды.

Этот закон, пожалуй, остается в силе и для театрального спектакля.

\* \* \*

«Принцесса Турандот» в русском театре не без роду и племени.

Но ее родословную не следует вести от кабаре, капустников и обозрений. У нее более благородная родня, более славные предки.

В ней есть и галльская кровь молодого Станиславского, Станиславского периода домашних спектаклей, потом Станиславского мамонтовской Москвы оперетки «Тити-пу»<sup>63</sup>. И еще больше выдумки Мейерхольда. И фраки – это уже было раз использовано Мейерхольдом в арлекинаде – «Арлекин – ходатай свадеб»<sup>64</sup>. И этот странный театр с колосниками и проволоками у публики на виду, да ведь это «Балаганчик» Блока у Комиссаржевской<sup>65</sup>.

То, что Вахтангов реставрирует этот путь Мейерхольда, что он оглядывается назад и сметает пыль с несправедливо забытого, в этом намечается какая-то возможность преодоления дуализма нашего театрального мастерства. Надежда на сращение двух великолепных крыл русской сцены.

\* \* \*

Когда кончается «Турандот», – то ее участники ласково прощаются со зрителями, исчезая в складках занавеса веселой и дружной гурьбой.

Простимся ласково с принцами, принцессами, ханами и рабынями – и мы.

Простим недочеты и запомним достоинства. А главное, запомним, что «Принцесса Турандот» – это спектакль тех, кому около 20 и далеко еще до 30.

Оттого так много котильона, веселой возни и суеты, оттого так много шаловливого в китайщине Третьей студии.

Ранне-апрельское утро и чуть распускающаяся бледная зелень – вот этот вкус «Турандот» душист и сладок.

Когда Третья студия станет старше и у принцессы Турандот и принца Калафа будут уже взрослые дети, – тогда о всех днях, когда впервые закипел вахтанговский «Золотой горшок», московский театрал вспомнит с улыбкой приязни.

«Принцесса Турандот» – до свиданья.

Борис Пильняк

**Пушкин и пушкинство**

13

Театр. 1922. № 2. 10 окт. С. 41–42

Случайно в редакции был разговор о том, что я ни разу не был в балете и всего один раз в Художественном: из Коломны до Художественного театра легче добраться по письмам Чехова, чем в теплушке, – а последние годы были хорошей теплушкой вообще, где во мраке не разберешь ничего толком. На занавесе Художественного театра – по занавесу летела чайка (не случайно это, как известно, и не случайно об этом вспоминаю я), – а в годы революции проектировали занавес в Большом театре перекрасить, новый сделать, революционный: и не случайно, должно быть, его не перекрасили.

Ну, вот. Когда разговор этот был в редакции о том, что я нигде не бывал, – тогда мне предложили сходить в театры, чтоб написал я – так, первые мои впечатления, дикарем. И, стало быть, этот случайный очерк – прежде всего случайный, человека постороннего.

Но не случайным оказалось случайное, то, что я пошел в помещение Художественного театра на «Принцессу Турандот», где совершенно необходимо (как это делается) убрать чайку, чтобы всеми цветами из тряпочек красовалась там – Турандот (Турандот, вкривь и вкось), – и то, что после «Турандот» первый раз был на балете, на «Дон Кихоте Ламанчском», где на гребешках, как в «Турандот», не играли, где не разговаривали и танцевали все, кроме Дон Кихота, особенно Гельцер<sup>66</sup> (как только она либо не улетит, либо не полетит).

Понравилось мне и то, и другое чрезвычайно.

\* \* \*

Моя воля и мысли заняты единственно больше всего Россией и теми мечтами, что нашла революция.

– Я знаю, как вся Россия ушла на вокзалы, чтоб в вшивых теплушках ехать в новую жизнь.

Я знаю этот путь, где ночи, как дни, где дни, как ночи, все спутано, где сладко ночами на обед варить картошку и обидно, что в картошку осыпают вши из рубашек. Я знаю и те костры, что горят ночами по всем дорогам и весям Российской республики, – необыкновенные, прекрасные, красные огни. Я знаю, как трудно читать: при лучине.

Но кроме того – я художник. Быт и романтика – мед мой. Я знаю, чтоб изучить эпохи и действия, не надо изучать все культуры, надо изучать законы (не человечьи, а божьи) по тому принципу, – как надо изучать закон одной березки, чтоб знать закон всех березок (у каждой березки, кроме того, – судьба) – и я знаю одно дерево, очень большое, где стволом, листьями, ветвями, корнем стали – Толстой, Достоевский, Ломоносов, Гоголь, Тургенев и все, – и знаю, что дерево навсегда скроено – Пушкиным, молодостью, бодростью, радостностью (эти годы, к слову – перекрасят на дереве этом листву, но корни и соки останутся прежние и вскармлят и воспоют – немалое). Пушкин как человек, как Александр Сергеевич, как судьба, – и пушкинство как закон – навсегда исчерпываемый. И еще: это дерево изучается памятниками.

1) В Большом театре на «Дон Кихоте» я был с Марией Алексеевной (не княгиней, но хирургом, – а хирурги строги, как княгини). На занавесе мчала богиня. Яруса лож блестя золотом. (После теплушек как светло.) Мы с Марией Алексеевной ели яблоки, антоновку. На сцене все танцевали, кроме Дон Кихота, особенно Гельцер (удивительно,

как не упадет)\*. И вот потому, что мы едим яблоки, потому что я был с Марией Алексеевной и еще почему-то, показалось, что сейчас не осень, а зима, что это не Москва, а Питер (Санкт-Петербург), – и что это совсем не тридцатые годы двадцатого века, а тридцатые же, но – девятнадцатого, казалось, вот побряцает саблей, как зеркало, Лермонтов и сядет рядом со мной, чтоб княжны Мери глазами, каждый, как пуд, и Пушкина нет только потому, что он в отъезде, в Москве, в Нижегородской, дописывает «Моцарта и Сальери». Ведь на сцене танцевали так же, как и сто лет назад, – ведь это своими глазами видел Пушкин. Ведь это Пушкинский памятник. Вот – Лермонтов кого-то сейчас вызовет на дуэль.

И это хорошо, потому что это памятник.

2) В Художественном театре на «Турандот» я был с Лазарем Юрьевичем Шмидтом<sup>67</sup>.

В антрактах мы ходили курить английский табак, он рассказывал, как в приемной комиссии (что студентов принимает в университет) на вопрос: «что такое Интернационал?» последовал ответ: «песня». Мы говорили о молодежи, о новой России, о революции, о том, что есть, идет кругом нас. Но мы вели разговор, как общественные деятели. Чеховская чайка уплыла, ее заменила «Ту-ран-д-от». Тогда вышли актеры, из которых никому не было больше 28 лет, и стали представляться, – и ни одного имени мне не было известно, кроме одного – Ремизовой, да и то потому, что я хотел все узнать: не родственница ли она учителю

моему, у которого я был подмастерьем, – Алексею Михайловичу Ремизову, писателю? Вся пьеса ставилась по принципу – «наоборот». Аплодировать нельзя? – наоборот; при публике одеваться нельзя? – наоборот; где надо говорить патетически – наоборот. Игрались, в сущности, те места, кои драматурги ставят в скобках, – но кроме того вместо скрипок играли на гребенках.

Пушкин – молодость, крепкость, радость. Пушкин никогда не был старше двадцати восьми лет.

И вот я увидел тогда на «Турандот» – это пушкинство – молодость, крепкость, радость, никак не старше 28 лет. А в этом «наоборот» я применил – современность подлинную (один из путей ее), ибо ведь все в России сейчас «наоборот». Должно быть, это фокусничество, но это – наше и это путь.

И это хорошо, потому что это сегодня, это сегодняшний, – ни Лермонтов, ни Ломоносов, ни Достоевский – но Пушкин.

\* \* \*

Вот и все, что я хочу сказать. Быть может, я не прав в оценке, ибо – шут его знает: не получается ли этот очерк вроде того, как общественный, – занимается не общественной, а практической медициной, – должно быть, на театральное дело ума, сноровки и копельомательств положено немало.

Но поскольку я художник, позволю говорить:

– Все это здорово, законно, а стало быть – хорошо.

Пушкин – жив.

\* На листочке, где объяснялся «Дон Кихот», имена актеров были известны даже мне – провинциалу (примеч. Б. Пильняка).



П. М. Рафес

**Блудный сын МХТ**

14

Рукописный журнал «Semper ante». 1922. № 6. Октябрь.  
РГАЛИ. Ф. 2324. Оп. 2. Ед. хр. 181

Куда идти? Вот вопрос, который можно задать человеку, который скажет, что Художественный театр стоит на месте. Большинство из детей МХТ говорит: «некуда и незачем». Один лишь Е. Б. Вахтангов осмелился изменить догматам МХТ. Как и во всякой болезни, чем глубже процесс, тем ярче реакция; а чем злее реакция, тем смелее революция. И революция была смелой. Вахтангов начал «Эриком XIV» с его слабым уклонением от реальности и закончил «Принцессой Турандот». Его смерть была громадной невозвратимой потерей для ищущей выхода из тупика молодежи МХТ.

Как и следовало ожидать, Вахтангов пошел от натуралистического переживания к театральности без всякого переживания. В этом отношении задумана «Принцесса Турандот» грандиозно-прекрасно. С первого момента и до последнего зритель должен помнить, что он в театре и перед ним *актеры*. С этой целью введены импровизации, разговоры с публикой, оригинальный грим и костюмы. Актеры называют среди пьесы друг друга по фамилии, перед спектаклем все участвующие в пьесе выходят к публике без грима, в бальных платьях и фраках, надевают сценические костюмы при публике и отнюдь не стараются прикрыть сценическим костюмом свои белые жилеты и белые галстуки. Актеры ведут свои роли нарочито неправильно в отношении своего типа. Декорации ставятся при публике и т.д. И т.п. Так это задумано.

Из сказанного выше ясно, что постановка думалась в полярно-противоположных планах по отношению к МХТ. Для выполнения таких заданий надо было

отрешиться от всех традиций Художественного театра.

Как же выполнена сказка? Насколько Третьей студии удалось отойти от своего академического папаши? Далеко; в этом надо отдать справедливость. Но, конечно, есть недочеты, и большие; и в этом надо отдать должное. Первое, что бросается в глаза, — это отсутствие чувства меры. Конечно, нельзя требовать от прыгающего через глубокую пропасть, лежащую между МХТ и чистой театральностью, чтобы этот прыжок был пластичен и красив, но отметить недостатки нужно. Когда посреди спектакля актер говорит по телефону, задача выполнена хорошо, когда Бригелла, уронив кошелек, просит: «Завадский, подними, пожалуйста», и это хорошо, но когда министр императора китайского говорит с сочным малороссийским акцентом, это уже желание во что бы то ни стало создать оригинальность, и тут-то и пропадает мера художественности и получается дешевый эффект. Великолепны были бы импровизации и разговоры с публикой, если бы они не были заучены и затвержены. Замечательны места, когда театральность истинно художественна, такие места есть, и они очень радуют. Такими местами можно считать роль татарки Адельмы, которая почти вся сделана в тонах Антигоны с красивым, трагическим, грандиозным пафосом. Красивы эпизоды, сделанные в тонах наивной детской игры «в папу и маму». Как примеры таких эпизодов укажу на сцену пытки Бараха, сцену в гостинице, когда министры просят Калафа открыть им свое имя. В таких тонах сделана вся роль Зелимы и вся роль

императора Альтоума. Изумителен по своей художественной оригинальности Тарталья. Жаль, что не все таковы. В игре Калафа, к сожалению, полная мешанина. Укажу примеры. В сцене II акта во дворце Калаф с интонациями речи и пластикой Камерно-го театра самым настоящим образом переживает по самому академическому рецепту К. С. Станиславского, и зрителю, смотрящему внутрь артиста, гораздо больше заметны переживания МХТ, чем вся остальная таировщина. В III акте: мечтая о Турандот, Калаф прижимает к сердцу туфлю. В этом положении он напоминает далеко не первосортного «рыжего» из захудалого цирка. Но и с этим положением я готов согласиться, если оно будет выполнено до конца и уход от натурализма будет полный. Каково же положение на самом деле? Дешевая, пошлая, но смешная выходка сделана, публика хочочет, а Калаф... переживает! То же самое и у Адельмы: ходит по сцене и говорит Антигона, а чувствует актриса МХТ. То же самое и у Тимура, и у Бараха, у Измаила и у... Турандот. Хуже всего, что у Турандот кроме

мешанины есть еще и ужасающая бледность и бесцветность, в то время, как Калаф яркок. Скирина дала хорошенькую китаяночку, в которой театральность не чувствует-ся ни на йоту. Общее впечатление от спектакля: мешанина страшнейшая; от общего тона отказались, а каждый в отдельности не целен и не яркок, кроме нескольких приятных исключений, какими являются Тарталья, Альтоум и Зелима.

Теперь последний вопрос: почему «Турандот» создала такой «бум» в Москве? Потому что сделал «Турандот» не просто Е. Б. Вахтангов, а артист Московского Художественного академического театра – Вахтангов, и это дает интересность спектаклю. Еще раз нужно пожалеть о том, что смерть вырвала его из рядов революции в театре. За два года он создал много, и если бы не смерть, кто знает, что бы он еще создал.

Мир праху Вашему, Евгений Багратионович!

Мир праху талантливого блудного сына академизма!

Да будет ему земля легка, как пух!

Юрий Соболев

«Иара в театр»

Вахтангов и «Принцесса Турандот»

Театр и музыка. 1922. № 8. 21 нояб. С. 56–58

15

«Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой:  
Через пять минут – Китаем  
Станет наш помост крутой»...

1

Это звучит напевом легким, светлым, чуть ироническим... Ведь и таков спектакль: радостный и улыбчивый. Но в его прозрачности и в его беззаботности – ирония. Она таится где-то в складках рта, уже обведенного чертой страдания, – молодого, но уже

повитого горечью лица Вахтангова, что глядит со сцены Третьей студии. Его Студии.

«Принцесса Турандот» показывает нам одну из масок Вахтангова-режиссера: маску иронии.

В «Чуде св. Антония» – сгущенный гротеск, страшный шарж, злая насмешка над «дневником происшествий», в котором можно прочесть о забавном случае с сумасшедшим, воображившим себя святителем Падуанским.

Этот спектакль вскрывал еще одну черту Вахтангова; точнее – еще одну его маску: саркастичность натуры, умеющей быть жестокой. Ибо он, этот, по мудрому слову его учителя Станиславского, «настоящий вождь» – был, конечно, жестоким. Какой же водитель, знающий, куда нужно направить пасомых им, – не жесток?

Но в «Гадибук», совершеннейшем создании его режиссерского дара, вскрылась подлинная его сущность: уже не одна из масок Вахтангова, а человеческое его лицо смотрит на нас сквозь эту мистическую сказку, и через древнееврейское, вечно-библейское, познали мы нашего современника, таившего в себе прекраснейшую мечту о театре, преображающем жизнь.

Трудными путями шел Вахтангов к осуществлению такого театра: надо было преодолеть весь ужас «рож и харь», которые, подобно андреевскому Тюхе<sup>68</sup>, пригрезились ему, когда он ставил метерлинковское ли «Чудо», чеховскую ли «Свадьбу».

В «Принцессе Турандот» уже нет харь; есть забавные, беззаботно забавляющиеся личности старой итальянской комедии dell' arte. И в ней неумолчно (на гребенках!) звучит легкий и светлый напев той простой и мудрой песенки, которая утверждает творческое преображение жизни: крутой помост сцены «через пять минут», произволением режиссерской воли, превращается, с помощью ловких «слуг просцениума», в очаровательный Пекин сказочного, сочиненного Карло Гоцци, Китая.

Но не примите всерьез это «чудо» преображения и вознесения жизни на театральные подмостки.

Лукавая ирония, таящаяся в углах рта жестокого мастера, разрушит, если вы только разгадаете хитрую его игру, – эту сладкую легенду. О, он совсем не склонен повторять сологубовское заклинание, этот наш современник, прошедший через испытания войны и революции:

«Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него легенду, ибо я – поэт»<sup>69</sup>.

Вахтангов слишком хорошо знал цену жреческому жаргону, чтобы брать из его словаря!

Нет: не превращение «жизни бедной и грубой» в волшебное сновидение, а умная, ловкая, искусная игра в театральную форму, которую повернуть и так и этак, и в ту и в эту сторону, и в реальную сущность будничной действительности и в творимый обман «земли Ойле»<sup>70</sup>, – вот что ощущается в «Принцессе Турандот».

## 2

«Не примите всерьез ту очень трудную, хотя она и кажется такой легкой, – игру, которую мы ведем, заставляя в лубочной картинке какой-то девицы видеть изображение сказочно-прекрасной принцессы; в белом и длинном кашне, предохраняющем наше горло от простуды, – седую бороду почтенного старца, и в кривом ноже для разрезания книг – смертоносный клинок кинжала». Вот что хочет сказать нам режиссер Вахтангов, когда утверждает, что «форма сегодняшнего спектакля („Принцессы Турандот“) – единственное разрешение сказки Гоцци, выражающее Третью студию в его сегодняшнем театральном этапе» (из письма Е. Б. Вахтангова – «обращение к зрительному залу генеральной репетиции») <sup>71</sup>.

Сказка Карло Гоцци разрешена и в плане подчеркнутой фантастики, и даже не в рамках «условной» постановки: «игра в игру», «игра в театр» – вот подход постановщика. Отсюда естественно звучание иронии.

Это ироническое в режиссерской трактовке дает нам возможность увидеть «кухню театра»: увидеть все секреты механики, превращающей на наших глазах сценические подмостки в улицу Пекина, в залу заседаний, в покой принцессы, в застенок и храм.

«Вот как это делается: смотрите», – приглашает зрителей режиссер и выпускает актеров, изображающих слуг просцениума (точнее: играющих в слуг просцениума!),

которые, проворно навесив на кольца пестрые ткани, поднимут их на блоках и действительно, «преобразят жизнь».

Это ли не сказочная легенда, это ли не земля Ойле: такое превращение подмошток!

«Игра в игру!» И вот играют актеры не роли, – а самую игру в роли.

Потому-то и одеты они так «странно»: в бальные платья и во фраки, а поверх этих современных туалетов (я бы и больше их осовременил: разве фрак выразитель одежды наших дней?) – поверх этих туалетов набросили они – на наших глазах, при свете зрительного зала, – намеки на «стильные – китайские – костюмы».

Потому-то и изображает кашне – бороду старика, потому-то наклеенные щеки и заменяют грим.

Но мало этого: в сказке Гоцци есть любовник, злодейка, наперсница, драматический и комический отец, служанка и слуга.

Любовник – влюбляется, злодейка пышет мстостью, драматический отец – страдает, комический – забавляет мнимыми огорчениями, служанка и слуга – жертвуют жизнью за господ, а наперсница соперничает всем романам своей царственной подружки.

Не примите всерьез этих персонажей! Не вздумайте зажить их чувствами! Играйте в любовника и в его любовные переживания, играйте в злодейку и все злодейства, играйте в драматические чувства благородного отца и в комические – комического отца!

Так учит Вахтангов.

И в таком разрешении дает нам «Принцессу Турандот».

Она показана «как игра в театр». Словно мы присутствуем на домашнем маскараде, в котором забавляются наши добрые знакомые, нарядившиеся китайцами и турками, неграми и матросами. И мы знаем, что толстый турок – Иван Петрович, а обольстительная одалиска – Марья Ивановна.

И еще мы знаем: скоро кончится праздник, и примут свой обычный вид и негр,

и китайцы, и турки. И когда «четыре маски», которые тоже только играют в маски, выйдя за занавес, произнесут:

Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» окончилось – мы поймем, что игра в игру прекратилась: Мансурова, Завадский, Шүкин, Захава и все остальные, утомленные забавой, разойдутся по домам. Разойдутся со спокойной совестью, ибо они никого не обманывали, никем не притворились настолько, чтобы в притворстве зажить настоящими чувствами, никого не старались убедить, что кашне есть действительно борода, а нож для разрезания книг – кинжал.

Они искусно, ловко и находчиво играли в трудную игру в театр.

### 3

Насколько же, все-таки, хитрый ход режиссера разрешен исполнителями?

Тут надо честно сознаться в том, что не всеми вскрыт до конца этот ход, как, впрочем, кое в чем запутан он и самим Вахтанговым. Ведь уже со второго акта «игра в театр» во многих своих элементах незаметно подменяется «театром как таковым». Вся, например, предпоследняя сцена (Калаф под арестом во дворце) построена так, что стирается грань между «игрой» и «правдой».

Но если во всем остальном режиссер верен своему подходу, то исполнители порой отстают от него значительно. Завадский – Калаф и Орочко – Адельма в этом отношении заметны особенно. Игра в любовника и игра в злодейку не всегда держит их в своем кругу; они отходят от игры и начинают переживать. У Завадского такие перебои еще сравнительно редки, но у Орочко их так много, что они перестают даже быть «перебоями», настолько всерьез трактует она свою героическую злодейку.

Остальные исполнители за 100 спектаклей (я видел три: 50, 100 и 101 представления) вошли в «игру». Если отмечать отдельных персонажей, – пришлось бы переписать афишу. Впрочем, не могу не указать

на замечательный квартет «масок» (Шукин, Симонов, Глазунов, Кудрявцев).

Несомненно, что многие «доработали» роли, например, Захава, Ляуданская, Ремизова, потому-то такой легкой и кажется эта игра в роли и в театр. Нужно еще особо выделить из числа слуг просцениума (они вообще очень хороши все) «№ 5», с чисто комическим даром имитирующую в сцене пантомимы – мудрецов дивана.

Ирония Вахтангова была лишь одной из масок излюбленных им режиссерских обличей. Мы не знаем – ранняя смерть унесла прекраснейшую надежду современного

русского театра, – надолго ли удержал бы Вахтангов ироническую свою усмешку. Думаю, что ненадолго; в «Гадибуке» ее уже нет.

И нет потому, что здесь дано проявиться не победной «игре в театр», несмотря на всю свою пленительность, все же остающейся только забавой, – а той глубокой человечности, которая может быть явлена только в живом творчестве, преображающем игру в дело жизни, забаву мастерства претворяющую в серьезность искусства. К этому шел Вахтангов. Думается, что и созданную им Студию звал он на этот, единственно верный путь.

Самил Марголин

## Фантазия о неповторимом спектакле

16

Театр и музыка. 1922. № 10. 5 дек. С. 158–160

Кто сказал, что у спектакля может быть юбилейная дата, что у спектакля есть давность, календарь и летоисчисление?

Кто вообразил, что «Принцесса Турандот» повторялась сто раз и «Чудо св. Антония» двести раз? Какая близорукость и рассеянность и какое верхоглядство!

Нет, спектакль, если он спектакль, если он отдан театру и если он сам – театр, никогда не повторяется, живет один раз, рождается в первом акте и умирает в последнем. У спектакля только одно рождение и только одна смерть! И в свою неповторимую жизнь спектакль загорается страстями и сжигает эти страсти дотла, разбрасывает все искры своей жизнерадостности и последними силами борется со своей трагической судьбой.

У спектакля много романов и только одна любовь, много неприятностей и только одно страдание, много привязанностей и только одно увлечение, много сюрпризов и только одна радость. Спектакль мечтает о бесмертии, но всецело принадлежит смерти!

Спектакль верит в органическое развитие своей жизни в небытии, а на самом деле лишен даже загробного бытия.

Как же успеть спектаклю в эту одну свою жизнь – изжить все страсти и зажечь со всем вдохновением, любить, скорбеть, улыбаться, радоваться, нападать на недругов и защищаться от ураганов, – до предельности в беспредельных стихиях, до конца, до конца, до конца!

О, как бы успеть ощутить спектаклю – за одну только жизнь – безграничное, бездонное и бесконечное мира со всей глубиной, и как бы испить всю чашу возможностей, случайностей, происшествий, вероятностей, предчувствий и предвидений – до последнего своего глотка. Торопись, спектакль, жить по-настоящему, жить всюю, жить необычайно, жить гениально, жить, не пожалев ни одним помыслом об упущенном миге в твоей жизни, жить, захлебываясь полнотой своей жизни!

...Ибо твоя жизнь – неповторимая жизнь!

Кто видел сотый спектакль «Принцесса Турандот» и двухсотый – «Чудо св. Антония»?

Пусть только признается в этом, и я назovu его – чудачком, не видящим дальше воробьиного носа.

Или, вы все сами – зрители «Турандот» и «Антония», не скажете ему об его непротитительном заблуждении, и именно в день сотого представления «Турандот» и двухсотого «Антония». Ибо вы все отлично знаете, что числа принадлежат арифметике театральных афиш, театру же – единственное число – единица.

Сто раз рожденная «Турандот», двести раз совершающий свое чудо св. Антоний – и в свои мнимо юбилейные дни – рождались впервые.

Ведь каждый спектакль о «Турандот» и об «Антонии» – другой спектакль, не ведающий, ни о своем предшественнике, ни о своем преемнике. Никогда этот спектакль, сретованный и сработанный, не репетировался и не работался, и уж, конечно, никогда не повторялся.

Спектакль рождается в момент спектакля неожиданно и наивно.

Никто не читал сценария к его действию, ни у кого не может быть либретто к его событиям, и никогда не было его драматурга на свете. Спектакль импровизируется, как творческая жизнь.

И у спектакля, ясное дело, нет ни пьес, ни репетиций, ни монтажировок, ни повторений, одни неожиданности.

...Или кого-нибудь все же смущает, что на театральной афише значится цифра спектакля, и что хроника молвы сообщила о неисчислимости репетиций, и что на программе обозначены имена и автора, и даже переводчика. Нет, и цифры афиш, и хроника пересудов, и самая программа... мираж!.. фантазмагория!.. неправда!

Эй, вы, зрители, никогда не читайте афиш, не прислушивайтесь к шепоту стоустых хроникеров, и не покупайте программ

у капельдинеров, подкарауливающих вас со своими лживыми листками!

У спектакля единственная правда, в том, что его никогда еще не было, что он есть лишь в час своего действия – и, что больше его никогда не будет! Неправда, что вы могли видеть дважды или трижды один и тот же спектакль. Об этом вам рассказало лишь ваше больное воображение! Ибо на самом деле вы видели два или три совершенно разных спектакля, по недоразумению, может быть, крещеных одним именем.

Неужели же актрисы и актеры могли бы повторять чьи-то роли, сретованные только для того, чтобы в них не сбиться на спектакле? Неужели же актрисы и актеры могли бы говорить чужими словами и подчиняться чьей бы то ни было воле в театре? Никогда этого не было и никогда этого не будет!

Ежедневно, неожиданно капризами фантазии актеров театра рождается в театре спектакль.

В театре ведь каждый день – премьера, и только слепые и глухие к творчеству театра не догадываются об этом.

\* \* \*

Кто репетирует свои страсти в жизни?

Никто!.. Или иначе его страсти были бы подлинными страстями? Кто повторяет свои катастрофы, свои события и свои нечаянные радости в жизни? Никто!.. Или иначе его катастрофы, события и нечаянные радости были бы стихийны?..

Отчего же вы вообразили, что театр может что-то репетировать и нечто повторять? Нет, театр и на репетиции, и на спектакле – каждый раз рождает новую страсть и иное потрясение.

Театр – импровизация! Известного в театре не бывает – лишь предчувствуемое, найденного театр не знает, лишь отгаданное. И режиссер – только астроном, предвидящий млечные пути звезд на небе, где поселился театр.

Кто смотрел больше одного раза один спектакль в «Принцессе Турандот», в «Чуде св. Антония»? Никто!.. Ибо двумя именами крещены Вахтанговым спектакли третьестудийцев, но триста разных спектаклей рождалось в этом театре. Ни один из спектаклей не может быть похожим на другой. И тот, кто пропустил один из спектаклей, лишился какой бы то ни было возможности увидеть его, когда бы то ни было, вновь. Вахтангов

заразил театр – неповторимым спектаклем. Вахтангов убил возможность повторять или репетировать оттого, что сообщил чудесную вероятность – импровизировать.

И репетиции, и спектакли – лишь итог импровизаций. Через импровизацию четырех масок: Панталоне, Тартальи, Труффальдино и Бригеллы импровизируется театр каждый раз, как только взвивается занавес, и зовет к импровизации за собой весь театр эпохи.

П. Антокольский

### «Принцесса Турандот»

17

Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий. 1923. № 2–3. Янв. С. 57–59

На древней латинской земле, у маленького племени, у старшего наследника языческой культуры был свой театр – неписанный и сросшийся с народной жизнью. На протяжении столетий жизнь этого театра закостеневала, усложнялась, замирала и, наконец, нашла свое драматическое завершение в литературной и идейной вражде Гольдони и Гоцци. Рассказ об этой вражде – достояние учебников культуры. Нам важно только установить, что этот рассказ расцвел на наших глазах, за последнее десятилетие, цветом романтического мифа.

Вот первое, что воспринималось Вахтанговым и его Студией в работе над «Принцессой Турандот». Но романтический миф – прекрасная вещь и притом полная дурмана. Столь часто слышимый в наше время вздох, с которым произносится «*commedia dell'arte*», мешал воспринять бесхитростную сказку Гоцци, как того требовало творческое внимание к современности и достойному ее театру. Надо было собрать все мужество и смелость, бывшие в наличии, чтобы сквозь кору стилизаторских предрассудков, сквозь дым из кухни «Летучей

мыши»<sup>72</sup>, сквозь тряпье всяких арлекинад, ставших уделом конфетных коробок, увидеть настоящее зерно итальянской комедии. И тогда оказалось, что это зерно никем и никогда не было использовано.

Имя этому зерну – романтическая ирония. Вот демон, который помогал Вахтангову в его постановке, который распоряжался Студией в тот памятный год. Тот самый демон, который так часто нашептывал поэтам излишняя на тему о бутафорской бренности жизни, диктовал им метафоры, приравнивающие жизнь к театру, людей к актерам. Неписанным эпитафием к работе могли бы стать хотя бы шекспировские слова:

Что жизнь! – Тень мимолетная, фигляр,  
Неистово шумящий на подмостках  
И через час забытый всеми; сказка  
В устах глушца, богатая словами  
И звоном фраз и нищая значеньем<sup>73</sup>.

Это, в сущности, общее место – единственное, что осталось в работе Студии от всей романтической инструментальной *commedia dell'arte*. Тут, сколько ни ищи, не найдешь материала для реконструкции, и это обширное поле для конструкции заново и всерьез.

Было ясно одно. Пьеса сама по себе наивна. Ее фабулой, ходячим сюжетом народной словесности всех времен и народов о разборчивой невесте и удачливом женихе, ее интригой с узнаванием имени – никого не прельстишь, менее всего тех, кто в этом больше всех заинтересован, то есть самих актеров. Было ясно, что не в фабуле тут дело, что содержание спектакля должно протекать мимо содержания пьесы, вопреки ему, что надо играть на этой самой наивности; и если экспозиция пьесы такова, что десятилетний ребенок не сможет ее принять ни за что другое, как только за экспозицию, то ее надо подать такую, какова она есть, с пылом балаганного раешника отбарабанивая монолог Калафа о его злосчастной судьбе; и если самая соль и существо масок народной комедии, затесавшихся в упадочную для этой комедии сказку, принадлежит по своей природе к числу непереводаемых фокусов, если все дело тут в игре провинциальных итальянских диалектов и персональной историчности масок, – то опять же задача современного спектакля не утоньшать и не усложнять дела вpletением современных мотивов, а предоставить хотя бы Панталоне менять, например, малороссийский жаргон на французско-русское произношение, или Тарталье – традиционному заике – традиционно же имитировать итальянского певца и шарлатана-гипнотизера. Так в спектакль вошло одним из главных мотивов обнажение приема.

Монтаж – это только монтаж и больше ничего, – и пусть публика видит, как ставят декорацию. Театральный костюм – пусть опять никто не сомневается в том, что цветное тряпье намотано поверх современной одежды. Обнаженный в мелочах, тот же прием обнажен и в главном – в актере. Пускай будет ясно, что актер, играющий Калафа, ни что иное как данный актер, что, играя волшебное влюбление через портрет в оригинал, он не забудет одним глазом подмигнуть публике на свое

собственное отношение к такому волшебству. Такую же роль играет ссылка на седины в виде полотенца, привязанного к подбородку. (Рядом с обнажением приема вплется в спектакль принцип остранения предмета. Сознательно пользуюсь терминами петербургского Опояза<sup>74</sup>. Думается, что внесение в театральную критику аналитического метода этой школы многое может разъяснить в путаном деле театральной теории.) Этот принцип повлиял на выбор реквизита: теннисная ракетка вместо скипетра или костяной нож для бумаги, играющий роль традиционного кинжала, или головные уборы мудрецов, являющие букет абажуров, птичьих гнезд и конфетных коробок.

Наконец, все это, вместе взятое, выдвигало актера и его мастерство на первый план, его способность жонглировать этим мастерством, играючи, быть серьезным и, будучи серьезным, играть и всем своим пребыванием на сцене оправдывать спектакль, постоянно прорастающий за свои пределы, врывающийся в зрительный зал, спектакль, построенный, как романтическая поэма, с длиннотами отступлений и рассуждений не на тему, – словом, романтический спектакль требовал романтического актера.

Так выросло представление «Принцессы Турандот» в Третьей студии.

Для публики это – увлекательное и не претендующее ни на какой дидактический смысл представление. Оно может вызывать отпор своей наивной ненужностью и удивлять своим блеском, – и в первом случае всякий поймет, что на нет и суда нет, что сказка тем и хороша, что ее можно и должно понимать буквально, не ища в ней заветных глубин, что волшебный корень это – волшебный корень, свадьба – свадьба, Китай – Китай, а театр – театр. Но это, может быть, в последний раз так играют на театре. Дальше незачем и некуда. Так театр прощается со своей юностью, с китайскими тенями романтизма, со всей пестрой его бутафорией.



Другие силы, рыдающие и поющие в наших годах, ожидают и берегут для себя наш Театр. И скоро, может быть, тень китайской прелестницы уступит свое владычество над мужскими сердцами другой музе, загадывающей другие, куда более загадочные загадки.

А для Студии «Принцесса Турандот» есть, прежде всего, первый ее большой публичный праздник, давший ей право занять место в сердце Москвы. Затем, это последний час

ее работы с учителем, ушедшим от всех нас. Спектакль «Принцесса Турандот» не только дан Вахтанговым Студии, но и задан ей. Он гибок, подвержен отливам и приливам, будет расти и меняться. Его смысл – в текучей приспособляемости к часу и к месту. Но прежде всего это память о Вахтангове, о том, как он в последний раз жил и работал, о том, как он прощался с Театром, об его смеющемся мастерстве. О Вахтангове – смеющемся.

П. А.<нтокольский>

## К истории текста «Принцессы Турандот»

18

Программы московских государственных  
и академических театров. 1923. № 4. 18–30 янв. С. 60

«Турандот» – театрално-трагикомическая китайская сказка Карло Гоцци в переводе М. Осоргина – не совсем точное определение того, что играет в Студии. Дело началось со знакомства с шиллеровской переделкой. Как известно, великий поэт существенно изменил стиль и тон итальянского оригинала, окончательно оторвал свою комедию от традиций *commedia dell'arte*, прикрепив вольные (рассчитанные на импровизацию) роли четырех масок к заданному стихотворному тексту и низведя их со степени своеобразного соединения сцены со зрительным залом в служебные отношения к интриге в виде вспомогательных фигур, советников китайского императора, заболтанных и испеченных именно для данной сказки и только в ней увидевших свет. Между тем – пьеса Гоцци показывает совсем другое. Маски, принявшие на себя обязанности китайских придворных, остаются на отлете. Они – отступление не на тему. Они пришли из другого представления и уйдут в новое, а главное, они имеют право голоса в порядке личной инициативы: автор почти не дал им писанных ролей.

Второе существенное различие между Шиллером и Гоцци – в подходе к образу Турандот. Бесхитростная сказочная красавица, едва ли не по крайней молодости лет (если вообще искать психологических обоснований) не желающая союза с мужчиной, принцесса Турандот у Гоцци – просто театральная принцесса и просто инженер со всеми последствиями наивности, заданной в ампула (*ingenue* – наивная). У Шиллера образ ее отягощен сумрачной декламацией о порабощении мужчинами женщин; причуда восточной деспотки в духе царицы Тамары орнаментирована освободительными идеями Века Просвещения. Приступая к работе, Студия знала только Шиллера. Перевод М. Осоргина (первый русский перевод «Турандот» Гоцци) обнаружил истинную природу гоцциевской романтики. Но во многом спектакль отступает от текста Гоцци–Осоргина. Стихотворные монологи и реплики почти на протяжении всей пьесы представляют сводку Гоцци и Шиллера (пер. А. Ганзен).

Несколько раз менялось в процессе работы отношение к знаменитым загадкам, играющим центральную роль в интриге

пьесы. В третьей загадке у Гоцци фигурирует «Венецианский Лев». Это имело местное и временное значение и никак не прозвучало бы в наши дни. С другой стороны, это навело на мысль о введении в загадки современных мотивов. По разным причинам мысль эта осталась неиспользованной; первые две загадки взяты у Гоцци («Солнце» и «Год»). Третья заимствована из шиллеровских притч, писанных им для его «Турандот» («Радуга», пер. Жуковского)<sup>75</sup>.

Вопрос о том, как должны звучать современные темы в романтическом представлении *commedia dell'arte*, не решен «Принцессой Турандот» в Студии.

Вопрос был в том, чтобы найти свой стиль. Стиль не был найден. Нет стыда в этом признании, ибо корень вопроса гнезвился не в отчетном спектакле и даже не в Студии, а вообще в отношении между романтическим театром и современностью.

---



---

А. Павлушков

## Успех

Зритель. 1923. № 2. Март. С. 1

19

Невозможно определить, где рождаются идеи и вкусы эпохи, но можно с уверенностью сказать, что впервые они проявляются в массе, в ее подсознательном влечении к тому или иному, – а уже потом воплощаются художником.

Суметь поймать и выявить эту интуицию коллектива – главная задача режиссера и залог успеха.

Самым ярким примером такого успеха служит «Принцесса Турандот». Эта пьеса, прошедшая уже больше 150 раз, идет и будет идти с аншлагом до тех пор, пока не испарятся из коллективной души современности элементы, составляющие этот спектакль.

Обаяние и успех «Турандот» в том, что зритель, выйдя из театра на улицу, смотрит на нее уже другими глазами. – Он видит тот же трамвай, тех же мальчишек-папиросников и те же мигающие вдоль Арбата дуговые фонари, но уже в преображенном виде. Все осветилось... все, все – и снег, и фонарь, и трамвай – искрятся лукаво и ласково. Нет у него ощущения, будто он свалился с другой планеты – побыл

в фантастическом мире и опять очутился на своей скучной серенькой земле, – а наоборот, – он радостно дышит полной грудью старым, знакомым воздухом.

Каковы же эти «элементы», из которых сложилась «Турандот»?

– Во-первых, сам режиссер, не пытаясь изменить жизнь, преобразил ее так, как этого неосознанно чаяли современники, и, во-вторых, он пронизал пьесу тем скепсисом, который вошел в мирозерцание культурной массы, ставшей способной к восприятию после переоценок и потрясений, произведенных великой Революцией и войной.

В громадном синтезированном материале, собранном в блестящей сказке, беспечно несущейся под легкую музыку, всякий находит частицу своих настроений, грез и переживаний. – И ребенку, и старику, и рабочему, и обывателю «Турандот» дает что-то, каждому из них близкое и общее; вливает в них свежую радость и новые силы.

Вот пример подлинного, настоящего успеха, пример полного соответствия духу времени и его запросам.

Сергей Радлов

«Турандот»<sup>76</sup>

20

Красная газета. Веч. вып. 1923. № 95. 28 апр. С. 3  
 Перепечатано: Радлов Сергей. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929.  
 С. 68–173

Есть ученые, которые открывают миру доселе неизвестные, впервые увиденные области, дают начало вновь возникающим наукам, переворачивают научное мировоззрение, и есть такие, которые лишь изучают, разрабатывают, детализируют чужие открытия. Миру нужны те и другие, но наши симпатии невольно на стороне первых. Такое же различие и в искусстве. Одни изобретают, производят опыты, срываются и достигают, другие умело и спокойно пользуются уже достигнутым, делают хорошие произведения искусства по чужим рецептам. В сущности, только они и способны доставить удовольствие подавляющему большинству всякой аудитории. Слишком резко, непривычно и трудно для восприятия бывает то, что делают новаторы. Но без них вообще не могло бы существовать никакое искусство. Оно бы выродилось, истлело, ибо перестало бы соответствовать жизни, ему современной. Только вечная смена форм, борьба форм и есть подлинная жизнь искусства; без борьбы и бунта оно мертво.

Конечно, показанная вчера Студией МХТ «Принцесса Турандот» – не работа новаторов.

Можно смело утверждать, что все основные принципы постановки были созданы и выработаны Вс. Э. Мейерхольдом в период его студии и изложены в журнале «Любовь в трех апельсинах» (1914–1916). Оттуда пошло распространившееся по всей России пристрастие к итальянской народной комедии с ее полуцирковыми выходами комиков, импровизированными разговорами с публикой, пародией на речь трагических актеров. Оттуда вынырнули и «слуги просцениума»,

своеобразные прислужники театра, которые на глазах у публики сменяют примитивные декорации, подчеркивая, что все на сцене происходящее – не реально, не жизненно, не «всамделишно», а лишь театральная игра, нарядная сказка, условное и шутивное преломление жизни. Я считал себя обязанным упомянуть, прежде всего, Мейерхольда как духовного отца этого спектакля. Это тем более значительно, что ведь такое театральнейшее представление возникло в Студии Станиславского вразрез со всеми принципами его театра. Но это не мешает мне признать блестящие достоинства также и исполнителя этого, чужого, в сущности, замысла. Так рано умерший режиссер Вахтангов выказал себя здесь большим и очень изобретательным мастером. А если остается все же от спектакля какое-то чувство пустоты, неудовлетворенности театральным аппетитом и, в то же время, ощущение пресыщенности и утомления, то не потому, разумеется, что перед нами зрелище, лишенное всякого «идейного» содержания. Чистый смех и чистая радость, которую хочет нести с собою этот спектакль, задача достаточно почтенная и ничуть не менее необходимая, чем разрешение на сцене самых важных проблем. Каждому работающему и трудящемуся человеку физически необходимо получить несколько раз в год заряд смеха и порцию жизнерадостности. Неумение праздновать и смеяться было бы настоящим общественным бедствием, и, надо надеяться, что мы сумеем впоследствии сделать, например, из празднования 1 мая – день безудержной весенней радости и веселья. Плохая жизнь без хохота и песни.

Дурная сторона этого спектакля в его крайней эстетичности, нарочитой наивности, слащавости, щеголеватости, крайней несовременности. Сегодняшний смех наш – совсем, конечно, не смех сквозь слезы, но все же смех людей героической эпохи, то есть крепкий, простой, суховатый, не такой «благополучный» и не подслащенный. Между тем, почти физическое ощущение приторной помадки во рту вызывают некоторые декорации (лиловое ложе Калафа!), сделанные в духе восточных картинок Дюлака<sup>77</sup>. Остроумное сочетание современного костюма – фрака с атрибутами фантастического Востока не может искупить этих недостатков.

Гораздо сильнее зрительной звуковая сторона спектакля. Поражает неисчерпаемая находчивость Вахтангова в создании изумительного богатства интонаций. Такие места, как загадывание загадок – перлы произнесения. Чувствуется, что здесь Вахтангов бесконечно сильнее, чем в движении (неприятны сладковатые процессии под музыку и прыжки по Церетелли из Камерного театра<sup>78</sup>). Но крепкая, богатая и сложная «станиславская» интонация оказалась обоюдоострым оружием. Преследуемая все время

условность, легкость, нарочность игры порою исчезали. Вместо совершенно отвлеченных синтетических комических типов (подобных клоунам в цирке!) мы видели цельные и правдоподобные характеры. Только характер канцлера Тартальи был заменен искусно и убедительно поданным характером актера, играющего «в канцлера Тарталью». Крепкий психологический стержень от этой замены не поколебался.

Между тем итальянская комедия так же обобщенна и отвлеченна в своих комических положениях и персонажах, как отвлечен и лишен характерности классический балет. Ничто в ней не должно напоминать нашу реальную жизнь. Все лишь игра, прыжок и шутка.

Все же, в целом, спектакль этот – блестящая разработка кинутых, как семя, мыслей Мейерхольда и его сотрудников. Восторженный прием его позволяет думать, что через несколько лет будут также аплодировать ужасающим сейчас мотоциклам на сцене или актерам, говорящим на бессловесном заумном языке.

Сегодня непризнанное искусство становится завтра господствующим.

---

Анатолий Канкарович

**Театр сегодняшнего дня  
(Победа москвичей)**

Петроградская правда. 1923. № 94. 29 апр. С. 5

21

Второй спектакль Третьей студии Московского Художественного театра можно назвать победой москвичей над театральным Петербургом: такого успеха не имело ни одно представление, ни один спектакль, показанный Петербургу за весь театральный сезон. Слава об этой, совершенно исключительной, постановке «Принцессы Турандот»

покойного Вахтангова оказалась совсем не преувеличенной, как это часто случается. Постановка, действительно, поразительная, построенная на движении, музыке, на принципах старинной и знаменитой комедии дель арте, то есть той народной итальянской комедии, где вся прелесть представления заключалась в экспромтах,

импровизации, остроумной выдумке находчивого итальянского актера, который таким образом должен был тут же, на месте, создавать свою роль, условившись со своими партнерами только о приблизительном сценарии разыгрываемого представления.

Очень показательно и характерно, что эта итальянская народная комедия восемнадцатого века в новом преломлении нашей современности так легко, так увлекательно смотрится нами, уставшими и уставшими от наших театральных спекуляций, театральных халтур, всевозможных исканий, жаждающими здорового отдыха, понятного широким массам интересного театрального зрелища, бодрого, занятого, увлекательного, остроумного, основанного на сплошном движении, на музыке, на танцах. Здесь и пантомима, здесь и цирк, здесь и «отсебятины» актеров, но здесь же и первоклассное мастерство москвичей, мастерство, равного которому мы не видели никогда и нигде! И вот это мастерство, где стерлась грань между импровизацией и заученной ролью, где переплетается жутко-острое с гротескно-веселым, где спектакль слагается из всех частей театра, стремясь к единству, к синтезу его, и является, очевидно, той переходной формой театра сегодняшнего дня, к которой устремляются, видимо, все, таков создавший «Турандот» Вахтангов, таков изысканный Таиров, таков Мейерхольд, возглавляющий левый фронт нашего театра, таковы все наши режиссеры-«новаторы», идущие, сознательно или бессознательно, по стопам своих вождей, идеологов театра сегодняшнего дня, театра, стремящегося из дифференциации – раздробления своих театральных частей, видов к синтезу, к слиянию всех этих

разрозненных элементов театра. И это слияние, это соединение производит то, что является неизбежным и связующим все и всех. Это ритм, идущий от музыки и который подчеркивает таким образом эту, неотъемлемую и неизбежную, сущность музыки в театре. И пусть эта музыка пока не первоклассна, положим, в этой московской постановке и служит пока и для целей веселого импровизационного характера пьесы, но она же, тем не менее, является и источником того движения в том мастерстве москвичей, которые одержали определенную победу как своим мастерством, так и своим музыкально-театральным движением, что, впрочем, слилось воедино и создало тот незабываемый спектакль, которому, несомненно, обеспечены полный успех и серьезная победа в будущем.

Таково лицо театра сегодняшнего дня. Разумеется, нельзя считать эту сегодняшнюю форму театра окончательно найденной и окончательно утвержденной. Несмотря на все мастерство москвичей, несмотря на явную их победу, думается все же, что это только переходная стадия нашего театра и что его новая форма, форма театра нашего завтрашнего дня, будет решена все же не сегодня, а именно завтра, когда наши интереснейшие сегодняшние искания из старых форм старинного итальянского театра комедии дель арте преобразятся в совершенно новые формы подлинно нового театра, нового как по форме, так и по содержанию.

Пока же нельзя не приветствовать замечательных москвичей и не поблагодарить их за изумительное мастерство театрального искусства театра сегодняшнего дня.

М. Кузмин

## «Принцесса Турандот»

Жизнь искусства. 1923. № 18. 8 мая. С. 15–16

22

Добросовестность, дисциплина и известный натурализм всегда были отличительными качествами студий Московского Художественного театра. Эти свойства сглаживали для восприятия разницу между талантливыми артистами и прилежными учениками. Нужно было обладать исключительным дарованием, вроде дарования М. Чехова, чтобы действовать на зрителя как индивидуальность. И подкладка, основанная всегда были натуралистическими. Постановка «Турандот» не выходит из этих принципов. То обстоятельство, что исполнители натурально изображают не самих действующих лиц, а актеров Гоцци, положения не меняет.

Перенесение драматической сказки в современность, даже прямо в Москву, даже, еще точнее, в Замоскворечье, есть тоже не более как натуралистическое воспроизведение приема Гоцци.

Главная характеристика спектакля – демонстрация приемов для приемов, «беспредметное» искусство, и я как-то не улавливаю «победы экспрессионизма», которую в этой постановке хотят видеть некоторые критики. Постановка готовилась лет пять<sup>79</sup>; какие приемы заимствованы, какие предвосхищения, трудно сказать; для этого нужно слишком хорошо знать историю развития театральных приемов за последнее время. Да и то не всегда можно с точностью определить, кто первый сказал «Э», если это важно. В данном случае это представляет важность, раз это демонстрация приемов. Теперь в «Турандот» можно найти и Мейерхольтца, и Таирова, и Радлова, и эксцентриков<sup>80</sup>, и «Летучую мышь», и больше всего все-таки Станиславского. Санкция Московского Художественного театра и огромный успех у публики,

показательны и полны значения. Первый транспорт перевозочных средств, прежде считавшихся подозрительными и непроверенными, прибыл и принят. Это важнее всего. Таможенный штемпель поставлен, недоверие сломлено. Открывается возможность дальнейшей работы. Не думаю, чтобы она производилась студиями Художественного театра.

Спектакль, задуманный как демонстрация приемов беспредметного искусства, только с точки зрения приемов и следует рассматривать.

Движение для движения, жест для жеста – отчетливее у Таирова, цирковой элемент и принципы итальянской комедии – систематичнее у С. Радлова<sup>81</sup>, конференсье свободнее и занятнее у Балиева<sup>82</sup>, эксцентризм эксцентричнее у эксцентриков. Наиболее сильная сторона постановки – интонации, достигавшие в некоторых местах (загадывание загадок) высокой разработки, но им вредит чересчур местный, замоскворецкий характер и злоупотребление приемом несоответствий между содержанием и интонационной окраской. Неожиданный в первый раз, повторяясь до бесконечности, прием этот раздражает и делается скучным. То же и с переносом ударений у Панталоне (загадочки, верно, император). Несоответствие музыки (мазурка Шопена) или повторение до одурелости одного и того, более или менее дурацкого, мотива использовано тоже без меры.

Необыкновенная добросовестность и работа, утверждение известных технических завоеваний – вот сильные стороны спектакля; излишняя систематичность, тяжеловесность и отсутствие всякого внутреннего

смысла в этой голой демонстрации – ее недостатки. О сомнительном вкусе и общеизвестности некоторых приемов импровизации я не говорю. Может быть, и при Гоцци было так же, и московская «Турандот» стремится натуралистически сыграть тогдашних отнюдь не натуралистических актеров. Очень трудно заметить индивидуальность

актера при той выучке, которая царит в студиях Художественного театра. Мне показались хороши Тарталья (Щукин), Панталоне (Кудрявцев) и Бригелла (Глазунов). У Завадского отличная фигура и внешность и хороший голос. Слабее других сама Турандот (Мансурова) и очень надоедливый Труффальдино (Симонов). Впрочем, тут возможны ошибки.

---

---

П. П. Гайдебуров

**«Принцесса Турандот»**  
**После спектакля Третьей студии**

23

Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской.  
1923. № 57. 22 мая. С. 1–2

– Послушай, дружище, – говорил нескладный молодой человек, изобретатель радиоприемника нового типа, которым он перехватывал все существующие в мире новые слова, перегоняя их в своей лаборатории, в самоновейший радио-заумный театр-язык, – послушай, дружище, – говорил он, – что же нам думать об этих выскочках? И, главное, что говорить?

– Ничего нового, – отвечал его собеседник, который хотя и ничего еще не изобрел, но всеми порядочными людьми считался отъявленнейшим критиком, так как до революции служил оценщиком в ломбарде.

– Ничего нового.

Скромный прохожий, шедший за ними, почувствовал легкое головокружение.

– Где я, – подумал он. – В наши дни кто-то советует молодому человеку не говорить ничего нового?..

Но простодушный прохожий очень плохо питался, и оттого у него кружилась голова от всяких пустяков. И на этот раз он промахнулся. Речь шла о «Принцессе Турандот», с представления которой расходилась публика, и о нем-то и вели речь два приятеля.

– Ничего нового, – продолжал критик. – Опоздали лет на двадцать. Именно тогда наш мэтр первым произнес имя Карло Гоцци.

– Куда девалась моя голова! Все ясно. Наш мэтр первый произнес – и...

Тут они повернули за угол, и прохожий недослышал пропавшего за ветром слова. Но он понял все, что оставалось ему неясным из подслушанного разговора, когда вскоре прочел в газетах, что принцесса Турандот поставлена под явным влиянием «Принцессы долларов»<sup>83</sup>, как это и видно из сопоставления названий, что, конечно, – Вахтангов, хотя и Третья студия Московского Художественного театра, что, с одной стороны, Карло Гоцци, но с другой, и Карл Маркс, что по-своему это, пожалуй, но в сущности, фьюить! И что, наконец, не о чем разговаривать, когда есть метр, на который все на свете должно обмериваться, и который, как метроном, качается справа налево с одинаковым треском и звоном, как и полагается всякому порядочному метроному.

Прохожий был добросовестный зритель. Он любил театр и требовал от себя сознательного отношения к своим впечатлениям. Ему казалось недостаточным прочесть

всякое печатное о театре слово, он чувствовал себя обязанным пропитаться им насквозь. Не по малодушию множества зрителей, которые напитываются критикой настолько, чтобы она проступала наружу через все их зрительские поры, когда всякий встречный, взглянув на них, говорит: ступайте с миром по своей нужде, вы заслужили свою свободу, потому что мыслите и чувствуете, как должно.

Нет, он от всей души хотел идти в ногу с современностью. А между тем, лишь только он ослаблял критический контроль над своим сознанием, неизведанные дотоле впечатления, охватившие его на представлении «Турандот», вновь овладевали им. Ему слышалась лукавая музыка, пьянили сочные краски шелковых тканей и смеющегося света, порхающие ритмы актеров заставляли быстрее биться его сердце, безукоризненная четкость их игры, безостановочная и творческая их изобретательность вызывала на его лице счастливую улыбку.

Бедный прохожий испытывал настоящие страдания от несоответствия своих ощущений с предписаниями хорошего театрального тона. Как мы видели, он не принадлежал к числу тех поверхностных существ, бродячие стада которых питают всякое шарлатанство, ни к числу людей, готовых из чувства врожденной недобросовестности обманывать самих себя, когда, чутьем угадывая истину и ее требования, они представляются непонимающими, чтобы на законном основании, с чистой совестью оставаться свиньями.

Прохожий страдал от несоответствия своих художественных впечатлений с тем печатным словом, которое облечено высшею в мире авторитетностью – типографской краской. Волшебная, она обладает свойством растворяться под взорами читателей и силою непостижимых эманаций переползать в человеческий мозг, замазывая собою все его извилины и наглухо закупоривая их от притока свежего воздуха.

Мне жаль тебя, бедный прохожий, похищенный моим воображением из житейской хляби. Не верь, не верь на слово ни одному печатному слову, не принимай за истину взаимное по круговой поруке околпачивание людей, которое в театральной действительности носит самые разнообразные наименования, от академизма до левого фронта, от театра для себя до театра для тебя.

Ты – зритель, значит, ты – творец. Попробую же разобраться в своих впечатлениях хоть однажды, хоть для шутки своим умом, следуя влечению своего собственного, здорового, непосредственного чувства.

Воспринимать значит творить. И когда в жертву твоему творчеству приносят театральную рампу или нечто другое, столь же малоценное, то тебя хотят обмануть совершенно так же, как обманывает своего бога лукавый торгаш, ставя ему пудовую свечу от своего награбленного избытка. Не верь же никогда тому, кто слишком заботится о тебе или делает вид, что презирает тебя. И те, и другие – грабители, которые откупаются от тебя слишком дешевыми жертвами.

Начнем же с тобою вместе борьбу за независимого зрителя-творца. Начнем с наших воспоминаний о сказочной принцессе Турандот. В тот вечер я был зрителем вместе с тобою. Я видел, как мы вместе смеялись и умилялись, как согласной радостью бились наши сердца, как набегали на нее смутные тени утомления и сомнений, как таяли они в новых сверканиях художественной изобретательности актеров, и как, обновленные, мы выходили от наших молодых московских друзей еще с неокрепшим, но определенным, несомненным сознанием счастливого вечера, чем не так уж мы богаты в нашей суровой доле зрителей.

Впрочем, и сама критика открыто не хулит заинтересовавшего нас представления. Как будто даже одобряет, даже этот треплет по плечу за хорошее поведение, даже вчерашние недруги готовы признать артистов



Третьей студии своими – ну, не совсем, конечно, а так, немножко, чуть-чуть своими, сверху, по платью, по повадке.

В театральном обиходе, мой любезный товарищ, есть много слов, покрывающих без остатка то, что по своей наивности ты считал бы театральной неодаренностью и художественной бессодержательностью. Ты, конечно, слышал о конструктивизме, циркачестве, *commedia dell'arte* и тому подобном. Ты добросовестно готов был проникнуться восторгом и преклонением перед завоевателями художественных ценностей, скрывающихся за этими нарядными словами, и ты искренно страдал, созерцая их по избранным театрам, студиям и лабораториям, когда твои напрасные усилия пробудить в себе хоть какие-нибудь человеческие чувства клеймились знатоками как жалкие пережитки духовного мещанства и отсталости. Как же не назвать твои аплодисменты, твою радость и смех на «Турандот» – предательством, когда исполнители коварно поднесли тебе как раз то, от чего тебя из других рук тошнило?

Есть, видишь ли, немало таких людей во всех отраслях человеческой деятельности, но преимущественно в сфере театрального искусства, основную задачу которых составляют искания – да, да, искания истины, которая в театре и есть театр. Но для тех, кто всю жизнь свою никогда ничего не находит, – а таких огромное большинство, – поиски пребывают в состоянии перманентности, стало быть, самое бытие таких людей в театре обращается в искание, стало быть, искание для них и есть искомая ими истина, и, значит, перечисленные наименования, как и еще многие другие, служат выражением искания исканий. Вот эти-то искатели и убеждают тебя не верить что-либо нашедшим счастливицам, потому, во-первых, что это означает нахождение, а не искание, то есть нечто противоположное истине, а во-вторых, еще и потому,

что если бы неудачные искатели не искали там, где ничего нет, то и тот, кто нашел, ничего бы не нашел, а следовательно, если он и нашел, то нашел не он, а все те, кто, не находя ничего, этим самым и вынудили его найти то, что нашел он и чего не нашли они.

Это совсем не просто, а потому и не совсем понятно, но искусство, друг мой, дело чрезвычайно сложное, а корень познания всегда бывает горьким.

Итак, если судить по нашему с тобой впечатлению зрителей, – «Принцесса Турандот» есть нахождение, но из предшествующих рассуждений становится очевидным, что она не нахождение, потому что она уже не искание. Поясним примером суть этого вопроса. Представь себе, что несколько мастеров ищут новые системы аэропланов. У всех летательные машины замечательны, хотя они и не могут летать. Это и хорошо, что не могут, потому что то, что они не летают, служит причиной безостановочного строительства. Но вот находится аэроплан, который взвился и кружит над остальными. Э, нет, это – плохой мастер, его песня спета. Он уже полетел, тогда как те, кто не летают, – для тех все в будущем. Счастливицы!

Но и мы с тобою не вовсе неудачники. Мы не только любимся на летающий аэроплан, он и нас подхватит с собою, и с высоты его вольного полета нам кажутся такими незначительными слова, остающиеся внизу, как эти громоздкие нелетающие машины.

Оставим же все эти налетающие конструктивизмы, циркачества, биомеханики и итальянские комедии, камерные и заумные театры. Пользуется наша волшебная машина теми или другими элементами – или не пользуется, какая нам забота, если они обнаруживают свою творческую силу. В этом и заключена тайна таланта. Материал, нужный творчеству, талант берет отовсюду, но только его печать отмечает стиль создания. Стиль представления «Принцессы Турандот» отныне становится для всех равно понятием

новым, определенным и в себе самом совершенным, и из каких слагаемых он состоит – сегодня нам безразлично. Сегодня мы с тобою не критики, а творцы, ибо мы зрители, а воспринимать – значит творить.

И вот мы создаем легенду о том, как состоялся этот радостный спектакль. В той стране, по причине длительных войн, – перешедших в яростную гражданскую борьбу, распространились голод, мор, нищета и озлобление. Уныние охватило всех, кому недоставало внутренней опоры и силы, чтобы противопоставить временным несчастьям сознание непреложности высших законов прогресса, движущих человечеством из века в век. Новые мысли и чувства, рождаясь в стихии возмущенной народной жизни, раскачали ее привычный уклад, не успев еще создать нового. Семья, церковь, общественность, сословные взаимоотношения, нравственность, наука и сами искусства казались опрокинутыми со своих оснований, еще вчера таких неколебимых, и, как обломки разбитых кораблей, носились в возмущенной стихии, или брошены были по берегам, с которых сбегали ослабевающие волны.

В те трудные дни находились люди, которые и под натиском событий забивались под крыши своих домов, думая спрятаться от бури, и там погибали, корчась и проклиная свои же кровли, погребавшие их под своими развалинами. Другие взбирались на уцелевшие обломки и, едва держась за них от порывов гнавшего их ветра, кричали погибающим и отстающим:

– Влево, влево, за нами, за нами, разве вы не видите, куда мы ведем за собою ветер, который опрокидывает вас?..

В те дни многие стали походить на дикарей древности, которые из страха перед стихиями подкупали их гнев лживыми жертвами.

– Мы с вами, мы с вами, – кричали они, – мы сами разрушаем старые пепелища, и если мы ничего еще не строим на их месте, мы

сами строимся по ветру – мы – соль земли, вывороченной наизнанку бурей.

Но были и такие, которые не проклинали, не подкупали лестью богов, не разрушали и не созидали, а делали свое обычное дело. То есть казалось так, что они ничего не разрушали и не создавали, но именно потому, что они не задавались головокружительными задачами, а следовали своему призванию, они на самом деле разрушали много злого вокруг себя и растили прекрасное жизни.

Среди таких людей того времени в одной группе драматических артистов однажды родилась веселая затея.

– Друзья мои, – говорил один из них своим товарищам, – в наши великие дни, которые переживаются одними как вопиющее бедствие, другими – как величайшее счастье, а третьими – как очищающее испытание, всем одинаково нужна радость, смеющаяся, безудержная и прекрасная. Оттого, должно быть, и нас так манит мальчишески смелая и брызжущая смехом затея. Мне кажется, она во всех нас зреет, хотя мы сообщаем еще и не задавались никаким определенным замыслом. Дадим же ей волю вести нас туда, куда она сама повлечет нас, подготовим ей такие формы, которые вместили бы самые причудливые из ее воплощений. Вы знаете, как мастерски справлялись мы со всевозможными импровизациями, играя в них, точно так же как когда-то все мы играли в шарарды и извлекали из домашних корзин, к ужасу всяких тетушек и бабушек, чудесные их шали, портьеры, платки, скатерти, шляпки, веера и всевозможные лоскутья. Устроим такой же роскошный маскарад-шарарду и тогда посмотрим, загостится ли на нашем празднике хоть одна тень недовольства, вражды, горечи и тревоги. И если мы прогоним с нашего бала всех этих непрошенных в жизни гостей, не будет ли наш вечер от этого одного содержательным, прекрасным и блистающим?

Но не забудем, что все средства хороши для нашей затеи, кроме скучных и бездарных. Так скорее за работу все, как один!

Мой бедный прохожий, ты боишься верить сказке, которую мы вместе с тобою сочиняем. Ты слишком напуган направлениями, диспутами и всяческим критическим фразерством. Тебе они казались верхом мудрости оттого, что в них ничего нельзя понять!

Для того чтобы ты мог радоваться искусству от чистого сердца, тебе необходимы три кита: идеология, обоснование и критерий.

Хорошо. Возьмемся же и мы, по примеру наших артистов, дружно за дело и сочиним свой критически-идеологический катехизис. Мы только что сказали: Воспринимать значит творить. Что же мы воспринимаем как театральные зрители? Художественную идею представления.

Художественная идея в искусстве актеров есть созерцание ими творческих эмоций.

Переживание эмоций есть форма творчества.

Воспроизведение формы есть процесс театральной игры.

Следовательно, форма не есть замещение художественной идеи, но ее порождение.

Таким образом, творческое восприятие игры заключается в процессе, обратном артистическому – от формы к художественной идее.

Все пути такого зрительного творчества законны и хороши, кроме глупых и бездарных. За их исключением остается достаточное число возможных путей для того, чтобы все зрители приобщились художественной идее по степени своего художественного

развития и подготовленности. Созерцание зрителем художественного представления рождает художественное наслаждение. Его переживание приводит к исступлению из повседневной замкнутости в себе, из будней, из действительности кажущейся, к священному катарсису эллинов, к действительности идеальной.

Разве не отвечает этим требованиям то, что мы пережили на представлении «Принцессы Турандот»? Так почему же не веселиться тебе, не радоваться и не наслаждаться, пользуясь самым законным из всех возможных оснований?

Не будем же наводить на себя скуку суждениями об отдельных элементах спектакля. Они хороши уже по одному тому, что ни один из них не имеет самодовлеющего значения для нас, зрителей. Режиссер? Воздадим ему хвалу за то, что он выполнил свою задачу так, как будто его и не было, – он сумел спрятаться за актеров, не насилуя их артистической природы, в этом его неопенимая заслуга. Актеры? Не станем взвешивать удельный вес их одаренности по первому знакомству с ними. Но не побоимся и преувеличить, переоценить их работу. Художественные ценности театра не мертвый бриллиант, одинаково ценный на перстне шалопая и в руках знатока. Они легко тускнеют и хиреют, если не обогреты любовью и радостью окружающего их мира. Они растут и расцветают только в условиях сердечного сочувствия и любовной оценки.

Не откажем ни в том, ни в другом очаровательному созданию молодого театра – его милой сказочной «Принцессе».

Николай Петров

24

**Спектакль ли «Принцесса Турандот»?**

Красная панорама. 1923. № 4. 26 мая. С. 15

Представление «Принцесса Турандот» – одно из значительнейших театральных достижений последнего времени. Значительность эта не в красоте и пестроте, не в веселье, а в том, что это – тот крайний тупик («комфортабельный тупик»), в котором находится театр. Представление это – как достижение поставленной цели – блестяще. Цель, намеченная к достижению, любопытна. Но спектакль – «Принцесса Турандот» – как явление сценического искусства гениален и трагичен. Гениален, ибо в нем вы видите отраженный блеск всех граней современного театрального искусства. Трагичен, ибо динамизм сценического действия, принесен в жертву калейдоскопичности «сценических парадоксов».

Гармония взаимоотношений Актера (как живого человека) и всего сценического аппарата создает оправдание того или иного спектакля. Формула взаимоотношений создает интересное представление (например, «Турандот») или спектакль как произведение сценического искусства.

Актер как живой человек должен быть фокусом во всяком произведении сценического искусства. В представлении же «Турандот» актер раздавлен изошренно-талантливой выдумкой режиссера и является не фокусом, а одним из элементов (далеко не главенствующим) представления.

Спектаклем можно назвать то представление, где весь сценический аппарат является необходимым дополнением и тоном действенного динамизма, а не наоборот, когда актер является дополнительным элементом к творчески-выдуманному положению или трюку. Творец спектакля, устремляющий свой творческий порыв к разрешению «формальной» стороны представления, а не нахождению формы, исходящей из скрещивания актерских индивидуальностей, всегда создаст бездейственное произведение, несмотря на всю пестроту и суматошность формы.

Вот почему представление «Турандот», несмотря на всю исключительную талантливость выдумки и добросовестность (это уже очень много), а временами и талантливое исполнение, все же не может быть названо спектаклем и остается лишь любопытнейшим представлением.

Спектакля я не мыслю без скрестившихся раскаленных актерских организмов, а талант режиссера должен сказаться в такте и тактике переплетения и направления творческих актерских устремлений. Современная режиссура привела театр в индивидуально-режиссерский, комфортабельный тупик, из которого выход только через одаренного актера или громаднейший такт и аскетизм режиссера.

Петр Пильский

**Третья студия МХТ**  
**«Принцесса Турандот»<sup>84</sup>**

25

Последние известия. Таллин, 1923. № 126. 27 мая. С. 3

Пьеса оставила огромное впечатление. Третья студия поставила ее в яркой пышности красок, в оригинальном замысле режиссера. Необыкновенно красочны отдельные фигуры. Спектакль – целен. От начала до конца он проходит в напряженности зрительного зала. Все время захвачено внимание. Отдельные сцены поражают редким блеском *commedia dell'arte*.

Еще раз приходит на память великий режиссер Е. Б. Вахтангов. Только сейчас понимаешь, какая огромная сила ушла из театра.

Вчера был исключительный по красоте и художественности спектакль. Подобного мы не видели. Зал полон. Аплодисменты непрерывны и дружны. Впечатление огромное, исключительное.

---

Петр Пильский

**Третья студия МХТ**

26

Последние известия. Таллин, 1923. № 127. 29 мая. С. 3

Я могу сказать, что на спектаклях этой Студии я провел целые сутки, упоительные 24 часа, потому что она играла в субботу вечером, а затем целый день: утром и вечером в воскресенье!

Перед моими глазами прошли четыре прекрасно поставленные пьесы, две русских и две иностранных, прошли Гоцци и Метерлинк, Островский и Чехов.

Первой была поставлена «Принцесса Турандот»... Прелестное зрелище! Превосходный спектакль!

«Принцесса» стала лебединой песней незабываемого и незаменимого, чудесного режиссера Вахтангова. Пьесу Карло Гоцци Третья Студия выпустила на свою сцену разряженной во всей пышности и красоте тканей, расшитой сказочными узорами режиссерской фантазии, изумительной роскошью выдумки, творчества и находчивости.

«Принцесса Турандот» предстала нашему взору грациознейшей комедией, поставленной и разыгранной в блеске редкой веселости, в тонах беспечной радости, в стиле вечно юной *commedia dell'arte*.

Какая странность, какая неожиданность, какой сюрприз [появление в наше время] Гоцци и *commedia dell'arte*! Это – тот самый Гоцци, который враждовал с Гольдони именно из-за своего пристрастия к этой комедии, к этому стилю, к этим заветам, из-за своего стремления и попыток воскресить и возвысить гложущий итальянский театр масок.

Гольдони находил *commedia dell'arte* отжившей, грубой, ненужной. И потом вдруг божественной волей режиссера Карло Гоцци (1720–1806) предстает в комментариях и толковании как раз [поэтом] этого театрального стиля, этого жанра, этого полузабытого театра старой Италии.

Впрочем, для такого опыта было много оснований хотя бы в пристрастии самого Гоцци к балаганному элементу и теории «стоячих масок»<sup>85</sup>.

И «Принцесса Турандот» явилась пред нами во всем сиянии этого давнего театра, из живописности гримов, в редко продуманной и отлично расположенной группировке сцен и фигур, в капризных, но и в очень интересных декорациях, в сопровождении очень милой, кокетливой и проникновенной музыки.

Были хороши вторые персонажи, очень приятно поставлены отдельные танцевальные номера, очень искусно придуманы декоративные перемены, очень изысканно подобраны тона и краски, очень удачно был создан общий тон пьесы, очень умело, тонко и метко схвачены акценты, очень умно, смешно, иронично и весело пронизан тон пьесы местными, русскими, псевдоитальянскими, отнюдь, конечно, не итальянскими вставками, прибавками, выпадами, всем тем, что составляет колорит и аромат *commedia dell'arte*.

Великолепно играл Великого Канцлера Тарталью Б. В. Щукин, привлекли внимание Ц. Л. Мансурова (Турандот) и А. А. Орочко (Адельма, татарская княжна).

Но очень интересны были и другие: Бригелла – О. Ф. Глазунов, Труффальдино – Р. Н. Симонов, Барах – И. М. Толчанов и особенно Панталоне – И. М. Кудрявцев.

Но и, вообще, об этой игре нужно говорить, как о некоем хоровом действе, как говорят и пишут о концертах, как следовало бы жить каждому театру, такой же общей, неразделяемой, неразрушаемой, цельной жизнью искусства, единой группой в едином художественном аппарате.

«Принцесса Турандот» оставила в нашей душе самые волнующие, самые восхитительные воспоминания, произвела огромное,

исключительное впечатление, а для обычных составов обычных театров, для актеров, для режиссеров эта Студия явилась здесь поучительнейшим, показательным, превосходным уроком, настоящей лекцией о театральном искусстве, о режиссерских путях, об актерской гармоничности, об игре, о бесконечном, неумирающем сценическом творчестве, о великих возможностях и великих путях Театра.

Она напомнила и воскресила неумирающий и нестирающийся образ Вахтангова, этого редкого и едва ли не гениального театрального руководителя, учителя и наставника.

Когда-то Федор Сологуб написал целую статью о «Театре единой воли»<sup>86</sup>. Теперь этот театр мы увидели, его почувствовали, ему поклонились, как осиянному видению театрального божества, явленного нам в лучах вдохновения, таланта, в свете и благодати труда, подвига, исканий и гения.

Превосходный театр! Прекрасное создание прекрасных рук, возвышенный и грустный памятник великого режиссера!

\* \* \*

Чрезвычайно ярко, сильно, мудро была поставлена и великолепно разыграна комедия Метерлинка «Чудо св. Антония».

Тонко, искрометно, в высшей степени наблюдательно, в типичной окраске и в яркой заостренности характеров прошел чеховский водевиль «Свадьба».

И очень интересный опыт показала Студия в комедии Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше».

Три спектакля промелькнули, как волшебный театральный сон, как короткий праздник весны в этом молодом, талантливом, вычужденном театре, в этой блистательной, талантливой и прекрасной Студии, и о них еще надо много думать, и о них я буду долго еще вспоминать и, конечно, писать.

–сс– <Я. Ратасепп>

**Выступления Третьей студии  
Московского Художественного театра  
им. Ева. Вахтангова**

27

Кажа. Tallinn, 1923. № 141. 2. juuni. Lk. 5

На последних представлениях в Драматическом театре<sup>87</sup> театралы-любители получили возможность сопереживания. Если на премьере успех был безусловным, то на последних спектаклях он превзошел все ожидания, тем более что обладатели билетов сами становятся участниками действия. Билеты на спектакли у сонной таллинской публики разошлись нарасхват, и зрители, уже видевшие представления Первой студии<sup>88</sup>, были в предвкушении повторения приятных впечатлений, поддерживаемом в художественных кругах и в печати.

Однако не реклама, а сами выступления московской Третьей студии Художественного театра способствовали успеху и полному аншлагу.

Из репертуара Студии Вахтангова наибольший интерес у таллинцев вызвала, без сомнения, постановка сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот», которая своим построением сходна с пьесой Карло Гольдони «Слуга двух господ»<sup>89</sup> – ее таллинские зрители уже видели в нашем Драматическом театре<sup>90</sup>. Как одна, так и другая постановки выдержаны в стиле так называемой *commedia dell'arte* и требуют соответствующей режиссуры.

Если наш Драматический театр первым и еще боязливо обратился с *commedia dell'arte* к нашим завсегдатаям театра, то умерший Вахтангов, со смерти которого 29 мая исполнился один год, дал совершенный образец мастерства режиссера в этом стиле и создал новый канон искусства артиста, который предлагает новые сценические образы и заставляет зрителя напрягать глаза и уши, поглощая художественные изыски, происходящие на сцене.

Постановка «Принцессы Турандот» – гениальная работа, она удовлетворяет самый взыскательный глаз, ухо театральных поклонников и не оставляет зрителя холодным, зрителя, который до этого только в цирке мог увидеть подобную клоунату и теперь получает духовное наслаждение от различных острот и дурацких клоунских трюков.

Вахтангов наследовал театральную школу, которая исходит из широкого народного театрального действия и делает его местом, куда спешит каждый, кто ищет духовного наслаждения.

Пер. с эст. Т. К. Шор

Х. Вельнер

28

## Новое рождение *La commedia dell'arte* По поводу гастролей Третьей студии МХАТ

Waba Maa. Tallinn, 1923. N122. 2. juuni. Lk. 7; N123. 3. juuni. Lk. 9

Сейчас в Драматическом театре показывают спектакли Третьей студии МХАТ, и в их репертуаре особенно обращает на себя внимание постановка сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» в стиле *commedia dell'arte* – стиль, который не новость не только для нас, но и на западе, куда спешат москвичи со своими новшествами.

Как известно, Московский Художественный театр во главе со Станиславским со дня основания находился в поисках новых театральных форм и добился результатов, поразивших весь театральный мир.

Последняя попытка возродить формы *commedia dell'arte*, дремавшие в тени сотен лет, увенчалась полным успехом москвичей, показавших на нашей сцене постановку «Турандот».

Но насколько приемлема и жизнеспособна форма *commedia dell'arte* для нашего времени, останется ли она в нашем театральном репертуаре, и, вообще, возможно ли ее новое возрождение – все эти вопросы поднимаются и требуют ответа после просмотра эксперимента москвичей. <...><sup>91</sup>

Теперь посмотрим, как москвичи справились с задачей воскресить из мертвых сотни лет дремавший театральный стиль. <...>

Если анализировать текст пьесы «Турандот», представленный москвичами, то можно заметить, что здесь оставлены стиль и структура *commedia dell'arte*, которые тем не менее на сцене выглядят современно – в этом как раз и кроется вся ценность спектакля (о Гольдони здесь не может быть и речи). Как видно из постановки в Драматическом театре, москвичи пытались использовать все элементы и возможности *commedia dell'arte*.

В главных чертах были схвачены требования к сценарию *commedia dell'arte*, дающего возможность задействовать традиционные персонажи Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино, оживив их характеры и особенности, наполнив их жизнью, даже не касаясь лацци. Заметно, что были фундаментально изучены требования к постановке *commedia dell'arte* на столько, сколько это было только возможно. Особенно видно воздействие концепции *commedia dell'arte* из работы Миклашевского и первоначальные эскизы костюмов были изготовлены по восхитительной серии офортов Ж. Калло «Balli di Sfessanio», которая хранится в Эрмитаже<sup>92</sup>. Более-менее свободно были выстроены москвичами декорации. В оформлении сцены стиль *commedia dell'arte* также был, в основном, выдержан, что не скрывает свободной фантазии художника-постановщика.

Все в музыкальном оформлении спектакля в стиле *commedia dell'arte* держится на определенных принципах, о которых Миклашевский говорит следующее: не так важна инструментовка в театре, как музыка. Но все-таки, кто запрещает следовать ей в *commedia dell'arte*, когда Арлекино и Педролино в ожидании своих шуток и трюков, мешают всем своими милыми на два голоса любительскими стихами, рождая при этом эффект подобный, если гобой и фагот, взвизгивая и ворча вместе, внезапно встревали в мелодию скрипок.

Это тоже не оставили без внимания москвичи и можно было часто уловить момент, когда неожиданный диссонанс удивляет и освежает публику. На помощь была



призвана своеобразная музыка, которая увеличивала эффект, но, как нам кажется, что в некоторых местах даже излишне. Также можно было бы включить грубоватые *parti ridicola* и *parti grave*\*, которые увеличили бы контраст красок, усиливая впечатление еще больше. Здесь все же стоит подчеркнуть, что москвичи не стремились в своей постановке восстановить стиль *commedia dell'arte* в первоначальном виде, но постановщик оставлял за собою свободу выбора стиля, подбирая нужные краски из всего арсенала, и это, действительно, оправдано, так как текст Гоцци уже обуславливает форму постановки.

В какой же мере *commedia dell'arte* в наше время жизнеспособна и возможно ли ее ставить – это главный вопрос, который москвичи своим спектаклем выдвинули вперед. Надо отдать им должную честь, так как здесь только один ответ: *commedia dell'arte* может и сегодня давать превосходные результаты, при условии, что оживляются сценические формы, но не шаблонно, как это было во времена расцвета *commedia dell'arte*, где вместо свободного творчества выступил вперед шаблон. Обращаясь к нашему времени, важно преодолеть шаблон, найти зерно и играть *commedia dell'arte* на сцене так, словно это свободная импровизация – вот такой постановке будущее обеспечено.

Теперь, как правило, мало используются творческие силы самого актера, он не принимает участия в сценарии, поэтому здесь ему придет на помощь писатель и режиссер, как у москвичей.

Из возможностей, которые предоставляет *commedia dell'arte*, отметим то, что даже по написанному по шаблону сценарию, вместо его скучных и до смерти надоевших перепевов, можно всегда найти нечто свежее, живое, современное, игру, приперченную комическим диалогом, идущим в ногу со временем и отвечающим на запросы публики, потому что театр предназначен, прежде всего, – для народа, а не сам для себя.

В то же время в театральные формы *commedia dell'arte* есть много свободы и красок, которые не ограничивают пространство и время, воображение писателя, артиста и свободного творчества режиссера, который мысленно может предвидеть и сравнивать разностороннее усиление этих форм. Форма *commedia dell'arte* не должна выпадать из ряда литературных вещей, но кто запрещает однажды снова обратиться к забытым вещам и возродить к жизни характер, содержание и духовность народа и его дух так, как это может сделать лишь современный театр.

Открывайте для себя заново Панталоне, Капитана, Арлекина, Труффальдино, Фаттино, Пассерино, Понтано, Тадесканио, Тарталью, Пульчинеллу, Карамуччу и прочих Занид, а также Фракасту, Сирену и Изабеллу, которые приходят к нам с погремушками и тамбуринами, и делятся своими радостями, горестями и своими жизненными заботами с людьми. Это только бы обогатило нашу культурную жизнь и было бы большой победой в театре.

Пер. с эст. Т. К. Шор

\* *parti ridicola* (ит.) – персонаж смешной; *parti grave* (ит.) – персонаж мрачный.

Scipio &lt;X. Рейман&gt;

29

## Немного искусства (По поводу гастролой Третьей студии МХТ)

Tõõrhva Hääl. Tallinn, 1923. N9. 5. juuni. S. 2

Наш пролетарий ходит «наслаждаться» буржуазным искусством, потому что даже в о е любительское пролетарское искусство в буржуазном обществе, а тем более в «нашей» так называемой демократии, не допускается, потому что полиция безопасности в каждом культурном начинании рабочих усматривает подпольную организацию. Прокурор находит соответствующий параграф, и независимый (!) суд навесит приговор на всех участников этого начинания.

Мы видим буржуазный театр с последних рядов и балконов, где мало света, скрипящие полы и грязные сапоги никого не смущают, – вот где ютится большинство пролетарской публики.

Но даже если не брать во внимание внешние факторы и рассматривать буржуазный театр только с чисто технической точки зрения, то и тогда, что может предложить так называемый «наш» театр пролетарию с незамутненным вкусом? Не для того же ходит труженник в театр, чтобы слушать легкие оперетты и рассматривать в бинокль, насколько высоко поднимают ноги девушки, как это принято у мещанских любителей искусства, для которых спектакли и в театре «Эстония», и в «Драмтеатре» лишь повод спуститься после в погребок-ресторан.

Постановки в нашем театре похожи на то, как мужик-разгилядь везет плохо сложенный и кое-как связанный веревками воз с сеном, невзирая, что кругом грязь и дорога извилистая, а он хлопает в ладоши, да приговаривает: «Все равно домой доберусь, и нечего руки опускать на тернистой дороге». Особенно остро это бросается в глаза, если сравнивать игру наших артистов

с москвичами... Общая картина, впечатление, которое получает зритель уже с первого взгляда, – здесь была проделана работа. Здесь у каждого артиста есть и его личная часть, и заметная работа постановщика, тщательно отделанная во всех проявлениях. Каждый индивидуальный тип, каждая отдельная сцена проработаны до тонкости.

Для примера возьмем хоть чеховскую «Свадьбу», эту трагикомедию, характерную для мелкой буржуазии всех стран. Разве не фланируют каждый день вокруг нас все эти Жигаловы, Настасьи Тимофеевны, Дашеньки, Апломбовы, Яти и другие типы, не ищут «генерала», который бы придал ореол их пустоте? Действительно, каждый артист Студии сумел привнести в свой типаж точную характеристику с только ему присущими чертами. Как живо представила мелкобуржуазную лень Дашенька. Как ловко были постигнуты Жигалов и Настасья Тимофеевна. Даже второстепенные персонажи, как Мозговой и слуга, оказались на редкость тонко сыграны. Рельефно подчеркнуты все сцены, а заключительная оставила просто удивительное впечатление.

Не хуже предстало и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка. Особенно хорошо удалась здесь образы Антония и Вирджинии, хотя и меньшие роли не оставили желать лучшего, из них особо нужно выделить полицейского комиссара.

Более же всего из того, что привезли москвичи, привлекает внимание, конечно, «Принцесса Турандот» Карло Гоцци. Здесь отчетливо видно, что режиссерские находки и талант актеров могут при большом желании и большом труде достичь серьезных

высот. Комедии вроде «Принцессы Турандот» в последнее время считали вымершими и относили к «легкому» жанру, за который в серьезном театре не стоит и браться. Студия же еще раз подтвердила давно известную истину, что толщина романа еще не означает его истинную ценность и право считаться художественным произведением, а только собранием десятка реальных рассказов и анекдотов. Даже «Гамлет», или какая-либо другая всеми признанная классическая пьеса, не имеет шансов быть искусством в плохом исполнении, но им может стать легкая вещь, если она сделана на театре талантливо. Студия взялась за дело с почтением и любовью, невозможно найти в их постановке ни одной ошибки в игре актеров или в поставленных сценах. Не говоря о ключевых ролях – Турандот, Калаф, Скирина, Зелима и т.д., – все были на своих местах.

Подводя итог, нужно сказать, что в те несколько вечеров, во время которых Студия давала свои спектакли, можно было вкушать истинное актерское мастерство, увидеть все лучшее, что может предложить сцена. Я думаю, гастрольные спектакли Студии помогут также нашей буржуазной прессе поубавить клеветы, и тот, кто не может найти подходящих слов и пишет, будто бы в Советской России умерла духовная жизнь, должен, наконец, понять, что пролетарское искусство не оставлено в государстве на положении пасынка.

Пусть же попытается наше гражданское государство дать в своих театрах даже половину того, что предложила нам Студия Художественного театра из столицы пролетарского государства, столь ненавидимого буржуазией.

Пер. с эст. Т. К. Шор

К. Миклашевский

## Мир как «Турандот» и Мир как «Гадибук»

30

Жизнь искусства. 1923. № 25 (900). 26 июня. С. 5–7

Вероятно, многим, видевшим на протяжении двух месяцев оба эти представления, бросилась в глаза бездна, их разделяющая. Положительно загадочно, как это большой режиссер, оставаясь самим собой, мог бескомпромиссно воплотить в двух прекрасных постановках два мира, противоположных и взаимно друг друга исключаящих. И содержание, и форма обоих представлений, к которым современный, высоко терпимый зритель отнесся с одинаковым одобрением (что тоже наводит на размышления), представляет полярную противоположность. Гримаза фанатизма и скептическая улыбка, душа Брокена<sup>93</sup> и шелковая оболочка от Ламановой, категорическое требование принять все изображаемое, будь то уозость и недомыслие,

принять с трепетом и без оговорок, и с другой стороны – готовое к услугам, узко актерское, почти лакейское «что вам угодно».

«Гадибук» – захватывающее драмодействие; «Турандот» – очаровательный «спектакль». «Гадибук» – прочное химическое соединение, сделанное алхимиком, нашедшим философский камень, соединение из весьма разнородных и частью чуждых нам элементов (архаическая мистика содержания и почти злободневная телесность выполнения, уживающаяся, однако, с великолепным внутренним подъемом, жаргонная пьеса, написанная по-русски и переведенная на мертвый язык, еврейские актеры и нееврейский режиссер). Из полученного вещества не выкинешь ни слова, ни жеста, ни интонации, его

не разложишь даже кислотами современно-го скептического зрителя, который в данном случае сидит, почти отделяясь от стула, и страстно шикает на педантов древне-еврейского языка, нашептывающих соседям, пожалуй, вовсе не нужный перевод непонятого текста.

«Турандот» же – типичная смесь, прохладительный напиток, который тут же перед вашими глазами замешивает ловкий бармен и подает вам в прозрачном стаканчике, сдобрив кусочком засушенной итальянской лимонной корки. Театральный стиль взят замечательный, модный, – сама *commedia dell'arte*, прославленная (в алфавитном порядке) Евриновым, Крэггом, Мейерхольдом, Миклашевским, Радловым. Автора целых два, тоже замечательных, – Гоцци и Шиллер. Вы сидите, развалившись в кресле, и благодумствуете:

– Совсем мило, талантливо, а главное – не скучно. Скажите только, почему вы еще и Державина вставили?

– Да так, ни почему. Можно вставить Пушкина или Апухтина. Выйдет тоже неплохо, потому [что] мы изобретательны и талантливы.

– Да я только так спросил. Пускай будет Державин. А почему при появлении принцессы вальс Шопена и пластика *à la* Дункан?

– Опять-таки, совсем необязательно. Сегодня Шопен и Дункан, а завтра, может быть, вставим Дебюсси и биомеханику.

– Очень, очень мило. И стильно, и модно!

Современный человек, по-видимому, находится на грани двух эпох. Отъехав от одного постоянного двора и не доехав до другого, он сознает свое положение путешественника и любит совершать экскурсии: от египетских пирамид до американских небоскребов, с точки зрения времени, и от египетских пирамид до американских небоскребов, с точки зрения пространства. Испробовав всякие способы передвижения, он охотно испытывает и трясую иноходь Росинанта и дробную поступь осла, следует признать, что это проделывать довольно трудно.

И не только трудно, но и противоестественно. Нельзя поклоняться богу и мамоне. Если Сервантес и создал одновременно Кихота и Пансу, то всякому ясно, в какую сторону направлено пламя его души. В итальянской комедии, наоборот – есть шуты, развенчивающие всякую страсть, все равняющие на интерес утробы, и есть персонажи, одержимые страстями, но безусловно главенствует первый элемент, а «одержимые» представлены лишь как пародия (неистовый капитан, умошавший доктор, влюбленный старик, сами любовники, умеющие любить только красивыми фразами и влюбленности которых только и хватает, что на поддержание любовной интриги комедии).

Эту-то основу уравновешенной латинской расы, предпочитающей видеть во всем лишь оболочку, почти забаву, и сумел выявить Вахтангов в «Турандот». И вдруг, почти рядом, так же удастся вся напряженность страстного иудаизма, всегда ко всему относящегося жарко и ярко, будь то спасение родной дочери или продажа вагона щетины. Вспоминается подобный же контраст между иудеем Шейлоком и окружающей его итальянщиной «Венецианского купца», действие которого так интуитивно удачно Шекспир поместил именно в Италию. Жуткое беспристрастие огромного Шекспира никогда не удастся сохранить при постановке. Выходит или «бей жидов», или титанический Шейлок, которого кусают какие-то комары и который «имел право» спросить фунт человеческого мяса в уплату за три тысячи дукатов, ибо в эти дукаты он – Шейлок вкладывал всю огромную страсть своей иудейской природы.

Так и в «Гадибукке» не знаменателен и нам не интересен узкий фанатизм еврейских поверий, но нас волнует созерцание какой-то общины людей, которые, все что хотите, только не скептики, которые имеют какие-то убеждения и одержимы страстями. Нас волнует община артистов, чем-то, к счастью,

все-таки «одержимых», умеющих оживить мертвый и непонятный нам язык, умеющих в быстром темпе брать крутые подъемы, совершенно естественно от говорка переходить на декламацию, воспринимаемую нами как нечто совершенно необходимое, и еще более естественно, от декламации переходящих на пение, умеющих от жаргонной жестикуляции плавно и незаметно переходить на танец, в котором уживается исступленность дервиша с дисциплиной строгого ритма.

Если, выходя из театра после «Гадибук», вспомнить про «Принцессу Турандот», которая нам доставила столько невинного удовольствия, становится, однако, немного стыдно, и, пожалуй, не без основания. Стиль «Турандот», как и весь стиль *commedia dell'arte*,

есть завершение пройденного пути. Точка, поставленная после дожившей дни усталой и изъеденной скепсисом эпохи. «Гадибук» же намекает на будущее, на то, что победит убежденность и одержимость, солидарность и дисциплина единодушно настроенного общества.

В заключение, *pro equile suo*\*: десять лет назад я имел несчастье написать научный труд о *commedia dell'arte*, и это обстоятельство легло тяжким клеймом на всю мою жизнь. Всякий знает, что в моей конюшне стоит осел. И не подумает никто, что я, может быть, в тиши ночей мечтаю о совсем другом животном. А приехала «Габима», и удалось хоть на чужом Росинанте прокатиться. Как тут не быть благодарным!

Эдгар Мешинг

## Гастроли московской Третьей студии «Принцесса Турандот»

31

Revaler Bote. Tallinn, 1923. № 121. 4. Juni

Корни Третьей студии – в Московском Художественном театре, от чьих традиций она в дальнейшем отошла. Молодые творцы новых сценических опытов весело отмахиваются от традиций «отцов», но при этом не отказываются от строгой самозабвенной дисциплины «отцовской школы». И даже если это выражается только в образцовой, живописно проработанной сыгранности Третьей студии, все равно дух «школы отцов» носится над сценой младших (которым, впрочем, уже дышит в спину еще более молодая «Четвертая студия»).

Театр правдоподобия, переживания, создание которого было главной творческой задачей Московского Художественного театра,

был доведен им до такого совершенства, что любой шаг дальше стал невозможным без того, чтобы не пожертвовать реалистическими достижениями. Московскому Художественному театру, начинавшему революционно, достался удел «Академии». Поиск иных путей – задача новых, для этих целей вызванных к жизни Студий. Ближайший путь был – и это вовсе не парадокс – поиск противоположного. Этот путь вел от правдоподобия реализма к неправдоподобию чистой театральности, от импрессионизма к экспрессионизму. Путь, который уже выбрала Первая студия («Эрик XIV») и по которому Третья студия, осознавая свою цель, бурля неистраченными силами, идет дальше.

\* *pro equile suo* (лат.) – в защиту моей конюшни. Ироничное переименование известной фразы «*pro domo sua*» – «в защиту моего дома», что означает «о себе, о своих личных обстоятельствах, в свою защиту, в собственных интересах» и т.п.; «*Pro domo sua*» называлась речь Цицерона после его возвращения из изгнания.

Импровизационная комедия Гоцци, которая в былые времена, несмотря на консерватизм итальянцев, предоставляла актерам, благодаря маскам-типам, почти неограниченную свободу проявления их талантов, – выгодная опора для художественного замысла молодых москвичей; арена, на которой должны осуществляться самые безумные фантазии, самые смелые намерения. Тарталья может выразить себя в клоунаде; Калаф во фраке и тюрбане, с пестрым кушаком восточного принца, убаюкивает себя до отвращения традиционным героизмом; остальные актеры демонстрируют смехотворность трагедии, которую только страстные современники были способны воспринимать трагически.

Веселое дело сатирической круговерти юный народец Третьей студии исполняет с великим художественным чутьем, а пластичность их тел обеспечила бы глубокое уважение профессиональному партнерному акробату.

Во всем этом радостном искусстве, которое помнит о необходимости воздействовать на зрителя, немалую роль играют тонко подобранные краски и изысканно гармонирующий с ними свет, делающие наше созерцание сцены еще и колористическим наслаждением и заставляющие на один театральный вечер забыть о серых красках действительности. И это задача, пути к решению которой новое искусство интуитивно угадывает.

Общее впечатление от спектакля «Турандот» было ослепительным. Я использую затасканное слово в его буквальном смысле, потому что от исполнителей и от всей сценической картины действительно исходило сияние, которое проникало во все восприимчивые к искусству уголки нашей души. И довольно об этом. Перо отказывается описывать детали общей картины, рассматривать целое под критической лупой и пинцетом исследователя отрывая от цветка его

лепестки, чтобы показать, что вот это было не так, а то могло бы быть совсем по-другому.

По мне, так могло бы и не быть ассоциаций ни с петербургским театром «Кривое зеркало» и его классической оперной пародией «Вампука»<sup>94</sup>, ни с варьете, о котором я не мог не вспомнить, глядя на превосходные интермедии слуг просцениума, в которых студийцы любовно высмеивают свой собственный спектакль. Шутки комических масок тоже были не всегда свехоригинальны. Но все это, в конце концов, пустяки, которые тем меньше мешают театральному впечатлению, что замысел в целом и гениальные мизансцены слишком рано ушедшего Евгения Вахтангова оказались так близки этим исполнителям, что они стали подлинными интерпретаторами задуманного, для которого автор пьесы задал лишь рамку. Усилению впечатления способствовала еще и музыка Н. Сизова и А. Козловского, великолепно поддерживавшая иронический тон спектакля.

Подытоживая впечатления этого радостно-прекрасного театрального вечера, не хочется делать критические замечания, которые должны были бы прозвучать при перечислении исполнителей. А потому я воздержусь от них. Существование актеров в едином ансамбле – школа Станиславского, и этим сказано все. Главные роли воплощены с истинным творческим подъемом, но и маленькие нашли себе выразительных исполнителей (я имею в виду прежде всего великолепных «слуг просцениума» как в самом действии, так и в уже упоминавшихся интермедиях).

Наша публика оценила все достоинства «Турандот». Болея за Третью студию, мы надеемся, что и шведская публика, которая будет лишена такого средства общения, как язык, сможет по достоинству оценить экспрессивную игру актеров и окажется способной воспринять искусство своих северных гостей, которые в скором времени предстанут перед ними.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Эйнар Смит

## «Турандот» в курьезном и забавном обличе Первое представление русской труппы<sup>95</sup>

32

Svenska Dagbladet. Stockholm, 1923. 8 June

В Швеции снова проходят гастроли артистов с Востока. Труппа, которая сама себя называет «Третья студия Художественного театра в Москве», в четверг открыла гастроль в Шведском драматическом театре Стокгольма постановкой пьесы Карло Гоцци «Турандот». Несколько лет назад пьеса в шведской постановке имела успех в Королевском драматическом театре (Драматен)<sup>96</sup>. В пьесе, как известно, речь идет об удачном отгадывании загадок, посредством чего Калаф – сказочный принц без страха и упрека – выигрывает право женитьбы у надменной и жестокой китайской принцессы Турандот. Но Калаф, видящий огорчение маленькой красавицы своим успехом, не хочет довольствоваться половинной победой, рискуя и Турандот и своей жизнью, в свою очередь, заставляет и ее отгадать загадку. Она с блеском справляется, но в дело вмешивается любовь.

Гоцци совместил в пьесе восточный исторический мотив и итальянскую импровизационную комедию.

Очевидно, что в рамках Московского Художественного театра имеется много направлений, и в Третьей студии стремятся любой ценой отойти от натуралистических иллюзий: итак, театр должен быть театром и не пытаться никоим образом имитировать реальную жизнь. Ее присутствие должно почувствоваться другим способом – тем, что все получает отпечаток случайной выдумки, выполненной со вкусом и настроением. Имитируются, таким образом, хотя и в большем масштабе, те хлопоты, которые в прежние времена возникали у странствующих трупп при постановке своих театральных

спектаклей на ярмарочных площадях. Можно оставить в стороне то, что сейчас данному событию присуще большее художественное значение; искусство стало ныне столь благословенно многозначным понятием. Метод возведен в принцип для всяческих вариаций драматического, даже если становится достаточно однообразным.

Посредством достижений Третьей студии показана иная фаза развития деятельности знаменитого Московского Художественного театра, чем та, свидетелями которой мы были во время предыдущих гастролей, и которая связана с именами Станиславского и Чехова. Постепенно был основан «левый фронт» сценического искусства, ибо, как выразился один русский эксперт, натуралистический театр страдал «дизентерией отсутствия формы». Можно выразить сомнение в том, что новая форма будет крепче.

Немногое осталось от комедии-импровизации Гоцци – так сымпровизировали русские. Сцена была похожа на содержимое футуристического ящика с игрушечными кубиками, музыка напоминала о цирке, а зритель часто просто ждал, когда же выйдут лошади. Потолок был сделан из решетки, с него свисали трапеции и другие приспособления для закрепления движущихся вдоль сцены разноцветных драпировок. Вокруг носились мужчины во фраках, надевших под пестрые накидки. Можно было вообразить, что стайке молодежи, собравшейся на веселый праздник, пришла идея устроить любительское представление. Паузы между сценами заполняли полноценные шутовские выступления. Становилось понятно, что в России всерьез могли

высказываться надежды на то, чтобы актеры перевоплотились в кукол с граммофоном в животе. Достойной восхищения точностью было отмечено выступление веселых прыгающих акробатов. В одежде и драпировках часто использовалась игра цвета. Например, сцена, где Калаф отгадывал загадки, была блестяще сыграна благодаря грациозности дам и избытку бурлеска у китайского императора и его сановников. Пантомима, в которой пронумерованные работники сцены – один мужчина и шесть женщин, – сделали карикатуру на большую пьесу, вызвала у зала особый восторг, почти такой же большой, как когда кому-то из масок комедии дель арте удавалось сказать пару шведских слов. Невозможность иначе как в этих случаях понимать язык отняла, однако, слишком много удовольствия. Это же мешало оценить

достижения труппы. Тем не менее, г-н Завадский сыграл принца Калафа, используя превосходные интонации и жесты, позволившие понять тонкие нюансы. Приятно было наблюдать и за Турандот в исполнении г-жи Мансуровой. Рабыня Адельма, сыгранная г-жой Орочко, привлекала внимание декоративным использованием огромной мантии черного, голубого и белого цветов, а одетая в смешной костюм из соединенных вместе шейных платков г-жа Ляуданская, вооруженная метелкой и другой домашней утварью, была потрясающе комичной. Воинственный Бригелла (в исполнении г-на Глазунова), живо напоминал о сотруднике газеты «Дагенс Нюхетер», дорогим г-не Карле Фердинанде Лундине. Причудливому, эффектному, красочному театру-цирку горячо аплодировали.

Пер. со швед. А. И. Ускова, М. В. Абышевой

Тémoин <Ю.Э. Юнгберг>

33

## Антракт

Svenska Dagbladet. Stockholm, 1923. 8 June

Возможно, правильное было бы использовать заголовок «Верховая езда». По крайней мере, в этом случае публика на премьере лучше бы ориентировалась в том, что происходит. Партер полностью сошелся во мнении, что спектакль больше напоминал цирк, чем театр. Но не воспринимайте это как уничижительный сарказм! Цирк часто может быть лучше театра, и лучше тысячу раз посмотреть такое цирковое представление как вчера, чем так называемый театр, для которого в последнее время поднимался шведский занавес. А такой цирк, какой показали русские, увидишь не каждый день.

После этого Орландо<sup>97</sup> должен бы поберечься приезжать сюда с пантомимой под девизом «самое прекрасное, что только

можно увидеть глазами». А когда Шуман<sup>98</sup> в следующий раз окажет нам честь, ему следует быть осторожным, если он захочет привезти первоклассных акробатов и эквилибристов. Такое сильное искусство пантомимы, какое русские продемонстрировали под предлогом показа пьесы «Турандот» Карла Гоцци, мы никогда ранее у нас не видели. И режиссерам, и артистам есть чему у них поучиться. Рассказывали, что за кулисами труппа русских актеров придерживается строжайшей личной дисциплины. Такого порядка, как в Московском Художественном театре, должно быть, нет ни на одной сцене мира. Актер, не участвующий в акте или сцене, ни при каких условиях не должен показываться за кулисами, где инспектор



сцены обладает неумолимо жесткой силой и властью диктатора. Но в защиту дисциплины выступает то, как русские владеют собой на сцене. Им удалось превзойти знаменитый массовый эффект Рейнхардта. А какими гибкостью и выдержкой обладал каждый актер. Если бы Геста Экман<sup>99</sup> мог также блеснуть «хождением над пропастью», как это сделал принц. Хотя Геста этим вечером также был великолепен, и его дебют на сцене в качестве конферансье прошел удачно. Он провел изящное и элегантное представление и себя, и своих русских коллег и был одет так, что казался стройнее на пару килограмм. Он также превзошел принца в глазах принцессы Турандот, которая бросила ему, сидящему на авансцене, целую охапку роз через рампу. Возвращаясь к цирковому представлению, следует похвалить

и некоторых артистов, принимавших участие в комедии дель арте. Именно они развлекали публику блестяще исполняемыми клоунскими трюками. После выступал Мие<sup>100</sup>. Прежде всего, превосходно был выполнен трюк с глотанием мечей. Он был усложнен тем, что клинок меча заменили необработанной палкой с большим наконечником. Последний сначала застрял, но через некоторое время был чрезвычайно элегантно выплюнут обратно.

Во время первых сцен публика, казалось, была немного озадачена. Но вскоре был набран нужный темп, и зал во главе с г-ном и г-жой Брантинг<sup>101</sup>, Элиель Лефгрен<sup>102</sup> и другими знаменитостями искренне смеялся весь вечер. Русские могут быть спокойны за свое выступление. Жители Стокгольма любят цирк.

Пер. со швед. М. В. Абышевой

Р.Г.Б. (R. G. B.) <псевдоним не раскрыт>

## Русский театр

34

Aftonbladet. Stockholm, 1923. 8 June

Короткие гастроли левого крыла Московского Художественного театра – Третья студия – начались вчера в Шведском драматическом театре образным и веселым представлением. Очевидно, что самая молодая часть театральной труппы, обладающая крайне современным восприятием, является левонастроенной, хотя, согласно тому, как она была представлена г-ном Гестой Экманом, никоим образом не занимает крайней позиции своим искусством в России.

Итак, уже сама сцена весьма отличается от привычной. Наклонно положенный и резко обрывающийся дополнительный пол покрывает заднюю половину сцены. Поверх этого возвышается присущая современному изобразительному искусству «башня»,

составленная из полуконуса и других геометрических фигур, как сердцевина – сооружения кулис из намечаемых дугообразных арок, косою ряда балконов, альковов в форме улиток и т.п. Поверх всего этого крыша из перекладин, с которой вниз свисают различные канаты с кольцами и другими странными предметами; рабочие сцены, иногда при поднятом занавесе, крепят штанги, откуда свисают покрывала и драпировки, которые разграничивают пространство сцены на различные сегменты и образуют красивые задние кулисы для выступающих. Таким образом, принцип здесь тот, что сцена – которая представляется и цирком, и киностудией, и спортивным залом – должна одновременно быть ирреальной театральной площадкой для выступающих

на ней и демонстрировать упрощенный механизм мастерской. Сознал это уже ушедший от нас русский режиссер Вахтангов или нет, но теория этой сценической неразберихи не оригинальна и привнесена из немецкого неоромантизма<sup>103</sup>, и та ирония, к которой русские, таким образом, стремятся, связана в самом интимном с тем, за что более ста лет назад так восхищались и глумились над Тиком<sup>104</sup>, в зависимости от того, были ли это люди старого образца или новоявленные энтузиасты нового искусства, выражавшие себя таким образом.

В одном отношении русская форма этой бессмертной иронии все-таки наверняка крайне самостоятельна: сами четкие ритмически-визуальные сценические картины. Большая часть сцен сопровождается оркестровой музыкой, которая явно придает действию характер циркового варьете. На выступающих современные наряды – мужчины во фраках и белых шарфах, поверх надеты покрывала, шали и всяческие разноцветные штучки от маскарадного костюма, или набрасываемые, или привязанные. Игра – смесь слов в застывшей тишине и гротесковых или грациозных ужимок и прыжков. Во время антрактов публику забавляют тем, что некоторые рабочие сцены или артисты показывают фокусы или участвуют в скетчах перед опущенным занавесом. Ирония в игре зачастую переходит в пародию, и она победила вчера – здесь, где язык мы не понимаем, и все, поэтому,

становится не немой пантомимой – большинство аплодисментов, заслужил как раз чистый комизм.

В эффекте красок, в ритмической суггестивности – заученность была мастерски целостной, в художественном гротеске спектакль был пленительным и захватывающим – он, впрочем, с соответствующими изменениями (*mutatis mutandis*\*), стоит близко к искусству варьете «Синей птицы»<sup>105</sup>. Наверняка, произведение все же должно было бы быть сильнее, если бы это не была «Турандот» Гоцци, чей дух мало соответствовал вчерашнему представлению, без написанной точно под данную сценическую форму пьесы. Столь специфическая внешняя форма для пьесы, написанной для совершенно иной сценической манеры, стала немилосердным прокрустовым ложем.

Естественно, невозможно для тех, кто не понимает по-русски, правильно оценить то, что было особо выдающимся у актеров в плане декламации. Действие, напротив, можно без преувеличения понять, и поэтому позволить себе восхититься, например, исключительным комическим талантом г-жи Ляуданской и оригинальным юмором г-на Щукина; даже г-н Басов в роли китайского императора играл в забавном стиле. Герой был молод, хорош собой и обаятелен, а г-жа Орочко придала спектаклю страстную трагедийность.

Аплодисменты были очень бурными.

Пер. со швед. А. И. Ускова

\* *mutatis mutandis* (лат.) – с необходимыми изменениями.

С. С<ёдерма>н

## Москва: Третья студия

35

Stockholms Dagbladet. 1923. 8 June

Наше знакомство с современным русским театральным искусством датируется началом прошлого года, когда Московский Художественный театр впервые посетил Стокгольм<sup>106</sup> и завоевал и публику, и критику своим достойным восхищения искусством. Сложно размышлять о том, действовали ли эти артисты натуралистично, экспрессивно, символично или как еще все это можно назвать. Они вызывают у нас ощущение людей, которые для самих себя, наиболее естественным, а для других наиболее понятным образом, выразили самих себя в толковании драмы, уважительное воспроизведение которой было для них главным. Если бы необходимо было наклеить какой-то ярлык, оканчивающийся на *-ическая*, на их игру, то можно было бы назвать ее гуманистической, словом, употребленным в своем исконном значении.

То ответвление от театра (МХТ), которое под названием Третья студия открыло свои гастроли в Шведском драматическом театре постановкой «Турандот» Гоцци, показалось,

по крайней мере вчера, немного футуристически непонятным, но наброшенные покровы, в том числе и на выступающих, создали изысканную симфонию красок.

Режиссура раскрыла, как сказано, не понимание своеобразия произведения, но представила образец сценическо-технического познания, и хотя актеры были вынуждены выступать в качестве марионеток, все же можно было различить их персональный талант.

Г-н Завадский (Калаф) – создал восхитительный образ одаренного молодого человека с одухотворенным лицом и с художественной способностью использовать свой дар, г-жа Мансурова (Турандот) – молодая красивая женщина с великолепной пластикой и завораживающей улыбкой, г-жа Орочко – по-видимому, страстная трагическая актриса и г-н Щукин (Тарталья) – приятный гротесковый актер-импровизатор.

Нижеподписавшийся не получил удовольствия от этого спектакля. Вероятно, получу его сегодня.

Пер. со швед. А. И. Ускова

---

Б. Б<ергма>н

## Гастроли русской труппы Премьера «Принцессы Турандот» на шведской сцене

36

Dagens nyheter. Stockholm, 1923. 8 Juni

Молодая труппа из Москвы открыла свои гастроли достаточно любопытно. Это левое направление знаменитого Художественного театра Станиславского, в основном

молодые бесстрашные артисты. Предыдущие гастроли русских трупп были связаны со сценическим натурализмом и отличались великолепным представлением

жизни, тонкой психологической игрой, которая отказывалась от всего яркого и напыщенного в пользу правдивого и истинного. Вчера мы ждали совсем другого, но то, что мы увидели, превзошло все наши ожидания. Не так давно Драматен показывал красивую и захватывающую постановку этой старой романтической пьесы Карло Гоцци с вкраплениями комедии дель арте о прекрасной и жестокой китайской принцессе. Эта постановка отличалась и богатой сценической фантазией, и режиссерским талантом, и блистательным комедийным исполнением ролей. Когда начинаешь сравнивать шведскую и русскую постановки, смущенно останавливаешься, потому что они не поддаются сравнению. И дело не только в двух разных стилях постановки, но и в совершенно противоположной трактовке самой пьесы. То что мы увидели вчера, была не сама пьеса, но пьеса о пьесе или, скорее, цирковое выступление. Интермедии комедии дель арте вышли на первый план – избыточная пантомима и зрелищность стали целью вместо того, чтобы быть сценическим средством. Поэзия превратилась в пародию.

Если бы актеры хотя бы придерживались текста итальянской комедии масок, если бы они были последовательны в сценическом стиле, тогда вечер в любом случае был бы интересным. Но вместо этого

мы получили упрощенные декорации а ля Кандинский<sup>107</sup> с перекошенными дверями, оркестр, играющий на штопорах, и все это в центре истории о китайской принцессе и литературной романтики XVIII века, что за каша! Во всяком случае, это было чересчур для автора этой статьи, и я признаюсь, что меня хватило на два акта этого циркового представления или кабаре или как это еще можно назвать.

Интересной актерской игры я тоже не увидел. Бледный и опрятный молодой Завадский наделил принца Калафа таким количеством шарма, который может исходить от молодого человека во фраке с задранированными поверх тканями. Красавица Турандот Мансуровой была лишена выразительного злодейства, а комическое начало в постановке почти отсутствовало, хотя Панталоне и Тарталья изображали довольных зрителей. Однако исполнительница роли Адельмы, Орочко, показала драматический талант, окрашенный в трагические тона. Тем не менее, невозможно говорить о том, что актеры исполняют характеры персонажей. Актеры в этом спектакле – марионетки.

Несмотря ни на что, будет интересно следить за продолжением гастролей. Другие спектакли могут более приятно удивить, чем вчерашняя веселая и красочная суматоха.

Пер. со швед. А. И. Городецкой

Дэниэль Фальстрём

**Русские гастролы  
в Шведском драматическом театре  
«Турандот» Гоцци – своеобразный спектакль**

37

Stockholms-Tidningen, 1923. 9 June

Была готовность испытать нечто необычное. И я действительно думаю, что вечер превзошел все ожидания. Геста Экман заявил в качестве конферансье, что Третья студия Московского Художественного театра заняла свое место в театральном левом крыле, но что есть еще более левые. О чем молились прихожане во французских церквах во времена Средневековья? «Боже милостивый, убереги нас от гнева норманнов!» И я действительно думаю, было бы соблазнительно молиться о чем-то в этом роде, если русские будут угрожать нам этой крайней театральной левизной.

То, чем нас угощали вчера, было далеко от неинтересного. Напротив. Всегда бывает и забавно, и поучительно повстречать новые явления во всех областях жизни и искусства. Но – я честно признаюсь – когда не знаешь русский язык, и таким образом не можешь наслаждаться своеобразными остроумием и красотой языка, присутствие на исполнении русским театром сказки Гоцци «Турандот» становится довольно тяжким испытанием нашего терпения.

Это правда, что Карло Гоцци принадлежал к старой итальянской школе и – в противоположность Гольдони, который учился у французского театра – хотел, чтобы старинная комедия дель арте являла собой образцы итальянской комедии.

Русские нацелились на это. И с самого начала вчерашний вечер напоминал о том импровизационном театре, который существовал, когда крыша палатки натягивалась на те доски, которые представляли мир.

В этом заключалась своя прелесть. Но для нас – детей позднего времени – также и разочарование. Русским свойственна наивность. Мы, шведы, в столь высокой степени ею не обладаем. Драматическое искусство, которое у нас в крови со времен Густава III<sup>108</sup>, совсем иного нрава. Возможно, это отсутствие чувствительной фантазии – которой русские также обладают в гораздо большей степени, чем мы – а возможно, это также зависит от того, что мы соблюдаем формальности. Мы отличаемся этим как в общении, так и в том, что относится к искусству, театру и литературе.

Совершенно очевидно, что у многих вчерашних зрителей спектакль вызвал впечатление скорее превосходного циркового, нежели театрального зрелища. И мне это вполне понятно.

Они не удовлетворились тем, чтобы только сыграть эту сказку Гоцци. Ее станцевали, вытворялись трюки, которые скорее присущи арене, посыпанной опилками, чем театральной сцене. Это была труппа гимнастов – гибких и с превосходной дисциплиной – исполнивших пьесу.

Одним словом – это был необычный сценический спектакль – очень отличавшийся от того, который предложил Шведский драматический театр, поставив «Турандот» два года назад.

Но нельзя отрицать, что у этой русской театральной труппы из Москвы есть молодость, задор и вера – три свойства, которые обычно ведут к победе в этом мире.

Присутствует и талант – и чувства, и юмор.

Мое сердце, прежде всего, завоевал астраханский принц, Завадский. У него прекрасный голос, изысканная четкость и исключительно прекрасное и одухотворенное лицо. Представьте только его в большой роли и без всех этих гротесковых излишеств фантастической режиссуры.

Превосходно, забываемо врезалась в память также Орочко в роли татарской принцессы Адельмы. Здесь великолепным образом соединились фантазия, темперамент и внешность.

Хотите познакомиться с чем-то новейшим и своеобразным в современном – прежде всего русском театральном искусстве – посетите Шведский драматический театр в последний раз перед летними каникулами. Это может быть вас где-то и разозлит, но, возможно, вам также покажется, что вы открыли для себя новую страну в мире искусства и красоты. Ваш поход в любом случае окупится.

Пер. со швед. А. И. Ускова

---

---

Олег <О. Грот>

**«Принцесса Турандот»  
в постановке Вахтангова**

Politiken. Stockholm, 1923. 8 June

38

Поскольку сказка не может наивно восприниматься современными людьми, сопереживать ими со всей серьезностью чувств – то, стало быть, нами – современными людьми – сказка воспринимается в большей или меньшей степени иронично, поскольку мы – жившие слишком долго, слишком ученые, унаследовавшие слишком много, существа сложные, возможно – поскольку мы не смогли бы жить в самой сказке – поскольку старое слишком устарело – так долой его – долой старое сценическое искусство – революция! – нам надо обрести нечто новое – новое сценическое искусство, все новое, режиссуру, выбрасывающую на свалку все присущее реализму, а также действия и вещи, похожие на реальные, и вместо этого надо позволить сцене стать ироническим ничем и всем – линии, пол в несколько уровней, свисающие покрывала и платки, цвета, свет – позволить смене сцен происходить при поднятом занавесе, а актерам переодеваться в свои фраки и костюмы на глазах публики, точнее обертывать

вокруг себя скатерти, платки и покрывала – позволить дуть в гребень вместе с латунными трубами, скрипкой и барабаном – действию происходить как сочетанию мелодрамы, комедии дель арте и языческого студенческого капустника – и мы получаем сказку! Мы не знаем этого изначально, но мы сживаемся с этим, мы избегаем мыслей, мы забавляемся, мы очаровываемся, этот новый темп, эта постоянная смена представлений о всем том, что мы заучили, о том, каким должен быть театр, и у нас все еще нет никакого чувства до того, как начинается спектакль, ибо здесь нет никаких фокусов, никаких трюков, здесь нет ничего, и мы обнаруживаем ценность новых образов и наслаждаемся, как дети, – невероятное становится явью. Это и новое, и старое – то, чем мы не можем наслаждаться всерьез. Парадокс в том, что заразительная радость и остроты доходят до наших сердец и становятся серьезными и подлинными. А когда нас однажды настигнет размышление об увиденном, мы обнаружим, что оно

излишне, в высшей степени излишне. Это должно, вероятно, омрачать радость, связывать тот трепет от острот, которые мы все еще ощущаем – и как бы мы не жили, какими бы мрачными сторонами так называемая жизнь ни поворачивалась к нам, почему мы должны портить такую находку, как приятное переживание, размышлением, попыткой классифицировать, отыскивать что-то! И, в конечном итоге, мы довольны, если мы по роду занятия не должны быть недовольными и все время тащить за собой принципы о правде, о правильном и о красивом.

Вышеизложенное – это попытка в одном выражении дать квинтэссенцию того, как рецензент понял идеи русского режиссера Вахтангова, как они были выражены вчера вечером на сцене Шведского драматического театра исполнением пьесы-сказки «Принцесса Турандот» Третьей студией Московского Художественного театра, и передать общее впечатление от этого.

Небогатый принц страстно влюбился в безумно красивую дочь очень высокого и смешного китайского императора. Она холодна, как лед, женихам, которые не могут отгадать три загадки, загадываемые ею, принародно отрубает головы ужасные палачи. Император, сидя на троне, оплакивает немалое количество казненных молодых людей, и двор рыдает вместе с ним. Звучат печальные мелодии на гребне, скрипке и барабане. Но принц отгадывает загадки, император аплодирует, заключает в объятия своего военного министра, все придворные

аплодируют и обнимаются, радость неизменная, немедленно празднуется свадьба, и двор во главе с императором поет, воздев руки к небесам, веселую песню: тра-ля-ля, тра-ля-ля! Музыканты исполняют, помимо этого, прелестную мелодию на гребне, скрипке и барабане!

Русское драматическое искусство мы уже видели и раньше здесь, в Стокгольме, и мы, вероятно, никогда бы не восхищались полностью гибким взаимодействием между различными персонажами, которые представляют жизнь на сцене столь захватывающе. Называть какие-то имена – это обойти других, поэтому все достойны настоящих дифирамбов.

Гибкость восточного в движениях и масковых сценах вместе с игривым изобилием красок надолго останутся в качестве воспоминания о чем-то очень красивом.

А что публика вчерашним вечером? Да, она немного удивила, но была очень веселой. Часть ее, которая не пожелала веселиться до конца действия, покинула зал перед последним актом. Тем не менее, такая пара, как Ларс Хансон и Карин Моландер<sup>109</sup>, видимо и слышимо восторгалась своими коллегами по другую сторону ramпы. После окончания спектакля русские преподнесли цветы Гесте Экману, который представил коллектив, стоя перед занавесом еще перед началом представления. По меньшей мере, должно было бы быть наоборот. Публика неохотно покидала зал, а аплодисменты были бурными, очень бурными.

Пер. со швед. А. И. Ускова

Й. Д<аниэльсо>н

39

## Русские гастроли «Принцесса Турандот» в модернистском costume

Social-Demokraten. Stockholm, 1923. 9 June

То, что прочтение Московским Художественным театром 160-летнего китайского рококо Карло Гоцци будет ультрасовременным сценическим искусством, было, конечно, написано в предварительной рекламе. Я признаю, как и классический дурак из произведений Чельгрена<sup>10</sup>, свою неспособность «понять то, что ни один человек не может понять», но, возможно, дела обстоят именно так, как заявляет реклама. По моему скромному мнению, старая пьеса-сказка стала странной смесью цирка, современного балета и живых сцен в стиле Кандинского. Артисты, исполняющие мужские роли, выступали, как гласили пригласительные, одетыми в штатские торжественные костюмы с красочными накидками поверх фраков, в то время как дамы щеголяли в фантастических нарядах, которые в великолепии красок превзошли земные цветы. Декорации были сделаны из причудливых каркасов без единой прямой линии (горизонтальные и вертикальные плоскости являли мерзость современного искусства), которые были украшены пестрыми блестящими покрывалами, служащими занавесом. С легкостью можно признать, что некоторые

сцены стали рафинированной симфонией цвета, ритма и игры линий. От них получаешь такое же удовольствие, как от сцен «Синей птицы» в театре Бланш. Цирковые клоуны, преимущественно играющие четырех включенных в пьесу-сказку персонажей комедии дель арте, кажется, больше всего забавляли публику. Они смеялись часто и громко. Возможно, произносили что-то весьма остроумное.

Даже те, кто помнит «Турандот», поставленную Драматическим театром несколько лет назад<sup>11</sup>, должно быть чувствовали себя весьма дезориентированными, но если они ничего не понимали, то должны были пенять на себя. Новое искусство не претендует на то, чтобы его понимали, оно требует, чтобы им восхищались. Возможно время, которое ненавидит мысль, но любит примитивные шутки, яркие цвета и прежде всего танцы, в модернизированной «Турандот» получит удовлетворение своих особенных потребностей в красоте. Энергичные аплодисменты позволяют предположить, что так и будет.

Пер. со швед. М. В. Абышевой



Б. Б&lt;эксрѐ&gt;м

## Гастроли русского театра Премьера «Принцессы Турандот» в шведском театре<sup>112</sup>

40

Göteborgs Handels-och Sjöfartstidning. 1923. № 137. 16 Juni

Представление «Принцессы Турандот», которым начались вчера русские гастроли в Лоренсберг-театре, так недавно в связи со стокгольмскими спектаклями обсуждалось в прессе, что не чувствуется искушения возобновлять анализ. Но с точки зрения Гетеборга, представление без сомнения имело некоторую особенность, на которую стоит обратить внимание. Речь идет естественно не об игре, которая очевидно была в точности такой же, а о приеме, оказанном спектаклю. «Турандот» давалась в Стокгольме три вечера, и, по словам очевидцев, лишь с третьего вечера прежде скептически настроенная публика была захвачена. У нас вчера публика была увлечена с самого начала. А что касается аплодисментов, то нужно вернуться назад, к прежним русским гастролям, чтобы найти некоторое соответствие их силе и постоянству.

Несходство в способе реагирования должно, конечно, иметь объяснение, и оно лежит, в самом деле, также непосредственно перед нами. Чем больше вдумываешься в это представление, тем яснее становится, что в нем можно видеть осуществление того, чего хотел Пер Линдберг<sup>113</sup> в своих самых сильных вещах. Третья студия явление столь новое, что, конечно, о каком-нибудь прямом влиянии говорить не приходится.

С двух сторон большие мысли, составлявшие как бы общее достояние. Это, прежде всего, идея Гордона Крэга о режиссерском искусстве, которое лишало актеров их личной амбиции и превращало их в марионетку<sup>114</sup>, покорно подчиняющуюся общему для всех одному внушению. С другой стороны, едва ли не менее важным импульсом

был сильный зрительный интерес, желание создать нечто такое, что рассматривалось бы как праздник для глаза. Третью параллель можно было бы найти в музыкальном оформлении.

Благодаря особому совпадению, если только это одно совпадение, оба эти параллельные направления возбуждаются и оформляются в «Принцессе Турандот» Гоцци. Основная цель в обоих случаях была одна: предоставить воле режиссера создать нечто совершенно новое – специфически сценическое художественное произведение. Но искусство оценивается, к сожалению, не по цели, а по результату, и если сравнить шведскую попытку с русским осуществлением, то получается разница подавляющая. Но, во всяком случае, Гетеборгская публика видела уже раньше нечто в своем роде очень близкое тому, что давалось вчера. Первое инстинктивное сопротивление, чувство удивления ею уже было преодолено, и она теперь могла отдаться непосредственному впечатлению. Таким образом, зрители знали уже, что они встретят здесь исполнение, по сравнению с которым то, первое, было лишь незрелым экспериментированием.

И говоря по правде, несколько не стыдно быть хуже этих удивительных русских.

Нет ничего неожиданного в поклонении членов Третьей студии недавно умершему Вахтангову, поставившему «Турандот». Можно ли найти что-нибудь равное режиссерскому гению, который запечатлен в этом представлении от самого начала его и до конца. Как всякое художественное произведение, оно индивидуально и ему нельзя подражать, оно не может стать нормой для другого.

Говорили о суровой режиссуре, которая механизировала и лишала актеров всего живого, человеческого. На мой взгляд, в переживаниях вчерашнего вечера замечательна именно та точность, ритмическое овладение каждым словом и каждым движением, которая была так совершенна и вместе обнаруживала такую сильную драматическую уверенность. В том же представлении не было мертвых пунктов, и я не знаю ничего ему равного. «Дисциплинированность», ритмическая предопределенность каждой детали, например, мимическая игра Калафа перед портретом или общая игра с разгадыванием загадок, обнаруживали драматическую выразительность, какой не достигал никакой натурализм.

В связи с этим приходится удивляться длинным рассуждениям стокгольмской критики о пародийном оформлении пьесы. Калаф на протяжении всей пьесы – доверчивый, искренний «Кандид». Другое действующее лицо, полное страсти, Адельма, тоже изображает свои чувства без примеси иронии. Пародии вставлены только для того, чтобы нейтрализовать неприемлемую трагичность пьесы. Это необыкновенно эффектно, что подлинные и сильные чувства контрастируют с пародийными вставками. Что касается четырех фигур из комедии дель арте, то это только совершенно логически, что они доводятся

до клоунады. Ведь пьеса ставится современно и гаерство на арене – современный наследник комедии дель арте. И, кроме всего, эти четыре клоуна были так пленительны, так свободны от какой бы то ни было грубости, что представление не было преобладающе пародийным, что подтверждается тем, что главные действия были пародированы с таким необыкновенным успехом.

И со стороны зрителей этот вечер в особенности заслуживает того, чтобы остаться в памяти. Прием с фрачными костюмами был изыскан. Черное оттеняло пестрые ткани. Декорации двигались без помощи каких бы то ни было приспособлений, чистою игрою форм и красок поразительной красоты. Одинаково весело сменяли друг друга группировки и движения отдельных лиц. Как бы строга ни была эта режиссура, она предоставляет индивиду его права. Достаточно назвать Калафа Завадского, явление выразительной грации и утонченности.

Только одно можно поставить в упрек этому вечеру, что было слишком мало публики, но судя по рукоплесканиям и крикам «браво», следующее представление «Турандот» даст лучший сбор.

Перевод без указания фамилии переводчика хранится в Музее Театра им. Евг. Вахтангова

Е. Б. (Е. В.) <псевдоним не раскрыт>

### <Без названия>

41

Göteborgs Morgenpost. 1923. № 137. 16 Juni

По поводу первого представления «Турандот», данного вчера Третьей студией Московского Художественного театра, нет смысла говорить о сказочной шутке Гоцци, состоящей из слишком наивного ужаса и плутовской грации, и об комедии дель арте. Из этой

вещи, которая в торжественной обработке Шиллера в 1861 г. была сыграна в Веймаре перед восторженной избранной публикой во главе с Гете, и не раз потом исполнялась перед публикою Лоренсберг Театра, Е. Вахтангов, основатель Третьей студии и учитель

преданной группы последователей, создал совершенно особое произведение.

Очевидно, русские подошли [пропуск в переводе].

Поднимать в связи с этим вопрос – является ли такое исполнение «Турандот» высоким искусством, не имеет практического значения. В этом случае теория становится ярче, чем где бы то ни было. Во всяком случае, русские в достаточной степени убедили нас вчера своим искусством. Прежде всего, искусство составляли: выразительная пластика, ритмическая гимнастика и красочная группировка на фоне то колоритных полотен, то причудливой декорации. Искусством были и патетические театральные декламации, а еще больше, может быть, безумно забавная пародия на просцениумах. Наконец, искусством было, умение без помощи понятных слов, под аккомпанемент эксцентричной музыки на гребенках, увлечь собою совершенно подавляющее большинство публики, так как то в действительности случилось. Едва ли только была надобность в любезном введении г. Гесте Экмана и тем менее – в тех шведских вставках в диалогах, в которых русские, со своей всем известной способностью к усвоению чужих языков, иногда ошибались. Этим создавался некоторый неприятный для такого торжественного момента, но многими почувствованный вульгаризм. Не нужно, однако, понимать это замечание так, что сказанным серьезно нарушался причудливый стиль, которым отмечена «Турандот».

Так много умений, – при этом не следует забывать ни эффектного выхода ансамбля на сцену, ни ухода его со сцены, – быть

может, и не создали для серьезного зрителя действительно театрального шедевра как целого, а тем более для того, кто ищет развлечения более высокого стиля. Какую блестящую кабаре-программу для нашего Выставочного театра<sup>115</sup> создало бы это представление «Турандот». Но ведь позволительно иной раз позабавиться и со сцены Лоренсберг, и, кроме того, «Турандот» не единственная струна на инструменте, которым виртуозно владеют русские.

Итак, будем смеяться над дурашливыми масками и смехотворною смесью стилей. А принцесса Адельма – Орочко, со своим патетическим голосом и всем патетическим обликом, плутовство Скирины, изящество Мансуровой в роли Турандот, как равным образом и Завадского – принца, Барак Толчанова и великий канцлер – Шуккина, – вполне обнаружили, какое подлинное искусство в состоянии представить на сцене эти молодые русские, с такою сыгранностью в странных и ложно понятых заданиях.

Сегодня – новая программа, а в воскресенье опять представляется случай отчасти насладиться, отчасти посмеяться на «Принцессе Турандот» с ее высокой грацией и игристым дурачеством. Для тех, кто еще не был вчера в числе премьерной публики, которая громом аплодисментов благодарила за художественное наслаждение, это возможность не только, оценить современную художественную культуру, но и выразить искреннее восторженное чувство.

Перевод без указания фамилии переводчика хранится в Музее Театра им. Евг. Вахтангова

Артур Михель

42

### Третья студия Гастроли в Лессина-театре<sup>116</sup>

Vossische Zeitung. Berlin, 1923. № 336. 4. Aug. S. 2

Новый вариант молодого русского театра! Они называют себя Третьей студией Московского Художественного театра и представляются отпрысками Станиславского. И в самом деле, Станиславский считал скончавшегося в прошлом году в молодом возрасте основателя Студии Вахтангова своим наиболее выдающимся учеником. В действительности Студия значительно отдалилась от благовейного отношения Станиславского к жизни, но при этом не достигла таировского принципа суверенного театра с его попытками пространственной передачи телесного напряжения актера. Вахтангов, по крайней мере, в своей последней постановке, в «Принцессе Турандот» Гоцци, которую мы видели вчера, находится в поиске скорее фантастически-мелодичного, чем ритмично-конструктивного сценического образа срежиссированного произведения, постоянно обновляющегося маскарада однажды заданных пространственных и изобразительных элементов. Дабы возвысить импровизацию до стилистического принципа, он возвращается к старой форме исполнения роли Турандот с ее задорно-веселым импровизационным характером.

Позади справа виднеется широкий проем в скошенной стене, а вверху слева – высокое окно. Вахтангов устанавливает на сцене возрастающий в направлении направо полукруг с покосившейся башней посередине, украшенной завитками в стиле Архипенко<sup>117</sup>. Позади справа виднеется широкий проем в скошенной стене, а вверху слева – высокое окно. Пространство между башней, окном и выгнутым левым углом он разделяет, при помощи треугольных подмостков, на уровне

человеческого роста – на верхнее и нижнее. Таким образом, ему удастся получить многочастную сцену, которую слуги, действуя в такт музыке, при поднятом занавесе и при помощи передвижных декораций превращают из улицы в тронный зал, а из темницы в опочивальню, быстро и ловко прикрепляя занавесы к свисающим канатам и вздергивая их вверх.

В начале постановки по очереди представляют исполнителей: мужчин во фраках, женщин в элегантных вечерних платьях. Как только желтый занавес поднимается, актеры делают шаг назад на сцену, где обнаруживаются костюмы, платки, шарфы, головные уборы, в которые они драпируются для пьесы. Принц Калаф весь вечер остается во фраке, желтой короткой накидке с зеленым подкладом на плечах, зеленым тюрбаном на голове и рапирой в руке. И только постоянные маски комедии дель арте с самого начала одеты «в манере Калло», как сказал бы Э.Т.А. Гофман<sup>118</sup>.

Так костюмы и декорации встраиваются в представление, которое ни на секунду не теряет своего импровизационного, комедиантского и игрового характера. Балансируя между трагедией и гротеском, легкой поступью сказка Гоцци то и дело движется к свадебному концу, ни на миг не упуская из вида ни сам путь, ни саму цель. Мудрые старцы входят размеренным шагом под торжественную музыку (в качестве головного убора у одного надета тарелка для пирога, у другого грелка-чехол для чайника, у третьего красивая коробка из-под конфет). Служанки принцессы, танцующая под звуки вальса, появляются на сцене. Сама принцесса, серьезная и мрачная, предстает зрителю под

иронично синкопированный ритм бостона. За исполненным ненависти монологом Турандот, пародирующей себя при помощи драматически напряженных прыжков и театрально-интенсивных телодвижений, следует милое щебетание впархивающих и исчезающих служанок. Длинные, гротескные, клоунские сцены, встраиваясь в общую композицию, уравнивают масштабные, бурные, наполненные страстями сцены. К подобного рода шедеврам можно отнести пантомиму перед заключительной сценой. Слуги разыгрывают безмолвную пародию на трагическую фабулу пьесы, в которой при всей ее краткости и убедительности удается перевести основные мотивы действия в сферу танцевально-мимическую. Вариация высмеивает фабулу и в то же время, отражает в конце пьесы, далекой от реальности, ее шутовскую нереальность, создавая видимость близости к реальности. В итоге напрашивается вывод: постановка, определенно, представляет собой не всерьез разыгрываемую пьесу, а озорную и захватывающую, искрящуюся веселостью игру со сказкой.

Спектакль полнится резкими и мягкими, сильными и прерывистыми интонациями, ни одно мгновение не выпущено из четкого

построения сценического действия. Великолепны композиция и кульминационное развитие трехчастной сцены разгадывания загадок, не менее впечатляет сцена свадьбы, где стоящая на коленях труппа переходит от монотонного ритуального пения к ничем не сдерживаемому, веселому пению. Вслед за ним, после нескольких обращений к публике прощальных слов принцессы, актеры снимают и складывают свои костюмы, а затем рука об руку, проходя вдоль рамп, покидают сцену, кланяясь в такт музыке.

О постановке следует, прежде всего, сказать, что в целом она разыгрывается на чрезвычайно высоком уровне. Практически все эти очень юные актеры и очень юные прекрасные актрисы отличаются одухотворенностью тел и движений, благодаря чему порхающая легкость сценической игры, масштаб жестикюляции, пружинистость прыжков и изящество танца даются без особых усилий как отдельному исполнителю, так и всей труппе. Это подлинное искусство актерского ансамбля: по крайней мере, в этом Студия сохраняет традицию Станиславского. Именно этим и объясняется очарование постановки!

Пер. с нем. компании «ААТ».

Пауль Виглер

### «Турандот» у русских Гастроли в Лессинг-театре

43

Berliner Zeitung. 1923. № 210. 4. Aug.

Русская труппа, играющая в Лессинг-театре, называет себя Третья студия. Мы уже принимали здесь другие студии<sup>119</sup>, эти филиалы Московского Художественного театра. Третья студия стала называться так после смерти Вахтангова<sup>120</sup>, режиссера, который для нее был, вероятно, тем же, чем Таиров

для своего театра: духовным вождем и брызжущим фантазией творцом-экспериментатором. Ничто в таировских работах не вызывало большего восторга, чем романтическая фантазмагория «Принцессы Брамбиллы»<sup>121</sup>. И Вахтангов тоже привнес в «Турандот», которую он оставил после себя,

романтическую иронию, дав новую жизнь пестрому миру комедии дель арте. В своей веселой грации эта «Турандот» пленительна. На первый взгляд в архитектуре сценического пространства есть что-то таинское: наклонная площадка, белая арка, ступеньки и ширмы. Потолок, как в спортзале – со свисающими с него канатами, цветными кольцами и другими приспособлениями. Растянутые цветные полотнища становятся улицей Пекина. Сияющий круг: солнце. Потом оно меняется местами с весело выплывающим в свете софитов месяцем. В центре – колонна с причудливыми завитками как единственная неподвижная деталь этого пространства, где все непрерывно видоизменяется на глазах у зрителей. Служанки и один слуга, пританцовывая, ставят и убирают переносные детали оформления. Это тот же прием, что в начале спектакля, когда после парада всех его участников актеры и актрисы при освещенном зале начинают на глазах у зрителей, среди ритмично колеблющихся шелковых флагов, облачаться в костюмы своих персонажей. Или когда в интермедии-пантомиме пять служанок и пританцовывающий слуга «рассказывают» содержание «Турандот» – театр в театре, удивительно захватывающий. Или когда дзанни итальянской импровизационной комедии исполняют свои лацци: Бригелла теряет голос и Труффальдино, как врач, собирающийся выдрать зуб, засовывает палку ему в глотку; Тарталья с носом-хоботом,

как у бабочки, долго-долго заикается, прежде чем произнести свои очередные чудовищные глупости.

Спектакль сложной и тонкой структуры одновременно являет нам наивный театр, в котором происходящее сопровождается резкой музыкой (гребенки вместо скрипок) ярмарочного представления.

Это представление пародийно; мужчины в нем появляются во фраках, и все они, даже Калаф, похожий в своем тюрбане и желтом плаще на какого-нибудь принца из «Тысячи и одной ночи», в отдельные мгновения смотрятся как современные светские люди рядом с женщинами в костюмах вполне сказочных. Оно пародийно, поскольку высмеивает устаревшую декламационную манеру исполнения на театре. Пародиен и этот старец Тимур, являющий собой удачнейший типаж классического трагического отца, с его полотенцем вместо седой бороды, которым он утирает слезы. А потом снова всерьез торжествует искусство, и звучат сказочно-упоительные голоса, как, например, в ночной сцене в женских покоях, решенных в розово-красных тонах. Самая изысканная индивидуальность в труппе – нежная Мансурова, Турандот. Ее талант заслуживает европейской славы. Вечер закончился немой сценой с участием всех исполнителей и тем восторженным гимном сердцу, который обычно способна оценить только русская театральная публика.

Пер. с нем. И. В. Холмогоровой

Ю. Офросимов

### «Принцесса Турандот»

Руль. Берлин, 1923. № 816. 7 авг. С. 5

44

– Парад, алле! –

По команде Труффальдино на неубранную сцену под оркестр, в котором главную

партию исполняет гребешок, выходят все участники; актеры – во фраках, актрисы – в вечерних туалетах. Откуда-то из недр

появляется корзина, наполненная пестрым тряпьем, и под тот же марш исполнители, перебрасываясь тканями, – точь-в-точь жонглеры! – перевоплощаются тут же на глазах... Раз! Раз! И вот уже готовы и принц Калаф, в наверхенном наскоро тюрбане, в дамской какой-то кофте поверх фрака, с рапирой, вечно сверкающей в руке; и Тимур, царь астраханский, с бородой-полотенцем; и сама сказочная Турандот, с покрывалом, текущим стройными складками на изжелта-розовый туалет...

Не Гоцци, каким нам показывал его Комиссаржевский<sup>122</sup>, не Шиллер, какой была «Турандот» у Рейнхардта<sup>123</sup> – в тексте смешаны и тот, и другой – современная стилизация, то, как должны были бы играть *commedia dell'arte* наших дней наши актеры, сохраняя в игре все основные черты своего характера. Театральность, помноженная на театральность; двойная реакция на натурализм Художественного театра; *épater\**... но, – увы! – 21 года, когда театральность театра и его неотъемлемая правда казались еще вещами оспоримыми и неподлежащими истине. Теперь «Турандот» Студии более любопытна, чем интересна, более забавна, чем любопытна. «Турандот» – блестящая ракета, разорвавшаяся очень кстати, в свое время осветившая, несомненно, многие тупики театра – но до нас от этой ракеты долетели только искры... Право, разве уж так необходимо теперь для того, чтобы доказать, что театр – зрелище, – или «Федру» на котурны, или прекрасную сказку в площадной балаган? Актер ли наш не выносил еще в себе трагедии и примитива сказки или зритель не дорос? Насколько приходится наблюдать зрителя сейчас – он, как никогда, жаждет восприятия «не мудрствуя лукаво»; страстей ли, чувствований, переживаний – напрямик; в «Турандот» Студии, когда дело переваливает за третью-четвертую

картину и начинаются повторения – все изящество, легкость – ау?! Актерские упражнения не вызывают больше ни улыбки к себе, ни любовной иронии, как в сказке; (а потом: почему зритель не должен верить в сказку?), но зато упорно каждый миг помнится: это сделано для того, чтобы в этом месте было очень смешно – и не смешно во все, когда один из исполнителей обращается к другому не по пьесе: «Завадский, подними ключ»... Потому что или пьеса, или импровизация и, думается, только таким путем можно добиться теперь ключа к настоящей театральности, но никак не заучиванием чужих острот, по большей части достаточно тяжелых, на три четверти угрожающих настоящий театральный текст, лишаящих исполнителей грации и блеска, какими должен переливаться по задуманному плану спектакль. И когда актеры, исполняющие обязанности уборщиков сцены, вдруг неожиданно действительно блестяще превратились в участников мимолетной пантомимы – это стало кульминационным моментом всей постановки и невольно стало досадно: зачем так невероятно растягивать то, что можно с искрометным весельем, наполненным каким-то бодрящим хмелем, показать в несколько мгновений. Здесь, в этой пантомиме была правда – и она запомнилась ярко. Конечно, всем сказанным художественная ценность спектакля не уменьшается; но «Турандот» – не достижение, только поворот руля, опыт, помеченный таким-то годом. В свое время вряд ли сказанное можно было поставить в упрек Вахтангову – дух времени, дар большого таланта толпе, великолепный дар. Трюк, может быть, отмеченный гением, чудесным образом совместившим в себе и Станиславского, и Мейерхольда, и Таирова... Хочется только отметить два недостатка, равные, должно быть, для всякого

\* *épater* (фр.) – поражать, эпатировать, ошеломлять.

времени и зрителя: перегруженность эти-ми трюками, утомляющую насыщенность и тяжесть острот. Кроме того, по актерско-му исполнению часто приходилось только догадываться о замысле режиссера: гротеск подавлял игру; и эта рецензия – не столько о «Турандот», сколько по поводу нее – в свя-зи со следующими спектаклями Студии при-дется еще вернуться к этому представлению.

После режиссера в «Турандот» – идет, ко-нечно, художник Нивинский, обладающий редким чувством экономии и характери-стики и радостный в своих красках; но послед-няя сцена навязчиво напоминает ландри-новскую коробку, какая-то дешевая пестрота.

Из исполнителей дали удачное соедине-ние характеров актеров и изображаемых типов итальянские маски – Кудрявцев, Шу-кин, Симонов и Глазунов. Завадский – Ка-лаф, во многом напоминающий Церете-ли, дает образ, но излишне меланхоличен в патетических местах и патетичен в меланхолических.

Забавен Захава – Тимур, очень мила Зели-ма – Ремизова, менее мила сама Турандот – Мансурова, достаточно безличная, во мно-гом копирующая Гзовскую<sup>124</sup>, но давшая свою хорошую интонацию в последних сценах.

Как упоминалось – блестяще сыгрались исполнители пантомимы.

В. Уральцев

### На представлении «Турандот»

Дни. Берлин, 1923. № 233. 7 авг. С. 5–6

45

Присковые люди рассказывали мне та-кую сказку:

Пришли как-то из Китая в сибирскую тайгу золотоискатели и, наткнувшись на жилу, там и зазимовали. Жили в шалашах, звериной, полуголодной жизнью, терпели и испыты-вали тоску. Хоть бы помолиться – и то не-где. И тогда надумали из льдин пагоду по-строить, чтобы хоть разок крепко помолить-ся своему Будде и душу отвести. Так и сде-лали. Нарубили в застывшей реке ледяных кирпичей и воздвигли из них стены, потом крышу с загибами, а потом, разохотившись, и самого Будду шестнадцатиругого любовно сделали – и все из льда. А тем временем вес-на капельная наступала и конец льду пред-указывала. Поспеют помолиться аль нет? «Нам бы только разок, – говорили искате-ли, – а там пускай себе растает». И как раз в тот самый день, когда всей артелью горя-чо молились, стала пагода расплываться, все равно как сальная свеча.

Увидал все это с высокого неба Великий Тайон, Всевышний по-нашему, и удивил-ся безмерно.

– Неслыханное это, говорит, дело, чтобы для одного только разу пагоду строить. Вот уж молитвенники упорные! Никогда таких не бывало.

Погладил свои двухаршинные шелковые усы и, от приятности, длинными ногтями на пальцах пощелкал.

А потом повернулся к солнцу и сказал:

– Ты уж их не трогай, пускай себе молятся. Жги куда хочешь, а пагоду обжигать не смей. Пусть так и стоит. Очень уж ладно выстрое-на. Жалко ее уничтожать.

Так пагода и стоит по сей дань, даром что ледяная, а вокруг каждое лето от солнца вся трава выгорает.

Вот какие бывают чудеса.

\*\*\*

Эту сказку можно было вспомнить на пред-ставлении «Принцессы Турандот» и тут же



крепко задуматься над неумолимой жестокостью искусства, которое подчас способно потребовать от автора огромных усилий для интерпретации какого-нибудь недлительного, скоротечного пустяка. Увы! Неползность, нерасчетливость, неконструктивность – первейший атрибут искусства и в этом, пожалуй, его единственное и неистребимое очарование. Помните, что отвечает гетевский Зевс на вопрос богов, почему прекрасное так преходяще? Ибо только преходящее и прекрасно – ответил Зевс. Поэтому для искусства не существует подразделения на «большое» и «малое», для него и «пустяк» ценен, даже если это сооруженная на один день триумфальная арка, получасовой фейерверк, декорация или котильонное украшение. Только бы этот пустяк творил сновидение, заставляя зрителя хотя бы на одно мгновение отдаться в поработощающую власть красоты.

Не хочется повторять заезженных трюизмов, но приходится напомнить, что таинство искусства есть волшебство преобразования действительности. От этой действительности искусство, сколько ни старается, уйти не может; оно только должно немного «приврать», облечь действительность в вымысел, но так, чтобы в него уверовали, ибо – еще раз! – без сновидения искусства не существует. О. Уайльд формулировал это краткой сентенцией: упадок лжи есть упадок искусства.

И вот приходит Вахтангов и, представляя перед нами наивную сказку Карло Гоцци, изящным движением рапиры вскрывает «царские врата» лицедейства и разоблачает условности. Вы только настраиваетесь на волшебный сон, как кто-нибудь из его масок – Труффальдино, Тарталья или Бригелла – всовывает вам в нос зажженную бумажку: не спите! Вы чихаете – и сна как не бывало.

Говорят, Станиславский горячо приветствовал «Турандот» и назвал ее победой, отметил, что Вахтангов удачно нашел то, чего так

долго и тщетно искали другие. Казалось бы, что Вахтангов полная противоположность Станиславскому, его антипод – не правда ли? В то время как Станиславский крайне озабочен тем, чтобы зритель видел только правду, не замечая неправды, и искусственные трели соловьев принимал за настоящие трели, Вахтангов все время боится, чтобы зритель, упаси Бог, не принял бутафорию за нечто «всамделишное». Он то и дело напоминает; мы только актеры, все мы во фраках и балльных туалетах, а наши сценические костюмы не больше, как подвернувшиеся под руку скатерти, одеяла и шали; наши кинжалы роговые, а луна всего лишь софит. По существу же оба они в близком родстве: Вахтангов – духовный сын Станиславского.

Вольтер утверждал, что Господь в благодати своей приемлет и кощунство, так как оно есть не что иное, как только другой, противоположный способ веры в Него, такой же горячей. В педантичной детальности бесперывного разоблачения Станиславский почувствовал свою собственную детальность, такую же напряженную, такую же педантичную, такую же непрерывную. Близким было ему и верховенство режиссуры. Принял он и хороший тон спектакля, и вкус режиссера. Но вот был ли он захвачен, как зритель? Не думаю.

«Турандот» в постановке Студии можно совершенно свободно слушать и смотреть, сидя за столиком и попивая кофе с бенедиктином. Можно пить и простое пиво. И можно держать пари, что на протяжении четырех актов вы не прольете ни одной капельки – ни кофе, ни бенедиктина, ни пива, потому, что вы не будете захвачены ни на одно мгновение. Вы совершенно свободно можете уйти, не дожидаясь конца спектакля, и никакой досады, никакой пустоты в душе своей не ощутите: вы просто вместо четырех номеров программы видели три. Я позволю себе сказать больше: из тысячи человек, присутствовавших на спектакле, вряд ли

у кого-нибудь явится желание пойти посмотреть пьесу еще раз. А если и найдется такой, то это будет либо актер, желающий основательно изучить приемы Студии, либо тоскующий эмигрант, которому после бесцветного, бескровного русско-немецкого жаргона приятно послушать краснощекий московский говор. Разве это не убийственный критерий для оценки? Разве не верно бесхитростное утверждение, что та книга хороша, от которой нельзя оторваться и которую хочешь прочесть еще раз?

Но, может быть, вчерашний зритель пойдет только затем, чтобы еще раз посмеяться? Буффонные импровизаторы, упоминавшие в своей стилизованной отсебятине даже про шведскую, английскую и американскую валюту, хорошо его забавляли. Не послушать ли их еще раз? Нет, вряд ли его это соблазнит. Смеются над тем, что неожиданно и дерзко, над самыми отдаленными сопоставлениями – это верно. Но когда вы привыкли, вам уж несколько не смешно даже самое неожиданное, потому что оно перестает быть неожиданным. Вы поражаетесь только в первое мгновение, так как в Лессинг-театре вы никак не ждали веселой клоунады, но затем вы перестаете поражаться. Вас, правда, несколько не коробят и не шокируют дурачества Труффальдино, но *à la longue*\* они немного приедаются. Или нет, – не то слово! – они немного мешают, ибо так далеко отвлекают нас от пьесы, что это замечает сам режиссер и, чтобы вернуть нас к основному представлению, он восстанавливает содержание пьесы в виде конспективной пантомимы.

\* \* \*

Самый жалкий человек это тот, который смеется над самим собой. В себя надо верить. Театр, который потешается над самим собой, так же жалок, ибо никого не может он увлечь, захватить, очаровать.

«Турандот» – это сцена на сцене, причем вторая потешается над первой, первая над второй. Литературное произведение, делающее литературу своим содержанием, всегда ничтожно. По крайней мере, не было еще такого удачного произведения и должно быть не будет, потому что, если священник во время обедни начнет на виду у всех разоблачаться и разоблачать свое священнодействие, – молитвенное настроение исчезнет мгновенно. Уж на что кинематограф вещь достаточно прозаичная, а и он все же требует какой-то веры в себя. Говорят, что в своем стремлении поражать и удивлять он [кинематограф – В.И.] додумался до того, чтобы показав на экране какую-нибудь пьесу, тут же продемонстрировать, как она сделана. Не ясно ли, что это самоубийство?

Но отчего же все-таки «Турандот» нравится и приятна для уха и глаза? Блестящее исполнение? По совести говоря, нельзя этого сказать. Исполнение среднее, ровное. Даже некого выделить. Разве, что г. Завадского – за пластичность и г-жу Орошко – за голосовую экспрессию. Вообще же все исполнители достаточно нивелированы, недаром на спинах некоторых из них нашиты номера – первый, второй, третий, четвертый, пятый. Что же делает спектакль приятным и радостным?

Мне кажется, только один есть ответ, и он оправдывает все: и ложность приемов, и сценические анахронизмы, и изобилие отсебятины и подавление Гоцци: Вахтангов!

Для меня совершенно несомненно, что это был человек большого дарования, излучавший из себя токи подлинного вдохновения, заражавшего актеров. Над подмостками Лессинг-театра незримо реял его стремительный дух, и все еще пылающее творчество его оживляло самые нежизненные формы и в корне своем ложные приемы: для настоящего таланта нет ничего невозможного

\* *à la longue* (фр.) – в конце концов.

и неправильного. Ведь это верно, что настоящий художник обладает властью обращать в огромное то, что мы считаем ничтожным и мелким. Дайте талантливому актеру три страницы биржевой котировки из «Börsenblatt'a»\* с *notierte* и *unnotierte*\*\* , и он продекламирует ее так, что у вас будут слезы на глазах.

Своим талантом Вахтангов придал жизнь формам, лишенным какой бы то ни было жизненности, потому что они надуманы

от начала и до конца. Не им надуманы, нет, а всеми его предшественниками – Крэгом, Мейерхольдом и другими. Он сделал отбор, установил дозы, но главное – окропил все живой водой таланта и показал свою работу нам. Вот талант его и понравился. А приемы и принципы – несколько, что, кстати сказать, хорошая иллюстрация к тому, что «прием» которому приписывают теперь такую первенствующую роль, в действительности играет роль очень маленькую.

А. Вольский <А. П. Гроним>

### Вахтангаисты (К гастроям Третьей студии МХТ)

46

Накануне. Берлин, 1923. № 404. 8 авг. С. 5

Никто не сказал о поэзии лучше Берне<sup>125</sup>: «...каждый удар сердца наносит нам новую рану, и жизнь была бы вечным кровопролитием, если бы не существовало поэзии. Она дает нам то, в чем отказывает природа: золотое время, которое не ржавеет, неотцветающую весну, безоблачное счастье и вечную юность»<sup>126</sup>. Разумеется, это можно отнести ко всякому искусству, по крайней мере, – к подлинному, в том числе и к театру, если не разделять странного взгляда, скрыто противопологающего «театр» – «искусству».

Цитата из Берне – не только блестящий афоризм: в ней целая эстетическая система, краеугольный камень философии искусства, ключ к пониманию его глубочайшей сущности.

Когда Пушкин уверял, что «нам», т.е. поэтам, людям искусства, возвышающий обман дороже тьмы низких истин – он утверждал ту же великую истину, только по недоразумению ставшую поводом ожесточенных и бесполезных споров.

Искусство – ирреально; «эстетическая иллюзия есть обман, который я создаю сам в свободной игре внутреннего подражания» (Гроос)<sup>127</sup>.

Говоря о Вахтангове и вахтангистах, этим беглым замечанием можно было бы ограничить теоретические предпосылки.

Все ново, что хорошо забыто.

У Шекспира корабли приставали к берегам Богемии, и леди Макбет «кормила грудью» своих никогда не существовавших детей. Это не была простая описка: Шекспир, по словам Гете, «нужна была сила каждой из произносимых речей»<sup>128</sup>.

И все-таки после Шекспира не только стал возможен, но и был возведен в шедевр искусства реалистический театр.

Еще так недавно, если взять соответствующие масштабы времени, упорный отрицатель самодовлеющего театра, Ю. Айхенвальд, восхищался «Горем от ума» в постановке Станиславского<sup>129</sup>, еще так недавно Станиславский сбивался с ног в поисках

\* «Börsenblatt» (нем.) – «Биржевой бюллетень», ведущая немецкая газета.

\*\* *notierte, unnotierte* (нем.) – биржевые термины, обозначающие официальные и неофициальные котировки.

«настоящего сверчка», – а теперь от одного из лучших знатоков театра мы узнаем, что неизбежность самоотрицания художественников была для него бесспорна уже десять лет тому назад<sup>130</sup>.

В процессе этого самоотрицания родился Вахтангов. Напрасно сами студийцы называют его в своем проспекте не только учеником, но и продолжателем театра Станиславского.

Гораздо ближе к истине Евреинов, утверждающий, что «Е. Б. Вахтангов, ища выхода, смело стал на путь театральности, столь ярко и столь длительно проклинаясь К. С. Станиславским вместе с собранием „верующих“». (Апология Театральности // Театр. 1923. № 1)

В постановке «Принцессы Турандот» Евреинов «уже не был удивлен той полной ликвидацией реализма, какую являла <...> эта замечательная по свежести и смелости выдумки, ультра-театральная постановка». Он «чувствовал себя, как именованный... ибо «поистине страшным драконом для его театрального духа был до сих пор униженно-прославляемый хором поработанной публики реализм театра Станиславского».

Действительно, если уж к кому и близок Вахтангов, то к Таирову, а не к Станиславскому, Камерному, а не Художественному театру.

Кто же, видевший «Принцессу Брамбиллу», не признает в ней, по крайней мере, двоюродную сестру «Принцессы Турандот».

Да, обе принцессы – настоящей театральной королевской крови, и, вопреки алфавитному порядку, кто сказал Т (Таиров), должен сказать В (Вахтангов).

У Таирова, несмотря на глубину и оригинальность (для реалистических умов) его идей, все же слышится отзвук добрых старых традиций. Это не только высокое искусство, но и подчеркнуто-высокое, ходульность не только стилизованная.

Таиров в прекрасной театральной позе, но явно на цыпочках, а ведь котурны для

того и созданы, чтобы не нужно было становиться на цыпочки, в классическую позицию провинциальных баритонов.

Конечно, судить о вахтангистах по одной «Турандот» так же трудно, как о глубине чувства по первому свиданию. Но химический состав благородного металла везде приблизительно одинаков, и крошечная метка пробы определяет достоинство всего сплава.

Три руководящих идеи положены Вахтанговым в основу его исканий: ирреальность искусства, «самодовлеимость» театра как особого вида искусства и «чистая театральность».

По совести, здесь нет ничего разительно нового; и не только потому, что ничто не ново под луной, но и потому, что Вахтангов в такой же степени создан эпохой, как им – создана театральная эпоха. Таиров, Вахтангов, Мейерхольд – непрерывная цепь естественного развития театральной идеи, такая же естественная троица, как Крэг, Станиславский, Рейнхардт, несмотря на их разность.

Заслуги Вахтангова и его последователей не нуждаются в преувеличении. Нет надобности кричать о новой эре, откровении, легком ответе на всевозможные вопросы.

Заседание продолжается.

Эстетическая мысль не сказала никакого «последнего слова» в области театра, да и возможны ли, нужны ли, наконец, здесь «последние слова».

Парадоксальность Евреинова, может быть, дороже и плодотворнее всяких «последних слов», от которых всегда веет могильным холодом и пустотой.

Но ведь идеи – идеями, искания – исканиями, а нам нужны реальные достижения ирреального искусства.

В этом смысле вахтангистам, выражаясь вульгарно, «есть, что предъявить».

Пусть то, что они «предъявляют» – только «жанр», только «род искусства», но разве не «все роды хороши, кроме скучного»?..

Скучать в Третьей студии невозможно.

Поэт берет кусок жизни, грубой и бедной, и творит из него сладостную легенду<sup>131</sup>.

Вахтангисты берут простую, наивную, грубоватую легенду-сказку, и творят из нее праздник для слуха, гла'за и сёрдца. Схему, чертеж, абрис они иллюминируют, расцветчивают многогранным сверканием ключом бьющего, жизнерадостного дарования, радугой тончайших красок, гениальной в своей простоте выдумки, проникновенным пониманием психологии зрительного зала и чудесным, интуитивным знанием сложных законов своего искусства.

Истинный знаток и ценитель красоты останавливается богомольно перед ее воплощением, «куда бы он ни поспешал, хоть на любовное свиданье».

К каким бы сокровенным вершинам искусства ни «поспешала» ваша душа, вы остановитесь невольно пред достижениями вахтанговского театра. Когда раздвигается

волшебный занавес Третьей студии, вы уже не можете остаться ни теоретиком, ни приносящим критиком, ни театральным рецензентом, ни даже простым зрителем.

Вы – сопричастник чудесной мистерии, зачарованный постоялец «гостиницы для путешествующих в прекрасном».

Вы – человек, преодолевший самое трудное препятствие – самого себя, заботы «низкой жизни», чародей, преображающий действительность с божественной легкостью и упоением.

«...Каждый удар сердца наносит нам новую рану, и жизнь была бы вечным кровопролитием, если бы не существовало поэзии.

Она дает нам то, в чем отказывает природа: золотое время, которое не ржавеет, не отцветает, весну, безоблачное счастье и вечную юность...»

Вот что следовало бы написать над входом в Вахтанговский Театр.

Это ли не заслуга? Это ли не радость?

---

---

Эрик Фогелер

## Русская Турандот Московская Студия в гостях у Лессина-театра

47

Berliner Tageblatt. 1923. 8. Aug. S. 2

Станиславский, Таиров, а теперь они. Они говорят, что учились у Станиславского, но то, что они делают, – это Таиров. Это тот же Таиров, но без эстетических воззваний и патетических программ, без теоретизирования. Просто театр, разгулявшийся и почувствовавший свободу, веселый и озорной пародийный театр. Здесь присутствует все: комедия и куклы, ярмарка и балаган, пластика балета и искусство цирка, «Синяя птица». Под аккомпанемент оркестриона, с изогнутой геометрией линий, здесь скатерть превращается в пальто, а белый шарф

с бахромой – в бороду. Театр с импровизациями, клоунадой, буффонадой и парабасами. И все это наполнено живым смыслом, фантазией и юмором, ярким гротеском и цветом, движением и динамизмом. И, конечно, художественным мастерством – той самой мощной подготовкой по Станиславскому и вымуштрованностью балета, где каждый поворот и каждое движение – искусство пластики до кончиков ногтей, где даже стул падает в такт происходящему на сцене.

Играют итальянскую комедию дель арте, переведенную на русский язык.

Разве еще нет пародии на Карло Гоцци? – Русский театр ставит пародию на уже существующую пародию, в то время как балетные пассажи русского спектакля являют собой еще одну пародию – на их пародию пародии; шутка катится кубарем, увлекая за собой зрителя. Истинный нигилизм юмористического видения... раскрывается позже и со всей порицающей строгостью.

Немецкий поэт, любитель ямба и патетического жанра, Фридрих Шиллер также перевел «Турандот», на немецкий язык, ямбом и, как водится, с нравочениями. «Нам необходимо новое произведение, – писал Шиллер своему другу Кёрнеру, – и по возможности из нового региона, для этого пьеса Гоцци как нельзя лучше подойдет нам»<sup>132</sup>. Если бы Шиллер только видел этот новый регион! Но остается только подписаться под словами прогрессивного поэта: Бог видит, нам нужна пьеса из нового региона. Да, да, именно из нового.

Свою «Принцессу Турандот» Гоцци называет трагикомической сказкой. Автор трагедийного жанра, Шиллер пренебрег комическим, и сказка из-под его пера вышла, получив немного назидательный характер. В игре актеров московского большевистского театра нам не хватает этой трагичности, причем в очень большой степени. Однако в русской постановке чувствуется освежающий привкус – детскости и народности, его удалось искусно сдобрить художественным соусом.

Панталоне, Тарталья, Труффальдино, Бригелла – на этих старых героях итальянского

театра импровизации в русском театре строится все. Шиллер намеревался возвысить этих марионеток до живых существ, создав психологические образы персонажей, и они остались безжизненными фигурами. Русские актеры сделали из марионеток настоящих марионеток, и их прямо-таки разрывает от жизни.

По этой постановке еще невозможно судить об актерском потенциале труппы, разве что о потенциале исполнителей второстепенных персонажей. Великолепно сыграны самоуверенный и глуповатый Тарталья Шукина, шустрый Труффальдино Симонина, старый Тимур, исполнитель которого кажется нам отличным комическим актером. Мансурова в роли Турандот и Орочко в роли Адельмы смогли бы разыграть великую трагедию, которую сейчас они так славно травестируют. И хоть Завадский, принц Калаф, и не великий актер, но с уверенностью можно сказать, что он блестяще прыгает, танцует и фехтует.

Режиссером и вдохновителем спектакля является Вахтангов. Совсем недавно он ушел из жизни, но дух его продолжает жить в постановке – в колоритной фантастике, тщательной проработке и выстроенной композиции, в отточенности каждого движения. И когда посреди этой яркой безудержности, в какой-нибудь из ночных сцен, всплывают зелено-красно-голубые переливы видений и настроений, то кажется, что Вахтангову можно было бы доверить не только Чехова, но и Метерлинка.

Пер. с нем. компании «ААТ»

Павел Марков

## «Принцесса Турандот»

48

«Принцесса Турандот». Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах  
в постановке Третьей студии МХАТ: Сб. М.; Пг., [1923]. С. 43–51  
Перепечатано: Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 76–85

## I

Прошедшая зима, в конце которой была поставлена Вахтанговым «Турандот», остается для русского театра временем очень значительным – ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами. За неизбежностью новых театральных одежд долго будет звенеть и рыдать то, чем наполнился в ту зиму театр, что звенело и рыдало на его сценах, в его актерах, в режиссерах, бросивших театру фантастический и сплетающийся ряд спектаклей, который составляет: «русский театр двадцать первого – двадцать второго года».

Эта зима была завершением революционного пятилетия, временем расчета и прощания, новых надежд и стремлений. То был расчет с тем, что пропело в прекрасных днях наших разрушительных революций; театр принял на себя мужество строить небывалые театральные формы и петь небывалые песни; все соблазны театральных теорий, казалось, воплотились в живую конкретность; книжные страницы и лирические мечтания реализовались в ряд спектаклей; возникали монументальные представления, и трагедия вернулась на сцену; происходило первое и обещающее оформление духовного наследия революционных дней; потому и искусство той зимы было противоречиво и болезненно-волнующе подобно всей неуверенной, противоречивой и быстрой жизни; было – искусством перелома, итогов и мечтаний. Но музыкой театра стала музыка революции.

Полный волнений театральный год подарил нас неверными взлетами и обманчивыми

падениями. Что стало его единственным образом? Как могут быть объединены в одно целое еврейская легенда о дибукке, французская классическая трагедия о любви Федры к Ипполиту<sup>133</sup> и интернациональный фарс о великодушном и влюбленном рогоносце<sup>134</sup>? Голос волнения, тревоги и беспокойства залил подмостки театров и кричал голосами актеров, конструктивистическими построениями сцен, сухою мощью скупых, живописных красок, острою режиссерской изобретательности. Этот голос волнения и тревоги звучал воплем в маленьком зале «Габима», когда гортанными и восточными звуками древнего, давно мертвого, но теперь воскрешенного языка полилась «Песня песней», когда устами обреченного Ханана, белой невесты Леи и хора безруких, слепых, хромых нищих – буйством свадебных плясок – рассказывал творец спектакля о страдании, смерти и освобождении.

Этот голос предчувствуемых тревог обнаружил явление греческой царицы в пурпуре золота, багрянце плащей и одежд; за словами Расиновой трагедии и изысканностью сценических очертаний – напряженность жеста, патетика слова, пафос чувств неожиданно и сурово открыли испуганную ярость сжигаемой бесплодной любовью менады; и четкая строгость рисунка не скрыла отзвуков античного ужаса и древней тоски.

И немного позже: инженеризм машинных конструкций; обнаженный материал железа и дерева; машины, колеса и лестницы; прозодежда и пустые лица среди вертящихся колес и мельниц – несколько смятенных, заблудившихся и ищущих людей; фарс о «Великодушном рогоносце» своим сценическим

рисунком утверждал и закреплял очень мучительную правду об искривлении любви; хитросплетенный анекдот о Стелле, ее муже и многочисленных любовниках стал вполне мистической историей о некоторых существенных судьбах человеческой жизни.

Сценически же театр обнаруживал большую сложность, находчивость и изобретательность; разные по своей сущности и противоположные по духу режиссеры находили общие основания сценических реформ, хотя, казалось, их поиски шли различными и друг на друга непохожими путями. Но различны были пути, непохожи сценические разрешения, противоположны конечные итоги – но одинаковы и общи были проблемы театра, которые подлежали разрешению в тот, успевший стать памятным, год.

Так искали – в построениях сцены, ее конструктивистической ломке, – соответственного выражения смятенности эпохи; одновременно оправдывались эстетической и технической задачей найти удобную и приемлемую для актера площадь игры; так искали ритма и темпа как основных начал композиции спектакля; ритмические комбинации, ускорение и замедление темпа рождали своеобразные, иногда загадочные, рисунки действия и обнаруживали силы, скрытые в драматургическом сценарии и освобожденные волею постановщика. Так отрекались от излишества украшений, шли к обнажению актера и его существа, к отказу от всех «театральностей» во имя создания театра. Внешние и формальные черты зачастую говорили изобретательности режиссера и мастерству актера больше, чем волнение чувств и пафос образа. Так возникал формализм эпохи. В формальных очертаниях искали средств воздействовать на все менее и менее реагирующее сознание зрителя. В мозговые же коробки зрителя бросали: глубину трагического гротеска, возрожденный классицизм, реализм механизированной жизни.

Но формальные черты становились адекватными тем сущностям, которые они выражали. В спектакле появлялось начало, которому суждено было спасти спектакль, актера и режиссера. Иногда то был музыкальный пафос, дух музыки, который проникал в спектакль и переводил его в плоскость трагедии – так случилось с «Гадибуком». Иногда то был пафос воли, как в «Федре», за одеяниями французского классицизма обнаружившей предания античного мира.

Формальные пути развития русского театра близились к завершению; творчество актера, закаленное годами исканий, требовало новых выходов; проблемы, долго казавшиеся только теоретическими мечтаниями, воплотились на практике и стали у порога своего разрешения; формализм боролся со взрывами духовных бурь; каждый театр положительно или отрицательно служил задачам, раскрывшимся в современности. Такова была эта такая недавняя, но знаменательная зима. В эту-то зиму, следуя за «Федрой» и «Гадибуком», предшествуя «Великодушному рогоносцу» – на сцене Третьей студии была исполнена «Принцесса Турандот» в постановке Е. Б. Вахтангова.

## II

«Принцесса Турандот» не выпала из общей цепи театра двадцать второго года; все, чем обременил театр тот год, легло и на фантастическую китайскую сказку, созданную режиссером Вахтанговым. Но таковы общие свойства этого необычного спектакля, что именно о нем и отличающих его качествах говорить особенно трудно – из всех перечисленных постановок он был одновременно наиболее прост и наиболее затейлив, наиболее наивен и наиболее кокетлив, наиболее искренен и наиболее надуман. Думается, необходимо усилие, чтобы отделить в спектакле «Турандот» то, что было формальной принадлежностью, манящею новизною и что, может быть, особенно и преимущественно доставило успех



спектакля у публики, от того, что было основой спектакля, было его созидательной силой и противоядием тонким и дурманящим ядом, льющимся со сцены во время представления «Турандот».

Да, он был ядовит, этот спектакль, принявший в себя и в себе преобразивший все лукавство театральных теорий, скрывавших тоску по подлинному театру, но воплощавших ее в ряде парадоксальных формулировок. Не было ни одной проблемы современной театральной формы, которая не была бы затронута и так или иначе разрешена спектаклем «Турандот». Театр двадцать второго года отдал в распоряжение постановщика «Турандот» все свои достижения и посвятил его во все свои задачи, и – неожиданно – то, что вызывало ропот и отпор в ряде других спектаклей, что казалось неприемлемым, враждебным, чрезмерно дерзким и вызывающим на других сценах, в спектакле «Турандот» было воспринято зрителем, как законная и неизбежная форма спектакля, как естественная и логически оправданная необходимость.

В спектакле говорил формализм двадцать второго года. В качестве возражения режиссерской работе постановщика «Турандот» легко выставить одно наблюдение, которое возможно обратить в упрек: но это наблюдение ведет к пониманию смысла «Турандот». Все проблемы формального порядка, которые так яростно обсуждались и воплощались современным театром, в спектакле «Турандот» явились каждая – как отдельная, отнюдь не доминирующая часть; происходило некоторое снижение и умаление больших проблем современной театральности; рассматриваемые в отдельности и казавшиеся сложными и запутанными, на представлении «Турандот» они явились в довольно полном соединении и существенном сочетании, и показались не столь запутанными и не столь сложными, но вполне разрешимыми сценически. Оправдание же они

несли в иных – отнюдь не формальных – свойствах спектакля.

Кроме того: каждая из разрешенных в спектакле проблем была показана зрителю под покровом легких и приятных эстетических одеяний; казалось – они теряли остроту споров. Но впечатление было обманчиво: легкость большого мастера, обнаруженная Вахтанговым, способствовала тому, что формальные приемы и проблемы незаметно, но неизбежно проникали в сознание зрителя и подчиняли его.

Такова первая двойственность спектакля «Турандот». В нем ясно и точно были разграничены служебные роли и сценические задания художника, музыканта, актера, бутафора и всех других деятелей сцены: были обнажены все сценические театральные приемы и эффекты – утверждены в качестве специфических особенностей сцены простой и необходимой роли театрального и сценического «приема как приема». Им отводилось принадлежащее в театре место; это было расчетом с формализмом театра; это не было его отрицанием, – но признанием и утверждением его роли на театре; Вахтангов в «Турандот», соединив многообразие и многосложность театральных задач современности, дал им разрешение практическое, в самом их сочетании обнаружив их роль на театре; роль же их на театре была служебной, тем эстетическим покровом, который скрывает внеэстетические ценности спектакля и театра. Легкость, которая в результате долгого труда, стала основным свойством спектакля «Турандот», означала преодоление косности театрального материала и предсказывала безоговорочное подчинение его заданиям режиссера и актера. Происходила борьба за овладение теми театральными приемами, которые подчиняли современный театр; теперь их стихия была укрощена и подчинена воле постановщика; постановщик был вправе утвердить свое личное субъективное отношение

к театральным формам современности; это произошло в «Турандот».

Казалось, в спектакле господствовал тот же аналитический, разлагающий театр на элементы, метод, что был свойственен театру двадцать второго года и стал одним из его отличительных признаков. Сцена была построена согласно основным началам конструктивизма, и площадка была сломана; она была местом обнаружения мастерства актера, легкое барокко колонн служило преобразению места игры на глазах у зрителя, и пестрые тряпки, вне всех реалистических правдоподобий, обращали его в столицу китайской империи: пьеса была театральным сценарием; текст Гоцци смешался с текстом Шиллера; моменты импровизаций о телефоне, бесед со зрителями разрушали непрочную словесную канву; маски возродились и приняли на себя исстари принадлежащую им роль. Автор исчезал, подавленный богатством данного им сценического материала; ритм и темп музыкально строили речь, фразу и движение; фраки мужчин, вечерние туалеты актрис, легкие и воздушные ткани намекали на «игру в театр», как определялся смысл спектакля «Турандот» иными из зрителей и критиков; отречение от внешних реальностей привело к отказу от переживаний обыденности: спектакль «Турандот» стал синтезом формальных достижений театра двадцать первого – двадцать второго года.

Играя, смеясь и радуясь, ломал Вахтангов театральные формы и вновь складывал их в необычных сочетаниях; то была не только «игра в театр» – зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира. Синтез, который внес Вахтангов, убил яд первоначального аналитического подхода. Необходимость же синтетического разрешения лежала не только в сценических условиях – она была обусловлена самим восприятием

театром сказки о «Принцессе Турандот»: театально-сценически следовало разложить современный театр, понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм; точно так же литературный материал фантастической сказки должен был быть пересмотрен в духе современного освещения сказки; литературные и сценические задания сплелись воедино; возникло необычное разрешение «Турандот», обнаруженное на подмостках Третьей студии.

Современность спектакля лежала не в островах и шутках на современные темы; она лежала в методе его построения и в скрываемой им сущности; метод же построения был продиктован старой сказкой Гоцци; наивность сказки не могла быть воспринята современностью так же просто и наивно, как во времена ее создания; легко могли показаться трагические переживания Калафа придуманными, страдания Турандот – скучными, попытка воскресить их – бесплодной и вредной затратой сил.

Но неправдоподобия сказок не чужды современности; метод сказочных построений есть путь накопления невероятностей и противоречий, соединения несоединимого, сочетания различнейших планов – житейского, героического и фантастического; неожиданных использований обыденности в целях сказочных; привнесения в прошлое современности и проникновения прошлого в современность, – это есть путь психологических неправдоподобий, реальных несоответствий, веры сердца и знания любви. Неправдоподобие сказочных построений стало методом создания спектакля; за новизною сочетаний текли сказочные струи Гоцци.

Так несли оправдание фраки в соединении с пестротой украшающих тряпок, ракетки вместо скипетров, кашне вместо бород, обычные стулья среди намеков на китайщину и на фоне конструктивистических

построений, крышки конфетных коробок вместо портретов, оркестр из гребешков, импровизации на современную тему, ломка переживаний, смена чувств, переходы и перемены положений, состояний, приемов, – так получил объяснение тот необычный и радостный наряд, который облек «Принцессу Турандот».

Легкая изобретательность немудреных и незатейливых острот, наивность театральных эффектов, простота песенок говорили одновременно о мастерстве и хитрости режиссера и о наивности простоватого рассказчика сказок. Была в этом спектакле сложность театральных проблем разоблачена и рассказана простотою доступных зрителю форм, а сказочная наивность китайщины приобрела формы современные и завлекательные.

Так было совершено перемещение задач спектакля, которое заставляет так длительно и упорно видеть иронию основной стихией спектакля; ирония обозначена смешением стилей при полном утверждении основного и единственного метода спектакля; ирония освещает ставшие общедоступными сценические построения, ирония есть субъективное отношение Вахтангова ко всем приемам, допущенным в представлении сказки – улыбка, брошенная на побежденный материал.

Но, между тем, сказка оставалась сказкой: сказочное и нелепое представление о жестокости китайской царевны и о слепой и мужественной влюбленности молодого и прекрасного принца Калафа не обратилось в пустой анекдот; спасена фабула сказки и возрожден метод ее построений. В каких-то самых творческих основах ирония исчезала, готовясь уступить место иным, непохожим струям. Спектакль «Турандот» был утверждением нелепой, полной случайностей и обманов, напрасных слез и ошибок, но неизменно радостной жизни; его простенькая музыка и такие обыденные шутки звучали так же бодряще, как десять лет тому назад музыка

«Синей птицы» и странствования Тильтиля и Митиль. Этот современный спектакль, наполненный изысканностью городской культуры, привлекал зрителей и внушал твердость веры. Ирония в спектакле «Турандот» была методом спектакля, оформляющим моментом, но не основной стихией спектакля; она была необходима, чтобы сделать доступным, сохранить и передать миф о любви Калафа и Турандот – он вырос из нетронутым под острием иронических усмешек; таково было свойство Вахтангова – режиссера и художника: о самом настоящем и самом глубоко говорить словами лукавыми, ускользающими и насмешливыми; но неверные и лукавые слова скрывали: веру сердца, песнь любви, твердость знания, древние преходящие, но неизбежно волнующие чувства, что вновь зазвучали среди голоса тревог и забот.

### III

Было бы легко, но неверно представить в качестве существа актерского исполнения «Турандот» – возрождение игры как игры, простой «игры в театр». Как и весь спектакль, в котором возрождение мифа совершалось такими длинными, путанными, но необходимыми путями, так и актерская игра в нем имела задачи более существенные и менее изысканно-кокетливые, чем только детская «игра в театр». Правда об актере, которую подарил Вахтангов театру, сплелась с правдою спектакля.

Актер был утвержден как творческое начало спектакля; он играл одновременно и образ, и свое отношение к нему. Свобода творческого субъективизма и утверждение личного освещения образа – согласно своим чувствованиям и духовным ощущениям – стала правом актера. Образ не поглощал и не подчинял своею тяжестью лица актера; актер – мастер и лицедей – обнаруживал свою простую – большую или малую, значительную или незначительную, – но свою личную, ему одному присущую, его одного отличающую сущность; конструктивизм

сцены и эффекты театра наполнялись обнаружением правды человека; в человеческом лице актера должны были найти оправдание ложь театральных представлений и обман сцены. Актер приобрел пафос существования; радость творчества соединилась с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера; лирика, скрытая за иронией, освобождала от тяжких пут психологических изысканий и становилась взрывом, обличающим глубину творческих возможностей актера.

Точно так же актер обнаруживался как мастер, овладевший техникой внешнего мастерства, преодолевший и подчинивший свое тело; намечались пути разрешения проблемы современного актера; они были неполны без завоевания внутренней техники; во внутреннюю же технику входило овладение образом; влюбленный Калаф на сцене был влюбленным Калафом, но актер знал, как кончатся его страдания и как наивны его желания; капризная Турандот была капризной Турандот, а бедный богдыхан Альтоум был смешным, страдающим от капризов дочери богдыханом Альтоумом; лицо актера не убивало лицо образа, но возносилось далеко над ним, принимало образ в себя, чтобы осветить его теплою участия, доверия или насмешки. В «Турандот» тайна актерского искусства становилась явною; она обнаружилась легкостью сияющих чувств и радостью игры; радость творчества стала третьим и окончательным элементом деятельности актера.

Разрешение вопроса об актере есть разрешение театральных задач современности; в человеке – актере – мастере был оправдан формализм эпохи; очистительную силу своего пафоса связывается «Турандот» с театром двадцать второго года; горечь не обременила на этот раз создание Вахтангова, то была радость мастера, ощутившего свои силы и нашедшего пути к обузданию отныне ему подвластных театральных

стихий; природа театра открылась остроте брошенного взгляда – Вахтангов нес оправдание становящемуся бесплодным существованию театра и уничтожал его этические и моральные противоречия.

Отсюда вытекла прозрачная гармоничность спектакля «Турандот»; он не был пылающим и огненным – мастерство режиссера придало ему строгую законченность и классическую определенность; как будто действительно звучала сказка Гоцци в городе снежных ночей, мороза и вьюги; холодом большого искусства отмечен спектакль; он окутывает спектакль, обволакивает старую сказку, делает ее значительной; этот холод – печать мудрости и знания Вахтангова.

Было бы несправедливо предсказывать «Турандот» вечное или очень продолжительное существование, но справедливо за легкомысленными уборами сегодняшних шуток увидеть значение «Турандот» в развитии нашего театра. Спектакль «Турандот» смотрел в лицо правде театра; представление никого не обманывало и ничего не скрывало; каждому элементу театра отводилось предназначенное ему место; открывалась возможность строить театр; спектакль открыл цену и значение театральных украшений, актерского мастерства и духовных основ творчества; он окончательно утвердил связь волнений эстетических и других, более широких и трепетных, которые будил своими ритмами спектакль «Турандот»; сказка осталась сказкой, миф был мифом, актеры выполняли свое дело – но то, что было сущностью мифа и сущностью театра, звучало в Вахтангове властно и победительно; «Турандот» стала явлением нашей современности, «Турандот» очистила актера, освободила от всех предвзятостей и сделала внутренне готовым к восприятию более глубоких и более пронзительных слов; спектакль «Турандот» заново утвердил театр.

Потому преходяще и тленно пьянящее вино «Турандот», рассеются иронические

улыбки актеров, пройдет пора наивных песенок и немудреных острот, юность, которой отдан спектакль «Турандот», сменится зрелостью; но памятью «Турандот» и завещанием Вахтангова останется правда зоркого взгляда, мужество знания, точность мастера, простые слова о театре, актере и жизни, скрытые за хитростью постановки – слова, о которых не нужно и напрасно много говорить, которые нельзя часто повторять, но которые стали основой будущего. Так пропела в «Турандот» современность, так

голоса тревоги, забот и беспокойства окружают рожденное днями наших революций знание мужественного света жизни и чистоты ее юности; эту обещающую правду уносит с собою группа ласково прощающихся со зрителем актеров, когда исчезает в складках серого занавеса и когда четыре воскрешенных маски сообщают о том, что «представление сказки Карло Гоцци „Принцесса Турандот“ окончено».

Октябрь 1922 г.

Самуил Марголин

## Юбилей последних спектаклей Вахтангова

49

Новый зритель. 1924. № 11. 25 марта. С. 9

Последние спектакли Вахтангова прошли чрез юбилейный стаж. Завтра, и даже уже сегодня, – цифра представлений «Гадibuка» перевалит за двести, а «Турандот» – за триста.

Будь жив Вахтангов, и для него эта давность спектаклей казалась бы только – длительностью репетиций, на которых работают, ищут, растут и горят актеры. Ибо у Вахтангова не было – представления, только – репетиции. Ни один из своих спектаклей Вахтангов не утверждал как завершение, напротив того, считал каждый из спектаклей – стадией работы, неизбежно требующей своего развития. Все свои спектакли Вахтангов беспрерывно корректировал. «Чудо св. Антония» – знает три варианта его постановки. Но и все другие постановки – множество вариаций. Спектакли Вахтангова живут – вместе с жизнью. Жизнь бежит, и движется процесс работы над спектаклем-репетицией. Жизнь меняется, меняется и спектакль.

Вахтангов желал двигаться и в новых, и в старых своих спектаклях. Дав жизнь

спектаклю, Вахтангов считал своим внутренним долгом сохранять его живым, усиливать его пульс, увеличивать его бодрость, ускорять его энергию. Жизни по инерции – не принимал, не допускал, отвергал – в своих спектаклях – Вахтангов. Для Вахтангова не было старых пьес, древнего репертуара и не существовали в природе – отжитые комедии, трагедии, мистерии, буффонады, водевили, мелодрамы, сказки. Ибо для всех них – он мог найти – живую форму их выражения, живую и новую жизнь.

Весь секрет жизнеспособности «Турандот» и «Гадibuка» в том, что они всегда оставались репетициями и никогда бы – не превращались в спектакли. Тогда можно поверить в то, что следующий № над анонсом о представлении – не есть – его повторение, а – только новый и беспрерывно видоизменяющийся этап работы над спектаклем, над его ростом, его углублением, его созвучием с каждым часом, с каждой минутой – эпохи.

Повторять для Вахтангова – значит – умирать.

Менять – значит – жить!

Если «Гадибук» и «Турандот» – сохранены, а не видоизменены, – это мертвые цветения.

Если «Гадибук» и «Турандот» – будут претворяться и преображаться живыми «вахтанговцами» – в современные спектакли – ощущением себя в сегодняшнем дне

и неистовством вахтанговской театральности – у них не будет смерти.

Смертны – лишь повторяемые спектакли.

Бессмертие – принадлежит – упрямству пытливости репетиции.

---

---

Альцест <Е.Я. Генис>

50

**Студия им. Вахтангова  
«Принцесса Турандот»<sup>135</sup>**

Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета. Веч. вып.  
1925. № 594. 3 мая. С. 3.

Наконец-то одесская публика познакомилась с постановкой «Принцессы Турандот», которой не без основания гордится театральная Москва и которая создала славу Третьей студии МХАТ. Правда, знакомство это состоялось с большим опозданием, и это не могло не отразиться на непосредственности и силе нашего впечатления. Ведь, в сущности, весь стиль и характер вахтанговской постановки, это – сейчас, после ГОСЕКТа<sup>136</sup> и Мейерхольда<sup>137</sup>, уже пройденный этап. Это – наш вчерашний театальный день. И все же «Турандот» – спектакль большой театральной красоты, красочный и нежный, как солнечная улыбка. В нем все звучит как импровизация, рожденная тут же перед публикой, не чувствуется совершенно труда и усилия исполнителей, так легка и непринужденна игра актеров.

Конечно, при желании легко найти в этом спектакле немало недостатков. Прежде всего, сама пьеса, эта старая пьеса Гоцци о жестокой принцессе Турандот и влюбленном в нее принце Калафе – сейчас порядком скучна и наивна. И затем, для нехитрой сказки это слишком длинно, громоздко, растянуто на семь картин.

Но текст Гоцци только повод, чтобы расшить на нем театру свой собственный

пышный узор, и скучная сказка поминутно прерывается, чтобы уступить место веселой интермедии, ироническому диалогу, лукавой шутке. Самое ценное, что заключено в вахтанговской «Турандот», это ее театральность и живописность. Поэтому она больше радует глаз и ухо, чем говорит уму и сердцу. Она вся во внешней форме, в пристрастии к сценической динамике, к гимнастическому прыжку, к пластическому жесту, к живописности представления. Основной тон спектакля – условность. В нем все нереально: костюмы импровизируются тут же, на глазах у публики, из первых попавшихся под руку кусков материи, бороды из ваты, усы из сусального золота, луна спускается на веревке. И речь исполнителей звучит то искренно, горячо, любовно и страдальчески, то тонкой иронической насмешкой над всеми человеческими чувствами. И в этой иронии, в этом грациозном смешении подлинного чувства с лукавой насмешкой главная прелесть вахтанговской постановки.

Очень стройно, гладко, с концертной слаженностью актерского коллектива протекает исполнение пьесы. Труппа как будто не может похвастаться артистическими силами, но все же большинство удачно справляется

со своими ролями. Очень живо и весело изображают маски Горюнов, Щукин, Симонов. Хорошее впечатление оставляет Орочко

в роли Адельмы. Слабее исполнение Мансуровой (Турандот) и Шихматова (Калаф), всерьез декламировавших стихи Гоцци.

---

---

М. Б<ертенсон>

**О спектаклях Вахтанговцев  
«Принцесса Турандот»**

51

Театральная неделя. Одесса, 1925. № 10. 7 мая. С. 9

Столетиями выцветавший Гоцци – только канва, только повод для вахтанговской «Турандот». Истинный автор – постановщик. Его творческий замысел – создать представление саморазоблачающейся театральной условности – владычествует над всем: от совершенной по своей остроумной целесообразности конструкции до мельчайших движений исполнителей, до луны, свисающей на веревочке, бороды из шифона, картонного солнца и неба из тряпок.

«Турандот» – спектакль формальной диктатуры режиссера – пленительное зрелище исключительного Вахтангова.

С этой и только с этой точки зрения можно и должно оценивать «Принцессу Турандот».

Тех, кто искал в этот театральный вечер взволнованности актерского переживания или нового слова драматурга, – ожидало разочарование.

«Турандот» в 25 году – вчерашний день нашего театра. От формы к содержанию, таков диалектический путь современного советского театра. И зритель наших дней ждет от театра, прежде всего, содержания, близкого его запросам, отвечающего его растущей пытливости. Вот почему был холодок в восприятии зрительным залом «Принцессы Турандот», и вот почему так горячо и отзывчиво принимал зритель второй спектакль московской Студии – «Комедии Мериме»<sup>138</sup>.

---

---

Ник. Анапский <Н. В. Мазанов>

**«Принцесса Турандот»<sup>139</sup>  
Постановка Третьей студии  
Московского Художественного театра**

52

Молот. Ростов-на-Дону, 1925. № 1151. 7 июня. С. 4

Значение «Принцессы Турандот» в развитии нашего театра неоспоримо. В 1922 году «Турандот» прозвучала в театральной жизни Москвы как некоторое событие: этот спектакль исключительно глубокой

художественности провозгласил некий новый путь. Именно этот спектакль и сейчас является необычным. Он кажется одновременно простым и затейливым, наивным и кокетливым, искренним и надуманным.

Несомненно, формальное начало в «Турандот», манящее своею новизной, доставило успех спектаклю у публики. Но подлинный секрет успеха, конечно, лежит не здесь.

Прочтите по книжке театрально-трагическую китайскую сказку в 5 актах. Разве тяжеловесная, насыщенная длиннотами и монологами, одна из слабейших сказок Карло Гоцци, сказок барской фантазии этого венецианского сумасброда и аристократа, дает хоть какое-либо представление о легкой изящной пьесе Вахтангова? Конечно, никакого...

Что сделал Вахтангов из сказки Гоцци? По праву режиссера и таланта он газетными ножницами и цветным карандашом сохранил лишь остов, скелет гоцциевской сказки.

Вахтангов лишил пьесу аромата Италии (бедный венецианец Панталоне). В смелом дерзании он смешал текст Гоцци с текстом Шиллера (например, загадка о «Венецианском Льве» заменена «Радугой» из шиллеровского текста).

Вахтангов одел актеров во фраки, соединив последние с пестротой украшающих тряпок. Убрал со сцены роскошь и блеск китайско-татарских нарядов. Заменял царский скипетр ракеткой лаун-тенниса, седую бороду – полотенцем, сталь кинжала – костяным ножом и портреты – конфетными коробками. Среди намеков на китайщину он поставил обычные стулья. Вместо оркестра он создал игру на обыкновенных гребешках с папиросной бумагой. Он позволил актерам трагедии соперничать в шутках с масками (туфля Калафа, носовой платок Тимура, подвижные усы Бараха и пр.). Он ввел настоящие традиционные костюмы итальянских масок. Маски возродились и приняли на себя истари принадлежащую им роль.

Сцена была построена Вахтанговым согласно основным началам конструктивизма – он сломал площадку.

Внешняя форма «Принцессы Турандот», ее техническая культура и декорации были

изменены. Но Вахтангов этим не ограничился – он пошел по линии сценической динамики, гимнастического прыжка, пластического жеста и тренированного тела своих актеров. Он пришел к напевности сценической речи и живописности «представления».

А моменты импровизаций, бесед со зрителями, острот и шуток подавили окончательно автора – он исчез.

И что же? Погибла ли сказка Гоцци? Нет, не погибла. Зритель получил ювелирную тонкость постановки. Сказка сохранила самое ценное и вечное в литературном Гоцци, а именно: его иронию и веселую сатиру. Сделавшись канвой для собственного творчества артистов, сказка Гоцци стала отдыхом зрителя от слишком наскучивших драматических переживаний.

И вчера мы видели в театре б. Машонкина<sup>140</sup> легкость и мастерство актеров студии Вахтангова. Никакой истерии и неврастеничности: чеканная дикция; огонь и кровь в жесте и интонациях; как бы нечаянная, совсем не преднамеренная, произвольная импровизация.

Но чем окончательно подчиняет Вахтангов зрителя, так это любовной, нежной и ласковой иронией по адресу содержания итальянской сценической новеллы. Ирония – это стихия и метод всего спектакля. Вахтангов умеет говорить насмешливыми и лукавыми словами о настоящем, глубоком и серьезном: о любви, вере сердца и твердости знания. У Вахтангова – ирония, улыбка по адресу «трагического» содержания сказки. Но эта ирония слита, соединена с любовью к сказке.

И поэтому сказка у него остается сказкой: мужественная влюбленность молодого и прекрасного принца Калафа не превращается в пустой, бессодержательный анекдот. Нелепая жестокость китайской царевны сохраняется живой и реальной.

У Вахтангова литературный материал фантастической сказки пересмотрен, освещен



современностью – но последняя не в островах и шутках на современные темы, а в методе построения, в самой сущности спектакля.

Постановка «Принцессы Турандот» в Ростове имела вчера громадный успех. Нет здесь

никакого смысла останавливаться отдельно на игре каждого артиста. Третья студия МХАТ заняла сейчас вполне прочное место в истории нового русского театра.

---

---

Гр. Либерман

**Гастроли Студии им. Вахтангова<sup>141</sup>  
«Принцесса Турандот» Карло Гоцци**

53

Бакинский рабочий. 1925. № 139. 24 июня. С. 5

<...>

В постановке этой пьесы Вахтангов и отразил любопытный момент не только своего развития и роста, но и театра, который, так бережно храня следы духовного влияния своего учителя, дает зрителю возможность испытать пленяющую силу оригинальной постановки, где Вахтангов вместил столько заразительного стимула к творческому преобразению и импровизации.

Вот почему не стареет эта примитивная сказка о принцессе, по-новому свеж и интересен этот спектакль, в котором каждый

раз, когда поднимается занавес, четыре маски, Панталоне, Тартальи, Труффальдино и Бригеллы, импровизируют правду и вымысел изменчивого мира.

Здесь Вахтангов дал блестящую декларацию о самообновляющемся спектакле, где безгранично разворачивается свиток заключенных в нем возможностей, в котором новая сценическая установка, самый метод осуществления заданий пьесы, приемы смелой конструкции опрокидывают привычные рамки театрального зрелища.

<...>

---

---

Просперо <М. Я. Пустынин?>

**Гастроли Студии им. Вахтангова  
«Принцесса Турандот»<sup>142</sup>**

54

Заря Востока. Тифлис, 1925. № 916. 3 июля. С. 5

В 1922 году постановкой «Принцессы Турандот» студией Вахтангова была поставлена новая веха в истории развития современного театра. Новизна спектакля заставляла тогда еще с волнением ожидать впечатления, которое он произведет на авторитетную аудиторию, состоявшую из труппы Художественного театра, двух его студий и студии

«Габима». После первого акта К. С. Станиславский сначала по телефону известил больного и не присутствовавшего на спектакле Вахтангова об успехе первого акта, затем поехал к нему, чтобы лично рассказать о произведенном на него впечатлении. Спектакль окончился, и его успех, его значение определились с неоспоримостью.

«Принцесса Турандот» доставила студии Вахтангова почетное место в истории нового театра. Завершив «Гадибуком» в студии «Габима» свою трагическую тему, прозвучавшую еще в американском баре под гул сломанной плотины («Потоп»), Вахтангов подарил перед смертью свою Студию радостью молодого победоносного мастерства. Спектакль предстал в Студии, как певчая птица, в оперении веселом и пестром, зажигая ракетой солнечного веселья, дробящей свои отражения в безоблачной «игре в театр», в импровизаторской легкости актерской игры и в той иронической улыбке, которой проникнута любовь к сказке.

Эта ироническая улыбка, соединенная с любовью, – основная стихия и метод спектакля, вызвавшие его формальную новизну. Современность не могла воспринять наивность трагической сказки так просто и легко, как она воспринималась во времена ее создания. Отсюда вытекает весь метод построения спектакля. Актеры играют не столько сказку, сколько свое отношение к ней, свою улыбку по адресу ее содержания, играют спектакль, как «представление». Поэтому в начале актеры предстают перед зрителем просто, как люди – не в театральных костюмах, без грима. Несколько ритмических жестов под музыку, и на фраки и платья накидываются костюмы, на головы наворачиваются чалмы, актеры нацепляют усы, бороды из полотенец. Начинается представление.

То же – в игре: то совсем настоящий тон, как будто искренность переживаний – любви, восторга, страдания, – то тонкая актерская улыбка, иронический выпад по адресу этого мира человеческих чувств. «Над

вымыслом» сказки не слезами обливается театр, а улыбается. Улыбается легкой изобретательностью незатейливых острот, наивностью и изощренностью театральных эффектов, которыми мастерство режиссера, играя и смеясь, делает доступными формальные проблемы современного театра, а наивности сказки придает увлекательный характер современного зрелища.

Литературная ткань сказки разорвана современными остротами и шутками. Сценическая площадка сломана и сделана наклонной. Убран блеск настоящих костюмов, реальных декораций. Фраки соединены с пестротой украшающих тряпок, царский скипетр заменен ракеткой лаун-тенниса, среди намеков на китайщину даны обыкновенные стулья и т.д. Ритм и темп строят музыкальность речи и пластичность движений. Центр оркестра – обыкновенные гребешки с папиросной бумагой. Содержание сказки пародируется пантомимой, актеры трагедии соперничают в шутках с масками. Последним придана их исконная роль, они носители театрального веселья и современного отношения к сказке. Гармоничность спектакля, его классическая определенность и строгая законченность донесены к нам через несколько лет. И сейчас бодрый тон спектакля, созвучный современности, нетронутость сказки под легкими стрелами иронической усмешки, – свежи и пленительны. Спектакль остается не вчерашней шуткой, но наполненным тем значением, которое он сыграл в развитии нового театра. Отсюда и бесспорный, живой успех «Принцессы Турандот» у полного зрительного зала на первой гастрولي Студии им. Вахтангова.

Вл. Рой

## **К гастролям б. Третьей студии «Принцесса Турандот»**

55

Рабочая правда. Тифлис, 1925. № 150. 3 июля. С. 7

Новизна, необычность и диковинность зрелища – вот, что поразило и повергло ниц перед этим спектаклем нашего провинциального (в театральном смысле) зрителя.

Зритель весь во власти комедиантов, играющих в театр; зритель не знает – чему верить – шутке, брошенной актером-маской со сцены, или смеяться над самим собой, одурченными этими веселыми обманщиками.

В антрактах говорили, что Вахтангов «осовременил пьесу», разыграл ее в советском быту, и что от этого пьеса только выиграла.

Это правильно. Вахтангов не пошел по пути реставрации седой старины и не пожелал изобразить подсахаренную сказку с сусальным золотом архаической древности, он отказался от чуждых нам мироощущений и пошел по пути дерзкой иронии, игры в театр.

Вот почему эта пьеса так близка и понятна нам. Турандот, Калаф, Адельма, царедворцы – все они среди нас, они наши друзья, на пару часов надевшие яркие тряпки с тем, чтобы поиграть и позабавить нас.

Мы не в претензии к комедиантам, они прекрасно умеют шутить, легкими танцующими движениями они рисуют живые карикатуры и вместе с нами смеются и острят над масками царедворцев и королей всех

рангов и режимов. Острый, пронизывающий ритм постановки сочетался с блестящей иронией, которую дала актерам современность.

Задорные, умные советские балаганщики не превращают «бедную, грубую и жестокую жизнь в волшебное сновидение», просто, умно, ловко и искусно играют в фантастический, шуточный театр.

На ваших глазах набрасывают они на себя пестрые «китайские» костюмы, поднимают на блоках размалеванные ткани, прицепляют смешные бороды и начинают забавно, ловко и находчиво играть.

И когда маски выходят за занавес и говорят: «Представление сказки Карло Гоцци „Принцесса Турандот“ окончилось», то мы с сожалением вспоминаем, что игра окончилась, что Мансурова, Орочко, Глазунов, Захава, Шукин и все остальные давно уже сняли с себя «китайские» одежды и через несколько минут, утомленные, пойдут домой.

Но мы не огорчены, что иллюзия разрушена; мы довольны, что наша современность, наши сегодняшние чувства и мысли позволяют нам так легко и весело смеяться над «серьезными» переживаниями венценосных персонажей чувствительной трагедии.

А. Кутель

Театральные заметки<sup>143</sup>

Жизнь искусства. 1926. № 18. 8 мая. С. 5–6

56

Сейчас больше всего разговоров о «Принцессе Турандот». Спектакль, точно, очень интересный, но я не скажу, во-первых, чтобы он являл собою, так сказать, «новое слово», а во-вторых, чтобы он обнаруживал особенную выдержанность стиля и во всех отношениях представлялся образцом изысканного вкуса. Посвящая свои заметки «Принцессе Турандот» и мыслям, вызванным этим спектаклем, я, конечно, не имею в виду ни лишить московских гостей вполне заслуженной славы за их, во всяком случае, выдающуюся художественную работу, ни отравить горечью наслаждение публики. Думаю лишь о пользе театра и об идеале прекрасного в театре.

Постановка «Принцессы Турандот» отразила все веяния театра за последние 15 лет. Стиль гротеска и язвительной пародии, созданный «Кривым зеркалом», художественные интермедии «Летучей мыши», с их несколько лекарственной картинностью; «конферансы», которыми нынче пользуются и стар, и млад; усиленная разработка *commedia dell'arte*, предпринятая Мейерхольдом в его студиях и давшая, как можно судить по «Принцессе Турандот», отличные результаты; изыскания в области театральной акробатики и увлечение цирком; декоративный конструктивизм и условность постановок; попытки ритмизации драматических произведений и широкое применение хореографии – словом, все, что только было в театре последних лет новаторского, мы находим в постановке «Принцессы Турандот». Подобно Мольеру, покойный Вахтангов мог сказать о себе: «je prends mon bien partout, où je le trouve»<sup>144</sup>. Хватая полной пригоршней материал отовсюду, Мольер остался Мольером, и указанием на целый

ряд заимствований я отнюдь не стремлюсь умалить дарование Вахтангова. Но между заимствованием – что несколько не является погрешностью – и эклектизмом как художественным принципом, – существенная разница. Заимствование претворяется в стиль и становится органической частью целого; эклектизм же, по самой сути своей, есть отрицание единого стиля, это стиль многоликий, многорукий, как боги древнего востока, на все простирающие жадные пальцы.

В самом деле, каков же, собственно, стиль постановки «Принцессы Турандот»? Я видел на днях в Москве во Второй, кажется, студии «Укрощение строптивой»<sup>145</sup>. «Турандот» – наряднее, пожалуй, воздушнее, забавнее, но в смысле стиля, «Укрощение строптивой» – редкая по благородству постановка. Исходные пункты постановок как будто одни и те же: *commedia dell'arte*, арлекинда. Но в «Укрощении строптивой» есть логическое оправдание почти всему, что происходит на сцене. Странствующие комедианты разыгрывают пьесу пред пьяным Слем в зале благородного лорда. Мы знаем, каковы были приемы странствующих английских комедиантов, и в этих приемах, смягченных в духе нашего времени, стилизованных в чувстве и восприятии нашей современности, пьеса и играется. Это – условно историческая перспектива, условно историческая реконструкция известной театральной формы, известного жанра. И так как Шекспир писал свою комедию, несомненно, под властью этих форм и приемов игры странствующих комедиантов, то, быть может, постановка Студии вернее передает дух пьесы и ее художественную ценность, чем обычное исполнение «Укрощения строптивой»

в стиле высокой «комедии». Отсюда – из этого сближения авторского гения и натуральных форм его выражения – особая, на мой взгляд, прелесть восприятия самой пьесы.

\* \* \*

Вот, кажется мне, мы подошли к сути. Там, в Москве, я видел пьесу; здесь, в Петербурге, я видел Вахтангова и его даровитых сотрудников. Но я всегда хочу видеть пьесу. Это – моя, как зрителя, постоянная забота и мое право, особенно, когда дело касается Шекспира или Гоцци. Превращение театра в экспериментальное поле для режиссерских трюков, а пьес в предлог для ухищрений – претензия высокомерная. Я не говорю, что театр – это литература. Но театр и литература, и поэзия, и в числе сотрудников театра поэту принадлежит первое место, и если пострадал Гоцци, а выиграл Вахтангов, то я не знаю, ущерб это или выигрыш для театра как формального искусства, но что это проигрыш для меня как для публики – совершенно бесспорно.

В постановке «Принцессы Турандот» нет пьесы Гоцци. Начиная с черных фраков и штанов, на которые набрасываются условные китайские (и не китайские) костюмы, отовсюду торчит чересполосица, старое и новое, современная клоунада и жанр старых арлекинских *lazzi*, конферансье и Полишинель, опереточный комик от Лео Фалля<sup>146</sup> и Легара<sup>147</sup> и старый знакомец Скарамуш; фореггеровский докладчик из «Хорошего обращения с лошадью»<sup>148</sup> и Панталоне, говорящий с украинским акцентом. Дурачество во что бы то ни стало, если нужно с отсебятинами и намеками на современность а la Бим-Бом<sup>149</sup> – вот что такое этот спектакль. Задача постановки пьесы Гоцци видоизменилась в корне: вместо пьесы Гоцци – пародия на пьесу Гоцци. И если цель этого очаровательного дурачества, ибо местами оно, точно, очаровательно – показать, как, в сущности, далека эта сказка Гоцци от форм современного искусства и нашего

взыскующего духа, – то эта цель достигнута блистательно. Вышло так, что Мейерхольд разрабатывал формы арлекинады и издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», специально посвященный Гоцци, для того, чтобы показать, что великий Карло Гоцци отнюдь не заслуживает «хорошего обращения». Вахтангов со всей своей Студией так увлекся милыми пустяками, что всего Гоцци превратил в пустяк из пустяков, или как писали одно время про оперетку, во время ее расцвета:

Жизнь наша пуфф,  
Пустей ореха...  
Поехать в «Буфф» –  
Одна утеха.

Ведь Калаф – образ пламенного любовника, а вовсе не двуногое недоразумение, противоестественная помесь неврастеника с акробатом, Пьеро с водевильным простаком. И соперница Турандот – отнюдь не комическая фигура, а истинно страдальческая, трагическая личность, которую, с некоторыми легкими изменениями, можно целиком перенести в любую трагедию Расина. И над прекрасной исполнительницей этой роли, обладающей голосом, темпераментом, силой, выразительностью, все время совершалось режиссерское насилие, понуждавшее ее в самых патетических местах обращать трагедию в фарс. Ведь при всем нажиме режиссерского карандаша и всяческом приспособлении пьесы Гоцци, невозможно совершенно скрыть, упрятать – сладкое, как мед, лирическое воодушевление, душистую поэзию сказки.

О, конечно, от великого до смешного – один только шаг! И быть может, величайшее достижение театра в том и будет состоять, что наше искусство окажется в состоянии показать, как трагическое одним концом своим впадает в тривиальный фарс, а поэзия – в самобичующее осмеяние. Но это произойдет тогда, когда можно будет с одинаковою остротою обнаружить и почувствовать

то и другое – когда, растроганный, я стану смеяться и, нахохотавшийся, упьюсь слезами. Это было – да, было! – В то время, когда души были проще, элементарнее. Это было во времена Гоцци. В этом заключалось искусство старых мастеров слова и театра, и счастливое свойство прежней публики. Ни одна крупница радости и наслаждения от спектакля не пропадали для нее. И к этому когда-нибудь придем и мы, но это будут не легкокрылые благоглупости односторонней, хотя и очаровательной, постановки «Принцессы Турандот».

Вот к чему сводятся мои замечания. Это – опасно хорошо. Соблазнительно хорошо. Ядовито. Это ярчайший пустоцвет, пикантейший соус, от которого легко – в особенности, на переломе нашей культуры – нажать острый катар эстетического чувства. Я следил за публикой: она усердно покашливала – вернейший признак рассеянного внимания – когда на сцене разыгрывалась интрига пьесы, развивалась фабула,

и мгновенно превращалась в слух и внимание, как только начиналось интермедийное действие. Она воспринимала только дивертисмент, и когда ушла из театра, то была в таком настроении, что вот, мол, покушала лепестков из «роз», сваренных на сладкой росе, и таково легко и привольно. Разумеется, это хорошо. Но какой простор для эпикурейских чувств, для самоуслады! Какой удар для искусства, ищущего идеала и высокого служения! Карлейль как-то заметил, что духовность человека выражается в способности к «удивлению»<sup>150</sup>. Удивляться – значит, чувствовать дыхание бесконечного, грань миров, трепет трансцендентности. Ваше искусство, дорогие московские гости, в «Принцессе Турандот», – по существу, очаровательный декаданс. Я вполне понял бы его необходимость и законность в эпоху какого-нибудь возрождения от суровых запретов догматической морали. Но нам так много позволено, мы так много уже себе позволили, что в искусстве мучительно хочется веры и идеала...

Адр. Пиотровский

## Снова «Турандот»

57

Красная газета. Веч. вып. 1926. № 131. 5 июня. С. 4

Перепечатано: Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь / Сост. и подгот. текста А. А. Акимовой; общ. ред. Е. С. Добиная. Л.: Искусство, 1969. С. 79–80

Запищали гребешки веселого марша, засуетились маски, – вот она снова, «Турандот», после трехлетнего перерыва. При появлении своем этот спектакль имел всепобеждающий успех. И, разумеется, не только трагическое обаяние имени режиссера Вахтангова, умершего, так и не увидав этой последней своей работы, было тому причиной. Спектакль пришелся впору.

Но сейчас мы вправе и обязаны судить «Турандот» судом времени. Что изменилось за три-четыре года? – Многое. Поблек, прежде всего, самый спектакль. Конечно, новый

Калаф – Шихматов, тяжеловесный и прозаический, не идет ни в какое сравнение со старым – Завадским, блистательным и остроумным. Конечно, шутки и импровизации четырех масок сильно выдохлись; острота контрастов и переходов у главных, оставшихся неизменными, исполнителей стерлась.

Но в целом все же спектакль, в особенности в ансамблевых сценах, сохранился лучше, чем ряд его сверстников. Это делает честь общей культуре и дисциплине театра.

Гораздо существеннее потому изменения в восприятии спектакля, происшедшие за

эти годы. И здесь ясно одно: «Турандот» для нас сейчас спектакль, прежде всего, исторический, почти музейный. Как великолепное завершение большого и славного периода в жизни русского театра стоит он перед нами; периода, корнями уходящего в предреволюционные поиски чистого, внесмыслового театрального мастерства, а концом упирающегося в те своеобразные первые годы советского театра, когда огромная смелость и напряжение формального реформаторства шли целиком на преодоление, на взрывании штампов и омертвевших тканей наивного, иллюзионистского спектакля. Вот откуда в «Турандот» эта сила иронии, веселое разоблачение (средства – переключение интонаций, неожиданная бутафория, жесты) ветхих тайн театральной сентиментальности, возвышенности, пафоса, лунного света, и, наряду с иронией, бесконечная жизнерадостность самоуверенного, по произволу

играющего с трудностями, точного мастерства. В этом смысле «Турандот», конечно, дитя революционных дней. За истекшие годы советский театр от «игры», от иронии и формальных преодолений все решительнее становится на путь положительного воздействия, показа жизненных фактов, морального и культурного учительства. На этом правильном и необходимом пути молодое реалистическое искусство подстерегают опасности мещанства, опрошенчества, мнимой фактичности, штампов, формального обеднения. Как победоносное орудие против этих опасностей, прежде всего, сохраняет свое значение вот эта насмешливая «Турандот». Она живет и как наиболее зрелый памятник творчества Вахтангова. Годы, прошедшие с его смерти, только подчеркнули, какого поразительного, какого глубокого и смелого художника потерял в нем советский театр.

Б. Мазинг

«Турандот»

Гастроль Театра им. Вахтангова

58

Красная газета. 1926. № 129. 6 июня. С. 6

Конечно, не в коротких газетных строчках можно оценить спектакль, признанный мировым произведением искусства, спектакль, которому посвящена многочисленная и исчерпывающая все его формальные достижения литература. Можно только с каждым новым представлением «Турандот» в Театре им. Вахтангова свидетельствовать о неиссякаемых силах театральности, воздействующих на зрителя каждый раз так же, как они воздействовали в дни первых спектаклей этого посмертного произведения режиссерского гения Вахтангова.

Перед смертью своею Вахтангов подарил наш театр радостью солнечного веселья

и побеждающего молодостью творчества, заключившего во внешние формы спектакля «Турандот» подлинную театральную игру, сущность и назначение которой – вызвать в зрителе чувство большой радости и легкости. Радость чистого смеха и веселья, гармоничность красок и форм, ритмичность звука и движения – основное, что делает «Турандот» всегда желанным и таким редчайшим спектаклем, поставившим новую веху в истории развития современного нам театра.

Но не только общепризнанным мастерством овладения формами театрального искусства ценен спектакль «Турандот», и не только редкость музейного экспоната

представляет собою его сценическое воссоздание. «Турандот» живет и будет жить до тех пор, пока живет радость бытия, звучит смех и действенной остается сила иронии.

Ироническая улыбка над полуторастолетней давности трагикомической сказкой К. Гоцци – основной тон спектакля, определивший его формальную новизну. Современность наша не могла серьезно воспринять трагические тона сказки, она могла показать лишь порою ироническую, порою теплую улыбку по адресу ее содержания. Поэтому и все построение спектакля носит слабый характер подчеркнутой театральной игры, используя лучшие методы театрального мастерства со времен итальянских комедиантов, игравших в 1761 году впервые произведение Гоцци, и до сложных

сценических приемов наших дней. Поэтому исполнители играют не только сказку, но и свое ироническое отношение к ней, подчеркивая нарочитую условность своих театральных приемов.

Эта игра отношения своего к сказке, а не самой сказки – и есть основная стихия вахтанговской «Турандот». Это проведено и в актерской игре, и в сценическом оформлении, и это заражает непосредственностью веселой игры-представления.

Спектакль «Принцессы Турандот» – всегда радующее событие. Он чарует зрителя совершенством своих выразительных театральных форм, он дарит нас светом радостной улыбки. В этом – жизненная сила «Турандот» и оправдание ее неизменного успеха.

---



---

М. Блейман

### «Принцесса Турандот»

#### Гастроли Студии им. Вахтангова

Ленинградская правда. 1926. № 129. 6 июня. С. 6

Представление наивной фантастической сказки Гоцци было в свое время не только блестящей демонстрацией театрального мастерства. Праздничность «Турандот» была не только голой эстетической, хотя и пустой схемой, не только инструктажем веселого спектакля. В дни, когда республика только вылезала из тифозной грязи и голодного пайка, «Турандот» приобрела неожиданный смысл. Спектакль был первой веселой усмешкой страны после тяжких и суровых лет. В этом было оправдание праздничности, так не вяжущейся с всеобщими заплатами, и недаром этот блестящий спектакль сохранился дольше и прочнее, чем, может быть, равные ему по мастерству «Жирофле» Камерного и мейерхольдовский «Рогоносец». Ибо те были только техническими экспериментами.

Причина неувыдаемости «Турандот» еще, может быть, в том, что ее разноцветные лоскутки говорят нам об оформлении грядущего веселого площадного спектакля.

Но сейчас «Турандот» только живое, веселое и до сих пор смело сработанное зрелище с иронической издевкой над «старым чудаком» Гоцци и над погрешками старого театра.

Спектакль на диво хорошо сохранился. Правда, Калафа играет более слабый актер, многое потускнело – но бодрое мастерство Адельмы и масок, общая сработанность зрелища показывают, что умелым приложением сил театра к социально-значимому сюжету можно ожидать от него большого и нужного спектакля.



Конст. Тверской

## Студия им. Ева. Вахтангова «Турандот»

60

Рабочий и театр. 1926. № 24. 13 июня. С. 5–6

«Турандот» в московской Студии почему-то принято оценивать по «сравнительному методу»... И пресса, и публика не говорят о спектакле как таковом, а непременно вспоминая «минувшие дни»: первый приезд Студии Вахтангова... И вздыхают сокрушенно: то было лучше, это – выветрилось, и т.д. и т.д. А между тем, едва ли справедливо живой спектакль рассматривать, как музейную редкость, заранее класть на пыльную полку архива...

Ведь и сейчас, в том виде, как она сейчас идет, комедия, несомненно, является одним из лучших достижений современной режиссуры... Ведь как бы там ни было, это первый и по сей час непревзойденный спектакль новой театральной манеры, получившей у нас громадное распространение, а теперь, пожалуй, уже и отживающей свой век...

Основное в спектакле – стремление к чистой театральности и прием «осовременивания» устарелого текста. Оба эти элемента налицо и сейчас. Работа Вахтангова не утратила своей впечатляющей и заражающей четкости, ритмичности и исключительного композиционного мастерства. Чередование сцен лирико-иронических и чисто комедийных, вставки, интермедии, трансформация декоративной установки и все остальное множество технических приемов режиссуры, применено с отличным вкусом и, конечно, не раз служило и послужит источником многих режиссерских «откровений»...

Осовременивание текста, к сожалению, гораздо менее удачно, хотя было бы несправедливо не отметить громадный успех именно всех вставных интермедийных моментов.

Неудача здесь в том, что смысловое содержание всех этих вставных сцен отнюдь не увеличивает идеологический багаж спектакля: его единственный интерес и значение в чисто формальных постановочных достижениях. И, несмотря на то, что внешнее оформление (худ. Нивинский) и актерское исполнение проработано и выверено с предельной тщательностью, пустота текста обнаруживается неизбежно и довольно скоро, спектакль к концу теряет остроту, сила воздействия его на зрителя – ослабевает. Эта очевидная, нарочитая незначительность текста является, пожалуй, единственным моментом, в котором сейчас можно упрекнуть театр.

В качестве же материала для актерской игры он оказывается очень удачным и находит превосходных исполнителей.

Вообще, не в пример «Виринее»<sup>151</sup>, – «Турандот» разыграна превосходно. За исключением одного только Шихматова (Калаф), все роли выполнены весело, с прекрасным мастерством, легкостью и элегантностью...

Спектакль весь строится на музыке... Несколькo мешает ходу действия то обстоятельство, что оркестр, расположенный перед сценой, иногда заглушает актеров. Быть может, это произошло на первом спектакле из-за незнания акустических условий нового помещения. Во всяком случае, для б. Александринского театра, может быть, было бы целесообразнее расположить оркестр где-нибудь за кулисами...

Но это все – детали... Главное же – то, что москвичи дают настоящий веселый спектакль, мастерски построенный, доходчивый и живущий интенсивной театральной

жизнью. Ему сейчас еще не нужна ретроспективная критика, равно как и перевод в разряд музейных ценностей. Когда-то «Турандот» – начало нового жанра, новой театральной манеры... Сейчас – это просто веселый, общедоступный (в том числе и особенно для детей и юношества) спектакль, лишь напоминающий о пройденных революционным театром этапах. Для Ленинграда «Турандот» уже, конечно, не тот «учебно-показательный» спектакль, каким он был несколько лет тому назад и каковыми являются у нас всегда спектакли театра им. Вс. Мейерхольда... Интересно отметить, что, несмотря на жаркую погоду и массовое устремление трудящихся на воздух, за город, в сады, Студия им. Вахтангова имеет хороший материальный успех и значительную аудиторию.

Конечно, сейчас рано говорить об общих результатах гастролей этого театра... Впереди еще ряд премьер. Разнообразный репертуар, свежий режиссерский подход, легкость и острота актерского исполнения, – все это, несомненно, нужно современному массовому зрителю...

Опыт гастролей спектаклей в конечном итоге позволяет сделать необходимые выводы, как в отношении репертуара, так и в области формально-технической, установить более или менее точно потребности аудитории и поможет проработать производственный план ленинградских театров на предстоящий сезон 1926/1927 гг.

В этом отношении гастролы Студии Вахтангова будут иметь самое большое значение и, конечно, не пройдут бесследно.

---



---

Стефан Мокульский

**«Турандот»**

**(К ее вторичному появлению в Ленинграде)**

Жизнь искусства. 1926. № 24. 15 июня. С. 20

61

После трехлетнего перерыва Ленинград снова увидел вахтанговскую «Турандот»<sup>152</sup>. За эти годы утекло немало воды, и русский театр далеко шагнул вперед по пути создания подлинно современного, советского спектакля. Но веселая «Турандот» не устарела, не потеряла своего неотразимого обаяния. Сейчас уже ясно: «Турандот» – это большая дата, большой вклад в историю русского (а следовательно, и мирового) театра XX века.

Корни спектакля – в петербургском «студийном» периоде деятельности Мейерхольда (1913–1917) с присущими этому времени исканиями чистого театрального мастерства, основанного на изучении традиций подлинно театральных эпох и в первую очередь – техники итальянской импровизированной

комедии с ее специфически театральными методами построения спектакля. Имя Гоцци являлось в это время лозунгом всей практической и теоретической работы Студии Вс. Мейерхольда. Эта работа, целиком экспериментальная и лабораторная, принесла впоследствии богатые плоды; именно здесь историку придется искать корни московской пооктябрьской деятельности Мейерхольда. Но в то же время сам мастер не успел своевременно зафиксировать достижения своего студийного периода в форме самоценного и большого театрального спектакля: революция поставила перед ним новые задачи. Но то, чего не сделал в 1917 г. Мейерхольд, то выполнил за него в 1922 г. Вахтангов, ученик Станиславского и воспитанник МХАТ. Своей деятельностью Вахтангов как бы

перекинул мост от Станиславского к Мейерхольду, соединив в своей творческой индивидуальности два значительнейших течения театра XX века. «Турандот» – продукт этого объединения, – спектакль, построенный по методам Мейерхольда и разыгранный актерами школы Станиславского. В этом синтезе – глубоко убедительном, ибо он носит отпечаток личной гениальности покойного Вахтангова – и заключается главная, историческая ценность «Турандот».

Здесь не место анализировать «Турандот», описывать приемы построения этого изумительного спектакля – приемы, ставшие уже во многих случаях каноническими, традиционными. Метод сценического гротеска, ироническое отношение актера к изображаемому образу, сознательное разрушение сценической иллюзии, обнажение театральных приемов, самопародирование, искрящаяся весельем буффонада, осовременивание импровизационного текста, шуточный парад актеров, озорная музыка, костюмы и гримы, и надо всем этим, покрывая все, игра в театр, подход к спектаклю, как к веселой, легкой и радостной игре – вот то главное, что дает «Турандот» Вахтангова. К подлинной сказке Гоцци она имеет очень мало отношения, ибо Гоцци относился к своим сказкам совершенно серьезно и объяснял успех их «строгой моралью и сильными страстями, которые нашли себе поддержку в прекрасном исполнении серьезных актеров». Но заслуга Вахтангова в том и заключается, что он дал сказку Гоцци в совсем ином, ироническом плане. Ибо – кому же нужен сейчас «настоящий» Гоцци? И можем ли мы серьезно относиться к реакционным бредням

старого венецианского чудака-аристократа? Вахтангов (как ранее и Мейерхольд) взял совершенно правильный тон по отношению в сказке Гоцци. Лучшее подтверждение тому – прочный и неизменный успех спектакля, не ослабевший в течение 4-х лет, несмотря на замену главного исполнителя Завадского значительно менее удачным Калафом – Шихматовым.

И все же возникает вопрос: не является ли сейчас этот блестящий спектакль анахронизмом в плане живой театральной общественности? Ведь романтическая ирония, изящная игра и самодовлеющий гротеск без целевой установки на современность для нашего театра – в прошлом. Сейчас перед советским театром стоят иные задачи: театральное оформление нового быта, создание новых социальных типов, ампула и масок, нахождение новых приемов сценической выразительности, обусловленных сатирическими, агитационными и культурно-просветительными заданиями. «Мандат», «Рычи, Китай», «Шторм», «Виридея» – вот типы современного советского спектакля<sup>153</sup>. Конечно, «Турандот» – не здесь; это спектакль не бытовой и не советский. Но ведь она поставлена в 1922 г., когда и Мейерхольд показал всего лишь «Великодушного роконосца». Не будем же требовать от спектакля 1922 г. качеств, обязательных для 1926 г. Пускай «Турандот» останется как изумительный образец чистой театральности, как спектакль, многим содействовавший укреплению нашей театральной культуры и актерского мастерства, которые являются необходимой предпосылкой для художественного расцвета нового советского театра.

И. Крути

62

**Театр им. Вахтангова  
«Принцесса Турандот»<sup>154</sup>**

Известия Одесского Губисполкома, Губкома КП(б)У и Губпрофсовета.  
1927. № 2238. 19 мая. С. 3

Какое огромное и сложное мастерство кроется за внешней легкостью этого неизменно пленительного спектакля! Вот уже не впервые, кажется, смотришь этих актеров, слушаешь этот текст, улыбаешься этой музыке – каждая мизансцена спектакля не только знакома, но и знаешь ведь наперед, как будет распланирована следующая сцена и следующее актерское движение – и все же каждый раз смотришь спектакль с одинаковой свежестью восприятия и каждый раз все больше и больше удивляешься совершенству – я бы сказал – партитуры этого сценического действия...

Шестой год живет «Турандот» на сцене. Многое изменилось на советском театре с 1922 года. Многие театральные увлечения за это время отцвели. Новые задачи стоят ныне перед советским театром. Но одна из тех основных задач современного театра, какие были предреканы покойным Вахтанговым

в его работе над «Турандот», остается в силе и по сей день. Это – *жизнерадостность*, бодрая, мудрая простота, за которой должно крыться умное и высокое мастерство. Именно поэтому и сейчас зритель выходит из театра после «Турандот» освеженный и приободренный, с крепкой зарядкой – такой нужной в годы сурового строительства – хорошей жизнерадостности.

Надо ли и можно ли еще сейчас говорить о театральном «существо» спектакля после того, как о нем сказаны все слова и за ним остается нерушимое признание зрителя? Вряд ли. Спектакль до сих пор живет полнокровной сценической жизнью, и это лучшая для него «рекомендация» и самая верная похвала театру, ставящему себе ныне новые и трудные задачи, которые он – надо думать – преодолет с той же «легкостью», с какой донес до наших дней замечательное создание Вахтангова.

---

Фортунат Стровски

63

**Труппа Вахтангова в «Одеоне»<sup>155</sup>  
«Принцесса Турандот»**

Paris-Midi. 1928. 13 Juin

Дата смерти автора «Принцессы Турандот» Карло Гоцци точно не известна. Возможно, он еще жив. В этом случае я посоветовал бы ему доехать на метро до станции «Одеон» и посмотреть блистательный спектакль, который русская труппа играет перед французской публикой, приводя

ее в восхищение. Он будет очарован и лучше узнает свое собственное произведение.

Его гений был рожден для фантазии и арлекинады. Он сотрудничал с труппой актеров-импровизаторов под управлением Сакки, лучшего Арлекина Италии. Ставившая комедии труппа была на грани разорения,

когда Гоцци нашел для нее сюжеты в волшебных сказках, в затейливой народной фантазии, в песнях кормилиц. С «Принцессой Турандот» появился жанр не столько сказочный, сколько романтический. Русская труппа Студии Вахтангова сделала итальянскую пьесу причудливой, гротескной диковинкой; превратила ее в цирковой, мюзикхолльный фарс, который завершается прелестным дефиле, полным грации и веселья, подобно Венецианскому карнавалу.

Принцесса Турандот, дочь китайского императора, готова выйти замуж только за того, кто сумеет отгадать три загадки: не прошедшего испытание ждет казнь.

Является неизвестный и находит три правильных ответа. Принцесса в ярости. Однако победитель соглашается вернуть ей ее слово, если она отгадает, как его зовут. Тщетно! Тогда одна из рабынь, влюбившаяся в незнакомца, выведывает у него заветное слово и сообщает Турандот: Калаф, сын царя Астраханского.

И вот Турандот свободна. В отчаянии Калаф хочет покончить с собой, но Турандот признается ему в любви. Среди всеобщего веселья играют свадьбу.

Эта история – лишь повод для того, чтобы развернуть на наших глазах самое живое, самое веселое и самое живописное зрелище, напоминающее то о лацци Мольера, то о чарах итальянской Оперы-буфф.

Здесь всё – режиссер. И в этом смысле я вижу некоторое ущемление драматического искусства. Но в том-то и заключен секрет создания этого пиршества для глаз.

Это искусство поистине визуальное, зрелище. Оно освобождает от серых будней, от рефлексии, избавляет от чувства трагического.

В голове не укладывается, что все это было создано в Москве в трагической общественной ситуации смертельно больным человеком.

Этот безумный театр, избавитель бедных людей, напоминает мне слова Гейне о Гофмане: «У искусства нет цели более высокой, чем пробуждать в человеке радостное ощущение, избавляя его тем самым от всех земных забот»<sup>156</sup>.

Очень любопытна декорация: наподобие цирка, со всеми аксессуарами, напоминающими о цирке, она погружает нас в атмосферу клоунады. Прямые пересекающиеся линии, будто бы сфотографированные не совсем в фокусе. Эффект получается необычный и забавный.

Актеры переодеваются прямо на наших глазах, пародируя сами себя! Оригинальный свет: зал то освещается, то погружается во тьму – без видимой причины, но не без искусства.

По-цирковому ловкие актеры, владеют также и мастерством артистов мюзик-холла. Актрисы молоды, красивы и на удивление дисциплинированы.

Оттого что не понимаешь текст, иногда возникает несправедливое ощущение затянутости. Но игра столь вдохновенна, что вселяет в вас только радость. Сцена свадьбы очаровательна. Занавес закрывается слишком рано. Наше удовольствие и овации нескончаемы.

Пер. с фр. Н. Э. Звенигородской

Кн. С. Волконский

64

## Гастроли театра им. Вахтангова «Принцесса Турандот»

Последние новости. Париж, 1928. № 2640. 14 июня. С. 4

Постановка этой пьесы есть выдающееся явление в числе театральных достижений.

Самое ценное: мы присутствуем при возникновении и осуществлении нового мира. Самое главное средство, коим достигается это осуществление, – это ритмический принцип. Слияние с музыкой естественно, не насильственно (как в Камерном театре). И в этом слиянии не только совпадение движений, но, что гораздо важнее, – совпадение с настроениями. Такие внезапные проявления зрительно-слуховой гармонии, как например, во время отгадывания первых двух загадок, когда вся толпа участвует в драматическом моменте, и чем же участвует? – исключительно двигательным совпадением с музыкой. Или такой удивительный по неожиданности и тонкости выполнения момент, – когда пленная Адельма в последней картине изливает свои горести, и вся толпа «соболезнует»; тут вдруг в одном месте, вслед за ее жалобой, всеми овладевает какой-то ужас, – он длится мгновение, но все, что есть на сцене, и музыка, которая за сценой, – все в этом кратком моменте ужаса участвует. Вот это настоящий театр, настоящая нереальная реальность, или, если предпочитаете, – реальная нереальность. Вот где можно сказать: «И верится, и плачется».

Таких моментов в спектакле много, – которые осуществляют то, что задано. Задано удивительным архитектурным воображением далекого и милого Вахтангова... Но могу говорить лишь о моментах. Увы, не могу сказать того же обо всем представлении сплошь. Причина? Две. Одна – злоупотребление движением. Понимаю движение, когда на сцене

много народа, тогда и единичный говорящий как бы заряжен – общим напряжением, которое ищет выхода; но когда на сцене двое, как, например, Принц с Адельмой: что это за прыжки с кровати на лестницу, с лестницы на кровать и пр.? Нет мимически-психологического оправдания, и это есть пластическая «болтовня», а не пластический «язык». Сказал «язык» – и вот вторая причина, второй недостаток. Язык, речь! Дикция невозможная, неясная, мазанная, а когда ясная, то такие невозможные ударения и такое произвольное пользование паузами, что текст приходится угадывать. Когда, когда же заговорят на русской сцене ясным, логическим, здраво-осмысленным, живым языком!.. Слова льются, как вода из крана, с таким невниманием к словосочетанию, что получается нечто несуразное вплоть до создания несуществующих слов, вроде «Плипуст» (с ударением на последнем слоге)... Жаль; не так жаль, когда плохо, а как когда хорошо, а могло бы быть лучше, да само себя портит. Но тут уже вопрос не режиссерский, а воспитательный: это не цветочки, а корень, не дело сцены и рампы, а дело школы...

И, несмотря на недочеты, так сильна заложенная в этот спектакль мысль, так слажены движения, так психологичны совпадения с музыкой, что очарование действует и вопреки неточностям речи и вопреки приносимому на жертву тексту. Все, кто побывают на «Принцессе Турандот», выйдут из театра с легким радостным настроением и с уважением к тем, кто осуществил такую огромную работу, чтобы нам доставить несколько часов приятного выхода

из действительности. Не скажу, чтобы импровизированные разговоры и приспособления к французскому зрителю были удачны: без них было бы лучше.

В смысле личного исполнения, скажу, что самые лучшие данные у г-жи Орочко, избражающей княжну-рабыню. В ней есть все для настоящей трагической актрисы. К сожалению, и у нее, хотя она лучшая, недочеты читки: неясность дикции и неточности ударений. Комические старички очень хороши, говорят много лучше прочих, но несколько злоупотребляют бытовым тоном, который врывается «опрощающим» началом в то, что производит впечатление «иного мира». К сожалению, не могу

похвалить двух главных героев. Принц пластически не довольно гибок (в особенности ноги неуклюжи, мимически бессознательны); это тем более заметно, чем больше ему режиссер навязал ненужных движений. Малая понятность речи его превзойдена только речевыми недостатками Принцессы; тут уже почти ничего понять нельзя; образ ее недостаточно выявлен, бледен и не занимает в пьесе той центральности, какая ему подобает.

Маленькая отметка, которая, может быть, покажется второстепенной, но я искренне порадовался, увидев на программе, что костюмы работы Ламановой: жива, работает и, как всегда, – хорошо.

Поль Ребу

### Генеральные репетиции в «Одеоне» «Принцесса Турандот»

65

Paris-Soir. 1928. № 1713. 14 June. P. 2

Этот спектакль исключительной оригинальности и плодотворности нужно посмотреть и обдумать всем, кто интересуется театром и его будущим.

Поразмыслите прежде всего над тем, в каком состоянии находилась Москва зимой 1921 года. Голод, отсутствие топлива и жилья. Добавьте к этому ощущение нищеты, тревоги и неуверенности в завтрашнем дне.

И в такой момент умирающий замыслил вдохнуть жизнь в охваченный тревогой город. Терзаемый раком Вахтангов собрал труппу молодых комедиантов. Он вдохновил их своей верой, воодушевил своим сценическим гением, добился от них, неимущих, обделенных средствами, чтоб они создали радостное и юношеское воспоминание об итальянском театре. Средиземноморское красноречие и беззаботность проникли, благодаря ему, в еще обескровленный недавними

побоищами город. Он вызывал взрывы здорового смеха. Он повелел резвиться и показывать балаганские трюки. Он показал маски, пробуждающие воспоминания об итальянском изяществе, счастливой жизни под солнцем, хорошем настроении и любви.

Так была представлена «Принцесса Турандот» Карла Гоцци. Известная притча о китайской принцессе, загадывавшей своим женихам загадки и посылавшей на смерть не сумевших их разгадать, стала уже не своего рода романтической комедией, а живой, шутовской, блистательной, самой современной театральной фантазией.

Таково произведение, которое Жемье<sup>157</sup> и Поль Абрам<sup>158</sup> предлагают нам сегодня по случаю Международного театрального фестиваля.

Увидеть эту пьесу – как принять бодрящее средство.

Все правила лопнули, все привычные образы действия разрушены, вся торжественность старого ритуального театра опрокинута накладными носами и отброшена игровыми скачущими персонажами.

Но труппа московского театра совершает много больше. Она учит нас примером тому, что так удачно попытались воплотить Жан Кокто<sup>159</sup> и Марсель Ашар<sup>160</sup>. Она учит нас, что отныне сценическая правда должна быть не правдой подражания, а правдой чувств. С момента, как какая-либо человеческая эмоция вдохновляет персонажей, уже не важно, чтобы их реакции проявлялись в торжественной манере. Все свободы дозволены. Театр, вновь устремившийся к своей единственной цели, которой является развлечение, должен быть доступен для капризов и дерзостей. Почему бы не перемешать потехи с патетическими выражениями?

Зачем упорствовать в показе помпезных королей, плачущих любовниц, глянцевого героя, вежливых и нарумяненных розовым, словно плачущие статуи на улице Сен-Сюльпис<sup>161</sup> или как героини модных гравюр? Зачем воздерживаться от шутовских диверсий? Почему не дать современному духу возможность проявить себя свободно и занимательно?

Духовный полет русской труппы, вдохновленный итальянской темой, представляет

собой спектакль изумительного качества. Пестрые цвета костюмов, веселые интонации, радостные подпрыгивания, сцены, достойные Фрателлини<sup>162</sup>, несут в себе удивительную энергию и оригинальность.

Хвала директорам «Одеона», настойчивость которых позволила нам увидеть серию иностранных спектаклей. Они послужат окончательному освобождению наших молодых писателей, помогая публике понять, сколь обветшало комичное начало в наших водевилях, сколь бездушна роскошь наших оперетт, сколь устарели наши педантичные трагедии.

Вот оно, сегодняшнее искусство, которое нам к лицу. То искусство, благодаря которому мы останемся в истории мирового театра. Тем хуже для французов, если из-за отсталого мышления они не понимают подобного урока и не желают идти в ногу со временем.

У этого искусства, как и у других, будут свои излишества, появятся свои штампы. Оно тоже станет товаром, эксплуатируемым благоразумными торговцами.

Но сегодня было бы вредно, недостойно нашего ума и нашей традиции, пренебречь этим старанием молодости, уносящей пыль с софитов и заставляющей бледнеть старых, выбитых из колеи комедиантов.

Пер. с фр. компании «ААТ»

Парижанин <М. Донзель>

«Принцесса Турандот»

L'Humanité. Paris, 1928. № 10776. 14 Juin. P. 2

Сладка китайская страна для тех, кто там не был. Резка, легкомысленна, безобидна, с синей душой... Словно садовница, томная, вся в бабочках – бабочках, дрожащих на линии ветра, садящихся на ее губы, подобные цветку, затаив дыхание, которых она кормит тенью из синего шелка...<sup>163</sup>

Этот поэт-фантазист<sup>164</sup> был прав. Существует и другой «Китай». Каждый из нас в своих мечтах является жителем этого иного Китая. Он часто возникает в Москве, возможно, чаще, чем в других местах. Карло Гоцци перенес его в Венецию в прежние времена.



Ширма или большая фарфоровая ваза, несколько собранных имен в старой книге его предка и соотечественника, Марко Поло, и «Китай» ожил. С более мягким сердцем и гораздо красивее, чем на самом деле. Улучшать миры – это право и привилегия поэта.

Копо в театре «Вье Коломбье» выразил по-французски очарование этой мечтательности, и когда мы полагаем, что освободились от реализма, мы видим, что победа была неполной: мечтать – это спать от души. Копо бодрствовал.

Мы, русские, спим крепко. Какое открытие, какая ловкость! Спать крепко, но наконец-то без ограничений!

Позвольте мне рассказать вам о приключениях принца Калафа и принцессы Турандот. Вы увидите их тщательный анализ в официальной программе. Здесь же речь пойдет о других, более интересных вещах. Как в еврейском театре Грановского, актер в труппе Вахтангова идет на шаг впереди от автора. Но другим образом. Здесь автор – наш товарищ. Вместо того, чтобы возносить нас на сцену, он спускается к нам.

Теперь о костюмах. Надеемся, вы не забыли, что мы – марионетки, созданные, чтобы развлекать вас. Вот шифон, отрезки атласа, гардины, вуали и тюрбаны. В этот вечер – мы ваш «Китай».

Все вместе мы смотримся прекрасно и несколько смешно, не так ли? А? Какие цвета! О! наши ленты и ширма едва ли вас стеснят. Уважаемые зрители, станьте поэтами вместе с нами...

У нас есть император, Богдыхан Китайский, и его канцлер. Высший двор Поднебесной. В Москве. Старик, Сын Неба, и если несчастные не смогут жениться на его дочери... Он возьмет в губы усы из тонкого кружева и станет еще трогательнее, осушая слезы любви своей большой вышитой бордой, отжимая ее, чтобы просушить. Высокие визири, начальники стражи и другие чиновники с цветными накладными носами

в форме яблока или шишки, венчающей крышу беседки. Не правда ли, двор императора любопытен?

\* \* \*

Трагическое в «Принцессе Турандот» здесь совсем не серьезно. Несомненно, наша эпоха не слишком сентиментальна. Жених-принц прекрасен – прекрасен для кино – и она прекрасна, жестокая принцесса, и говорят они стихами, как в книгах. Но в каждый миг их излияния прерываются прозой, они забываются, они признаются друг другу в двойной жизни персонажей и актеров. Их прерывают. Они сами себя перебивают. Глава стражи, уронивший кошелек, просит героя-любовника поднять его. Разрушается ли иллюзия в этих коротких беседах между актерами? Когда они сбавляют тон, чтобы поменяться местами, как это делают за столом, их отражения разделяются. Нет, это чудо. Они знают, что мы их сопровождаем во сне, где все возможно. И они нас волнуют. В старой сказке нас может ожидать картина жестокой и безразличной любви, они ее показывают. Вся трагедия – это немного фарс.

\* \* \*

Покойный Вахтангов задумал этот спектакль, когда революционная Россия отважно сражалась с врагами. Он хотел и умел поставить новые, легкие акценты на трагичность этого существования. Он представил пантомиму, пародию на прекрасную шутку. Женщины-служачие театра, которые ставили декорации, ради шутки играли в пьесе, чтобы посмеяться над главными актерами. И то, что они сделали за пять минут, было так же выразительно, так же забавно, как и основная игра: они делали хакакири друг другу, и мертвые передавали последней выжившей кинжал, который она использовала для хакакири. Это шикарный гротеск.

Световые эффекты. Солнце и луна покорно спускаются со свода. Сияет зал. Музыка Сизова и Козловского стонет, плачет, шипит, ревет и модулирует. Итальянская поэма

переведена на русский М. Осоргинам в очаровательной форме, чистым и точным языком. Но наши друзья-актеры из Москвы придали ей интонации, поменявшие ее из высокой трагедии (какая жестокость и какие возможности Ремизовой) на драматическую комедию (Мансурова и Шихматов). И другие, выдумавшие свои роли, которых практически не было...

Они импровизируют, поскольку это в духе их времени, возрождая традицию комедии дель арте, которые не умирают. Братство

является одним из выражений живой России, которую *ничто* не может убить. То, что они делают – совершенно театрально и ново, подобно тому, как средневековый театр выражал новый дух толпы. Мы надеемся, что для того, чтобы иметь представление о настоящей игре на сцене, наши многочисленные товарищи заполняют галереи «Одеона». Они узнают, что такое жизнь на подмостках, отдающая себя непосредственно и полностью своей настоящей публике.

Перевод с фр. компании «ААТ»

Этьен Рей

**Театр «Одеон»**  
**«Принцесса Турандот»**

Comoedia. Paris, 1928. № 5638. 14 Jul. P. 1

67

Старая восточная сказка, превращенная в комедию дель арте венецианским писателем XVIII столетия и вновь обновленная сегодня русскими постановщиками, – заранее пытаемся представить, что из этого может выйти... Это не пьеса, а спектакль, спектакль очень приятный и достаточно своеобразный.

В пьесе Гоцци есть два начала: прежде всего, это романтическая сторона, похожая на ту, что Вольтер использовал в некоторых своих сказках; как мы знаем, Китай был очень популярен в XVIII веке и приключение принцессы Турандот, дочери императора Пекина, принадлежит к старинной сокровищнице популярных легенд и повествований, заимствовавших фольклор разных стран.

Во вторую очередь, это шутовская фантазия, в которой появляются традиционные персонажи итальянской комедии – Панталоне, Бригелла, Тарталья... Из этих двух начал труппа Студии Вахтангова отбросила, или почти отбросила, первое. Романтическое

повествование служит здесь только предлогом, канвой. Зато линия «оперы-буфф» самым приятным образом развита и приправлена на русский манер свободой и искусством.

Со времени революции существует русский стиль – скажем, советский – который сказывается в так называемой итальянской пьесе так же, как и в том спектакле, что Еврейский академический театр представляет сейчас в театре «Порт Сен-Мартен». Разрозненные декорации с ломаными линиями, наклонными поверхностями и косыми стенами, с отверстиями, которые и не двери, и не окна, и которые похожи на стилизованное последствие землетрясения.

Ткани и мишура, висящая на веревках, кольца, напоминающие о цирке, покачивающийся на бечевке лунный серп, игра прожекторов, костюмированные рабочие сцены, которые периодически выходят для смены декораций прямо у нас на глазах, актеры, которые появляются перед нами в городских костюмах и переодеваются в нечто смутно

напоминающее китайскую одежду. Прически, шарфы, банты; агрессивный грим, превращающий их лица в полумаски. Пестрый, блистательный набор, потеха по последнему писку моды.

И тут же – труппа акробатов, клоунов, мимов, которые разыгрывают своего рода ярмарочный балаган, арлекинаду, в которой лапцы, импровизации, шутки то и дело прерывают действие или превращают его в пародию. Мы отмечали в некоторых наших авангардных спектаклях заметное влияние мюзик-холла и цирка – здесь же они бесспорно властвуют.

Хотя русские претендуют на то, чтобы считалось, что они отбросили все из прошлого и все обновили, – возможно, мы найдем в представленном нам спектакле вековые и народные истоки. Во многих странах театр изначально был обычным импровизированным балаганом на подмостках. Мне представляется, что шутки буффов из «Принцессы Турандот», порой достаточно грубые, если и вдохновлены персонажами комедии дель арте, то также напоминают фарсы Гютье Гаргульи, Тюрлюпена и толстяка Гильома в театре «Бургундский отель»<sup>165</sup> или парадиз Табарена в театре у Нового моста<sup>166</sup>...

Но что преобладает в этом современном спектакле, так это радость, движение, жизнь. Не до такой степени, как в Еврейском академическом театре; он менее удивляющий, менее богатый, менее исступленный. Однако от этого вахтанговский спектакль не становится менее любопытным и забавным,

даже в своих оплошностях. У всех исполнителей есть непринужденность, свобода манер, замечательная грация. Складывается ощущение, что они забавляются сами для себя. Наши постановщики, которые примкнули к этой школе, смогут почерпнуть здесь полезный урок. Фантазия на наших сценах всегда кажется нарочитой, искусственной, как результат упражнения или усилий разума. У русских же она спонтанная, естественная, свободная, даже когда ее направляет столь одаренный постановщик Вахтангов. Не кроется ли в этом, прежде всего, вопрос этноса?

Несмотря на революцию, душа русского народа осталась ребяческой: ей нужен праздник для глаз, ярмарочные балаганы, танцы, музыка, яркая мишура. И тогда, прямыми или косыми являются декорации, советскими или нет – неважно.

Среди исполнителей труппы Студии Вахтангова упомянем г-жу Мансурову, очень достойную принцессу Турандот; г-жу Орочко, чьи блестящие качества кажутся здесь затерявшимися, г-жу Ляуданскую, одухотворенную актрису; г-на Шихматова, принца Калафа, элегантно и гибкого, как Нижинский, и господ Горюнова, Симонова и Глазунова, являющихся великолепными комиками, чьи шутки оценили присутствовавшие в зале русские.

В целом спектакль очень интересный, и следует поблагодарить г-на Жемье и Всемирное театральное общество за то, что познакомили с ним нас.

Пер. с фр. компании «ААТ»

П. Д<емази>

68

## Премьеры в Париже Москва в «Одеоне»

Le Soir. Bruxelles, 1928. 16 Juin. P. 2

Московский театр Вахтангова, воцарившийся стараниями основанного господином Жемье Всемирного театрального общества на две недели в театре «Одеон», открыл свои гастроли представлением «Принцессы Турандот» Карло Гоцци. Я ничего не понял, да и нечего было понимать. Оставалось лишь разглядывать декорации, представлявшие землетрясение или, скорее, последствия землетрясения: разрушенные и покосившиеся дома, перевернутые вверх тормашками пирамиды, одна над другой небольшие площадки, на которых играют разные сцены и куда актеры-акробаты взбираются не иначе как по подвесным лесенкам; сверху свисает призванный изобразить солнце шар, горящий белым светом, когда на сцене день; в ночных сценах его

сменяет рожок луны; короче, мир наизнанку, но со странными претензиями на геометрию, не имеющую ничего общего с нашей геометрией. Вот, собственно, и все устройство. Текст бедного Карло Гоцци актеры, являющиеся одновременно и акробатами, и танцорами, и декламаторами, и певцами, используют лишь как предлог для самого экстравагантного парада, какой только можно себе представить. Варварская гармония разноцветных искрящихся тканей улаживает взор; аккомпанирует действию выразительная звонкая музыка. Вся бедная русская колония ликует и рыдает, вне себя от восторга. Вот вам точная рецензия на «Принцессу Турандот» в переводе на татарский. Наслаждение.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

---

Антуан

69

## Русские спектакли в «Одеоне» и «Порт Сен-Мартен»<sup>167</sup>

Información. Paris, 1928. 16 Juin

<...> В «Одеоне» расположилась труппа Вахтангова, приехавшая к нам из России после гастролей в Берлине<sup>168</sup>. Спектакли начались с адаптации «Принцессы Турандот» Карло Гоцци, поставленной с той абсолютной свободой, какая царит сейчас, кажется, на всех московских сценах. Создатель труппы – Вахтангов, ученик Станиславского, умерший молодым, успев поставить слишком мало спектаклей, среди которых «Принцесса Турандот» и «Чудо св. Антония» Метерлинка,

подлюжины пьес Ибсена, Стриндберга, Гауптмана<sup>169</sup> и особенно «Гадибук», которого мы видели в исполнении еврейского театра «Габима», а позже в удачной версии Бати<sup>170</sup>.

В русском варианте «Принцессы Турандот» сюжет Гоцци не более чем повод для новых приемов сценического представления. Итальянская сказка, возникшая из комедии дель арте с ее отрывочно зафиксированным автором текстом по ролям-маскам, не скажу переключена, но полностью переработана

русским режиссером; трагедия разворачивается в сказочной атмосфере, которая лишает ее собственно драматических эмоций и интереса. Большая часть спектакля посвящена грубоватым шуточкам, импровизациям, цирковым сценкам в исполнении традиционных масок: Панталоне, Тартальи, Труффальдино и Бригеллы, превратившихся в сановников при дворе китайского императора. Всё вместе – это своего рода парад, близкий скорее оперетте, нежели истинной комедии. Издавна существовавшее разделение между залом и сценой полностью исчезло: артисты сначала предстают перед зрителем в вечерних нарядах, и, лишь раскланявшись с публикой, тут же, при открытом занавесе, спокойно переодеваются. Но не в исторические костюмы, и не в выдуманные. Поверх обычной одежды они накидывают разные лоскуты, которые делают их похожими на импровизаторов – любителей шарад на вечеринке. То же, естественно, и с декорациями: сцена представляет собой маленькую платформу вроде той, что Копо показал в «Проделках Скапена»<sup>171</sup>, небольшая эстрада с какими-то намеками на декорации. Общий вид сцены в момент начала «Турандот» показался мне особенно красноречивым; эти наметки незаконченных декораций, торчащих во все стороны без всякой заботы о единстве или ансамбле, эти разнородные аксессуары, этот покосившийся пол – все это напоминает дом, разрушенный землетрясением. И в самом деле, не подобный ли катаклизм перевернул все в России вверх тормашками? И что-то не видно попыток восстановить порядок. Взгляните на спектакль с этой точки зрения, и вас поразит совпадение с тем, что мы знаем о тамошнем социальном устройстве. Хаос, беспорядок, к которым наш романский ум не в силах привыкнуть.

Итак, переодевшись на наших глазах в маскарадные лохмотья, актеры разыгрывают

известную вам историю короля Астраханского, прибывшего инкогнито в Пекин, влюбившегося в дочь императора принцессу Турандот, не дрогнувшего (совсем как Порция в «Шейлоке») перед смертельной опасностью, что угрожала женихам юной девы, и разгадавшего три загадки под угрозой казни в случае неудачи. Естественно, влюбленный Калаф решает три шарады, но сталкивается с капризами принцессы, так что завоевать ее удастся лишь после серии запутанных и романтических приключений. С течением спектакля приключения становятся меньше, и основное поле занимают маски, которые то и дело прерывают действие ради своих импровизаций и буффонных танцев. Даже рабочие сцены, участвующие в смене декораций, просто переставляющие кое-какие аксессуары при открытом занавесе, выходят на авансцену, чтобы подучиться в некоей пародии на драму. Все это абсолютно бессвязно, и бесполезно с этим бороться, куда проще отдаться этому свободному потоку и молодому веселью. В то же время, все это выливается в некую монотонность из-за повторения движений и эффектов, которые через час уже становятся неинтересны.

Нам до небес превозносили актеров – акробатов, танцовщиков и певцов одновременно. И они действительно показали нам более гибкими и тренированными, чем французские артисты. Однако они скорее походят на опереточных или цирковых, нежели на актеров в строгом смысле. Их основное качество, как мы видели это в Камерном и других театрах подобного жанра, – превосходная дисциплина, доведенная до суховатого, но порой ошеломляющего автоматизма. На деле в г. Захаве, красивом молодом человеке в выразительной маске, исполняющем роль пылкого Тимура, и в г-же Ремизовой в роли служанки Турандот Зелимы не заметно ровным счетом ничего экстраординарного. Г-жа Ремизова

соединяет причудливую грацию итальянской марионетки с утрированным московским чувством и движется с такой бестелесной легкостью, что напоминает м-ль Бови<sup>172</sup> в некоторых сказочных ролях. Гг. Симонов, Шукин, Горюнов и Глазунов воспроизводят традиционные маски комедии дель арте очень точно, но более рельефно, нежели тонко. Г-жа Орочко, возможно, настоящая трагическая актриса, так как играет попавшую в рабство татарскую принцессу, внося в роль оттенки и нюансы, со всей серьезностью и чувством, которые едва ли не выбиваются из общего ансамбля.

Меня очаровала музыка. И использована она с особым искусством. Конечно, эти впечатления достаточно случайны, поскольку, не зная языка, тем более столь сложного языка, как русский, слишком самонадеянно было бы претендовать на абсолютно справедливое суждение. В то же время через час после начала этого полного красок и буйного движения спектакля чувствуется усталость, и аплодисменты (отнюдь не бешеные, как обещала реклама) свидетельствуют скорее о вежливой благодарности гостям за то, что постарались нас развлечь. <...><sup>173</sup>

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

Пьер Бриссон

**Русские спектакли  
в театре «Порт Сен-Мартен»  
и в «Одеоне»**

Le Temps. Paris, 1928. N° 24411. 18 Juin. P. 3

70

Настали светлые дни и момент, когда Ф. Жемье почувствовал, как в груди его кипит дух Локарно<sup>174</sup>. Он не просто европеец, а с каким-то особым пылом. Он официально становится мировым. Он пожинает плоды своих путешествий. То на одном, то на другом банкете звучат его приветствия прибывающим и воинственные уверения, внушаемые ему его пламенной страстью к миротворчеству. Ему недавно был оказан хороший прием в стране Советов<sup>175</sup>, и он старается не остаться у них в долгу. Благодаря ему мы только что познакомились с двумя русскими труппами, пользующимися в Москве большой известностью: с труппой Академического еврейского театра<sup>176</sup> и с труппой Вахтанговской студии. Первая показала нам на сцене «Порт Сен-Мартен» юмористическую шуточную комедию под заглавием «200 000», а другая в «Одеоне» – «Принцессу

Турандот» Гоцци. В обоих спектаклях применяются сходные средства, и оба вдохновляются однородной техникой постановки. Такое сходство при крайней противоположности сюжетов позволяет определить основные черты этих двух театров.

Все усилия русского драматического искусства за последние 10 лет не могли быть иными, кроме революционных. Все мы слышали о том безумном увлечении театром, которое там господствовало в самые острые моменты гражданской войны и в период самых страшных ужасов и избиений. Кровавая диктатура большевистских авантюристов чувствовала необходимость в каком-нибудь отвлекающем средстве. Бесчисленные управления и военные организации открывали «студии», рабочие клубы, заводы создавали у себя труппы. Это было то время, когда Мейерхольд, бывший до того артистом

императорских театров, и с первого же дня примкнувший к Революции, стал официальным режиссером нового государства. Г. Андре Левинсон, со свойственной ему осведомленностью, познакомил нас на этих же столбцах с тем, какую роль сыграл этот отколовшийся ученик Станиславского. Мейерхольд должен был восславлять красную армию и показывать народному зрителю образцы, простые по своему заданию и поражающие своей новизной: материальную свалку сценических средств. Он организовывал обширнейшие зрелища с движениями толп, с шествиями и апофеозами, нечто вроде политических феерий, перемешанных с мюзик-холлом и составленных в духе футуризма. Он успел даже выставить себя основателем новой биомеханической теории театра во славу современной механизации: каждая роль была для него лишь ритмом, каждый актер лишь инструментом или звеном в работе; общий результат должен был соответствовать точному и в то же время кажущемуся смутным и неопределенным движению фабрики. «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, преображенный по такому принципу, сопровождался аккомпанементом гудящего пропеллера, установленного на сцене. С другой стороны, Мейерхольд придумал металлическое сооружение из одних ребер без стен, через которое в большинстве случаев входили и выходили актеры<sup>177</sup>. Этому своему изобретению он придавал величайшее значение. Вторым его творением была постановка спектакля, озаглавленного им «Даешь Европу!»<sup>178</sup>, где молот и серп с большим шумом торжествовали победу над капитализмом.

В этих попытках проявляются не столько поиски чего-то нового, сколько безумное стремление к разрыву с прошлым. Разрушить во чтобы то ни стало прежние линии и старые пути, установить какие-то новые, неведомые отношения, изменить самый вид вещей, изгладить самые привычные традиции, – вот

в чем задача Мейерхольда и ему подобных. Самый дух их исканий – в реакции против реализма Станиславского. И реакция эта – чисто внешняя, лишь для глаз.

<...>

Футит<sup>179</sup> (известный клоун) ставит в цирке на ковер дерево из зеленого картона и говорит: вот вам лес. Он приносит под мышкой игрушечную загородку с колокольчиком, ставит ее перед собой и говорит: вот дверь моего дома. Фрателлини<sup>180</sup> (другие клоуны), когда они играют Гамлета или Вильгельма Телля, гордо выступают в шапке с вылинявшими перьями, с бородой из ваты, с саблей из мягкого железа, с изогнутым во все стороны клинком, в старинном парадном костюме, сделанном из старого пальто. Привидение у них это – простая простыня. Аксесуары, которыми они пользуются, незамысловаты, дики в своей оригинальности, несоразмерны. Они по блохе палят из пушки, усаживаются на кукольный стул. Умножьте только их выходки, возведите их в систему и сделайте их предметом более тонкого изучения, введите сюда некоторые элементы механического порядка, точно согласовав общие движения и красочные контрасты, и перед вами будет постановка этой странной в своей оригинальности комедии, а также и другой «Принцессы Турандот», постановке Вахтангова.

Живая и балаганная сказка Гоцци становится фарсом, отделанным в Студии. Актеры и актрисы появляются в городском платье и кое-как преображают свою внешность на глазах у публики. Принц Калаф вооружается старой рапирой, которая будет заменять ему саблю. Он играет в черных брюках и в лакированных ботинках, накинув себе на плечи легкую пелерину из зеленого шелка. Император Альтоум привязывает себе к подбородку вместо бороды белое полотенце. Прислужницы Турандот делают себе головные уборы из шелковых чулок. И все прочее в том же роде. Зародыши

декораций, построенные в той же схематической форме, как и в «200 000», устанавливаются танцовщицами-прислужницами в костюме каторжников. Тарталья открывает гармонь и вытаскивает из нее шляпу. Вместо штатива он ставит свой шуточный аппарат на табуретку. Благодаря скорости изменчивых красочных группировок все это представляет собой забавное и полное неожиданностей зрелище. Особенно выделяется второй акт. Торжественное заседание дивана, на котором Турандот задает принцу свои загадки, исключительно удачно по своей постановке. Выход действующих лиц, их расположение на сцене, повторение жестов Турандот ее рабынями, прогрессивно усиливающиеся движения присутствующих на заседании лиц, когда Калаф трижды оказывается победителем, заключительная шумная радость, все подробности этих эпизодов указывают на остроумную изобретательность, на техническую точность и уверенность, очень занятные своей необычностью. Эта сцена похожа на парад ярмарочного петрушки, несколько напоминая вместе с тем танцы мюзикхолльных актрис. В тот момент, когда принца провозглашают победителем, все присутствующие, как куклы на веревочках, падают навзничь кверху ногами.

Вахтангов и его школа (Вахтангов умер в 1922 году) заявляют претензию на то, что в основе их спектаклей лежит итальянская комедия дель арте... Какое странное заблуждение! То, что они исполняют, как раз полная этому противоположность. Основным принципом комедии дель арте был принцип индивидуальной свободы. Текст служил актерам лишь канвой, по которой они, глядя по вдохновению, вышивали свои узоры. Уже самый этот термин указывает на элементы импровизации. У Вахтангова же мы видим как раз обратное. Нет ни одной мелочи, которая была бы оставлена на волю случая. Каждый жест, каждый сценический

эффект внимательно изучен и заботливо отработан. Дисциплина в труппе очень строгая. Не допускается, чтобы актеры в какой-либо мере могли выдумывать что-либо от себя; их дело – осуществлять замысел того, кто ими руководит, кто ими располагает по своему усмотрению. Свобода переходит в противоположный лагерь. Она становится исключительной привилегией режиссера, полномочного хозяина спектакля, подписывающего под ним свое имя. Нам предлагается «Принцесса Турандот» не Гоцци, (напрасно стали бы вы искать в пьесе в течение всего вечера малейшего намека на утонченную улыбку сладострастия, на ту венецианскую иронию, которая составляет самый аромат этой комедии), но вполне определенно – «Принцесса Турандот» Вахтангова.

Было бы ошибкой придавать этим любопытным достижениям с точки зрения театральной какую-то значительность, какую они в действительности ни в коей мере не имеют. Их сущность в стремлении к полному отделению театра от драматического искусства. Из театра они делают только зрелище для глаз, весь интерес которого сосредоточен в нем самом, зрелище, совершенно независимое от диалога. Вот к какому странному результату привели старые идеи о независимости театра, согласно которым сцена становилась замкнутой областью, подчиненной своим особым, вполне определенным законам. «Обособляя» в этом направлении область театра, доходят до того, что странным образом ограничивают его сферу и отделяют его от литературы. Нельзя забывать того, что при всей синтетичности драматического искусства, оно все же в первую очередь создается автором. Те же опыты, которые нам теперь предлагаются, скорее опыты картинного порядка, ограничивающиеся эффектами от движений и красок. Они тесным образом связаны со зрелищами, даваемыми современным мюзикхоллом. В этих опытах, как и в больших



обозрениях, автор, по остроумному выражению Тристана Бернара<sup>181</sup>, лишь «текстовик», т.е. самый незаметный из поставщиков материала для спектакля. Представьте себе на одно мгновение, что вышло бы из «Парижанки» Бека<sup>182</sup>, если бы она подвергалась такой обработке. Обращаясь к примерам более актуальным, поищите среди молодых и выдающихся произведений те, которые выиграли бы в такой переделке: вы не найдете ни одного.

Обратите еще внимание на то, что очень быстро привыкаешь к этим совершенно внешним эффектам прерывистого действия. Первый акт в «200 000» поражает зрение и приносит с собой яркие ощущения. В последнем ваша восприимчивость уже

притупилась, и зрелище начинает утомлять своим однообразием.

С принципиальной стороны эти постановки выражают с точностью то, что Жан Кокто придумал, как забаву для ума, в своих «Новобрачных на Эйфелевой башне» и в «Быке на крыше»<sup>183</sup>.

Одно остается верным, это то, что ложная идеология, которой опутаны спектакли русских трупп, не может заставить забыть об исключительном таланте исполнителей. Это, однако, не относится к драматическому искусству и следует признать, что от указанных двух вечеров получаешь удовольствие, которое не часто приходится испытывать.

Пер. с фр. Н.Э. Звенигородской

---

---

Андрей Левинсон

**Commedia dell'arte**  
**(Два театра из Москвы)**

71

L' Art vivant. Paris, 1928. 1 Juil. P. 530, 533

Одновременные гастроли в театрах «Порт Сен-Мартен» и «Одеон» Московского еврейского академического театра под руководством Алексея Грановского<sup>184</sup> и Студии, носящей пламенное имя Евгения Вахтангова, после памятного визита Камерного театра в Театре Елисейских полей<sup>185</sup> и откровений «Габимы», труппы, играющей на языке Библии (в театре Мадлен), дали бы нам полное представление о современном положении в русском театре, если бы не зияющая лакуна – наше неведение по поводу последних изысканий Всеволода Мейерхольда.

Уместно будет сказать, что этот потрясающий новатор, этот фанатичный сектант блистает своим отсутствием. После всех распрей и борьбы темпераментов он остается истинным центром излучения; театральные труппы, которые нам довелось видеть в Париже,

находятся на периферии этого магического круга. Тому назад четверть века или около того он решительно порвал с натурализмом, чтобы со всей непреклонностью бороться за «условный» театр, избавляясь от имитации жизни, которую он полностью перенастраивал по правилам игры. Понятие «театрального театра», являющегося не функцией от драматического текста, а вещью в себе, самостоятельной эстетической единицей, постулировал гений и чистый теоретик Гордон Крэг. Мейерхольд, невзирая на некоторые неудачи, реализовал и настаивал на этой точке зрения подобно отважному наезднику, продолжающему яростно подстегивать загнанных перекладных. Заняв после громких скандалов пост режиссера императорских театров, время от времени с командой молодых единомышленников

он продолжал свои поиски абсолюта, возрождая в стремлении к чистой театральности утерянную традицию итальянской комедии дель арте. После революции Мейерхольд по-актерски демонстративно перешел на сторону нового режима и под прикрытием жесткого политического экстремизма всеми силами добивался своей цели – работал над сценическим движением, идя к верховенству актера, к примату спектакля и ниспровержению «Его Величества слова». Единство тенденций и методов в разных московских театрах привело сформировавшегося под влиянием Макса Рейнхардта, Грановского и строптивного сына Станиславского Вахтангова к искусству, в котором действие доминирует над фоном, а точнее – заменяет его.

Несмотря на разницу в языке, ритме, стиле, на жеманное изящество русских и бурлящую энергию евреев, «Турандот» у одних и «200 000» у других похожи, как вариации на одну и ту же тему, тему дешевого развлечения, реабилитированного и восторжествовавшего «фиглярства» в самом уничтожительном смысле этого слова. Они не озабочены тем, чтобы играть пьесу. Упиваются театром, используя сценарий лишь как канву или повод и бесцеремонно комкая по необходимости диалог, так что и тот, и другой превращаются в самые малозначимые элементы спектакля. В прошлом актер надевал маску, чтобы изобразить лицо. Новые русские отвергают правдоподобие во имя правды театра.

Безусловно, формализм как следствие искусства подобного рода отчасти объясняется неестественными условиями, в которых развивается культура страны, долгое время изолированной от мира. В годы, на которые пришлось, в том числе, и ужасы гражданской войны, воображение людей театра работало в вакууме, вне противодействия и взаимодействия с реальным миром. Такое уродливое, одностороннее, чуждое человеку

развитие можно, конечно, считать болезненным. Можно, ничего не объясняя, приписать отсутствие глубины, моральную пустоту спектакля революционной диктатуре, подавляющей живую мысль. Чем больше видимость того, что театр в Москве в фаворе, тем более он в действительности притесняется. Он может выбирать лишь между «дешевкой» и «промыыванием мозгов» с помощью пропагандистской болтовни и официоза, который выбрал Мейерхольд. Театры наподобие «Габимы» или труппы Грановского рождены революцией, однако мамаша своих же детей и душит. Вахтангов, сегодня экспортируемый и восхваляемый, не мог (тогда уже смертельно больной) завершить постановку своей мистерии. Между тем, если бы этот актер-мистик сумел вдохнуть в постановку тот огонь, каким был снедаем сам, он рисковал вызвать тем самым в зрителе религиозное чувство. И все-таки, даже учитывая особую ситуацию, созданную в русском театре Советами, даже в этом спектакле можно уловить тенденции, заложенные еще до крушения империи. Существует преемственность в эволюции этого театра; спектакли 1908 года предвосхитили спектакли года 1928. Пример: «Турандот». Мы видим, как «слуги просцениума» меняют декорации, легко управляются с аксессуарами под музыку и даже, на манер сицилийской народной трагедии, представляют перед занавесом пантомиму, пародирующую сюжет пьесы. Между тем, лет восемнадцать назад Мейерхольд взбудоражил весь Санкт-Петербург, когда в «Каменном госте» Мольера<sup>186</sup> ввел в спектакль целую команду арапчат в тюрбанах и перьях, которые подавали кресло г-ну Диманшу, зажигали свечи или колотили Пьеро. Впрочем, уже в «Сне в летнюю ночь», поставленном в Берлине Рейнхардтом, перемена декораций осуществлялась в полумраке под мощные ритмичные скачки музыки Хампердинка!<sup>187</sup> Короче говоря, смысл усилий русских заключается

в разрыве с многовековой традицией литературного театра и возвращении к жанрам, в которых театральный инстинкт проявляется в чистом виде: играм и цирковым фокусам, ярмарочным шествиям, символизму китайского актера, фиглярству старой мелодрамы, а прежде всего – к лацци итальянской комедии дель арте, где во всем блеске раскрылся народный дух романской расы. «Музыкальную» комедию евреев на основе одного из рассказов добрейшего Шолом-Алейхема некоторые пренебрежительно называют «арлекинадой». Но она арлекинада не меньше, чем фьяба Карло Гоцци, представляющая собой пьесу-тип, пробный камень театра фантазии и бурлеска.

Известно, что «сказочный театр» знаменитого автора «Беспольных мемуаров» (адаптированных некогда Полем де Мюссе<sup>188</sup>) был реакцией импровизационной комедии на комедию нравов «адвоката Гольдони». Немецкие романтики, и прежде всего Тик, высоко ставили забавные феерии венецианца<sup>189</sup> – смесь иронии и поэзии. Шиллер перевел «Турандот», которую граф позаимствовал из «Ярмарочного театра» Лесажа<sup>190</sup>, осуждая в нем излишнюю приподнятость. Недавно Пуччини выудил из этой китайской безделицы, достойной Тьепполо, тяжеловесную героическую оперу<sup>191</sup>, которую можно услышать в Орéга. Тогда как русский Прокофьев по пьесе Гоцци «Любовь к трем апельсинам» в переводе Мейерхольда сочинил оперу-буфф<sup>192</sup>. Уже Теофиль Готье<sup>193</sup>, если верить его биографу Бержера<sup>194</sup>, мечтал перенести этот сюжет на сцену; великий миланский хореограф Сальваторе Вигано<sup>195</sup>, более успешный, чем его предшественники, сделал из этого балет. Мы видим, что «Турандот» – больше, чем просто пьеса, это скорее программа.

Трактуемая в духе «романтической иронии», основанная на постоянном взаимодействии,

даже на симультанности буффонного и трагического, нашпигованная сочными интермедиями, предназначенными для угощения (чем бог послал) французской публики, московская «Турандот» доставляет огромное удовольствие. Экцентрический выбор перекошенной декорации, живописные пестрые лохмотья поверх черных фраков и вечерних платьев, созданные знаменитой м-м Ламановой, королевой довоенной московской высокой моды, танцы свиты принцессы, клоунада четырех масок итальянской комедии, превратившихся в министров, марши, церемонии и паясничание на наклонных плоскостях – все это гармонично в своем разнообразии и исполнено со сверхъестественной ловкостью. Это комический развлекательный спектакль, в котором проглядывает улыбка печального гения Вахтангова, достигшего в «Гадибуке» театра «Габима» восторженного трепета, выполнена молодой труппой с чарующим блеском и с превосходной техникой. У исполнителя главной роли плохая дикция, юный премьер – посредственность, но ансамбль хорош.

Особо необходимо отметить прелестную фантазию мадемуазель Ляуданской и мадемуазель Орочко, под лохмотьями мелодраматической рабыни скрывающую статью и голос Медеи и напомнившую нам мадам Германову<sup>196</sup>. Мадемуазель Орочко, между тем, взрывает спектакль, поскольку, услышав ее продиктованную режиссерским заданием фальшь, невольно говоришь себе: «Как я хотел бы увидеть ее в настоящей пьесе». И при одной этой мысли карточный домик рушится. И спрашиваешь себя, не был ли прав г. Люсьен Дюбек<sup>197</sup>, когда утверждал, что «все, что в драматическом искусстве не независимо от текста, есть лишь тщета и эфемерная удача». <...>

Пер. с фр. Н.Э. Венигородской

Вл. М<орской>

## Лебединая песнь Вахтангова<sup>198</sup>

Пролетарий. Харьков, 1928. № 195. 23 авг. С. 4

72

Шесть лет прошло с того дня, когда умирающий от тяжелой болезни Вахтангов создал «Принцессу Турандот». Шесть лет – огромный срок для простенькой, наивной сказки Гоцци. За это время расцвели и уже успели отойти пустоцветом более современные вещи. Где «Мандат», где «Воздушный пирог», где «Поджигатели»<sup>199</sup>, и десятки других пьес, говорящих о нашем сегодня? Прожив короткий день, они погасли, а пустой рассказ о жестокой принцессе Турандот и страдающем принце еще и теперь полон прежним очарованием и прелестью.

Конечно, время наложило свою лапу и на последнюю работу Вахтангова. Зритель вырос, ему мало одной блестящей формы. Вырос и советский театр, который записал немало новых достижений. Новизна уже не кажется исключительной. Рекорд легкого, изящного спектакля, поставленный когда-то Ваханговым, стал сейчас доступен и другим режиссерам.

И при всем этом «Турандот» остается ярким, праздничным зрелищем, еще во многом непревзойденным за 6 лет. Это подлинный спектакль культурного отдыха, дающего зарядку бодрости. В этом была значительная

политическая ценность спектакля в тяжелый 1922 год. Уходя тогда из нетопленного театра, полуголодный зритель уносил отсюда теплоту и бодрость, которые помогали ему работать и бороться. Эти качества «Турандот» сохранились и поныне. Каким чудесным творчеством, каким гениальным преодолением трудностей дышит эта последняя постановка Вахтангова!

Единственный недостаток спектакля – это дешевые попытки осовременить его. Пошловатые остроты о харьковских такси напоминают дешевую оперетку, к которой тончайшее искусство Вахтангова никогда не прикасалось. Совершенно дикой кажется острота о займе: «Ты подписался на второй заем? Нет, я еще по первому не выиграл. За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь».

Покойный Вахтангов, иронизируя над старинной итальянской комедией масок, какой является сказка Гоцци, восставал против внесения в спектакль шуток скверного тона. Он стоял за то «чуть-чуть», которое создает подлинное искусство. А стороны вроде приведенной создают впечатление, будто в прекрасную картину попал комок грязи.

---

Н. Волков

## «Турандот» у вахтанговцев (К 600-му представлению)

Известия ЦИК. 1929. № 40. 17 февр. С. 5

73

Первое представление «Принцессы Турандот» в театре им. Вахтангова (тогда Третьей студии МХАТ) состоялось в феврале 1922 года.

Семь лет отделяют нас от этой премьеры, и все же время оказалось бессильным перед обаянием этого веселого и праздничного

спектакля. Первое, о чем думаешь, когда вспоминаешь «Турандот», это о том, как ставил ее Вахтангов. Вахтангов всю присущую ему любовь к жизни стремился бессознательно перелить в свое последнее произведение. Пушкинское желание видеть молодую жизнь, играющую у гробового входа, Вахтангов и воплотил в своей прекрасной работе над сказкой Гоцци.

«Принцесса Турандот» с точки зрения истории театра не является началом чего-то нового. Наоборот, вся ее грациозная постановка служит как бы эпилогом к тем театральным исканиям, которыми отмечены последние годы перед революцией и первое пятилетие Октября. Эти искания были направлены на то, чтобы влить в современный театр лучшие традиции высоких театральные эпох и в первую очередь итальянской комедии масок. Это движение, начатое и возглавляемое Мейерхольдом в его «петербургские годы», и закончилось блестящим эпилогом – «Принцессой Турандот» Вахтангова.

Ирония и театральность – вот отличительные черты души этого спектакля. Театр в этот вечер кажется лишь карнавальным игрой, веселой затеей костюмированной молодежи. Но от того, что без улыбки, без веселого смеха, без праздничного ритма жить в искусстве нельзя, «Турандот» так и пришлось по вкусу всем возрастам московского зрителя, равно радуя детей воскресных утренников и вызывая блеск глаз у самых мрачных ипохондриков.

«Турандот», конечно, не генеральный путь театрального искусства, не та большая дорога, которой может идти советский театр. Это всего лишь тропинка, но тропинка, ведущая не в тупик, а на солнечную лужайку театральной молодости. И недаром мы находим

следы приемов «Турандот» во множестве самых разнообразных спектаклей, поставленных молодыми режиссерами в студиях, театрах и театриках Москвы.

Сама же Вахтанговская студия пошла по той дороге, которую ей указал Вахтангов. «Принцесса Турандот» осталась не как завещание, а как наследство. Завещанием же был голос покойного мастера, звавшего своих учеников слушать музыку революции и внимать суровым будням современности. За 7 лет после «Турандот» Студия совершила громадную работу над сближением себя с новым миром, новым зрителем, новой революционной идеологией. В пьесах «Виринея», «Барсуки», «Разлом»<sup>200</sup> мы увидели наши дни, трудную борьбу героических и простых людей, горькую думу, твердую мужественность.

В этой новой жизни театра «Принцесса Турандот» осталась милой спутницей его трудов и дней. Куда бы ни ездил на гастроли театр – по городам ли СССР или в Европу, – всюду с ним был этот вахтанговский спектакль, вызывавший неизменно радость и рукоплескания. За границей «Турандот» была своего рода художественной «валютой» советского театра. И в прошлом году, когда театр участвовал в международном театральном празднестве в Париже, старый Антуан, Эдмон Сэ, Морис Ростан и др. приветствовали эту постановку отзывами, полными самых пышных эпитетов<sup>201</sup>.

600 представлений «Турандот» – это, конечно, не юбилей, когда хочется подводить какие-то окончательные итоги. Но глядя на афишу, на которой стоит «круглая» и звучная цифра 600, хочется не обойти ее молчанием и сказать несколько приветственных слов молодому театру, так крепко выросшему за последние годы.

- 1 О. С. Полубинская – Х. Н. Херсонскому. 15 февраля 1939 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 1. С. 110.
  - 2 Вахтангов Е. Б. «Арлекинад», 25, 26 августа 1912 г. // Там же. С. 320–326.
  - 3 Игумнова Т. С. История одной мечты // Творчество. Харьков, 1919. № 2. С. 22.
  - 4 Таиров А. Я. Записки режиссера // Таиров А. Я. О театре / Сост. Ю. Головашенко и др. М.: Искусство. 1970. С. 90.
  - 5 Запись уроков и занятий. 18 декабря 1914 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 63.
  - 6 Игумнова Т. С. Указ. соч. Цит. по: Там же. С. 64.
  - 7 Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 363.
  - 8 Фрагменты вырезок, содержащие подчеркивания и краткие комментарии Вахтангова, были опубликованы: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства Т. 2. С. 79–85.
  - 9 См.: Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. М.: Театральный институт им. Б. Щукина, 2010. С. 156.
  - 10 Там же. С. 157.
  - 11 Е. Б. Вахтангов – Третьей студии. [29 января 1921 г.] // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 432.
  - 12 «Принцесса Турандот». Театрально-трагическая китайская сказка в 5 актах в постановке Третьей студии МХАТ. Сб. М.; П.: Государственное издательство, 1923. С. 15.
  - 13 Там же. С. 20–21.
  - 14 См.: Стенограмма беседы с Ю. А. Завадским. 27 мая 1939 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 523.
  - 15 См.: Протокол заседания Правления Третьей студии. 4 февраля 1921 г. // Там же. С. 435.
  - 16 [Без подписи] Художественный театр // Культура театра. 1921. № 5. 1 мая. С. 62.
  - 17 См.: Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. С. 110.
  - 18 О работе Е. Б. Вахтангова и И. И. Нивинского над эскизами к «Принцессе Турандот» см.: Горчаков Н. М. Указ. соч. С. 110–111.
  - 19 «Принцесса Турандот». С. 16.
  - 20 Синельникова М. Д. [Без названия] // Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 162.
  - 21 Горчаков Н. М. Указ. соч. С. 148.
  - 22 Стенограмма беседы с Ю. А. Завадским. 27 мая 1939 г. // Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 560.
  - 23 «Принцесса Турандот». С. 15.
  - 24 Орочко А. А. [Без названия] // Беседы о Вахтангове. С. 106.
- 1**
- 25 Нежданова Антонина Васильевна (1873–1950) – выдающаяся оперная певица (лирико-колоратурное сопрано). Помимо оперных партий Нежданова также исполняла камерные вокальные сочинения с мужем, Головановым Николаем Семеновичем (1891–1953), дирижером, пианистом, композитором.
  - 26 Какой дивной, сказочной принцессой Мейран она сияла в «Стеньке Разине». – «Стенька Разин» В. В. Каменского был сыгран труппой, собранной из разных театров «в порядке мобилизации» в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Режиссеры А. П. Зонов и В. Г. Сахновский. Художник – П. В. Кузнецов. А. Г. Коонен вспоминала: «Я вдруг получила бумагу, в которой значилось, что я мобилизована в Театр имени Комиссаржевской на роль принцессы Мейран в пьесе Василия Каменского „Стенька Разин“. Премьера спектакля была приурочена к первой годовщине Великой Октябрьской революции» (Коонен А. Г. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985. С. 242). Премьеру сыграли во Введенском народном доме, спектакль прошел всего несколько раз.
  - 27 В анналах Третьей студии черновая генеральная репетиция «Принцессы Турандот» в новогоднюю ночь с 1921 на 1922 г. не зафиксирована.
  - 28 Пьеса В. В. Каменского «Лестница на небо» была принята к постановке в Третьей студии осенью 1921 г. Не осуществлено.
- 3**
- 29 «Сан Самуэле» – венецианский театр, был основан в 1655 г. 5 января 1761 г. в дни зимнего карнавала труппа Антонио Сакки (1708–1788) представила в театре «Сан Самуэле» фьябу Карла Гоцци «Любовь к трем апельсинам», в которой автор впервые в истории объединил сказку и комедию масок. Публика была в восторге. В считанные годы театр «Сан Самуэле» стал самым посещаемым в Венеции, а театры, ставившие пьесы Гольдони, обанкротились.

30 *Риччи Теодора* (1750–1806) – прима в труппе Сакки на амплуа первых любовниц, которая стала музой Карло Гоцци.

4

31 ...намечены: *Тургенев, Островский, «Гамлет»*... – Пьесы Тургенева в планах Третьей студии выявить не удалось. Премьера «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского в постановке Б. Е. Захавы состоялась 8 марта 1923 г. Постановка «Гамлета», к которой готовился Е. Б. Вахтангов, не состоялась.

32 *Фореггер, пекущий свои пародии...* – Фореггер (Фореггер фон Грейфентурн) Николай Михайлович (1892–1939) – режиссер, хореограф, художник театра, театральный публицист. В Мастфоре (Мастерская Фореггера; 1920–1924) будировал театральную Москву такими пародиями, как «Носорогий хахаль» («Великодушный рогоносец Мейерхольда»), «Фе-тра, или Феноменальная трагедия» («Федра» Таирова), «Царская теща» («Царская невеста» в ГАБТ), «Красная Сидора» (на А. Дункан) и др.

33 *Лосский Владимир Аполлонович* (1874–1946) – артист оперы (бас) и оперетты. С 1920 по 1926 г. выступал в опереттах, поставленных Музыкальной студией МХАТ, в том числе в роли Лариводьера («Дочь Анго» Ш. Лекока, 1920).

34 *Грезер* – неологизм Игоря Северянина. Напр. «Я упоен. Я вещей. Я тихий. Я грезер» («Фиолетовый транс». 1911).

5

35 «*Fiabesque*» – фьябеск, французское слово, образованное от итальянского *fiaba* и обозначающее стиль «фьябы».

36 ...с одобрения самого автора «*Гамбургской драматургии*»... – Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729–1781) – немецкий поэт, драматург, теоретик искусства, крупнейший представитель европейского Просвещения. Лессинг ценил драматургию Гольдони, однако в его трактате «Гамбургская драматургия» (1768) не содержится сколько-нибудь развернутого высказывания по этому поводу.

37 *Гольдони* <...> доказывал преимущества «комедии предумышленной». – «Комедия предумышленная» – иронический термин, введенный К. Гоцци, сторонника комедии импровизированной, в полемике против Гольдони и комедии литературно зафиксированной. См.: *Гоцци Карло*.

Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок // Гоцци Карло. Сказки для театра. Том первый. Пб.; М.: Государственное издательство, 1923. С. 52.

38 «*Любовь к трем апельсинам*» – пьеса, написанная К. Гоцци в конце 1760 г. Этими сочинением Гоцци предложил новый жанр – фьябу, или трагикомическую сказку для театра, в основе которой лежит сказочный материал, причудливо смешивающий комическое и трагическое, причем источником комического являются, как правило, коллизии с участием масок (Панталоне, Труффальдино, Тартальи и Бригеллы). «Любовь к трем апельсинам» предназначалась специально для труппы Антонио Сакки, великого актера-импровизатора. Премьера состоялась 25 января 1761 года в театре «Сан Самуэле» (Венеция). См. коммент. 29.

39 *Тонем – Качалов...* – Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) – артист Художественного театра с 1900 г. и до конца жизни. Современники отмечали великолепный, глубокий и гибкий голос, писали об особом «качаловском тембре». Артист часто выступал в концертах с чтением.

40 ...*жестом – Церетелли*. – Церетелли Николай Михайлович (наст. Саид Мир Худояр Хан; 1890–1942) – актер театра и кино, режиссер, чтец. Внук бухарского эмира. В труппе Камерного театра с 1916 по 1928 г. (с перерывом на сезон 1924–1925 гг.). Его отличала изысканная, на грани манерности пластика.

41 *А в целом – Абрикосов*. – Имеется в виду одна из старейших российских семейных кондитерских фирм «Товарищество А. И. Абрикосова сыновей в Москве».

42 «*Сатириконство*» – отсылка к еженедельному сатирическому журналу «Сатирикон» (1908–1913), названному в честь античного романа. С 1913 по 1918 г. выходил журнал «Новый Сатирикон», издававшийся частью авторов старой редакции. Среди постоянных авторов: О. Э. Мандельштам, Н. С. Гумилев, В. В. Маяковский, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, А. Т. Аверченко, А. С. Грин, Дон-Аминадо, О. Дымов, П. П. Потемкин и другие. После революции журнал был закрыт, большинство авторов оказались в эмиграции.

## 6

- 43 *Самоперсифлаж* – от фр. *persiflage* – высмеивание, литературное произведение или иной текст, содержащий иронический, шуточный замысел, а также насмешки, высказанные в виде комплимента.
- 44 ...напоминал принца из «Старого Гейдельберга». – Комедия В. Мейер-Ферстера «В старом Гейдельберге» была поставлена в Малом театре с М. Ф. Лениным в главной роли (1904) и Александринском театре с Ю. М. Юрьевым (1908). Рецензент обыгрывает слащавый сюжет пьесы, в которой принц, пленник скоывающего душу этикета, глотнул радость дружбы, свободного проявления чувств, ненадолго попав в университетский город Гейдельберг. Но, в конечном счете, в нем принц побеждал бурша.
- 45 *Филиппи (Philippi) Феликс* (1851–1921) – немецкий драматург. Мастер ловко сделанной поверхностной пьесы.
- 46 *Зудерман (Sudermann) Герман* (1857–1928) – немецкий беллетрист и драматург. Его пьесы были популярны в России в начале века.
- 47 ...то флейта слышалась, то будто фортепьяно. – Цитата из «Горя от ума» А. С. Грибоедова (действие 1, явление 2).

## 7

- 48 Имеются в виду мейерхольдовские опыты по воскрешению техники сценической игры комедии дель арте, начавшиеся в 1911 г. постановкой арлекинады «Арлекин – ходатай свадеб» Вл. Н. Соловьева, продолженные в Студии на Бородинской (1913–1917) и закрепленные в статьях журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914–1916).
- 49 Имеется в виду постановка Ф. Ф. Комиссаржевским «Принцессы Турандот» К. Гоцци в театре Незлобина. Пер. Ал. С. Вознесенского. Пролог в пер. В. Т. Зенкевича. Художник Н. Н. Сапунов. Музыка Ж.-Ф. Рамо. Премьера – 23 октября 1912 г. В спектакле изобразительная и музыкальная стилизация сказочного Китая не была поддержана актерской игрой. Режиссер приблизил комедию масок к комедии характеров, в результате представление получилось эстетически противоречивым. Тем не менее, постановка оказалась значительным художественным событием. Для молодого

- С. М. Эйзенштейна спектакль стал одним из тех потрясений (наряду с мейерхольдовским «Маскарадом»), которые заставили его почти на десять лет связать жизнь с театром.
- 50 ... далеко от исследований Миклашевского. – Имеется в виду книга К. М. Миклашевского «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий» (Ч. 1. П., 1914–[1917]).
- 51 ...русские ученые Павлов и Бехтерев. – Иван Петрович Павлов (1849–1936), создатель науки о высшей нервной деятельности, и Владимир Михайлович Бехтерев (1857–1927), основоположник отечественной экспериментальной психологии, в начале 1920-х гг. стали популярны в театральной среде в связи с попытками вывить твердые, научные основания прихотливого и капризного сценического искусства. Особенно был популярен труд «Коллективная рефлексология» В. М. Бехтерева (1921), предметом которого стало «изучение возникновения, развития и деятельности собраний и сборищ, проявляющих свою соборную соотносительную деятельность, как целое, благодаря взаимному общению друг с другом входящих в них индивидов» (Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии. М.: Наука, 1994. С. 100). На идеи Павлова и Бехтерева опирался Мейерхольд, разрабатывая биомеханику.
- 52 ...одно развитие интриги генуэзской конференции чего стоит. – Генуэзская конференция проходила в Италии с 10 апреля по 19 мая 1922 г. по инициативе Англии для обсуждения проблем, связанных с Советской Россией. В конференции приняли участие 29 государств и 5 британских доминионов. США были представлены только послом в Италии, поскольку видели в конференции европейскую конкуренцию своим собственным планам сотрудничества с большевиками. Как условие признания Советской России Западом было выдвинуто требование, чтобы она приняла на себя все финансовые обязательства дореволюционного времени и взяла на себя ответственность за все последующие западные убытки в годы революции и гражданской войны. Компромисс по этому вопросу был достигнут не в Генуе, а на последующих подобных конференциях, однако Генуэзская конференция стала первым демонстративно-символическим коллективным шагом западных демократий



- в сторону легитимации власти большевиков.
- 53 Вероятно, имеется в виду *Тургеневский спектакль* МХТ (1912), в который входили «Нахлебник» и «Провинциалка», возобновленный в 1921 г. и игравшийся чаще всего «утренником».
- 54 Премьера «Федры» Ж. Расина в постановке А. Я. Таирова состоялась 8 февраля 1922 г. Художник А. А. Веснин. Камерный театр.
- 55 Премьера «Марии из Магдалы» П. Гейзе в постановке В. Г. Сахновского и А. П. Зонова состоялась 6 декабря 1921 г. Художники С. И. Исаков, М. Н. Емельянова. Московский драматический театр.
- 56 ...красноречием Расина... – Имеется в виду «Федра» Ж. Расина в Камерном театре.
- 57 ...сфотографированным зрелищем уродства Ричарда III... – Имеется в виду спектакль Малого театра «Король Ричард III» У. Шекспира, премьера которого состоялась 9 января 1920 г. Режиссеры А. А. Санин и Н. О. Волконский. Художники С. И. Петров (декорации) и В. В. Дьячков (костюмы). А. И. Южин передавал отталкивающее уродство Ричарда, не боясь натуралистических приемов: «Трудно забыть его глаза, то с металлическим блеском холодного бесстрастия, то полные ненависти, загадочно завораживающиеся, ехидно усмехающиеся: глаза – на бледной маске уroda, искривляемой гримасой тонких, почти неприметных губ огромного рта» (Вестник театра. 1920. № 50. 29 янв. – 4 февр. С. 10).

## 9

- 58 *Актерские силы студии <...> в своем послании к зрителям.* – В обращении к публике генеральной репетиции «Принцессы Турандот», которое было зачитано 27 февраля 1922 г. в отсутствие Е. Б. Вахтангова, говорилось: «Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. <...> Мы знаем, что „Гамлета“ нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над „Гамлетом“ увлечет Студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает» (Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 562).

## 10

- 59 *В своей пьесе «Здесь славят разум» (что репетируется теперь у Корша)... – Пьеса В. В. Каменского «Здесь славят*

разум» была поставлена в начале мая 1922 г. в московском театре «Комедия» (Б. Корш). Режиссер В. Л. Мчедлов.

## 11

- 60 Несколько позже С. Фрид перепечатал рецензию в журнале «Театр и музыка» (1922. № 8. 21 нояб. С. 28–59), посвятив ее сотому исполнению спектакля.

## 12

- 61 «Оливер» – Имеется в виду историческая мелодрама А. В. Луначарского «Оливер Кромвель», поставленная в Малом театре. Режиссер И. С. Платон. Художник М. В. Добужинский. Премьера – 7 ноября 1921 г.
- 62 ...уэллсовский мистер Бритлинг... – Имеется в виду антивоенный роман Герберта Уэллса «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна» (1916).
- 63 ...Станиславского мамонтовской Москвы оперетки «Ти-ти-пу». – Премьера оперетты А. Сюлливана «Микадо, или Город Титипу» в Алексеевском кружке, где К. С. Алексеев играл роль Нанки-Пу, состоялась 18 апреля 1887 г. Из воспоминаний З. С. Соколовой: «Декорации художника Коровина, настоящие японские костюмы, ансамбль, оригинальная музыка, телодвижения привлекли внимание москвичей. Появилось несколько хвалебных рецензий в газетах, и было несколько хвалебных писем. В дверь уборной раздался стук и прозвучали слова Александра Ивановича Южина: „Какие вы все талантливые!“ Было много вызовов, аплодисментов у рампы! Такого успеха мы и не ожидали, не могли представить себе! Сердце у всех сильно билось! Не успел в последний раз опуститься по окончании спектакля занавес на первом представлении „Микадо“, как на сцене появился Савва Иванович Мамонтов, тоже радостно улыбающийся, видимо, взволнованный... „Молодцы!“» (Станиславский К. С. Материалы, письма, исследования. М.: АН СССР, 1955. С. 396).
- 64 «Арлекин – ходатай свадеб» – Пьеса Вольмара Люсциниуса (В. Н. Соловьева) была поставлена Вс. Э. Мейерхольдом на Эстраде Дворянского собрания в Петербурге. Художник К. И. Евсеев. Композитор В. А. Шпис фон Эшенбрук. Премьера – 8 ноября 1911 г.

65 ...«Балаганчик» Блока у Комиссаржевской. – «Балаганчик» А. А. Блока был поставлен Вс. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской. Художник Н. Н. Сапунов. Композитор М. А. Кузмин. Премьера – 30 декабря 1906 г. В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд прямо указывал: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному „Балаганчику“ А. Блока» (*Мейерхольд Вс. О театре // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Беседы. Речи: В 2 ч. / Ред. колл.: П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий (общ. ред. и вступит. статья), А. В. Февральский (сост., ред. текстов и коммент.) и др. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 103.*

### 13

66 ...«Дон Кихоте Ламанском» <...> танцевали все, кроме Дон Кихота, особенно Гельцер... – Имеется в виду балет Большого театра «Дон Кихот» Л. Минкуса в редакции А. А. Горского, где партию Дон Кихота исполнял В. А. Чудинов, а партию Китри-Дульцинеи – Е. В. Гельцер.

67 Шмидт Лазарь Юрьевич (1896–1952) – советский партийный деятель, журналист. С 1914 г. – член партии эсеров. В июле-октябре 1921 г. референт Иностранного отдела ВЧК. С ноября 1921 по апрель 1931 г. заведующий отделом литературы, искусства и библиографии газеты «Правда», ответственный секретарь и член редколлегии журнала «Прожектор». С 1929 г. член Правления Московского отделения Всероссийского союза писателей. В этом качестве был одним из основных организаторов кампании против Б. А. Пильняка и Е. И. Замятина. В январе-мае 1932 редактор издательства «Федерация», а после его преобразования в издательство «Советская литература» занял там посты главного редактора, заместителя председателя правления и председателя редакционного совета. В октябре 1936 г. исключен из партии за членство в троцкистской организации. 10 февраля 1950 осужден на 10 лет. Умер в лагере.

### 15

68 ...подобно андреевскому Тюхе... – персонаж пьесы Л. Н. Андреева «Савва» (1907). Глупый пьяница Тюхе воспринимает все вокруг как карикатуру, как уродливое отображение действительности.

69 «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него легенду, ибо я – поэт». – Программное утверждение Ф. К. Сологуба, которым он открывал роман-трилогию «Творимая легенда»: (*Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: НПК «Интелвак», 2002. С. 7).*

70 ...творимый обман «земли Ойле»...

Сказочный образ из цикла стихотворений Ф. К. Сологуба «Звезда Маира» (1898).

71 Критик пересказывает обращение Вахтангова к публике, зачитанное 27 февраля 1922 г. в день генеральной репетиции «Принцессы Турандот». См.: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 561–562.

### 17

72 «Летучая мышь» – театр-кабаре. Возник в 1908 г. из «капустников» МХТ, первоначально существовал как клуб актеров этого театра. Организаторы – Н. Ф. Балиев и Н. А. Тарасов (совместно с О. Л. Книппер, В. И. Качаловым, И. М. Москвиным и др.). «Исполнительские вечера» клуба носили импровизационный характер, были рассчитаны на «свою» публику. Пародии, которые во многом определяли репертуар «Летучей мыши», раскрывали скрытые механизмы построения спектаклей МХТ, Малого театра и др. С 1910 г. клуб стал давать платные представления, в 1912 г. был преобразован в самостоятельный коммерческий театр-кабаре. Активно использовались жанры любительских вечеров – бытовые танцы, анекдоты, каламбуры, шарady, интимные песенки. В театре формировался тип синтетического актера, способного совмещать в себе чтеца, танцовщика, певца, импровизатора. С 1914 г. «Летучая мышь», не изменяя своего названия, постепенно приближалась по типу к театру миниатюр. В 1920-е гг. «Летучая мышь» гастролировала по Европе и Америке.

73 П. А. Антокольский цитирует монолог Макбета в переводе А. Кронеберга («Макбет» У. Шекспира. Действие 5, сцена V).

74 ...принцип остранения предмета <...> ОПОЯЗ. – ОПОЯЗ (общество изучения поэтического языка или общество изучения теории поэтического языка) – научное объединение, созданное группой теоретиков и историков литературы, лингвистов, стиховедов – представителей так называемой «формальной школы» и существовавшее с 1916 по 1925 г. На раннем этапе ОПОЯЗ ориентировался

на творчество футуристов, позднее некоторые ОПОЯЗовцы входили в ЛЕФ, руководимый В. В. Маяковским. Категорию остранения можно назвать центральной в теоретическом движении «формалистов», так как из нее вытекают и остальные понятия – «деавтоматизация», «видение» в противоположность «узнаванию» и др. Разработку категории остранения В. Б. Шкловский начал в статье «Искусство как прием», напечатанной во втором выпуске «Сборника по теории поэтического языка» (Пг., 1917. С. 3–14), а затем продолжил в последующих работах. Смысл этого термина в том, что он обозначает необычный взгляд на привычные вещи, превращающий их из давно знакомых, не привлекающих внимание, в неожиданные, странные, удивляющие своей новизной. Называя остранение приемом деавтоматизации восприятия, Шкловский наделяет его одновременно и узким литературно-техническим, и широким философским смыслом.

- 75 В сохранившихся режиссерских экземплярах «Принцессы Турандот» (Музей Театра им. Евг. Вахтангова) замена гоцдиевской третьей загадки «Венецианский Лев» на шиллеровскую «Радугу» не отражена.

## 20

- 76 «Принцесса Турандот» была показана в Петрограде на сцене БДТ 27, 28 апреля и 4, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21 мая 1923 г.
- 77 ...в духе восточных картинок Дюлака. – Дюлак (Dulac) Эдмунд (1882–1953) – один из крупнейших французских и английских художников-иллюстраторов начала XX века. Автор иллюстраций к «Тысяче и одной ночи» (1907) и японской сказке об Урасиме Таро (1916).
- 78 ...прыжки по Церетелли из Камерного театра. – Церетелли Н. М. наряду с А. Г. Коонен наиболее полно воплощал таировский идеал «синтетического актера», способного играть как в трагедии, так и в арлекинаде. Возможно, Радлов имел в виду роль Мараскина в «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. Режиссер А. Я. Таиров. Премьера – 3 октября 1922 г.

## 22

- 79 Постановка готовилась лет пять... – Слухи о продолжительности работы над «Принцессой Турандот» были сильно преувеличены. Первые сообщения о «Принцессе Турандот» в Третьей

студии относятся к весне 1920 г. Подробнее см. вступительную статью к разделу.

- 80 ...и эксцентриков... – Возможно, имеется в виду Фабрика эксцентрического актера (ФЭКС), основанная в 1921 г. Г. М. Козинцевым, Л. З. Траубергом, Г. К. Крыжицким. Были показаны спектакли: «Женитьба» (1922), «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923). В сборнике «Эксцентризм» (Пг.: Эксцентрополис, 1922) были выкрикнуты заветные слова: определены родители («мюзик-холл, кино, цирк, шантан, бокс»), обозначены цели («Представление – ритмическое битье по нервам», «Высшая точка – трюк», «автор – изобретатель-выдумщик», «Актер – механизированное движение, не котурны, а ролики, не маска, а зажигающийся нос», «Игра – не движение, а кривляние, не мимика, а гримасы, не слово, а выкрик», «Пьеса – нагромождение трюков. Темп 1000 лошадиных сил. Погони, преследования, бегства. Форма – дивертисмент» (Цит. по: От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева / Сост. и коммент. В. Г. Козинцева и Я. Л. Бутовский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 58).
- 81 ...цирковой элемент и принципы итальянской комедии – систематичнее у С. Радлова... – Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) – режиссер и педагог. С 1913 по 1917 г. сотрудничал с Вс. Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам». В 1920 г. основал театр «Народная комедия», который возглавлял до 1922 г. Проповедуемая им «циркизация театра» была тесно связана с русским театральным традиционализмом и вытекала из мейерхольдовского «интереса к первичным элементам театральной формы и техники, техники движения, прежде всего» (Пиотровский А. И. Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. № 482–483. 19–20 июня. С. 2). В его труппу вошли известные цирковые артисты Жорж Дельвари, А. Ю. Карлони (человек-каучук), Серж (А. С. Александров), И. В. Таурек, Боб (Б. Д. Козюков). В основу спектаклей были положены элементы комедии дель арте. Радлов соединял традиционные маски с плакатными масками сегодняшнего дня. Например, Панталоне стал банкиром Морганом («Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга», 1920). Цирковые номера режиссер стилизовал в духе *lazzi*, старой итальянской комедии.

82 ...конферансье свободнее и занятнее у Балиева... – Балиев (наст. фам. Балаян) Никита Федорович (1886/1887?–1936) – режиссер, актер, создатель театра-кабаре «Летучая мышь» (см. коммент. 72). Конферанс Балиева был пронизан иронической игрой, диалогом с публикой, которая с помощью разнообразных приемов вовлекалась в действие.

## 23

83 «Принцесса долларов» – оперетта Л. Фалля (1907). Либретто А. М. Вильнера и Фр. Грюнбаума по комедии «Принцессы долларов» Эм. Гатти и Т. Ф. В. фон Троты.

## 25

84 «Принцесса Турандот» была показана в Таллине на сцене Драма-театра 26, 29, 31 мая 1923 г. По просьбе публике были даны дополнительные спектакли 1 и 2 июня.

## 26

85 ...теории «стоячих масок». – Скорее всего, типографская ошибка. Имеются в виду «постоянные маски» комедии дель арте, которые переходили из одной пьесы в другую (например, два типа слуги: Бригелла – наглый говорливый весельчак и изобретатель интриг, Арлекин – сначала нескладный и обаятельный простак, а с середины XVII в. – хитрый, злоязычный интриган). Все маски комедии дель арте – комические. «Особенность комедии масок та, что актер всегда выступает в одной и той же роли. Пьесы меняются. <...> Но во всех пьесах, которые чередуются на подмостках того или другого театра, Панталоне, Бригелла, Скарамучча, Коломбина и все маски вообще имеют всегда одних и тех же исполнителей. Совершенно исключается возможность, чтобы актер сегодня играл Панталоне, завтра Арлекина или даже Доктора. <...> И там нет ролей. Есть роль. Одна роль, которую актер играет во всех пьесах, как бы разнообразно ни было их содержание» (Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 98).

86 Когда-то Федор Сологуб написал целую статью о «Театре единой воли». – Статья Ф. К. Сологуба «Театр единой воли» была опубликована в сборнике «Театр. Книга о новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908. С. 177–198), при всей разношерстности прозвучавших в нем голосов, ставшем манифестом

русского театрального модернизма. Сологуб в своей статье утверждал, что «единой волей» в театре должна быть воля поэта: «...первое препятствие, которое должно быть преодолено на этом пути, это – играющий актер. Играющий актер слишком навлекает на себя внимание зрителя и тем заслоняет и драму, и автора. Чем талантливее актер, тем тирания его несноснее для автора и вреднее для трагедии. <...> Потом пришел режиссер и похитил ремарку. <...> Поэта прежде, чем актера, должен слышать посетитель театрального зрелища» (С. 182, 183, 186).

## 27

87 Гастроли Третьей студии в Ревеле проходили с 26 по 31 мая 1923 г.

88 Имеются в виду гастроли Первой студии МХТ в Таллине с 5 по 13 июля и с 7 по 16 сентября 1922 г. Были показаны «Эрик XIV», «Потоп» и др. спектакли.

89 ...«Принцесса Турандот», которая своим построением сходна с пьесой Карло Гольдони «Слуга двух господ»... – Первоначальный вариант пьесы написан Гольдони как сценарий импровизационного спектакля «комедии дель арте» для выдающегося артиста жанра Антонио Сакки, выступавшего под сценическим именем Труффальдино. В варианте 1749 г. зафиксированы отдельные литературно-сценические находки Сакки и его партнеров.

90 Премьера пьесы К. Гольдони «Слуга двух господ» (комедия в 5 картинах с интермедиями, пантомимами и танцами) состоялась в эстонском Драма-театре 18 ноября 1922 г. Постановщик П. Сепп, декорации О. В. Обольяниновой, музыка Г. Р. Комарова, постановка танцев М. Дейнгардт.

## 28

91 Опущен экскурс в историю комедии дель арте, сделанный на основе монографии К. М. Миклашевского «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII и XVIII столетий» (П., 1914–1917).

92 ...по восхитительной серии офортов Ж. Калло «Balli di Sfessanio», которая хранится в Эрмитаже. – Сведений о том, что И. И. Нивинский использовал офорты французского художника Жака Калло (1592–1635), посвященные комедии дель арте, обнаружить не удалось.

**30**

93 *Брокен* (нем. *Brocken*) – самая высокая точка гор Гарца, высотой 1141,1 м. Расположен в земле Саксония-Анхальт в Германии. По легенде в ночь с 30 апреля на 1 мая на Брокене собираются ведьмы на празднование Вальпургиевой ночи, что нашло отражение в трагедии Гете «Фауст».

**31**

94 ...театром «Кривое зеркало» и его классической оперной пародией «Вампука»... – «Кривое зеркало» – театр малых форм, работал в Петербурге-Петрограде-Ленинграде (1908–1918 и 1922–1931). Его создатели – редактор и издатель театрального журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугель и З. В. Холмская. «Кривое зеркало» было задумано как театр пародии. Самым знаменитым спектаклем стала «Вампука, Принцесса африканская», в основу которой лег драматургический фельетон М. Н. Волконского «Образцовое либретто для оперы». Музыку к спектаклю, пародирующую оперы Мейербера и Верди, написал композитор В. Г. Эренберг. Режиссер Р. А. Унгерн. Расцвета «Кривое зеркало» достигло в ту пору, когда главным режиссером был Н. Н. Евреинов (1910–1917), поставивший около 100 спектаклей.

**32**

95 «Принцессой Турандот» открылись гастроли Третьей студии в Стокгольме на сцене Шведского драматического театра 7 июня 1923 г.  
96 *Несколько лет назад пьеса в шведской постановке имела успех в Королевском драматическом театре (Драматен)*. – Премьера «Принцессы Турандот» К. Гоцци в Королевском драматическом театре состоялась 1 апреля 1921 г. Режиссер О. Моландер. Сценография Дж. Эриксона. Спектакль был показан 28 раз.

**33**

97 Возможно, имеется в виду клоун *Орландо Аверино*, выступавший в Швеции.  
98 *Шуман Альберт* (1857–1930) – датский цирковой артист. Цирк Шумана с 1880-х гг. начинает гастролировать по Европе и в короткий срок становится одним из самых знаменитых, повлиявшим на развитие циркового искусства.

99 *Экман (Ekman) Геста* (1890–1938) – легендарный шведский актер театра и кино. С успехом выступал как в трагических, так и в комических ролях. В начале 1920-х гг. – премьер Королевского драматического театра в Стокгольме. На спектаклях «Принцессы Турандот» представлял артистов и переводил.

100 *Мие (Miehe) Август* (1889–1936) – датский цирковой артист, представитель цирковой династии Мие.

101 *Брантинг (Branting) Карл Яльмар* (1860–1925) – шведский политик, первый премьер-министр Швеции от социал-демократической партии. В 1920, 1921–1923 и 1924–1925 гг. – премьер-министр. Лауреат Нобелевской премии (1921).

102 *Лефгрэн Элиэль* (1872–1940) – адвокат, политик, лидер Шведской либеральной партии в 1923–1930 гг., министр иностранных дел в 1926–1928 гг.

**34**

103 ...теория этой сценической неразберихи не оригинальна и привнесена из немецкого неоромантизма... – Немецкий неоромантизм, возникший, прежде всего, как реакция на засилье натурализма, на сцене наиболее полно был представлен творчеством М. Рейнхардта, хотя им далеко не исчерпывался. Возможно, смена театральных конвенций представлялась критику «неразберихой».

104 ...ирония <...> связана в самом интимном с тем, за что более ста лет назад так восхищались и глумились над Тиком... – Тик (Тіеск) Людвиг Иоганн (1773–1853) – немецкий поэт, писатель, драматург, переводчик. Друг Вильгельма Ваккенродера и Новалиса. В 1799–1800 гг. член йенского кружка романтиков. В эту пору были написаны пьесы-сказки «Кот в сапогах» (1797), «Принц Цербино» (1799), «Мир наизнанку» (1799) и др. в стиле комедий К. Гоцци, в которых ирония становится формой парадокса и отрицает все старое и изведенное, все прежние виды искусства, обещая взамен новые горизонты творчества.

105 *«Синяя птица»* – театр-кабаре под руководством Я. Д. Южного (1883–1938). Открыт в Берлине 20 декабря 1921 г. в помещении второразрядного кинотеатра на Гольцштрассе, 9. Помощником Южного и издателем журнала «Синяя птица» был Ф. Яроши. Среди режиссеров: Я. Д. Южный, И. Е. Дуван-Торцов, А. А. Санин. В качестве

художников в разные годы выступали: А. Т. Худяков, К. Л. Богославская, П. Ф. Челышев, Г. А. Пожедаев, Л. С. Бакст и другие. В апреле 1929 г. «Синяя птица» переехала в помещение бывшего Театра в Пальмовом доме на Курфюрстендам, центральной и одной из самых красивых улиц города. В 30-е гг. выступления театра становятся редкостью (1931, март и 1937, апрель). Среди друзей и ценителей «Синей птицы»: критики Э. Якобсон, А. Польгар, актеры Э. Янингс, А. Моисси, Э. Бергнер, писатели Б. Келлерман, Э. Ласкер-Шюлер, режиссеры К. Майнхардт, художник Э. Орлик.

### 35

106 ...когда Московский Художественный театр впервые посетил Стокгольм... – Имеются в виду выступления «Качаловской группы» в Стокгольме, Гетеборге и Мальмё с 23 по 27 января, когда были показаны «На дне», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Братья Карамазовы», а затем с 18 апреля по 3 мая 1922 г., перед самым возвращением в Россию.

### 36

107 Сценография И. И. Нивинского вызвала у критика ассоциацию с живописью Василия Васильевича Кандинского (1866–1944), одного из основоположников абстракционизма, экспериментировавшего с прямым психофизическим воздействием чистых красочных созвучий и ритмов.

108 *Густав III* (1746–1792) – король Швеции с 12 февраля 1771 г. Период правления Густава III современники называли «веком просвещения». В 1775 г. было начато строительство здания Королевской оперы (завершено в 1782 году).

### 38

109 ...такая пара, как Ларс Хансон и Карин Моландер... – Хансон (Hanson) Ларс (1886–1965) – один из самых популярных шведских актеров театра и кино 1920-х гг. Выступал на театральной сцене с 1910 г., с 1922 г. работал в Драматическом театре (Стокгольм). Его жена, Моландер (Molander) Карин (1889–1978) – актриса театра и кино. В 1910–1920-е гг. – звезда шведского немого кино.

### 39

110 *Чельгрэн (Kjellgren) Юсеф* (1907–1948) – шведский писатель, поэт. Находился под влиянием экспрессионизма. Автор книг для детей.

111 ...«Турандот», поставленную Драматическим театром несколько лет назад... – см. коммент. 96.

### 40

112 «Принцессой Турандот» открылись гастроли Третьей студии в Гетеборге на сцене Лоренсберг-театра 15 июня 1923 г.

113 *Линдберг Пер* (1890–1946) – шведский режиссер. Окончил филологический факультет Стокгольмского университета. В 1917–1918 г. – в театре М. Рейнхардта (Берлин). С 1918 по 1923 г. руководил Лоренсберг-театром (Гетеборг). На творчество Линдберга оказали большое влияние режиссура Рейнхардта, принципы актерского искусства, разработанные К. С. Станиславским, идеи Р. Роллана о народном театре. Идеино-эстетические принципы Линдберга во многом определили творчество шведских режиссеров У. Муландера, А. Шеберга, С. Милянтера, И. Бергмана.

114 ...идея Гордона Крэга о режиссерском искусстве, которое лишало актеров их личной амбиции и превращало их в марионетку... – Мечты реформатора сценического искусства Эдварда Гордона Крэга об идеальном актере как сверхмарионетке в руках режиссера-демиурга, изложенные сначала в книге «Искусство театра», затем в программных статьях «Артисты театра будущего» и «Актер и сверхмарионетка» (1907), на протяжении всего XX века вдохновляли одних людей театра и вызывали решительное отторжение других.

### 41

115 Возможно, имеется в виду театр при Выставочном центре «Гетеборг Констхолл», открытым в 1923 г.

### 42

116 «Принцесса Турандот» была показана в Берлине на сцене Лессинг-театра 3, 4 и 5 августа 1922 г.

117 *Архипенко Александр Порфирьевич* (1887–1964) – российский и американский скульптор и художник украинского происхождения, один из основателей кубизма в скульптуре. С 1921 по 1923 г. жил в Германии, где его работы встретили самый положительный прием, и участвовал

в целом ряде выставок, среди которых следует отметить большую ретроспективную экспозицию в Потсдаме (1921). В 1923 г. переехал в США.

- 118 Французский художник *Жак Калло* (1592–1635) создал серию гравюр, посвященных комедии дель арте, где пляшут козлородые Панталоне, петушиноголовые Пульчинеллы и другие персонажи, чья пластика выдает их родство с «исчадиями ада». «Фантазии в манере Калло» – так назывался сборник рассказов Э. Т. А. Гофмана. Ссылаясь на работы Калло, немецкий романтик отстаивал право художника на заострение смешных, ужасных и поэтических явлений действительности, на преображающую силу творческого воображения и творческой фантазии: «Никакой другой мастер не сравнится с Калло в умении втиснуть в самые узкие пределы столь несметное изобилие явлений, кои с удивительной ясностью предстают нашему взору, соположенные друг с другом и неотделимые друг от друга, так что каждая единичность, себе довлея, вместе с тем встраивается и в совокупность» (*Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений*: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 29. Пер. А. Карельских).

#### 43

- 119 *Мы уже принимали здесь другие студии...* – Первая студия гастролировала в Берлине в августе 1922 г.: «Эрик XIV», «Потоп», «Сверчок на печи» и др. Музыкальная студия гастролировала в Берлине в октябре 1925 г.: «Дочь Анго» Ш. Лекока, «Перикола» Ж. Оффенбаха, «Лизистрата», «Карменсита и солдат» Ж. Бизе.
- 120 *Третья студия стала называться так после смерти Вахтангова...* – Критик неточен. Решение о включении Студии Е. Б. Вахтангова в состав студий Художественного театра было принято 13 сентября 1920 г. на заседании правления МХТ.
- 121 «Принцесса Брамбилла», каприччио Камерного театра по Э. Т. А. Гофману. Премьера – 4 мая 1920 г. Режиссер А. Я. Таиров. Художник Г. Б. Якулов. Композитор А. Фортер. В спектакле, освобожденном от литературности и психологизма, лицедей должен был предьявить виртуозное мастерство, способное соединить все со всем (драму, оперетту, балет, пантомиму). Свою задачу режиссер видел в «создании подлинной сценической арлекинады, построенной на принципе фантазмагии, арлекинады, рождающей бодрость смеха»

(«Принцесса Брамбилла»: Беседа с Таировым // Вестник театра. 1920. № 60. 12–18 апр. С. 13).

#### 44

- 122 *Не Гоцци, каким нам показывал его Комиссаржевский...* – см. коммент. 49.
- 123 *...не Шиллер, какой была «Турандот» у Рейнхардта...* – М. Рейнхардт поставил «Принцессу Турандот» не Ф. Шиллера, а К. Гоцци в обработке К. Г. Фольмеллера. Спектакль был показан в августе 1926 г. в рамках Зальцбургского фестиваля.
- 124 *Мансурова <...> во многом копирующая Гзовскую...* – Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) – актриса. Начинала в Малом театре (1905–1909), затем служила в Художественном театре (1910–1917). В ноябре 1920 г. эмигрировала. Вернулась в СССР в 1932 г. Ее легкий комедийный дар тяготел к острой эстетике модерна.

#### 46

- 125 *Берне Людвиг* (1786–1837) – немецкий публицист и литературный критик; один из идеологов «Молодой Германии».
- 126 *...каждый удар сердца <...> вечную юность.* – Судя по тому, что А. Вольский воспользовался переводом В. Л. Михайлова, он цитировал высказывание Л. Берне по «Путевым картинам» Г. Гейне, где оно использовано в качестве эпиграфа (*Гейне Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб.: Товарищество М. О. Вольф., 1900. Т. 5. С. 7).
- 127 *...«эстетическая иллюзия есть обмен, который я создаю сам в свободной игре внутреннего подражания» (Гроос).* – Цитируется книга немецкого философа и психолога Карла Грооса (1861–1946) «Введение в эстетику» (СПб., 1899. С. 144).
- 128 *...Шекспиру, по словам Гете, «нужна была сила каждой из произносимых речей».* – А. Вольский приводит слова Гете по книге А. Евлахова «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (Варшава, 1910. Т. 1. С. 261). Иностранцев Евлахов цитировал в собственных переводах, не уделяя должного внимания точности цитирования и ссылкам на источники.
- 129 *...упорный отрицатель самодовлеющего театра, Ю. Айхенвальд, восхищался «Горем от ума» в постановке Станиславского...* – Автор

- пеняет за непоследовательность известному литературному критику Ю. И. Айхенвальду (1872–1928), который выступил с публичной лекцией «Литература и театр», ставшей широко известной под названием «Отрицание театра». Именно так автор назвал текст лекции, переработанной в статью и опубликованную в сборнике «В спорах о театре» (М., 1914). Айхенвальд утверждал, что театр – это всего лишь подделка под действительность, иллюстрация литературы и собственного оправдания и собственного содержания как вид искусства не имеет: «Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр – ложный и незаконный вид искусства» (С. 13). Его выступление имело бурный резонанс. А между тем, ранее Айхенвальд в своем эссе о Грибоедове (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1906) именно иллюстративность ставил в заслугу Художественному театру, который «воссоздал орнамент и стильную раму для грибоедовских портретов, дал археологически точный сколок с внешней жизни двадцатых годов. Перед зрителями прошла живая старина во всей характерности своих костюмов, привычек, обстановки; то, что мы видели только на старых изображениях, облеклось в плоть и кровь, задвигалось и заговорило» (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1906). Эту оценку он подтвердил и в более поздних переизданиях «Силуэтов русских писателей».
- 130 ...теперь от одного из лучших знатоков театра мы узнаем, что неизбежность самоотрицания художественников была для него бесспорна уже десять лет тому назад. – Имеется в виду статья Н. Н. Евреинова «„Гадибук“ в постановке Вахтангова», посвященная «Гадибуку». См. наст. изд. С. 292–294.
- 131 Парафраз программно утверждения Ф. К. Сологуба, которым он открывал роман-трилогию «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» (Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М.: НПК «Интельвак», 2002. С. 7).
- 132 Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner. Weimar, 16. November 1801 // In: Schillers Briefe in zwei Bänden. B. 2. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. 1968. S. 270
- 47**
- 133 ...французская классическая трагедия о любви *Федры к Ипполиту*... – имеется в виду спектакль Камерного театра «Федра» Ж. Расина. Пер. и обработка В. Я. Брюсова. Премьера – 8 февраля 1922 г. Режиссер А. Я. Таиров. Художник А. А. Веснин.
- 134 ...интернациональный фарс о великодушном и влюбленном рогоносце. – «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Театр Актера. Премьера – 25 апреля 1922 г. Режиссер Вс. Э. Мейерхольд. Художник Л. С. Попова.
- 50**
- 135 «Принцесса Турандот» была показана в Одессе на сцене Драматического театра им. Т. Шевченко 2, 3, 6, 8 мая 1925 г.
- 136 Критик мог видеть спектакли А. М. Грановского во время гастролей ГОСЕКТа в Одессе (25 июля – 17 августа 1924 г.), когда были показаны «200 000» по Шолом-Алейхему, «Колдунья» по А. Гольдфадену, «Три еврейские изюминки» И. Добрушина и Н. Ойслендера, «Маски Шолом Алейхема».
- 137 ТиМ не гастролировал в Одессе в период, предшествующий рецензии Альцеста на «Принцессу Турандот». Критик мог видеть спектакли Мейерхольда во время гастролей труппы в Харькове, Киеве, Екатерининскле, Ростове-на-Дону (25 мая – 19 июля 1923 г.), когда были показаны «Земля дыбом», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» (См.: Мейерхольдовский сборник. Выпуск третий. «Правда нашего бытия». Из архивов театра Вс. Мейерхольда / Вступит. статья, коммент. и послесловие О. М. Фельдмана. Сост. и подгот. текста Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 265–270). Не исключено и то, что критик мог видеть мейерхольдовские спектакли в Москве. Но, так или иначе, ясно, что сегодняшним днем он считал «театр дыбом», утверждаемый Мейерхольдом, где революция формы соединялась с новым идеологическим заданием.
- 51**
- 138 Спектакль «Комедии Мериме» («Рай и ад», «Карета святых даров», «Африканская любовь», «Женщина-дьявол») в постановке А. Д. Попова был показан на гастролях в Одессе (2–10 мая 1925 г.). Премьера – 19 сентября 1924 г.



## 52

- 139 «Принцесса Турандот» была показана в Ростове-на-Дону на сцене Большого театра (б. Машонкина) 5 и 8 июня 1925 г.
- 140 В конце 90-х гг. XIX в. купчиха Машонкина выстроила деревянный цирк-театр. В 1906 г. он был снесен, и на его месте выстроено каменное здание на 1500 мест, вошедшее в историю ростовских театров под названием «Машонкинского». Театр был открыт 12 октября 1906 г. Помещение театра использовалось для всех видов театрального искусства, но чрезвычайно высокий потолок здания (необходимый для цирковых представлений), создавал неблагоприятные акустические условия; сцена не имела никаких механических приспособлений. Во время Великой Отечественной войны театр сгорел.

## 53

- 141 «Принцесса Турандот» была показана в Баку 21, 24, 25 июня 1925 г. на сцене Большого Государственного театра.

## 54

- 142 «Принцесса Турандот» была показана в Тифлисе 1, 5, 7, 8, 9 июля 1925 г. на сцене Государственного академического оперного театра (Госоперы). 11 июля был дополнительный спектакль на сцене Театра им. Руставели.

## 56

- 143 «Принцесса Турандот» была показана в Ленинграде 4, 6, 10, 12, 16, 18, 20, 25, 27, 29, 30 июня 1926 г. на сцене б. Александринского театра.
- 144 Подобно Мольеру, покойный Вахтангов мог сказать о себе «*je prends mon bien partout, où je le trouve*» (фр.) – «Я беру свое добро там, где его нахожу». Как сообщает в своей книге «Жизнь Мольера» (1705) французский писатель Ж. Гримарэ, Ж.-Б. Мольер произнес эти слова в ответ на обвинения его в плагиате. Поводом для этого послужила прозвучавшая в мольеровской комедии «Плутни Скапена» (1671) фраза из пьесы «Осмеянный педант» (действ. 2, явл. 4) Сирано де Бержерака. Но если у этого автора она осталась незамеченной публикой, то благодаря пьесе Мольера она стала крылатой, и не только во французском языке. Эта фраза ныне известна в форме: «Какой черт занес меня на эту галеру!». Ж. Гримарэ утверждает, что

ее автор именно Мольер, который в свое время произнес эту фразу в присутствии Сирано де Бержерака, а последний, злоупотребив доверием собрата по перу, использовал ее в своей пьесе. Поэтому, по мнению Ж. Гримарэ, Мольер имел полное право на придуманную им же реплику, и у него были все основания для комментария: «Я беру свое добро там, где его нахожу».

- 145 ...*во Второй, кажется, студии «Укрощение строптивой»...* – А. Кугель ошибается, комедия У. Шекспира «Укрощение строптивой» была поставлена в Первой студии. Премьера – 4 апреля 1923 г. Режиссер – В. С. Смышляев. Находя в старике Баписте – Панталоне, в Грумио и его товарищах – запні, он настаивал на «необходимости рассматривать комедию „Укрощение строптивой“ не как тенденциозную пьесу, где зрителям вбивается домостроевская мораль, а как чисто театральное претворение английским поэтом итальянских театральных традиций» (Смышляев В. Об «Укрощении строптивой». К постановке в Первой студии МХАТ // Программы московских государственных и академических театров. 1923. № 6. 22 апр. – 1 мая. С. 14). Критика была сдержанна: «Это красивый и веселый спектакль. Правда, театральных горизонтов он не расширяет, ибо построен по принципу: всякого жита по лопате; тут и „Принцесса Турандот“, и „Жирофле-Жирофля“, и великодушный, как всегда, „Рогоносец“, и некоторые собственные достижения Первой студии, уже показанные в „12-й ночи“. Только „Укрощение строптивой“ как-то размашистее, звучнее и ярче, чем „12-я ночь“, а потому больше в духе наших дней» (Василенко В. «Укрощение строптивой» в Первой студии // Известия ВЦИК. 1923. № 76. 6 апр. С. 4).
- 146 *Фалль (Fall) Лео (Леопольд) (1873–1925)* – один из самых успешных композиторов венской оперетты XX века.
- 147 *Легар (Lehár) Ференц (Франц) (1870–1948)* – крупнейший представитель так называемой новой венской оперетты. Написал свыше 30 оперетт. Наиболее известны «Веселая вдова» (1905), «Граф Люксембург» (1909), «Цыганская любовь» (1910). Для его оперетт характерно сочетание сентиментальной мелодрамы, каскадных приемов и буффонады с напряженным драматизмом, при этом социальный конфликт не отличается глубиной.

- 148 ...*фореггеровский докладчик из «Хорошего обращения с лошадью»*... – «Хорошее отношение к лошадям» В. З. Масса в постановке Н. М. Фореггера (Мастфор. Премьера – 31 декабря 1921 г.). В спектакле, решенном в стиле «буффонада-парад», насыщенном балаганными и цирковыми приемами, пародировались в том числе бюрократические наклонности «ответственных работников».
- 149 *Бим-Бом* – клоунский дуэт артистов И. С. Радунского (Бим) и Ф. Кортези (Бом), просуществовавший с перерывами с 1891 до 1946 г. Партнерами Радунского в разное время были: Ф. Кортези (1891–1898), М. А. Станевский (1901–1920), Н. И. Вильцзак (1926–1936), А. П. Камский (1936–1946). Номера состояли из злободневных комедийных диалогов и комических сенок, перемежавшихся игрой на музыкально-эксцентрических инструментах. В ходе номера выполнялись музыкально-акробатические трюки: не прекращая игру на музыкальном инструменте, артисты взбирались на плечи друг друга, перекатывались через спины, выполняли акробатические прыжки.
- 150 *Карлейль как-то заметил, что духовность человека выражается в способности к «удивлению»*. – Кугель имеет в виду афоризм английского критика и философа Томаса Карлейля (Carlyle; 1795–1881) «В груди человека нет чувства более благородного, чем это удивление перед тем, что выше его» (*Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории*. СПб., 1908. С. 14).

**60**

- 151 «*Виринья*» Л. Н. Сейфулиной и В. П. Правдухина в постановке А. Д. Попова была показана на гастролях в Ленинграде (1 июня – 4 июля 1926 г.). Премьера – 13 октября 1925 г.

**61**

- 152 *После трехлетнего перерыва Ленинград снова увидел вахтанговскую «Турандот»*. – Впервые «Принцесса Турандот» была показана в Петрограде во время гастролей 1923 года (25 апреля – 21 мая).
- 153 «*Мандат*», «*Рычи, Китай!*», «*Шторм*», «*Виринья*» – вот типы современного советского спектакля. – По убеждению Мокульского, актуальные задачи, стоящие перед театром, заставляют разбираться в советской жизни, исследовать ее типы и маски, а не предаваться абстрактной театральности. Именно такие задачи, по мнению Мокульского,

решают мейерхольдовские спектакли «Мандат» Н. Э. Эрдмана (ТИМ, премьера – 20 апреля 1925 г.) и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова (ТИМ, режиссер-лаборант В. Ф. Федоров, премьера – 21 января 1926 г.), а также «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского в постановке Е. О. Любимова-Ланского (МГСПС, премьера – 8 декабря 1924 г.) и «Виринья». См. коммент. 151.

**62**

- 154 «Принцесса Турандот» была показана в Одессе на сцене Государственного театра оперы и балета им. Луначарского 17 и 19 мая 1927 г.

**63**

- 155 «Принцесса Турандот» была показана в Париже на сцене театра «Одеон» 12–16 и 23, 24 июня 1928 г.
- 156 Возможно, рецензент приписывает Гейне слова самого Гофмана из «Фантазий в манере Калло»: «У искусства нет более высокой цели, нежели воспламенить в человеке ту радость, которая избавляет все его существо от всех земных мук...» *Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 146. (Пер. С. Е. Шлапоберской).*

**65**

- 157 *Жемье (Gémier; наст. фам. Tonnerre) Фирмен* (1869–1933) – французский актер, режиссер, театральный деятель. С 1906 по 1921 г. возглавлял Театр Антуана, основатель и руководитель Национального народного театра (1920–1933; Париж). В январе 1904 г. выступал в Петербурге в Михайловском театре, в котором постоянно играла французская труппа. В 1926 г. он стал инициатором создания Всемирного театрального общества, которое должно было способствовать культурному сближению между странами (устройство международных театральных фестивалей, гастролей театров, конференций и т.п.). По его инициативе в Международном театральном фестивале приняла участие Театр им. Евг. Вахтангова и ГОСЕТ
- 158 *Абрам (Abram) Поль* (1883–1969) – французский драматург, театральный критик. С 1925 г. был помощником Ф. Жемье, директора театра «Одеон», а затем сам занимал эту должность (1930–1940; 1944–1959).

- 159 Возможно, имеется в виду либретто балета «Парад», написанный Жаном Кокто для труппы Дягилева (1917). Музыка Э. Сати. Декорации и костюмы П. Пикассо. Хореография Л. Ф. Мясина. Отношение Кокто к арлекинаде было полемично, что нашло выражение в его художественном манифесте «Петух и Арлекин» (1918).
- 160 *Ашар (Achard) Марсель* (наст. Marcel-Augustin Ferréol; 1899–1974) – французский сценарист и драматург. Член Французской академии. Окончил Лионский университет. Был учителем, суфлером в парижском театре «Старая голубятня», журналистом. Шарль Дюллен поставил его пьесу «Хотите вы играть со мной?» (1924), тонкую комедию о цирке и его клоунах; сам драматург сыграл одного из клоунов. Эту постановку как и большинство его театральных произведений можно рассматривать как современную интерпретацию персонажей и ситуаций традиционной итальянской комедии дель арте. Пьеро и Коломбина оказываются в современных условиях, вновь и вновь встречаются с препятствиями на пути к любви, вызывая у зрителя и смех, и слезы. Те же темы были более подробно разработаны в двух самых популярных его пьесах этого периода, «Жан с Луны» (1929) и «Домино» (1932).
- 161 ...плачущие статуи на улице Сен-Сюльпис... – Имеются в виду религиозные изваяния, которые продаются в магазинах на улице Сен-Сюльпис.
- 162 *Фрателлини* – итало-французская семья клоунов, выступавшая в 1900-х – 1940-х гг. Под «цирковой семьей Фрателлини», получившей огромную известность, обычно подразумевают трех братьев-клоунов: Паули (1877–1940), Франсуа (1879–1951) и Альберта (1886–1961). До начала Первой мировой войны трио в основном гастролировало по различным городам европейских стран и Российской империи, но после начала войны они поступили на работу в цирк Медрано в Париже. Считается, что к 1923 г. они стали едва ли не самыми известными артистами-клоунами во Франции, имели большое количество поклонников (в основном среди парижских интеллектуалов).

## 66

- 163 Источник цитирования не установлен.
- 164 *Поэты-фантазисты*, среди которых П.-Ж. Туле (1867–1920), Ф. Карко (1886–?), Ф. Дерем (1889–?) и др., являлись эфемерными

продолжателями дела поздних символистов. Скромное своеобразие их поэзии заключено в особой несентиментальной чувствительности, приправленной иронией, в соединении острой современной лексики с символистской образностью. Заслуги этого течения, в самом существовании которого у историков литературы нет твердой уверенности, лежат в области версификации.

## 67

- 165 Французские актеры *Готье-Гаргулья* (1574–1633), *Гро-Гильом* (1554–1634) и *Тюрлюпен* (1583–1634) образовали в 1622 г. в Париже фарсовое трио, которое приобрело популярность на ярмарочных подмостках исполнением импровизированных фарсовых сценок. Были приглашены в театр Бургундского отеля. Комедийное трио давало небольшие представления (близкие к комедийному спектаклю) с постоянными типами-персонажами. Главными действующими лицами этих представлений были старик-ученый, педант и злополучный любовник, которого играл Готье-Гаргулья, и его двое слуг – веселый ловкий плут Тюрлюпен и добродушный толстяк Гро-Гильом.
- 166 В Париже играли площадной фарс не только в Бургундском отеле. Он исполнялся, помимо двух ежегодных ярмарок, на площади Дофина у Нового моста, где располагались подмостки странствующих аптекарей и медиков-шарлатанов, рекламировавших при помощи площадных фигляров свои лекарства и свое врачебное искусство. Такой медик-шарлатан обычно выступал в паре с фарсером, разыгрывая комические сценки. Так обстояло дело в Париже с 1618 по 1630 г., когда у Нового моста выступал «король шарлатанов» Мондор вместе с замечательным фарсером *Табареном* (наст. Жан Саломон; ? – около 1633), чье имя стало во Франции нарицательным. Хотя Табарен носил имя итальянской маски (Табарино – вариант Арлекина), искусство его носило национальные черты. Табарен всю жизнь играл только на площадях, в Париже и провинции. В 1630 г. покинул подмостки.

## 69

- 167 В Театре Порт Сен-Мартен шли гастроли ГОСЕТ под руководством А. М. Грановского.

- 168 ...приехавшая к нам из России после гастролей в Берлине. – По пути в Париж Театр им. Евг. Вахтангова не выступал в Берлине. На гастролях в Берлине Третья Студия была пять лет назад (август 1923 г.).
- 169 ...полдюжины пьес Ибсена, Стриндберга, Гауптмана... – Антуан преувеличивает. «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Эрик XIV» А. Стриндберга и «Праздник мира» Г. Гауптмана до «полдюжины» не дотягивают.
- 170 «Гадибук» <...> в удачной версии Бати. – Французский режиссер Гастон Бати (1885–1952) после гастролей «Габимы» в Париже поставил «Гадибук» С. Ан-ского в Студии Елисейских полей (февраль 1928), затем в апреле того же года в Театре Авеню и в Театре Монпарнас (1930).
- 171 ...Копо показал в «Проделках Скапена»... – Копо (Сореау) Жак (1879–1949) – французский актер, театральный деятель, один из основоположников французской режиссуры. В 1913 г. основал театр «Вье коломбье» («Театр старой голубятни») в Париже, которым руководил до 1924 г. В 1917 г. во время пребывания театра в США поставил «Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера. Декорации – Жак Копо и Луи Жуве. Костюмы – Жан-Луи Гампер. На сцене театра «Гаррик» (Нью-Йорк) были установлены кубы, вкладывающиеся друг в друга, мостки-переходы, лестницы, нечто вроде гигантского игрушечного конструктора, позволяющие создавать великое множество комбинаций без применения машинерии и придающие дополнительный смысл мизансценам и актерской игре. Выдвижной просцениум закрывал оркестровую яму и соединялся со зрительным залом несколькими ступеньками. Как в шекспировском театре елизаветинской эпохи, который был эталоном для Жуве и Копо, была упразднена рампа. Конструкция была использована в Париже в 1920 г., а также во время представления «Проделок Скапена» на открытом воздухе в мае 1922 года на площади Сен-Сюльписа.
- 172 Бови (Вову) Берт Маргерит Жанн (1887–?) – французская актриса. С 1907 по 1942 г. в труппе «Комеди Франсез». Актриса тонкого комедийного дарования, Бови лучшие сценические образы создала в комедиях Мольера.
- 173 Опущен фрагмент статьи, посвященный спектаклю ГОСЕТА.
- 174 ...дух Локарно. – Имеются в виду соглашения, ставшие итогом переговоров, проходивших в швейцарском курортном городе Локарно с 5 по 16 октября 1925 г. между Германией, Италией, Францией, Великобританией, Бельгией, Польшей и Чехословакией, и подписанные 1 декабря в Лондоне. Локарнские договоры разделили европейские границы на два сорта: западные границы, которые были незыблемыми, и восточные (для Германии), в отношении которых никаких гарантий выдано не было. Тем не менее, международная общественность связывала с этими соглашениями наступление «эпохи мира». Министр иностранных дел Германии Г. Штреземан и его французский коллега А. Бриан удостоились Нобелевской премии мира за 1926 год. «Дух Локарно» стал формулой, использовавшейся и в последующих ситуациях для определения стремления к преодолению старых конфликтов.
- 175 Ему недавно был оказан хороший прием в стране Советов... – Ф. Жемье посетил Советскую Россию в апреле 1928 г. Среди спектаклей, которые он увидел, «Любовь Яровая» в Малом театре, «Горе уму» в ГостИМЕ, «Царская невеста» в Оперной студии. Встречался с труппой Малого театра. Прочел доклад перед труппой МХАТ Второго, на котором присутствовал К. С. Станиславский.
- 176 ...с труппой Академического еврейского театра... – Одновременно с Театром им. Евг. Вахтангова в Париже гастролеровал Государственный еврейский театр (ГОСЕТ), руководимый А. М. Грановским (11 мая – 2 июля 1928). Были показаны «200 000» по Шолом-Алейхему, «Ночь на старом рынке» по И. Л. Перецу, «Путешествие Вениамина III» по М. Мойхер-Сфориму, «Колдунья» по А. Гольдфадену, «Труадек» по Ж. Ромену.
- 177 Описание «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, поставленного Вс.Э. Мейерхольдом в Театре Актера (преьера – 25 апреля 1922 г.), а затем вошедшего в репертуар ТИМа, и ставшего манифестом театрального конструктивизма, грешит неточностями в силу того, что автор не видел спектакля и пользовался чужими свидетельствами.
- 178 Премьера мейерхольдовского спектакля «Д. Е.!» («Даешь Европу!») по И. Г. Эренбургу и Б. Келлерману состоялась 25 июня 1924 г. в ТиМе.

- 179 Футит (*Foottit, Footit*) Джордж (1864–1921) – артист цирка, клоун, один из выдающихся пародистов, основоположник жанра парной клоунады во Франции.
- 180 Фрателлини (*Fratellini*) – см. коммент. 162.
- 181 Бернар Тристан (1866–1947) – французский писатель, журналист, драматург. Особенным успехом пользовались его водевили.
- 182 Бек (*Besque*) Анри Франсуа (1837–1899) – французский драматург, один из создателей натурализма в театре. Его пессимистическому взгляду открывались только человеческие пороки, и потому он населял пьесы по преимуществу отталкивающими персонажами. Предметом его язвительности в «Парижанке» («*La Parisienne*», 1885) стала женская неверность.
- 183 ...Жан Кокто <...> в своих «Новобрачных на Эйфелевой башне» и в «Быке на крыше». – Считая, что французский театр отжил свой век, «сделался альбомом старых фотографий», Жан Кокто пытался произвести переворот на французской сцене в духе кубизма. По его либретто были поставлены балеты «Бык на крыше, или Бар бездельников» на темы латиноамериканских танцев (музыка Д. Мийо, декорации и костюмы Р. Дюфи, Театр Елисейских полей, премьера – 21 февраля 1921 г.) и «Новобрачные на Эйфелевой башне» (коллективное музыкальное сочинение Ж. Орика, А. Онеггера, Ф. Пуленка, Д. Мийо и Ж. Тайферра, хореография Ж. Берлина, декорации И. Лагю и костюмы Ж. Гюго. Театр Елисейских полей. Премьера – 18 июня 1921 г.).
- 71**
- 184 Московский еврейский академический театр под руководством Алексея Грановского – см. коммент. 176.
- 185 ...после памятного визита Камерного театра в Театре Елисейских полей... – Камерный театр выступал в Париже в марте 1923 г. См. коммент. 120 в разделе «Гадибук».
- 186 Премьера мейерхольдовского спектакля «Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-Б. Мольера в Александринском театре состоялась 9 ноября 1910 г. и стала началом театрального традиционализма. Художник А. Я. Головин.
- 187 ...в «Сне в летнюю ночь», поставленном в Берлине Рейнхардтом, <...> под мощные ритмичные скачки музыки Хампердинка. – «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира был поставлен М. Рейнхардтом в берлинском Немецком театре. Премьера – 31 января 1905 г. Музыку к спектаклю написал Энгельберт Хампердинк (Хумпердинк; 1854–1921), последователь Р. Вагнера.
- 188 Мюссе (*Musset*) Поль-Эдм де (1804–1880) – французский писатель, драматург, старший брат Альфреда де Мюссе, переводчик «Бесполезных мемуаров» К. Гоцци.
- 189 Немецкие романтики, и прежде всего Тик, высоко ставили забавные феерии венецианца... – Немецких романтиков и, прежде всего, братьев Шлегелей и Людвига Тика, роднила с Гоцци вражда к буржуазному практицизму, культ фантастики и гротеска.
- 190 ...граф позаимствовал из «Ярмарочного театра» Лесажа... – Фабулу «Турандот» К. Гоцци заимствовал из поэмы персидского поэта XII века Низами. Первым для сцены обработал сюжет «Турандот» французский драматург Ален Рене Лесаж (1668–1747) в своей комической опере «Китайская принцесса», поставленной в парижском Ярмарочном театре (1729). Лесаж использовал только центральный эпизод восточного сюжета о разгадывании загадок капризной и строптивой принцессы, которая просто забавляется тем, что посылает на казнь незадачливых женихов. Лесажевские инсценировки сказочных сюжетов для Ярмарочного театра с преобладанием музыки, танцев и пантомимы близки фьябам К. Гоцци.
- 191 В опере Дж. Пуччини «Турандот» (либретто Г. Адами, Р. Симони), Турандот предстает героиней музыкально-философского действия, имеющего истоки в античной трагедии с решающей функцией хора. Премьера оперы «Турандот» состоялась 26 апреля 1926 г. в Милане.
- 192 ...русский Прокофьев по пьесе Гоцци «Любовь к трем апельсинам» в переводе Мейерхольда сочинил оперу-буфф. – Замысел оперы «Любовь к трем апельсинам» возник у С. С. Прокофьева под влиянием Вс. Э. Мейерхольда. В основу либретто положен сценарий Вс. Э. Мейерхольда, В. Н. Соловьева и К. А. Вогака, написанный в 1915 г. на основе фьябы К. Гоцци. Работа над оперой была завершена в 1919 г. в США. Впервые поставлена на сцене Чикагской городской оперы 30 декабря 1921 г.
- 193 Готье (*Gautier*) Пьер Жюль Теофил (1811–1872) – французский поэт и критик романтической школы.

194 См. *Bergerat Emile*. Théophile Gautier. Paris, 1879.

195 *Вигано (Viganò) Сальваторе* (1769–1821) – выдающийся итальянский балетный артист и балетмейстер, а также композитор. Последователь Жана Добверваля, родоначальника нового балетного направления – простонародного комического балета. С 1811 г. до конца своей жизни возглавлял балет в Ла Скала (Милан). Автор балета «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци. Придавал большое значение массовым сценам, и современники называли его постановки хореодрамами.

196 *Германова (наст. фам. Красовская-Калитинская) Мария Николаевна* (1884–1940) – актриса, тяготевшая к драматическим и трагическим ролям. С 1902 по 1919 г. в труппе Художественного театра. С 1919 по 1922 г. в составе «Качаловской группы» гастролировала за рубежом. С 1922 по 1927 г. возглавляла с Н. О. Массалитиновым Пражскую группу МХТ.

197 *Дюбек (Dubech) Люсьен* (1882–1940) – французский поэт, театральный критик и историк театра. Его фельетоны отличались большой остротой и пользовались успехом в период между двумя войнами. Главный труд «Всеобщая иллюстрированная история театра» (*Histoire generale illustree du theatre*. Vol. 1–5. P., 1931–1934 [совм. с др.]) интересен обильным, главным образом иконографическим материалом. Своему изложению автор придает подчас чрезмерную памфлетную остроту, окрашенную политическим мировоззрением реакционных кругов. Издал также книги «Комеди Франсез сегодня» (1926), «Жан Расин – политик» (1926), «Кризис театра» (1928).

## 72

198 «Принцесса Турандот» была показана в Харькове на сцене театра им. Т. Г. Шевченко 21, 22, 25, 26, 29, 31 августа и 2 сентября 1928 г.

199 *Где «Мандат», где «Воздушный пирог», где «Поджигатели»...* – Как примеры эфемерности современной драматургии автор перечисляет

явления, имеющие несопоставимый художественный вес. Комедия Н. Р. Эрдмана «Мандат» стала классикой отечественной драматургии XX века. После спектакля Вс. Э. Мейерхольда, который явился крупным театральным событием, «Мандат» широко шел на столичной и провинциальной сценах. Тогда как «Воздушный пирог» Б. С. Ромашова оказался примером приспособления бытовизма к новым идеологическим задачам. Поставленный в театре Революции режиссером А. Л. Грипичем (преьера – 19 февраля 1925 г.), спектакль предопределил уход Мейерхольда из Театра Революции, главным режиссером которого он официально числился. «Воздушный пирог» широко и недолго шел на провинциальной сцене (1925–1927). За «Поджигателями» А. В. Луначарского закрепилась репутация «советской салонной пьесы». Прошла в основном по провинциальным сценам (1924–1925). Заметным был лишь спектакль Б. С. Глаголина в Государственном театре им. И. Франко (Киев; премьера – 7 ноября 1924 г.).

## 73

200 *В пьесах «Виринея», «Барсуки», «Разлом»...* – Критик выделяет спектакли, свидетельствовавшие о формировании драматургии советской темы и о повороте в репертуарной политике как Театра им. Евг. Вахтангова, так и всего советского театра середины 1920-х гг. «Виринея» – см. коммент. 151. Премьера «Барсуков» Л. М. Леонова в постановке Б. Е. Захавы состоялась 22 сентября 1927 г. Премьера «Разлома» Б. А. Лавренева в постановке А. Д. Попова состоялась 9 ноября 1927 г.

201 В связи 600-м представлением «Принцессы Турандот», которое состоялось 18 февраля 1929 г. журнал «Современный театр» (1929. № 8. С. 122) опубликовал подборку высказываний деятелей французского театра о парижских гастролях театра.

# Портреты

---

---

Н. Бромлей

**Е. Б. Вахтангов**

1

Театр и жизнь. Берлин, 1922. № 12–13. С. 5

Школа Московского Художественного театра создала органический процесс творчества на сцене. Московский Художественный театр начал с того, что сотворил зрелище жизни в театре убедительнее, чем сама жизнь. Основным принципом этой убедительности была предметность, деталь, наиболее знакомые вещи: четырехугольные пятна на выгоревшей стене – следы долго висевших картин, скрип и шорох знакомых вещей; душа зрителя легко переступала через край сцены, входя, как к себе, в свое убежище, в свой каждый день. Музыка чеховского диалога подсказывала Московскому Художественному театру глубокий и тихий ритм повседневности, ныне надолго утраченный ритм жизни наших отцов. Все на театре стало правдой, тихим «да, это я» отвечавшим вопросу зала. Это был верный ключ к современному театру души, – она как бы слышала себя самое, питалась самой собой, радовалась, узнавая себя.

Из законов этой зрительно-слуховой симфонии, уловленных великой интуицией творцов Московского Художественного театра, возникла блестящая практика мастерства школы этого театра и беспримерная теория творческих процессов на сцене, – так называемая система К. С. Станиславского. Ее воспитанником, ее знатоком и продолжателем стал Е. Б. Вахтангов.

Е. Б. Вахтангов в краткий срок своей истинно жреческой миссии в искусстве прошел три стадии: стадию педагогики, режиссуры, преемственной от Московского Художественного театра, и последний двухлетний период, знаменательный для всего современного искусства. Синтез, живую и огромную сущность этого искусства суждено было выявить Вахтангову уже почти умирающему, в предсмертном, быть может, прозрении.

Путь был пройден в начале безбурно. Была школа Е. Б. Вахтангова в переулке на Остоженке, были две постановки Студии МХТ – «Праздник мира» Г. Гауптмана и «Потоп» Бергера. Это был органический, здоровый рост от материнских корней Московского Художественного театра. Е. Б. Вахтангов знал тайну правды каждого мгновения на сцене – науку его учителей и не знал своих, еще дремавших, вахтанговских тайн. Постепенно он учится у самого себя разгадывать эти тайны.

В третьей постановке в Студии МХТ «Росмерсхольм» он постигает значение мысли, произносимой на сцене, излучаемой в зал волей актера.

В «Эрике XIV» Стриндберга он устанавливает пластическую ритмику, концентрированность формы, проникнутую духом и поглощенную жизнью математику искусства.

Наконец, создан «Гадибук» С. Ан-ского (Еврейская студия «Габима») – величайший мистический акт театра. Е. Б. Вахтанговым как бы предсмертно уловлены потусторонние регистры, мелодический плач «Песни песен» и пляски ларвов<sup>1</sup> (в которую превращена банальная сцена толпы), все это привносит в зал звучание и ритм иного мира. И вот зритель учится узнавать со сцены то, чего он не знает в себе и в мире; не вещь, как прежде, а самый дух со сцены произносит «да, это я» навстречу человеческой толпе.

Последним созданием Е. Б. Вахтангова стала «Принцесса Турандот» Карло Гоцци в Третьей студии МХТ, вышедшей из маленькой вахтанговской школы.

Принцип постановки: «я играю своей ролью», «я играю пьесой Гоцци», «я играю своим мастерством», «играю своей жизнью». Здесь Е. Б. Вахтангов постиг свою основную тайну. Это – тайна великой легкости, легкости пламени, которое творит самое себя. Е. Б. Вахтангов преодолел тяжесть старой правды в искусстве, он выучился сам и выучил театр овладеть телом актера, движимого жизнью на сцене, – и это дало легкость; овладел мыслью на сцене – и мысль перестала быть мертвой на сцене – и это дало легкость; постиг музыкальную тайну трагедии – трагедия перестала быть трудом и напряжением; и, наконец, это трудно понять, этому трудно поверить, но самая смерть Е. Б. Вахтангова, трехмесячная ужасающая агония превратилась в потрясающее зрелище победы духа, чистоты мудрости, – и, это звучит невероятно, легкости, почти веселой легкости преодоления «слишком человеческого». «Принцесса Турандот» обманула людей; люди восторженно обрадовались блестящей шутке. Но шутка имела огромный внутренний масштаб; толпа враждебна огромностям, но тайна вахтанговской легкости, тайна души «себя преодолевшей», должна была бы неслышно ввести толпу в сферу огромных масштабов, где она сама, не зная того, приучалась бы приветственно кивать в ответ великим откровениям, нашедшим свой новый алтарь на сцене.

В этом все будущее магии искусства.



Николай Волков

## Вахтангов

2

М.: Корабль, 1922

Он все величье царское явил бы,  
Когда б остался жить

(«Гамлет», д. V сц. II)

Его последняя весна выдалась дождливой, холодной, скупой на солнце. Но равнодушная природа цвела, как в прежние года. И на московских перекрестках появились сначала букетики робкого первоцвета, потом фиалки, потом ветки черемухи. Белели ландыши, желтели примулы, голубели фиалки. Вахтангов умер, когда в руках прохожих запылали охапки сирени – лиловой, лилово-алой, белой. Сирень останется навсегда цветком скорби о Вахтангове.

В театральном мире свершался обычный черед дел и дней. Каждый вечер в многочисленных театрах и театральных труппах раздвигался занавес. И все было как всегда – актеры, публика, пыль на декорациях. И почти каждый вечер в зеленом особняке на Арбате под номером 26 искрилось и пенилось легкое вино «Турандот». А поздними сумерками на фоне гаснущего неба постепенно темнели островерхие силуэты пирамидальных тополей – несменяемая стража III студии. И следя за переливами «Турандот», видя спокойные тополя – душа отказывалась верить, что совсем рядом в Денежном переулке умирает добрый гений зеленого дома, наставник, вдохновитель и руководитель его молодых обитателей. Думали: а вдруг... Ждали чуда... Чуда ждали напрасно. Умер Вахтангов. Сказка о Китае стала лебединой песней. Ни у одного из лебедей русского театра не было такой беззаботной, такой не омраченной ничем песни.

Вечер 29-го мая – двумя знаками отмеченный отошел он в прошлое: знаком смерти и знаком возвращения. Впервые после трехлетней разлуки – на сцене Художественного театра выступал Качалов. В Камергерском – овации встречи. В Денежном – затишье конца. И оттого Гамлета приезд – точно приезд Фортинбраса. И Качаловское: «Какой вы замечательный режиссер, Вахтангов» – лишь серебряные трубы в печальном королевстве Датском.

В девять пятьдесят пять – Евгений Багратионович умер.

Над Москвой спускалась неторопливая майская ночь.

Троица – Духов день. 1922

Оглядываюсь назад. Вижу:

Смутное лицо, истомленное болезнью. Две глубоких морщины у крыльев крупного носа. Улыбку нежную и лукавую в углах губ. И взгляд то внимательно-приветливый, то холодно-пристальный серых стальных глаз.

Профилем хищной птицы напоминал Вахтангов ястреба. И птицей хохлился в студеные дни в пушистый воротник дохи.

Был в движениях своих легок, гибок, вкрадчив. Шел, едва касаясь, чуть ступая. Худой, тонкий, прозрачный выглядел порой монахом, аскетом, человеком не от мира сего. Монахом лежал в гробу. Его цветовой тональностью была тональность коричневого. Бурая ржа опавших листьев, тусклый блеск старой бронзы.

В изможденном теле – властная душа. Душа вождя. Воля полководца. Точно боясь не успеть, будто предчувствуя недолговечность свою – Вахтангов насыщал труд напряженной страстностью, неутомимой энергией. Всегда свыше сил. Усталости не замечал, работал без передышек. Требовательный к себе – требовал и от других, умел приказывать, в театре устанавливал корабельную дисциплину. Жадный в исканиях форм точных и полновесных, энтузиазмом предельного совершенства заражал и сотрудников своих. Был тем, за кем идут в бой, терпят лишения, переносят нужду.

Человек борьбы, суровым конквистадором оставался Вахтангов в вопросах искусства. Осуществления своих видений, воплощения воображаемого добивался рукой железной. Начатое доводил до конца. Но что такое конец, в сущности, не знал. Отлитое мог безжалостно раздробить молотом сомнения, вновь плавить и вновь отливать – пока металл спектакля не отражал всех изгибов замысла. Когда посещало вдохновение, забывал о времени. Бурно и нерасчетливо жег в лихорадке творчества надорванный организм. Щедро оплачивал червонцами здоровья – каждую удачу, всякий шаг вперед.

Режиссер – вождь, режиссер – диктатор. Вахтангов обладал всей непререкаемостью авторитета, магическим даром внушения. В минуты божественных озарений знал радость сотворческого слияния с коллективной психеей театра, восстанавливал единство во имя общего дела. Изучив в совершенстве инструмент исполнительского искусства, виртуозно владел им и как учитель сцены. Из меньшего извлекал большее. Крупицы талантливости находил и в темпераментах мало одаренных. Столь косный зачастую материал актерских индивидуальностей мял, как глину, пальцами ваятеля, заставляя проявлять всю заложенную в них пластичность. Лепил до тех пор, пока личное исполнителя не зацветало образом, пока не оживала к новой жизни скудеющая в буднях посредственности душа.

Но взыскательный художник Вахтангов, сходя с капитанского мостика, становился неузнаваем. В веселого бродягу, в Шубертова странника, в беспечного романтика превращался диктатор сумрачный. В отдыхе забывал о страде театра, со всем увлечением жизнерадостного эпикурейца отдавался шалостям, забавам, мистификациям. Содружный с рифмою, немало эпиграмм, стихов на случай, остроумных посланий и пародий разбросал по архивам друзей, затерял в пожелтевших связках писем. Любил делать подарки, сочиняя их тонко и метко, находчиво и наблюдательно. И как ребенок радовался, когда его смех и его шутки встречали отклик в окружающих, рождали ответные искры. Этот дар Антоши Чехонте, эту артистическую

черту духа свободного и легкокрылого сохранил Евгений Багратионович до конца дней. И не только сохранил, но дал ей чудесный исход в своей безоблачной «Турандот». Подобно осьмнадцатилетней Лауре распахнул балкон, и мы здесь на севере почувствовали, как ночь лимоном и лавром пахнет, и яркая луна на синеве густой и темной заблестала перед нами. Этим Вахтангов соединил имя свое с почетным званием жонглера Богоматери. Жонглеру же Богоматери открыты врата райские. В них и войдет Вахтангов.

Революция опалила душу Вахтангова. Революция звучала и для него – музыкой. Вероятно, как и Блок он ощущал «физически, слухом большой шум вокруг – шум слитный (...шум от крушения старого мира)», вслед за великим поэтом слушал нестройный шаг Двенадцати, бряцание варварской лиры и скифские голоса. Живой связью хотел Вахтангов соединить музыки революции и театра. Чувством современности мечтал пропитать свои постановки. Томился жаждой трагической монументальности, в Микель Анжеловских пропорциях чаял выразить героические ритмы эпохи. Был воистину современником – грозной современности нашей. Воистину жил в те баснословные года.

В славе умер Вахтангов, но славе не закатной, а ранне-утренней. Наследным принцем сошел в могилу, унося с собой огромные надежды, несуществующие возможности. Его оплакивают равно и ветераны, и молодые русского театра, и «правые», и левые».

В пути застигнутый, кажется нам, что и там в надземном еще мчится он на белых конях Росмерова дома все вперед и вперед к новым и новым свершениям. Дух неугомонный и огненный.

...Зимний вечер. Снежный Арбат. Знакомый голос окликает с извозчика. В свете фонаря – лицо Вахтангова. Мгновенье – промелькнул. Потонул в темноте улицы...

Ранней осенью, когда падают звезды на темном небе, вспомните Вахтангова.

И его звезду яркую, но падающую.

... Отчего вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю их, я ненавижу их писк.

Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Вахтангов-Текльтон. Один глаз – полузакрит. На губах гримаса брезгливости. Полосатый жилет. Куцый фрак с бархатными отворотами. Панталоны со штрипками. Резким и крепким контуром очерчена фигура фабриканта игрушек. Почти нет движений. Жестикаляция доведена до минимума. Вы смотрите на Текльтона и не знаете: живой ли человек перед вами, или всего лишь заводная кукла, сделанная искусной рукой Калеба Племмера. Вот, вот кончится завод и на полуслове, на полудвижении замрет этот смешной и неприятный джентльмен. Бессильно поникнут руки. Остановится шаг. Но финал:

— Джон Пирибингль, Калек... Друзья... У меня дома пусто и грустно. Сегодня в особенности. У меня даже нет сверчков, я всех их распугал.

Внешний облик все тот же. Те же движения точно на шарнирах. Тот же фрак. А между тем что-то произошло с Текльтоном. Потеплели интонации. Смягчился голос. Во взгляде тоска и одиночество. Вы чувствуете, как ожила бездушная деревяшка. Нет больше пружины. Бьется человеческое сердце. И так же, как раньше, принят был до конца зрителем Текльтон – марионетка, так принимает он и теперь Текльтона – человека. На всем протяжении святочного рассказа: образ одинаково выпукл и четок.

Говорят отлично играл Вахтангов и Фрэзера в «Потопе». Но и те, кто видел его только в «Сверчке» запомнят этот благородный и изысканный талант. Мастером характеристики умной и выразительной был Вахтангов в гриме, художником большого такта и врожденного чувства меры, чистым графиком в использовании внешних средств передачи. Вахтагов-актер – прекрасная, хотя и немногословная страница в истории питомцев Художественного театра.

Заседание одной из многочисленных репертуарных комиссий первых годов революции. Просторная, почти без мебели комната. На стульях, табуретах, подоконниках десятка два заседающих. Вахтангов поодаль за круглым столиком читает по рукописи инсценировку сказки Льва Толстого об Иване дураке. Иван-дурак, Тарас-брюхан, Семен-воин, Четырка и Пяток, черти, бабы, мужики – всем им дает жизнь своим чтением Вахтангов. Чтение – тихое, ровное, без акцентов. Едва намеченная расцветка. Тем не менее – все захвачены. За внешней сдержанностью и скупостью – тончайший юмор. Фразировка музыкально точна и округла. И в результате замечательный спектакль, разыгранный голосом одного человека. Чтение Вахтангова сейчас на расстоянии вспоминается оно, как блестящее обнаружение силы его воображения, как демонстрация его способности на внутренней сцене своей души незримо разыграть взятую в работу пьесу, как изумительный дар вчувствования в любую многоликость действующих лиц драматического произведения. Все это уже превращает застольное чтение в своеобразную прелюдию к творчеству Вахтангова-режиссера. Вводит нас в святую святых его театрального призвания.

Двухэтажный домик, по Нижней Кисловке. Зрительный зал, крутым амфитеатром, человек на 200. Серый простой занавес, скрывающий небольшую сцену. «Габима». Зима двадцать первого – двадцать второго. Генеральная репетиция «Гадибука». – Перед занавесом – Вахтангов. Теплая байковая куртка. Теплые светлые сапоги. В руках – листик бумаги. Время от времени смотря в него, Вахтангов рассказывает содержание первого действия. Рассказывает, расчлняя на куски – по-режиссерски – только то, что для незнающих древне-еврейского языка останется без объяснения, непонятным. Глаза сосредоточены, обращены внутрь. Голос почти шепот. Кончил. По ступеням вверх – к столику. Гаснет свет. Тишина. И в полном мраке звенит дальняя мелодия скрипки. Мрак. Скрипка. Вы чувствуете, как вступите в какой-то тесный и душный круг. «Гадибук» начинается.

Генеральная «Гадибука» – последняя генеральная в жизни Евгения Багратионовича. С высокой температурой, лежа в постели, он встретил успех

«Турандот». Великолепный пролог молодого мастера шел к концу. За прологом – стояла смерть.

Ученик Станиславского и Сулержицкого Вахтангов получил от своих учителей проникновенное знание природы актерского творчества. Основной принцип – принцип живого общения души изображающей с воплощаемым образом, им был принят как исходный пункт и для самостоятельных работ. Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер – Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму ни обдумывал – обдумывал ее прежде всего как форму игры. Его реализм – реализм методы, а не подражания внешнему. Не наблюдая, а изобретая сценические личины – «натурой» пользовался как этюдным материалом. У него было яркое и сильное воображение, обуздываемое лишь все тем же чувством актера. Расширяя границы человеческой изобразительности, Вахтангов хорошо знал ее предельность. То чего не мог сыграть сам или показать, отбрасывал как непригодное. В этом блюдении основ актерского искусства, в своем ощущении его, как живого и одухотворенного процесса – Вахтангов несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его имя должно было бы завершить триаду: Щепкин – Станиславский – Вахтангов.

Вечный аргонавт Вахтангов глубоко интересовался тем, что делалось настоящего и за пределами его *alma mater*. Он высоко ценил Мейерхольда, его изошренную выдумку, чувство стиля, дар общей композиции. Дуновения «Балаганчика», «Незнакомки», «Шарфа Колумбины» не остались бесследными для шлифовки таланта Вахтангова. Искусством спектакля он во многом обязан доктору Дапертутто. Но эта обязанность никогда не превращалась в зависимость. Она столь же внутренне свободна, как и обязанность перед Станиславским. И Станиславский и Мейерхольд пережились в душе Вахтангова, по-Вахтанговски. Их ценности вошли в его духовный сплав, как ценности объективного, а не личного порядка. В этом сказались вообще одна из черт характеров орлиных – никогда не заимствовать, всегда смотреть в корень. Вахтангов был режиссером органического склада, и в силу этой органичности неустанно работал над очищением своего творчества от всевозможных «галлицизмов». Всегда хотел воплощать только свое и на свой лад.

Человек театра от головы до пят, Вахтангов не замыкался в узкую келью профессионализма, не отрекался от полноты окружающей его действительности. Диалог: Вахтангов и современность – один из больших и знаменательных диалогов. Вахтангов сам указывал на то, что в выборе и постановке «Эрика XIV» им руководило чувство современности. «Эрик» – ключ к раскрытию Вахтангова, как художника современности.

Современность в каждой душе звучит по иному. В душе Вахтангова она прозвучала, как весть о двух мирах – мире мертвом и мире живом. Между ними вечная борьба, неустанная тяжба. То одолевают мертвые, то побеждают живые. Люди двумирные, у которых нет сил преодолеть свою внутреннюю

раздвоенность, гибнут прежде всего. Они становятся жертвою своего разлада. Потому гибнет и «воплощенное противоречие» король Эрик, не сумевший освободиться из придворного паноптикума и не нашедший настоящего пути к живым людям из народа.

Так преломилось содержание стриндберговской драмы в мирозерцании Вахтангова, так же приблизительно преломилось «Чудо святого Антония», и отчасти «Гадибук». На этих трех пьесах отточился талант Вахтангова, как мастера контрастов, обнаружилась его сила, как первоклассного живописца сценической светотени. На их материале раскрылось разнообразие его чисто режиссерских приемов.

Мир мертвый и мир живой «Эрика XIV» Вахтангов разрешает как две самостоятельных задачи. С одной стороны вы видите – королеву мать, летучей мышью проносающуюся по залам дворца, рыжебородого герцога Иоанна, неподвижного и монументального, золотых дел мастера как будто отлитого из золота, огневолосого палача в кроваво-красном одеянии. С другой – крестьянка на троне, Карин, задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличных приемах – первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые – в этнографии, характерности, правдоподобию. Такой подход сделал постановку «Эрика» постановкой двойного зрения, не согласованной в частях, и не найденной в целом. Вахтангов в «Эрике» еще не выходит за пределы наивной символики, он увлекается уподоблениями, в нем еще не изжит эклектизм первого шага.

Иначе обстоит дело с проблемой двух миров в «Чуде святого Антония». Здесь Вахтангову предстояло воплотить контраст иного порядка, чем в «Эрике». Он должен был оттенить антитезу святости и пошлости, противопоставить небо и землю. Для этого Вахтангову понадобилось трижды переработать свою постановку «Чуда». Конечный результат оказался великолепным. Третья редакция является настоящим достижением. Для воплощения мирка французских буржуа Вахтангов прибегнул не к статике придворных Эрика, а к динамике. Внутренне мертвых Гюстава, Ашилля, их жен, теток, доктора, священника, гостей он дал внешне чрезвычайно оживленными. Усилил иронию Метерлинка до сатиры Вахтангов развязал движения актеров, окарикатурил их лица, сгустил бессмысленность и инерцию движений. Он избавил отдельных исполнителей от необходимости иметь индивидуальные души – на первый план выдвинул «общее» их психик, Их «классовое». Этим одновременно Вахтангов достиг и впечатления слитного ансамбля и чрезвычайно насытил общий тон, доведя его местами до трагического фарса. Человеческий муравейник, трактованный так преувеличенно, выделил очень рельефно благородную фигуру Антония Падуанского. Вахтангов подчеркнул в Святом чудесную простоту человеческой вертикали, вложил в движения наивную угловатость примитивов, озарил лицо светлым выражением бедняка христового. Внутренне живой и одухотворенный Антоний, благодаря своей строгой и лаконичной игре, придал всей постановке какой-то устойчивый центр, уравновесил разметанную

динамику «мертвых». Вахтангов Антония уже запоминается, как подлинный мастер, обладающий зорким глазом и уверенной рукой – сильный в грубости и мягкий в благородстве.

Второй акт «Гадибука» – акт свадьбы – третья и последняя работа Вахтангова, стоящая под знаком дуализма. В ней Вахтангов продвигается еще дальше: дает еще более совершенный образец мощи своего режиссерского темперамента. На бело-красно-зеленом фоне Сендерова дома, в атмосфере, пронизанной ярким солнечным светом, создается им ряд острейших диссонансов. Режиссерская гармонизация становится все более и более сложной. Уже не одним, а тремя приемами лепится мир мертвых. Манеру статуарности Вахтангов применяет для группы трех разряженных, размалеванных женщин. Их застывшие кукольные фигуры вносят в общий строй действия – ощущение косности, картонности, чопорной глупости. Для передачи самого Сендера, жениха, его учителя и свата – Вахтангов употребляет однообразие фиксированных движений. Для каждого из них находит несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма из нарушенного параллелизма человеческой психо-физичности. Наконец, в манере преувеличения Вахтангов разрабатывает толпу нищих, приглашенных на брачный пир. Точно с карикатур Леонардо взяты эти чудовищные лица, уродство тел, искривленность движений. Если вспомнить барельефных нищих последней картины «Эрика» и нищих «Гадибука» – огромность пройденного между двумя постановками расстояния станет очевидна. Вахтангов в «Гадибуке» показывает каким жестоким был его талант, как близка была его душе – красота безобразия. Он с жадным любопытством вглядывается в копошащийся клубок им вызванных к жизни человеческих обломков. Он все усиливает и усиливает темпы этого вихря серых лохмотьев. И потом внезапно рассекает их белым лучом Лея. Лилея Лея – светлый Ариель среди толпы Калибанов. Ее пляска в химерическом хороводе людей чудищ – исключительна по силе. Вахтангов не жалеет белизны: он пятнает ее лапами жаб, обезьяньими прикосновениями. Дыхание девы-розы смешивает с дыханием чумы. Переживая сам упоение бездны мрачной на краю, заставляет переживать вместе с ним это упоение и театр.

«Гадибук» – нисхождение в ад. От «Гадибука» начиналось восхождение. Путь к Шекспиру. Неизбежность этого пути сознавал и сам Вахтангов. В его «посмертном» остался текст Гамлета, испещренный предварительными пометками. «Гамлет» – завершение круга, начатого «Эриком».

Трагический уклон Вахтанговского дарования соединялся в нем с комическим. У него сатирическое зрение и острое чувство бытовой косности. «Буржуазное» в «Чуде» и «местечковое» в «Гадибуке» – Вахтангову удалось превосходно. Своей работой над чеховской «Свадьбой» Вахтангов показал, что в его творчестве по новому преломилась бы русская комедия. Незначительный эпизод о свадебном генерале развернут им, как личина

уездного. Вахтангов понял, что за пестрой видимостью Ятей, Апломбовых, Змеюкиных, Дымб таится единственная реальность – тягучая и липкая провинциальная одурь. Невероятное собрание имен-кличек превратил в какие-то кувшинные рыла, масленичные хари, уморительные рожи. Рожи, рыла, хари – и кадрили как движущее начало их жизни. Незлобивый юмор Чеховского пустыка обернулся горьким смехом Гоголя, желчной усмешкой Сухово-Кобылина. На их произведениях и должен был раскрыться Вахтангов, как истолкователь высокой комедии.

Конец вахтанговского пролога – «Турандот».

Нет современности, нет России, нет трагической раздвоенности и химерического смеха. Третья студия. Игра в театр. Зеленый дом на Арбате. Вечная молодость Вахтангова.

Вновь вижу:

... Лукавую и нежную улыбку в углах губ. И внимательно приветливый взгляд серых стальных глаз.

Тихо сдвигается занавес.

И все сильнее и сильнее звучит неоконченная симфония Шуберта.

Июнь 1922 г.

П. Марков

3

## **Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов)**

Московский Художественный театр Второй / Ред. и предисл. А. М. Бродского. М., 1925. С. 78–176  
Перепечатано: Марков П. А. Правда театра. М.: Искусство, 1965. С. 249–322;  
Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 347–417

1

<...> Элементов бунтарства было немного в новой студии МХТ. Мы видели, что причины ее возникновения, как общие, так и частного характера, толкали на путь углубления и уточнения приемов Художественного театра. Театральной революции не было. Было новое применение методов Станиславского – сперва до чрезвычайности ученическое и во многом подражательное. Никаких деклараций студия не имела. Не имела и сценических заповедей и лозунгов, кроме одного – «системы» Станиславского. Предварим заранее: и этот лозунг ненадолго остался знаменем студии.

Зерно, объединившее студию, лежало в другом. Оно открылось в творчестве и личности Леопольда Антоновича Сулержицкого. Сулержицкий был подлинным руководителем и вдохновителем студии – более, чем Станиславский. Его личность далеко не исчерпывалась его сценическим делом. Он был много шире того, что делал на театре, и в театр принес очень



редкие для театра – в особенности Художественного – качества. Он был в равной мере учителем жизни и учителем сцены. Впрочем, учителем жизни более, чем учителем сцены. Учительство, проповедничество лежали в существе его таланта, таков он был по отношению к тем, с кем работал, – к актерам, и по отношению к тем, кто следил за спектаклем, – к зрителям. Смысл и значение всего его дела на театре заключались в том, что он пронизал сценическое искусство особенными, нетеатральными, «внеэстетическими» струями. Людей театра он заставлял жить и в театре и вне театра другой жизнью, чем они жили обычно. Отсюда возникло «оправдание» театра, которое он осуществил и которое явно ощущалось в ранних спектаклях Первой студии, хотя первоначальные поиски новых форм и мастерство актера были вполне проблематичны. Это все не могло не передаваться зрителям, когда они смотрели, как играют актеры, сгруппировавшиеся вокруг этого странного и вдохновенного человека. Потому и нужна была форма студии – форма содружества и тесного, замкнутого сближения, – чтобы полнее и сосредоточеннее передать зрителю то, что Сулержицкий нес с собой и что он будил в ощущениях тех, с кем работал. Он брал в театре самое верное и самое правдивое, и потому, казалось, часто грешил против театральности. Может быть, грех был бы неискупим, если бы рядом с Сулержицким не рос его ученик, наследник и завоеватель – Вахтангов, который на основе учения Станиславского–Сулержицкого строил новые формы театра. <...>

Когда на одном из спектаклей «Праздника мира» в публике случилась истерика, Сулержицкий глубоко возмущился и обвинил актеров: «Как сама истерика не есть результат глубоких переживаний, а только показывает на болезненную раздражительность нервов, органов чувств, так и причины, вызывающие истерики, тоже относятся не к духовному или душевному миру, а к области внешних раздражителей нервов»<sup>2</sup>. Он пытался найти выход из того, что диктовалось репертуаром (в Художественном театре – Андреев, Достоевский, в Первой студии – Гауптман, Гейерманс). С резким презрением здорового человека Сулержицкий пишет: «В толпе, особенно в театре, или еще где-нибудь, где толпа собралась по какому-нибудь так называемому „идейному“ поводу, редко дело обходится одной истерикой, потому что как только один не удержался и крикнул всем своей истерикой: „Господа, как это ужасно! Смотрите, как я тонко чувствую, я не могу этого переносить со своей чуткой душой“, так сейчас же и другие слабые на этот соблазн откликаются: „И я тонко чувствую“, „И у меня чуткая душа“»<sup>3</sup>.

Сулержицкий верно формулировал опасности, которые были заключены в углубленном психологизме, и противоречия, которых он страстно желал избежать. Каждое выступление актера на сцене должно быть новым творчеством; исполнение, которое выветривалось – как он часто наблюдал, – обращалось в опаснейший штамп. При анализе «истерии» Сулержицкий боролся с теми штампами, к которым влекла актера игра на маленьком театре, без подмостков и рампы, лицом к лицу со зрителем.

Сулержицкий очищал здоровое зерно игры актера. Он боролся в студии с ее душевным омертвением, с закреплением привычных приемов. Он различал возможность действовать на публику «нервами на нервы» и «душой на душу». <...>

К показанной 15 января 1913 года «Гибели „Надежды“» Г. Гейерманса вскоре присоединяются «Праздник мира» Г. Гауптмана (первое представление 15 октября 1913 года, режиссер – Е. Б. Вахтангов; этой пьесой студия открылась официально в качестве театра для большой публики), «Сверчок на печи» Ч. Диккенса (режиссер – Б. М. Сушкевич; первое представление 24 ноября 1914 года), «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (режиссер – Р. В. Болеславский; первое представление 22 декабря 1914 года) и «Потоп» Г. Бергера (режиссер – Е. Б. Вахтангов; первое представление – 14 декабря 1915 года). По существу, главным постановщиком пьес был Сулержицкий; он обычно начинал и заканчивал, корректировал работу; последним ее проверял и принимал К. С. Станиславский. По характеру постановок ясно, что лежало в основании деятельности студии в тот ранний период ее работы. В речи Вахтангова, посвященной памяти Сулержицкого, рассказаны цели, которые преследовались студией при их осуществлении. В самом деле, что могло соединить для театра в одно целое матросскую мелодраму Гейерманса и психологическую, натуралистическую трагедию Гауптмана; наивно-сентиментальный рассказ Диккенса и стилизацию под древнерусскую жизнь – опыт создания национальной трагедии Волькенштейна и, наконец, простенькую и несложную пьеску Бергера об американцах, застигнутых в баре ливнем и принявших ливень за потоп? Между тем единство темы (а не сюжета) было обязательно для театра, явившегося органически и не довольствовавшегося только единой «техникой». Не в оценку темы я вхожу сейчас – я констатирую только необходимость ее наличия, потому что она должна была свидетельствовать о единстве мироощущения. Поскольку оно диктовалось выводами из «системы» Станиславского и личностью Сулержицкого – его следует определить как глубоко этическое в самой основе. «Система» ставила задачей внутреннее оправдание творчества актера и закрепление его двойственности (путь лежал в уничтожении полной адекватности играемого образа с личностью актера: положение в известных отношениях противоречивое и исправленное только творчеством Вахтангова). Основа «системы» совпала со стремлением определенных групп русской интеллигенции, искавших оправдания мира и человека из этических начал: раскрытия человека ищет Первая студия в период руководства Сулержицкого.

Вахтангов рассказывает, что на репетициях «Гибели „Надежды“» Сулержицкий говорил: «Стихийные бедствия объединили людей. Вот они собрались в кучу. Собрались не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть. Собрались, чтобы быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наиболее болезненное сердце, и сердце зрителя будет с вами»<sup>4</sup>.

Сулержицкий вообще говорил простыми и ясными словами: он очень просто высказывал свои непосредственные ощущения. Его формулировки не покрывают во всей целостности его мыслей и подсознательных ощущений, которые он пробуждал в актерах и которые звенели в их игре. Станиславский говорил о нем, что «он любил вдумываться и изучать принципы искусства, но он боялся теоретиков в футляре и опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен их он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и ломанье, хороший и плохой театр»<sup>5</sup>. В этом качестве следует принимать словесные формулировки отдельных задач, которые он предлагал при постановках и которые были уже подлинным смыслом этих постановок.

На репетициях «Праздника мира» Сулержицкий говорил: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души. Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал. Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу»<sup>6</sup>. В одной из своих тетрадей он так формулирует сквозное действие пьесы: «Прекрасные по душе люди стараются удержаться в добре, но не могут совладать с собой и от этого глубоко страдают». Готовя «Сверчок на печи»: «Доберитесь до сердца Диккенса, откройте его, тогда откроется вам сердце зрителя. Только ради этой цели стоит и нужно ставить „Сверчка“. Людям трудно живется, надо принести им чистую радость»<sup>7</sup>. Репетируя суровую трагедию Волькенштейна о «каликах переходящих», он в усталых, заблудившихся, оборванных людях хотел подчеркнуть их поиски покоя, правды: «христоносцами» называл он их. Когда ему показывали первые результаты работы над «Потопом», он говорил так: «Ах, какие смешные люди! Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары и биржа. Откройте их доброе сердце, и пусть они дойдут до экстаичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно, потому что у него есть улица, золото, биржа... Только ради этого стоит ставить „Потоп“»<sup>8</sup>. Сулержицкий и вместе с ним студия положили в основу работы принцип – «ради чего»: «Когда вы берете пьесу для постановки, спросите себя, ради чего вы ее ставите»<sup>9</sup>. Таковы были те «ради чего», которые лежали в основе первых пяти работ студии. Доминирующей ноте «оправдания человека» репертуар давал на первый взгляд мало оснований. Сумрачная и душная психологическая драма Гауптмана, рассказывавшая о семейных столкновениях, катастрофах, душевном мучительстве, казалось, толкала на дальнейшие экспериментирования болезненными и утонченно упадочными переживаниями. <...>

Итак, было ли натурализмом первоначальное искусство студии, поскольку оно углубляло и продолжало традиции Художественного театра? Вспомним внешнюю обстановку, в которой проходили спектакли студии

в «Люксе», а затем на бывшей Скобелевской площади. Случайность, приведшая к особой манере устройства сцены, стала законом на длительные годы (пять, шесть лет). Характер помещения заставил в «Люксе» отказаться от подмостков и рампы. То же обстоятельство повторилось в театре на бывшей Скобелевской площади. Старенький зеленый занавес Художественно-Общедоступного театра отделял сцену от поднимавшихся крутыми возвышениями нескольких рядов стульев. Актеры легко переходили воображаемую линию рампы и приближались вплотную к сидевшим в первом ряду зрителям. Маленькая и неглубокая сцена давала минимальную возможность смелого и разнообразного комбинирования мизансцен и не допускала сложных декораций. Актер постоянно находился в поле зрения зрителей, и от зрителей не ускользали движения губ, выражения глаз, незаметный жест руки, движение пальцев. Все заставляло искать особого стиля актерской игры. Казалось, что грань между жизнью и театром перейдена окончательно. Казалось, что натурализм торжествовал полную и ликующую победу. Однако предположение о натурализме было в корне ошибочно. «Камерная» манера игры продолжала линию не натурализма, а подробной психологизации образа и пьесы.

Начнем с простейшего и яснейшего – с внешнего оформления, с декорации. Менее всего им необходимо название реалистических или натуралистических. Эстетически они были противозаконны и противоречивы. В них условность сукон смешивалась с натуралистическими деталями. Из складок сукна появлялся камин или печь, в которых по всем правилам реалистических соответствий пылал жаркий огонь. На колеблющихся суконных «стенах» висели портреты, выделялось заиндевшее от мороза окно. Было важно дать ощущение комнаты – не саму комнату. Как простейшая условность воспринимались декорации в Первой студии. По существу, они только обозначали «место действия» – таково было их сценическое назначение. Простейшая условность всегда ищет самого выразительного – бросающегося в глаза: в «Гибели „Надежды“» висели модели кораблей; для «Потопа» были поставлены высокие стулья в баре; в «Сверчке» целый ассортимент игрушек украшал мастерскую Калеба. Но, поскольку в декоративный рисунок входила какая-либо деталь, – она требовала точной и детальной разработки. Так и было. Декорации служили фоном игры, точным и безразличным: вопрос о натурализме применительно к ним отпадает. Прибавим только, что они обыкновенно налаживались в строгих соответствиях с законами сцены, но в частом противоречии с законами эстетики. Акцент делался не на них. Между тем именно в те годы начиналась борьба за новые формы, во многом шедшая под знаком внедрения на сцене «левой» живописи, и Камерный театр ввел П. Кузнецова, Лентулова и Экстер. Первая студия оставалась равнодушной к такого рода переустройству сцены. Интерес сосредоточивался преимущественно на актере. <...>

Если в деятельности Первой студии и была доля экспериментирования, то она лежала в области актерского исполнения. Оно-то и было

обусловлено необходимым в то время устройством сцены без рампы и подмостков. Студия формулировала свои задачи так: 1) развитие психологии актерского творчества, 2) выработка актерского самочувствия и 3) сближение актера с автором. На первых порах бросалась в глаза явная зависимость исполнителей «Праздника мира» от старых мастеров Художественного театра. Легко было видеть у одних подражание Станиславскому, у других – Лилиной и т.д. Это были ученические шаги, не уничтожавшие индивидуализации исполнения: от подражания студия избавилась быстро. Центром технического умения актеров Первой студии стали выразительность взгляда, красноречие рук, неуловимые перемены мизансцен, что должно было свидетельствовать о тех связях, которые проложены между действующими на сцене людьми. Вспомним, как вбегала с мороза одна из дочерей в «Празднике мира» (С. Г. Бирман). Вспомним, как следили зрители за длительным пересечением взглядов дочери и находившихся на сцене людей. Вспомним, как бывал строго и точно разработан подтекст, как уверенно обнажали актеры ложь слов и вскрывали в том же «Празднике мира» то, что за словами лежит и что составляло подлинный смысл желаний и надежд героев, как учила «система». В особом пользовании словом заключалась манера игры в Первой студии. Говорили четко, но часто обрывая фразы. Существовала скрытая недоговоренность за произнесенными речами, особенно в «Празднике мира». Двусмысленность слова вскрывалась вполне. Но особенная манера и особый стиль ложились на те перекрестные движения, взгляды, переходы, которые, повторяю, обнаруживали связь, существовавшую между героями пьесы. Так внешне обнаруживался внутренний «круг», которого добивался Станиславский. Отсюда возникало у иных из зрителей и критиков ощущение подсмотренной в замочную скважину жизни. Но был существен не простой факт, что вот зритель подсмотрел, а было существенно, что же именно зритель, так неосторожно подсмотрев, *увидел*, в какие духовные глубины его вовлекали?

Говорить о натурализме применительно к такого рода стилю исполнения трудно. Вернее, отметить его предельную психологичность. Отметим также заранее опасность, лежавшую в самих приемах игры, – опасность уйти в комнатный тон и в ложную интимность. Во всяком случае, в первых постановках студия вскрывала «значительное в незначительном» и постоянно возвращалась к основной теме об оправдании человека. Было явно желание увидеть в каждом слове не его логический смысл, а его психологическое значение. Так вырастало порою некоторое «острашение» слова. Слова говорились с подчеркнутым и загадочным смыслом. Студийцы шли до конца. <...>

Рядом, однако, рос другой режиссер – ученик и последователь – Вахтангов, который сделал необходимые выводы из положений Сулержицкого, может быть, во многих отношениях неожиданные. Сулержицкий совершил дело только наполовину – студии пришлось кончать его без своего главного руководителя. <...>

Положение Вахтангова в студии было иное, чем у Сулержицкого. Сулержицкий был учителем и руководителем. Вахтангов – одним из участников строительства студии и учеником. Взаимоотношения со студией у Вахтангова обозначались острее и взволнованнее, чем у Сулержицкого. Для Вахтангова студия входила как часть в бурную и страстную сценическую жизнь, которую он только начинал и которая была шире работы только для студии. Вахтангов уходил в другие театры и возвращался, боролся и протестовал, добивался новых достижений иногда вне студии, чтобы в каждом новом спектакле поставить иную цель. Даже в последние годы, когда у него окончательно оформилась своя студия и круг его работы захватил «Габиму», он возвратился со страстной волей нового творчества и в Первую студию. Значение его определялось не официальным положением, которое он в ней занимал, хотя он часто входил в руководящие органы студии, а тем, *что* он пробуждал в ней, когда, сламывая сопротивление, иногда выдерживая жестокую борьбу, ему приходилось проводить свои замыслы. Его многое отличало от Сулержицкого. Они были во многом различны в основном мирозерцании. Но именно наличие в Вахтангове своего мирозерцания сделало и то, что его постановки были самыми примечательными для студии во второй период ее творчества – после смерти Сулержицкого, – хотя наряду с постановками Вахтангова шла и другая, очень существенная работа. Может быть, вообще именно Вахтангов должен был оказаться выразителем этого смутного и сложного периода, потому что смерть Сулержицкого совпала с окончанием «предварительной работы», которая толкнула студию на иные формы организации.

Важнейшим моментом было изживание «студийности»; форма студии постепенно переставала удовлетворять. Она неизбежно требовала перехода в театр; родники, освобожденные Сулержицким, искали исхода и обещали взорвать привычную и установившуюся работу. Смерть руководителя совпала с кануном революции. Тем слышнее были первоначальные внутренние зовы, которые раздавались в студии: их выразителем стал Вахтангов. Тем мучительнее и сложнее были поиски выхода этим зовам. Постепенно внутри самой студии выросло недовольство «комнатным» репертуаром; самый стиль исполнения мог обратиться в штамп, при помощи которого легко и свободно исполнялась бы любая пьеса. Несколько позднее Вахтангов, уже понявший и осознавший опасности, укоренившиеся в студии, писал об опасности «мещанства», к которому вел «натурализм чувств и вещей на сцене». Опасность лежала также в забвении той «установки на творчество», о которой писалось выше, и в подчинении ее натуралистическому приему, оторванному от зерна мужественного и здорового ощущения. Искусство ждало и требовало обновления сценического приема и репертуара. Борьба же против устанавливающихся штампов и преодоление противоречий должны были начаться внутри самой студии.

К моменту смерти Сулержицкого Вахтанговым были уже осуществлены две постановки: «Праздник мира» и «Потоп». В них очень сказались

примечательные качества его личности. Главную тему Сулержицкого об «оправдании человека» Вахтангов переживал со страстностью, его учителю незнакомой. Поэтому срежиссированные им пьесы появились в ином обличье и в них – по крайней мере теперь, когда мы знаем все сценическое дело Вахтангова, — в них звенела уже та звонкая и пронзительная нота, с которой Вахтангов начал свою театральную работу.

По своему прошлому, по объему интересов, по характеру своего сценического дела люди разных поколений (Вахтангов был лет на десять моложе), Сулержицкий и Вахтангов были также людьми различных темпераментов. Вахтангов был не только страстен – он был нетерпим. Кроме того, он был человеком от театра и для театра. Он начал и кончил свою жизнь в театре. Он не завершал ее сценическим делом, как Сулержицкий, для которого театр оказался итогом жизни. Все – и борьбу, и проповедничество, и учительство – Вахтангов совершал в театре. Он был жаден до жизни, он вбирал ее в себя неутомимо, быстро, не останавливаясь на закреплении своих достижений. Он бросался в театральные поиски до конца, соединяя в этом и ответ на духовные запросы и ища удовлетворения неиссякаемому натиску фантазии. Это было строгое единство жизни. Его театральное мироощущение было его жизненным мироощущением. Он глубоко ощущал самую природу и существо театра – и не закрывал глаза на его неизбежную двойственность. Может быть, потому с такой предельной, почти яростной нетерпимостью создавал он свой театр; в конце концов из этого этического оправдания театра, которое было делом Сулержицкого, Вахтангов первоначально шел к его эстетическому пересозданию, затем к общественному.

Для Вахтангова было невероятно и оскорбительно оставаться в рамках привычного театра, с которым в силу простой и ясной ассоциации связывались напрасные представления о «жизненности» и «правдоподобию». Для Вахтангова встал вопрос о приемах, которыми острее и сильнее можно воздействовать на зрителя. Он ощущал первоначальный суровый материал театра, актера, его фигуру, его живое тело, он ощущал сцену и знал мощь сценического воздействия краски, света, бутафории, линии, графического построения мизансцен. Воспитанный Сулержицким, он жадно прислушивался к тому, что совершалось за стенами студии. Острый, впечатлительный, он каждое жизненное восприятие переводил в план эстетического творчества. Уверенно и быстро шедший по жизни походкой завоевателя, он жаждал последователей и учеников, которые строили бы с ним его театр. Он искал их на стороне, звал к себе, любил власть над людьми, которая придавала ему уверенность в своей силе, – и нашел таких людей все-таки в Первой студии. Он был беспокойнее, несправедливей и ожесточенней Сулержицкого. Он хотел борьбы. Но, прежде чем перейти к новым театральным поискам, он – до конца, до предела, до прорыва в иные дороги – проник в учение Станиславского – Сулержицкого. «Праздник мира», «Потоп», позднее – «Росмерсхольм» (1918) – знаки того пути, которым шел Вахтангов и вместе с ним Первая студия. Но менее всего «зеркалом» актера мог быть и был режиссер Вахтангов – и в этом

его отличие от Сулержицкого. Он вырывал из актеров, то, что было ему нужно, он пробуждал в них то, что он хотел, он погружал их в то мироощущение, которое он в них чувствовал и которое в них таилось неосознанно. Оттого его постановки так динамичны и так горячи. Вспомним «Праздник мира». Каким путем шел Вахтангов в обнаружении своей темы? Уже в этой пьесе Гауптмана, когда со сцены заструились сумеречные чувства и ощущения «семейной трагедии», обозначились – в области психологической разработки образа – внезапный взрыв страстей и внезапное же раскрытие человека. Вахтангов шел в своем творчестве путем прорыва в самые глубокие тайники душевной жизни человека: тогда, уничтожая привычную ткань пьесы, он вырывал из актера светлый взгляд или буйный взлет затаенных чувств.

Вахтангов разрушал сказку о «фотографичности» – он шел к истокам, к тому, что не поддается никакому фотографическому бытоизображению. В его режиссерском экземпляре «Праздника мира» сохранена такая режиссерская заметка (речь идет о семейном мире – мире в семье, надолго разорванной взаимным непониманием): «Бухнеры мирят. Твердо. Уверенно. В конце первого акта и в начале второго зритель должен доверять им. Когда же все собрались у елки – зритель должен почувствовать благодарность Бухнерам за то, что они так хорошо сделали такое большое дело. Чтоб первая вспышка на елке заволновала меня – зрителя, испугала и поселила опасения, досаду, зажгла желание броситься на помощь Бухнерам»<sup>10</sup>. Подробно разрабатывая пьесу, проникая в ее подтекст, связывая тонкими и сложными нитями актеров в их взаимоотношениях, Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, а актерски – тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, что он умел будить в актере. Этому он учился на «Празднике мира». Внезапный взрыв страстей, освобожденных и раскованных, – первое следствие и первый метод его нового подхода. Так намечалось проникновение через наследство Сулержицкого к иным – оправдываемым ли этически? – творческим струям. Они должны были все время чувствоваться за сдержанностью исполнителя. Так, за видимым спокойствием нарастает будущий вихрь: один из героев «Праздника мира» «все время хочет остановить, закричать, не дать ей говорить»; другая «покоряется» ради третьего; «радостные и очистившиеся», они «готовы отдать все». Вырастают отрывки, озаглавленные Вахтанговым: «лед растаял», «мир возможен», «весна», «мир прочен» – пока не прорываются старые, сдерживаемые «призраки»: «в этом доме все кончено», «старый дом разрушен». «Каков будет новый. Его будут строить». Такова последняя запись Вахтангова, относящаяся к пьесе Гауптмана.

Вахтангов был проницательнее Сулержицкого.

Он узнал закон контраста и прикоснулся к стихийным силам, которые будил в актере, которые, прорываясь, кричали со сцены и которые необузданно нарушали правильный лад исполнения. Они требовали заострения



приема. Многим зрителям заостренная до предела тема «Праздника мира» казалась граничащей с истерией.

«Заострение приема» стало еще яснее в «Потопе». Самый сценарий пьесы звал на путь психологического контраста. Вахтангов так формулировал различные задания первого и второго актов. Первого – «Все – друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле... И так не только сегодня, так всегда, так всю жизнь». И второго – когда всплыла опасность «потопа»: «Весь II акт – это покаяние. Радость и умиленность. Все очистились. Все правдивы. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты». Третий акт – возвращение первого. Вахтангов так описывал героев пьесы в режиссерских заметках: О'Нейл, который «известен за чудака» и за словами которого «чувствуется мудрость», Фрэзер, который «потерял состояние», у которого «нет ни гроша за душой» и который «больше всех хочет жить»<sup>11</sup>, и т.д. Это была, кажется, первая Америка на русской сцене. Соответственно американскому обличью пьесы, Вахтангов искал и заостренных приемов: пьеса вырастала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических падениях, в обстановке американского бара с высокими стульями, питьем коктейлей и т.п. Ночная пляска под рев набегающей воды, вероятно, никогда не забудется зрителем. Вахтангов искал характеристики «американцев»: в дневнике его приведены выдержки из книги Дэвида Мэкри «Американцы»; из нее взял Вахтангов подтверждение тому «лихорадочному темпу», который он искал в постановке, такие детали, как визит клиента («входит человек, быстро направляется к прилавку, заказывает себе порцию супа, мигом опоражнивает тарелку, затем спрашивает цыпленка, препровождает кусок за куском в рот, хватает торт, расплачивается, исчезает» – «господствует привычка – есть на скорую руку»).

Когда постепенно из простого рассказа о простых американских людях вырастала буйная и страшная история о борьбе за существование, о грозящей гибели, о возвращавшемся всегда суровом дне, Вахтангов переводил действие из плана ежедневного бытоизображения в более обобщенный. Рассказывали, что Вахтангов мечтал об обновлении режиссерского рисунка «Потопа» – ему хотелось изобразить Америку долларов и золота; ему хотелось во всей внешности спектакля подчеркнуть буйство и роскошь: американцы должны были блестеть сплошным золотом зубов, ритм их движений должен был быть категоричен и резок, – что только намечалось в ранней редакции «Потопа». Впрочем, в «Потопе» кроме первоначальных путей заострения приема и контраста лежал еще иной путь: как и в пьесе Гауптмана, Вахтангов хотел прорваться к трагическим и обобщенным образам. Так прозвучала его третья постановка, «Росмерсхольм», осуществленная после смерти Сулержицкого.

Технически в «Потопе» наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках студии. Заключались они во все возрастающей

четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма, преувеличенности. Была преувеличенность и детализация в том Фрэзере, как его показал Чехов, была она и в других исполнителях «Потопа».

Студия неосознанно искала новых методов пробудившемуся творчеству. После «Потопа», в первые послереволюционные годы, резко меняется репертуар. На смену Диккенсу на сцену студии приходят Шекспир, ДАннунцио и Словацкий. В течение нескольких сезонов студия ставит «Двенадцатую ночь» Шекспира (режиссер Б. М. Сушкевич; 1917), «Дочь Иорико» (режиссер Н. Н. Бромлей; 1919) и «Балладину» (режиссер Р. В. Болеславский; 1920). В постановке шекспировской комедии, трагедии Словацкого и модернизированной трагедии ДАннунцио студии искали выхода требованиям, которые уже носились в воздухе, но которые внутри студии, может быть, и не нашли четкой словесной и художественной формулировки. Было естественно обратиться к высокому героическому и комедийному репертуару. Многие из постановок были задуманы еще при жизни Сулержицкого. От психологических проблем студия переходила к большим масштабам и монументальному творчеству. Между изживаемой «студийностью», уже сыгравшей свою роль, и еще неоформившейся «театральностью» – тягую к «большому театру» – происходила скрытая, но жестокая борьба. На маленькой сцене, в тех же привычных декорациях, в которых по-прежнему противозаконно соединялись сценическая условность сукон и натурализм деталей с игрой, явно сочетавшей наследие первых студийных лет с возрастающей волей к актерскому творчеству. В противоречиях психологических и театральных оправданий, продолжая опыт примирения «жизненного» и «монументального», совершались противоречивые постановки названных пьес. Повторяю: «готовность к творчеству» говорила внятно, но еще не имела определенного исхода; последующие постановки Вахтангова – и «Эрик XIV» и более ранний «Росмерсхольм» – понятны только в окружении остальных опытов студии. Путь между «Росмерсхольмом» (1918) и «Эриком» (1921) – путь обнаружения тех выводов, которые следовало сделать студии. <...>

В «Росмерсхольме» Вахтангов довел до предела внутреннюю насыщенность образа, заковав его в строгие и сдержанные формы. То, что десять лет назад не удалось Вл. И. Немировичу-Данченко в первой постановке «Росмерсхольма» в Художественном театре, на этот раз удалось Вахтангову. Он воспринял пьесу как трагедию. На режиссерском экземпляре запись Вахтангова: «Ибсен драматургичен» и рядом: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов». Вахтангов хотел на сцене обнаружения «больших, как глыбы, образов». Сквозное действие шло для Вахтангова «от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера». В противоположность только обострению чувств Вахтангов заставил актера и мыслить. Мысль, которая сливалась с чувством, вскрывалась в его постановке. Он искал основы драматического столкновения: «Ребекка обладает революционным

духом, который зажигает и Росмера»<sup>12</sup>. Он требовал, чтобы в обнаружении сквозного действия и драматического столкновения «актеры не переигрывали», чтобы была достигнута строгая и законченная простота, чтобы каждый кусок был акцентирован и четок (без акцентировки – «погружение в сон. Это не театральное впечатление»). Он требовал «крепкой сценической дикции», путем внутренней работы он пробуждал в актере стихийное, подсознательное ощущение и остроту мысли: метод, намеченный им в предыдущих постановках, дошел до логического завершения. Насыщенность образа и сдерживаемая страстность прорывались в иные моменты бурей взволнованных чувств: жест сделался острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым. Тогда чувство и мысль «вопили, хохотали и кричали» на сцене: «комнатность» исчезала перед глубиной разъятой Вахтанговым темы. Особенно ясно было это на образе Бренделя. Вахтангов писал, что «Брендель помнит Росмера как идею, помнит его, как помнят аромат». Таким странным («остранение») явлением проходил по сцене Брендель. Он появлялся из сумерек и исчезал в сумерки. Когда он говорил с Ребеккой об отрубленном пальчике, слушатель соприкасался с таинственной и холодной речью. Декорации, обозначавшие дом Росмера, были предельно просты и сводили детали до минимума, а использование суконного портала до максимума. В качестве одного из основных режиссерских приемов Вахтангов пользовался светом: то погружая сцену во мрак, то ослепляя ее светом, то бросая световые блики – он такими простыми средствами обозначал дом Росмера, близ которого ходят привидения и жить в котором тревожно и сумрачно. В декоративном оформлении получил обозначение не только жизненный, но и особый сценический мир. В утверждении особого мира, в котором происходило действие «Росмерсхольма», было первое декларативное значение деятельности Вахтангова. Оно позволило ему в дальнейшем освободиться от обязательства жизненных правдоподобий. В утверждении единства мысли и чувства и предельной насыщенности образа при максимальной сдержанности заключалось второе достижение Вахтангова. В освобождении подсознательных и стихийных ощущений – третье. Так Вахтангов сделал последние естественные выводы из учения Сулержицкого и конкретизировал его работу. Так мудро и скупое он сосредоточивал актерскую волю, чтобы через нее найти новые актерские приемы.

Значение новых деклараций Вахтангова было не в их новизне. Их новизна была сомнительна. «Левые» (Мейерхольд) и «эстетические» (Таиров) театры разрабатывали проблему новых средств сценического воздействия и «единого стиля» спектакля. Для Вахтангова суть лежала не в новизне деклараций, а в органическом появлении таких лозунгов из существа работ самой студии: без ломки старого принципа, но во имя его наиболее свободного и плодотворного применения. В «Росмерсхольме» обозначился прорыв не только к психологическому зерну роли, но, более того, к творческому зерну личности актера. «Эрик» подтвердил находку Вахтангова. Своеобразный мир трагедии родился из освобожденных волею постановщика

подсознательных и стихийных сил актера и угаданных актером таких же качеств образа; они переливались в формы, для которых заострение приёма, «остранение» и метод контрастов были только преддверием. Вахтангов был во многом эклектичен. На него влиял «левый» театр, ранее чуждый Первой студии, «левый» театр, понимаемый чрезвычайно расширительно, начиная от Камерного.

Об «Эрике» Вахтангов писал: «Это – опыт студии в поисках сценических, театральных форм для сценического содержания („искусства переживания“). До сих пор студия, верная учению К. С. Станиславского, упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм – все в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили студию наши дни».

Те изменения, которые Вахтангов произвел в студии, для него тесно связаны с современностью. В его дневнике сказано: «Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности. Это революция требует от нас убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности». Вахтангов не только указывал пути внутреннего творчества, но разрушал средостение между студией и другими театрами, студией и жизнью, гремевшей за ее стенами. Он требовал внутреннего обогащения актера, он требовал, чтобы театр взглянул на мир по-иному: «Мы нашли изумительный способ не копировать жизнь, в чем нас упрекают, а быть самой жизнью, и это надо разрушить»; он хотел освободить личность актера: «Наше пресловутое перевоплощение убило личность актера и сделало то, что на сцену идет не актер, а Ив. Ив. жить». Он не боялся заимствования иных режиссерских приемов, так как подчинял их своему независимому и очищенному принципу. В «Эрике» объединились в общем мироощущении понимание пьесы, мастерство постановщика и приемы игры. Тема пьесы по Вахтангову: «Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет». Эрик XIV, оправданный человечески, тем не менее обречен: в нем слились противоречия власти. Вахтангов характеризовал его так: «То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся... Он, сотканный из контрастов, неотвратимо должен уничтожить себя. И он погибает». Эрик был в интерпретации Вахтангова не историческим королем Швеции, а обобщением королевской власти, соединенной с личной тягостной судьбой: «Пылкий поэт, острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер – обречен быть королем». («Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна. <...> И рядом, в той же

таверне „Сизый голубь“, обретает гуляку Персона, негодяя, который „кончит на виселице“, и делает его своим советником, ибо „он друг, он брат, он хороший человек“. Юлленшерн получает удар ногой в спину. Персон попадает в опалу...» и т.д.) Он колеблется между пафосом человека и противоречиями власти. Обобщение образа привело соответственно к обобщению театральной формы в плане своеобразного экспрессионизма. Вахтангов писал: «Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга... поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы – внешних и внутренних – шло от современности. И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый – придворные – монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой – Монс, Карин, Макс – темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов – все продиктовано чувством современности»<sup>13</sup>. Излюбленный Вахтанговым прием контраста вырастал до его обнажения: противоположение «мертвых» и «живых» вскрывало субъективное отношение режиссера и актеров к изображаемым событиям. Гротеск переставал быть только сценическим приемом, а шарж – первоначальным сценическим эффектом. Вахтангов обрушился тяжестью своего гнева на одних и подарил любовью других. В этом «мире театра фигур» «обреченный на контрасты полутонов Эрик» поставлен «между двумя определенно, резко сложившимися типами фигур – каменных и живых». Отсюда «массивность каменных фигур» была явно подчеркнута «весом их тела, одежды и лаконичностью слов»; отсюда же вырастали «полнокровие и человечность» живых фигур; «полный, мясистый тон слов, одежд и тел»<sup>14</sup>. Вахтангов не избежал противоречий. Спектакль казался сработанным при помощи двух противоположных методов; закон контраста не получил конечного эстетического оформления: в изображении массивного, враждебного ему мира Вахтангов поднимался до высот насыщенного экспрессионизма, а в изображении «мясистого мира живых» легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов и т.д. – вероятно, для обобщенных и отвлеченных фигур уже был подготовлен путь другими мастерами сцены.

Вахтангов боролся против закоснения приема. Признавая принцип свободной и мужественной установки на творчество, он делал акцент на моменте творческой активизации в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ. И он просил «не забывать, что это театральное представление». Первоначально он думал найти для «Эрика» пролог, в котором можно было бы напомнить зрителям о «представлении», и категорически восклицал, присоединяясь к общему течению реформированного театра: «Раз навсегда надо убрать у зрителя необходимость подсматривать. Зритель все время должен чувствовать себя в театре, а не у дяди Вани. Надо приезжать в театр, а не к Войницкому. И надо, чтобы театр был театром. Вы не заметили, что слово „театральность“ было раньше ругательным. Потом настал период, когда

о нем не упоминали, а теперь мы уже слышим: „это не театр“, „здесь мало театральности“, „даже слишком театрально“. Очевидно, бессознательно появляются новые требования и даже ищется меритель (мало – много). Надо играть скульптурно»<sup>15</sup>.

В дневнике есть одна запись: «Молниеносность переходов фигуры Эрика из тона в полутон – тела, одежды, фигуры»<sup>16</sup>. В «Росмерсхольме» Вахтангов придал насыщенным образам графику волнующих и скупых движений, которые были сгущенными знаками скрытых чувств и ощущений. Еще более в «Эрике». Тревога и обреченность – основные музыкальные ноты спектакля. Вахтангов передавал их не только построением образов, но и графическими линиями движений. В одной из рецензий писалось: «Идет последнее действие „Эрика“. Близятся войска. Скоро они охватят дворец. И уже гул, не то жалобный, не то зловещий, доносится издали. Во дворце тревога. И в центре сцены стоит Эрик со своим прокуратором. Таково задание: надо дать „тревогу во дворце“. И вот неслышно показывается крадущийся, словно катящийся придворный. Он не останавливается на оклик короля. Это небывало. Это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет встревоженный второй придворный, из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок – небольших ступенек, подобно папертям на сцене – создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке (в то время, как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша), создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец сразу пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, не суетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей и, создав кучки („шушукаются!“), проведя одного придворного мимо такой кучки („каждый за себя! спасайся кто может“) и разведя их всех по диагоналям в разные углы („крысы разбежались“), он за полминуты создал впечатление *отсутвиего* дворца»<sup>17</sup>.

Насыщенность образов совпала с волнующей насыщенностью движений. То же было и во внешней стороне спектакля, который надлежало обозначить: «Страшный мир Стриндберговой трагедии». Как каждое движение актера, так и каждая деталь декораций имела свой – и внутренний и сценический – смысл. Театрально воздействуя, прием обнаруживал восприятие Вахтанговым обреченного мира. Он писал: «Королевская власть... обречена... Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах»<sup>18</sup>. Кто-то из критиков писал, что спектакль был колючий. Вернее, он был разящим и беспощадным. «Огромные, из прямых, местами обломанных линий колонны, глыбы не то дворца, не то тюрьмы. (Тюрьмы для Эрика?) Лабиринт переходов, лесенок, площадок создает неподдающуюся отчетливому восприятию, обманывающую перспективу... По этим лесенкам, переходам бесшумно двигаются, шныряют придворные. Встречаются, переглядываются, шепчутся, расходятся»<sup>19</sup>. Может быть, Вахтангов

не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического. Так совершилась встреча Вахтангова с днями революции. «Эрик» был результатом и оформлением того, что Вахтангов по преимуществу эстетически воспринял в революции. Мне не раз уже приходилось указывать, что в первые годы революция воспринималась многими художниками в плане эстетического и этического, а не социального ею заражения. Так революция откликнулась на театре: на сцену переносились ее разрушительные, стихийные силы. Не так ли, по существу, рисовал революцию Мейерхольд, когда создал «Землю дыбом» или «Смерть Тарелкина»<sup>20</sup>? Для Вахтангова тема революции развивала мысли, ранее прозвучавшие в «Потопе» и «Росмерсхольме», конечное решение она получила в «Гадибуке» (студия «Габима»). Его единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок – освобождение человека ценою страданий и крови. Тема его театрального дела – освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы.

Вахтангов принес в студию знание силы жеста, при помощи которого он могущественно управлял зрителем; особый холод, знание холода, которое давалось актеру уверенным знанием своего дела; он узнал беспощадность и суровость жизни, но, приняв ее, искал эстетических покровов, которыми мог сделать свою тему доступной и убедительной для зрителя: Вахтангов был лукавый и самоотверженный мастер. В «Эрике» он бросил на сцену тревогу, которой была наполнена жизнь тех лет; противоречивую постановку Стриндберговой трагедии нельзя отделить от Москвы тех лет, от разрушенных домов, красных знамен, уличных плакатов, марширующих отрядов Красной Армии, резких прожекторов, освещающих ночное небо над Кремлем, одиноких автомобилей, прорезающих улицы, слухов, бегущих из квартиры в квартиру. Ее идеологическая ценность незначительна, и те слова о королевской власти, в которые она отливается, легко покажутся упрощенными. На самом деле это был крик человека, очутившегося «между двух миров» (как и называлась следующая, последняя постановка Вахтангова на этом пути – «Гадибук»). И, прорвавшись, этот крик и тревога дали тему об обреченности, щемящую боль основного образа, четкость линий и движений, предельную насыщенность. Для Вахтангова постановка «Эрика» была ответственной. Он стремился вызвать ею ответный крик и ответный вопль в зрителе. Он находил, заимствовал и избирал приемы и кидал их в зал, чтобы жестом, взглядом, движением наполнить зрителя ощущением революции, которое было в спектакле, хотя никаких знаменательных и громких фраз о революции сказано не было. Может быть, и даже наверное, спектакль был эстетически незакономерен и лишен единого стиля. Он казался и на самом деле был эклектичен. Но его недостатки несущественны по сравнению с тем, что оформлял в нем Вахтангов. «Эрик XIV» был спектаклем о восемнадцатом – двадцатом годах. Вахтангов шел к обобщениям; раскрывая трагическое, еще не преодолев его, он указывал пути трагедии. Преодоление трагического подарило «Габиме» «Гадибука».

Для студии «Эрик» прозвучал мощно и волнующе. Затронутое Вахтанговым в «Эрике» ясно и до конца раскрылось в постановках, осуществленных им в других театрах: в «Принцессе Турандот» и «Гадибуке». Новизна подаренных им студии приемов отразилась на следующих постановках студии смутно и туманно. Нельзя было уже не понять, что жест и слово сами по себе возбуждают в зрителе подсознательное ощущение, которое не всегда можно вызвать иными способами. Так появился «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей – пьеса, которую хотел ставить сам Вахтангов, но вследствие его болезни постановка перешла в руки режиссера Б. М. Сушкевича<sup>2</sup>. Постановка шла по линии «Эрика». Как «Эрик» совпал с волей к театру больших масштабов, так и «Архангел» отвечал тому же стремлению. Но в то время как «Эрик» оставался, по существу, психологической, а во многих отношениях иррациональной трагедией, «Архангел Михаил» пытался перевести в план философской проблемы то, что в «Эрике» было дано как не до конца осознанное ощущение. «Архангел» говорил об иррациональных вещах путем рационалистических построений. Пьеса названа трагическим фарсом. Один из критиков, по мнению которого в пьесе «есть нечто родственное с андреевскими пьесами, с большею, однако, насыщенностью и с большею кощунственностью», так сформулировал ее задания: «... показать безграничную мощь, неисследованные возможности человеческого духа и его повелительное, покоряющее присутствие в произведении великого человека и показать закон этого духа, карающего того, кто духу своему изменил»<sup>22</sup>.

Пьеса и центральный образ очень влекли Вахтангова. Сложная по теме, она еще сложнее по формам и по противоречивости образов. Запутанность положений отвечала запутанной концепции автора. Отпечаток средневековья лежит на пьесе. Написанная стихами, она часто скрывает логический смысл за сложной словесной инструментровкой и словесными инкрустациями. Более, чем в какой-либо другой пьесе, надлежало прорваться к четкости и ясности в ее сценическом воспроизведении и к зерну того мира, который раскрывался в «мистическом» трагифарсе. В «Архангеле Михаиле» разрыв со старыми методами инсценировки звучал явно, но не был и не мог быть доведен до конца. Спектакль был сумрачен и тяжел. Тяжестью и громоздкостью веяло от декорации<sup>23</sup>, от сложных, монументальных лестничных маршей. Трехмерные декорации смешивались с обычными плоскостными. Смешение стиля мешало восприятию тяжелой и, по существу, лишенной философского смысла пьесы. Актеры хотели играть монументальные и широкие образы, но в большинстве бродили по сцене беспомощно, не зная точного сценического рисунка. Заповедь Вахтангова не воплотилась в живую реальную действительность, и то, что билось около этого спектакля, не прорвалось в четкость сценического построения.

В момент ее постановки Вахтангов умирал. В пьесе было заключено многое из того, что он любил, но что до зрителя не дошло. В ее модернизированной форме, в срывах диалогов, в искривленных образах Вахтангов чувствовал пафос отрицания, который был ему во многом свойствен. Самый бунт Вахтангова против навыков Художественного театра был так



горяч и неистов, его отрицание так безудержно потому, что Вахтангов глубоко чувствовал свою одиноковность с ним и тем неистовее и необузданнее сбрасывал с него истлевающие и ветхие одежды. В противовес старому Художественному театру Вахтангов любил игру и подчеркивал свою любовь к игре. Тем ближе для него становился трагический, почти шарлатанский фарс Бромлей. Мистическая по своей природе пьеса «Архангел Михаил» имела оборотной стороной и злую, издевательскую над мистикой насмешку. Пафос отрицания был в Вахтангове поддержан и усилен революцией. В его постановке «Архангел Михаил» мог быть криком «человека между двух миров», может быть, еще более острым, чем в «Гадибуке». Уже больной, Вахтангов писал, что «„Архангел Михаил“ – это явление на театре, явление первичное»; «волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас». Но принужден сознаться: «Если это будет сегодня – то произойдет чудо, но в „за-втрашной“ победе я убежден»<sup>24</sup>.

Во всем его творчестве и страстной борьбе за создание собственного мироутверждения такая двойственность знаменательна и по отношению к духовным проблемам. Древнюю тему о жизни и смерти он переживал со всей страстностью, ненавистью и отчаянием. На сцене она впервые была явлена с такой силой и горячностью Вахтанговым. Он был – не нужно бояться слов – художником-натуралистом, проникающим к истокам жизни; человеком, освобожденным от туманных мечтаний, – беспощадным разоблачителем жизни. Он любил конкретный материал театра и через его особенную театральную природу нес зрителям свою личную правду и осуществлял свое жизненное дело. Предельная страстность к жизни отличала этого человека настойчивой и упрямой воли. Каждая постановка была звеном в раскрытии и построении единого мироощущения. Хитро и мудро переводя студию в театр, он продолжал хранить единое мироощущение. Из плоскости личных добрых взаимоотношений он переводил театр к единству творческой жизни и творческих встреч. Он сделал выводы из учения Сулержицкого и обострил эти выводы. За легкостью его мастерства, за обаянием его личности всегда будут сквозить жадность к творчеству, пронзительность последнего знания, беспощадная суровость в изживании своей короткой глубокой жизни – единственный памятный образ Вахтангова. Он оправдывал эстетическое дело театра теми внеэстетическими ценностями, к которым он властно приковывал внимание зрителя. Он не сделал еще последних выводов, когда смерть его унесла. Лицо его театра только вырисовывалось. Он поспешно испытывал последние достижения современного театра и не нашел конечного ответа на поставленные вопросы, но утвердил уже первоначальные основы этого театра.

Студия снова потеряла человека, который имел все, чтобы быть вождем. Мейерхольд писал: «Он приготовил себя, чтобы начать, и... умер. <...> „Предварительным действием“ будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов»<sup>25</sup>. Тем ответственнее задача тех, кто принял его наследство – Первой и Третьей студий МХАТ.

Каковы же были те актерские силы, которые осуществляли задания Сулержицкого и Вахтангова? Первоначальным принципом актерского исполнения было жадное стремление примирить правду актера с правдой человека. Ложь актерской игры думали преодолеть тем, чтобы целиком и вполне стать играемым человеком. Нужно было стать и быть героями «Праздника мира» или «Гибели „Надежды“» – такими, как они показаны в пьесах, с их привычками, манерами, с неизменным скрытым зерном роли: взамен притворства встало перевоплощение. Дело шло о том, чтобы не только казаться каким-нибудь Гертом или Барендом, но по существу, в особом художественном смысле зажить их чувствами. Чем дальше шло такое стремление, тем убийственнее было оно для игры. Из области эстетического «оформления» чувств и зерна легко было перейти к их житейскому и категорическому повторению. Актер, вместо того чтобы овладеть чувствами образа, сам покорно им подчинялся. Богатство и свобода внутренней техники оборачивались противоположной стороной: они тяготели над актером мелочностью бытовых характеристик и детализацией обыденных ощущений и все менее исполняли свое сценическое назначение – воздействовать на зрителя, взволновать его, наполнить бурей ответных чувств или мыслей. Понимаемое в этом смысле «перевоплощение» на самом деле не убивало лжи «представления». Оно переводило ее в другой, более скрытый и утонченный план.

Пробуждая аффективные чувства, «перевоплощение» стремилось тесно слить актера с образом, сделать их неразрывными; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и подробными ощущеньицами; оно захлестывало актера. Актер бывал принужден или лгать не только внешне по-актерски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощущения, «притворяться» не только внешне, но и внутренне; или, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа. И в том и в другом случае первоначальная ложь уничтожена не была – «притворство» оставалось и художественного разрешения задачи не достигалось.

Вахтангов сквозь зерно образа прорвался к зерну личности актера. Он заново утвердил начало творческой игры, найдя в нем основу театра. Игра возникла отнюдь не как бесплодная эстетическая форма и не как театральный штамп. Через «систему» Вахтангов пришел к утверждению монизма, единства актера. Он искал не столько примирения коренной и роковой раздвоенности, сколько раскрытия первоначальной, единой воли к игре – творческой воли к строению из себя образа и передаче его силою жеста, взгляда, слова, немного перехода. Так обнаруживалась и передавалась внутренняя правда актера, которая могла и не совпадать с обычной, комнатной правдой человека. Вахтангов ринулся к существу человека-актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через

него говорить свою, только ему одному – актеру – присущую правду. Вместо того чтобы превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера – и тогда все приемы «системы» зажили по-новому ярко, смело и свободно. Он очищал «систему» и приемы ее проведения от вторичных наслоений. Он возвращал ей ее первоначальный смысл. Он снова поставил вопрос о смысле и назначении «системы» – то есть все о том же пресловутом «внутреннем оправдании» актера.

Установке на творчество, которую подарил студии Сулержицкий, Вахтангов дал строгое оформление. В переходные моменты существования в студии появилась и противоположная «житейскости», но не менее явная опасность «актерства». Вахтангов пытался отлить в строгие рамки то, что будил в актерах Сулержицкий, что еще неистовее и принудительнее освобождал сам Вахтангов и что иначе могло исчезнуть в расплывчатости утомляющего психологизма или традиционного актерства. Он стал учить учитывать актерский материал, точно рассчитывать движения, быть строгими и острыми, властвовать над зрителем, волноваться от сознания своей сценической власти – власти жеста, звука, слова; быть более наполненным внутренне, чем это показывать внешне. Так говорило его неписаное, а может быть, и несказанное, но из его постановок вполне явное актерское учение. Ему пришлось преодолевать любовь к «малым делам» и «скромным чувствам». Вспомним, однако, что «остранение» и «заострение» намечались в актерской области – и в дикции, и в мимике, и во внутреннем рисунке образа – еще до Вахтангова. Вахтангов очищал накопившиеся за долгую работу студии актерские приемы и, безжалостно отбрасывая одни из них, по-своему оформлял другие. Искусству неслышной походки, быстрого взгляда, пересекающихся взоров, брошенного слова – искусству, которое воспитывала студия, – он дал обостренность современного экспрессионизма. Психологическому зерну он давал сценическую оправу. Отсюда возникли: пляска в раннем «Потопе», сдержанная страстность, которая пронизала «Росмерсхольм» и сделала отрывистую речь его героев такой строгой, и, наконец, странные, медленные образы Эрика или Королевы, проходящих по переходам безнадежного дворца. Вахтангов музыкально и ритмически оформлял беспорядочную и светлую душевность ранних постановок студии.

Как Сулержицкий и Вахтангов стали знаменем студии в области режиссуры, так М.А. Чехов стал ее знаменем в области актерской. Он был в числе ее первых участников и организаторов. Начиная от ранних опытов студии и кончая «Эриком XIV» и «Архангелом», он находился в числе ее основных строителей – все его крупные роли сыграны в студии. И только Хлестаков – вне ее стен, в самом МХАТ. Его актерский путь – путь студии. Как в пьесе Гейерманса или в «Празднике мира» заключалось много утонченного и сгущенного психологизма, скрывавшего зачастую подлинное зерно творчества, было много психологизма и в первых шагах Чехова. Как «Эрик» оказался поворотом и переломной эпохой ее жизни, так и Чехов в «Эрике»

утвердил себя и свою особенную личность окончательно. Но, когда говорят о Чехове, интересен не размер его дарования, а его особенный облик, который делает его родственным Сулержицкому и преимущественно Вахтангову. Вне Чехова невозможно понять актерские пути студии. Он сконцентрировал, довел до предельной остроты то, что жило во всех актерах студии, но у него нашло самое яркое выражение, может быть, именно потому, что сила и мощь этого замечательного мастера – в том совершенно личном зерне, которое он несет и которое делает резкими и яркими приемы его игры и особенности его индивидуальной техники. Несмотря на то, что он играл не много ролей, его актерский облик вырисовывается полно и ясно. <...>

Смерть Вахтангова застала студию в момент кристаллизации актерских дарований и перехода из состояния студии в театр. Ясно наметилась труппа и актерские силы театра. Но ясно наметились и роковые соблазны, которые встали перед студией. «Актерство», лишенное режиссера-вождя, который мог смело оформлять «мироощущение» и «жизнепонимание» целостного организма театра, лукаво толкало на обнаружение ряда отличных дарований ценою отказа от целостного спектакля. С другой стороны, возрастающее влияние социальной революции, методы «формального» театра и завоевания театральных революций, к которым студия была приобщена творчеством Вахтангова, не могли пройти бесследно – и театр должен был искать обогащения своего жизненного опыта и новых сценических форм для расширения своего мастерства. <...>

1 *Ларвы* (лат. *larvae*) – в римской мифологии души дурных людей, после смерти превращавшихся в злых и мстительных духов. Ларвы, испытывающие ужасные мучения в царстве мертвых, вымещали свои страдания на живых. По ночам они покидали подземный мир и мучили кошмарами и страшными видениями тех, кого считали своими врагами.

3

2 *Сулержицкий Л. А.* Из дневников. 9 декабря 1913 г. // Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / Общ. ред. В. Я. Виленкина, сост., ред., вступит. статья и коммент. Е. И. Поляковой. М.: Искусство, 1970. С. 342–343. Впервые опубликовано: *Сулержицкий Л.* Отрывки из дневника // *Вестник театра.* 1919. № 6. 15–16 февраля. С. 4.

3 Там же. С. 342.

4 *Вахтангов Е. Б.* Из записной тетради. 25 января 1917 г. // Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., коммент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 155. Впервые опубликовано: Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи / Сост. и коммент. Н. М. Ваханговой, Л. Д. Вендровской, Б. Е. Захавы. М.; Л., 1939. П. А. Марков цитирует запись Вахтангова по рукописи, хранящейся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова.

5 *Станиславский К. С.* Сулер. Воспоминания о друге // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Кн. 1: Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записки / Сост., вступ. статья, подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1993. С. 183–184. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г. Т. 1. (М., 1945). П. А. Марков цитирует по рукописи, хранящейся в Музее МХАТ

- 6 Вахтангов Е. Б. Из записной тетради. 25 января 1917 г. // Евгений Вахтангов. 1984. С. 155.
- 7 Вахтангов Е. Б. Из записной тетради. 25 января 1917 г. // Евгений Вахтангов. 1984. С. 154.
- 8 Там же. С. 155.
- 9 Там же. С. 154.
- 10 Вахтангов Е. Б. Заметки на режиссерском экземпляре «Праздника примирения» // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 1. С. 340. Впервые опубликовано: Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи / Сост. и коммент. Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендровской, Б. Е. Захавы. М.: Л., 1939. Есть все основания считать, что П. А. Марков цитировал записи Вахтангова по оригиналу.
- 11 Режиссерская тетрадь. К постановке «Потоп». 19 января 1915 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 1. С. 389.
- 12 Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Там же. С. 462.
- 13 Там же. С. 464.
- 14 Источники вкрапливающих цитирований установить не удалось. По смыслу они перекликаются с эмигрантскими рецензиями. Например, статьей П. Пильского в рижской газете «Сегодня». См. наст. изд. С. 491–493.
- 15 Источник цитирования не обнаружен. Приводимые слова Вахтангова перекликаются с беседой Вахтангова с учениками 10 апреля 1922 г. См.: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 578.
- 16 Источник цитирования не установлен.
- 17 Марков цитирует статью Сергея Горного «Правда студийцев», напечатанную в берлинской газете «Руль». См. наст. изд. С. 235.
- 18 Вахтангов Е. «Эрик XIV». См. наст. изд. с. 192.
- 19 Турцев С. Гастроли московской Студии: (Письмо из Праги) // За свободу. Варшава, 1922. № 242. 30 авг. С. 2. См. наст. издание. С. 251.
- 20 «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина осталась неосуществленным замыслом Вахтангова. Вс. Э. Мейерхольд поставил пьесу Сухово-Кобылина в Театре ГИТИС (преьера – 24 ноября 1922 г.) с двойным посвящением «Режиссерская работа посвящается Сереже Вахтангову (памяти Е. Б. Вахтангова)».
- 21 Трагифарсом Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» Вахтангов был увлечен на протяжении последнего года жизни, планируя не только поставить, но и сыграть главную роль мастера Пьера. Однако вынужден был передать роль М. А. Чехову. Завершал режиссерскую работу Б. М. Сушкевич. 15 июня 1922 г. состоялась публичная генеральная репетиция. По настоянию М. А. Чехова спектакль не был выпущен.
- 22 Лидин Вл. «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей // Культура театра. 1921. № 6. 20 мая. С. 44–45.
- 23 Художником «Архангела Михаила» Н. Н. Бромлей была В. М. Ходасевич.
- 24 Е. Б. Вахтангов – Б. М. Сушкевичу. 24 мая 1922 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. Т. 2. С. 594.
- 25 Мейерхольд Вс. Э. Памяти вождя (1922) // Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Ред. колл.: П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий (общ. ред. и вступит. статья), А. В. Февральский (сост., ред. текстов и коммент.) и др. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 50.

# Приложения

## «Гадибук». <Журнал проката: 1922–1957>

Публ., вступит. текст и коммент. Б. А. Ентина и В. В. Иванова

Пер. с иврита Б. А. Ентина

В фонде «Габимы» (Центра документации театрального искусства при Тель-Авивском университете) хранится типографски отпечатанный бланк, в который от руки внесены сведения относительно того, в какой стране, в каком городе, в каком помещении, когда был показан «Гадибук», время начала спектакля, иногда и время окончания. Записи велись на иврите, но некоторые, касающиеся помещения, делались на языках тех стран, в которых игрался спектакль.

Первая запись относится к премьере (31 января 1922 г.), последняя (№ 1029) датирована 15 октября 1957 г. Журнал охватывает период от рождения спектакля до первых лет становления государства Израиль. В некоторых случаях начало и конец представления указывались с точностью до минуты. В иных случаях таких сведений не было и сообщалось только официальное начало спектакля. В третьих – не указывалось и этого.

На протяжении первых представлений (№ 2–№ 51) отсутствуют и даты, и время начала. С № 52 по № 105 даты проставлены, после чего появляется суммирующие пометки: «еще 46 раз по 25/V», после № 160 – «И так далее до № 200», а после № 206 – «И так до № 263». На протяжении всего триумфального турне 1926 г. отсутствуют дни спектаклей, указаны только месяцы. При подготовке публикации отсутствующие даты представлений «Гадибука» во время гастролей 1926–1927 гг. (Латвия, Литва, Польша, Франция, Германия и США) во многом удалось установить по газетным анонсам. Они даются в квадратных скобках или комментариях. Очевидно, журнал был заведен много позже премьеры и упущенный период восстановлен позже с усиленной полнотой по иным документам (прежде всего, по тетрадам помрежа) и памяти с неизбежными пробелами и лакунами.

Во время американских гастролей давние противоречия в труппе достигли критической точки и привели к ее расколу<sup>1</sup>. «Габима» разделилась на две группы. Одна из них, возглавляемая Наумом Цемахом, основателем театра осталась в Нью-Йорке, чтобы создать «американскую „Габиму“». Другая вернулась в Европу. Предполагалось, что через какое-то время все встретятся в Палестине, чтобы объединиться, предварительно сравнив итоги работы и выяснив, кто же все-таки оказался прав. Идея «американской „Габимы“» потерпела быстрый и полный крах. А обескровленная часть труппы, вернувшаяся в Европу, оказалась на грани выживания. Можно предположить, что в это время и был заведен журнал. Именно с 1 сентября 1927 г., когда состоялся первый спектакль по возвращении из США, он ведется с возрастающей полнотой. Сначала записывалась точная дата каждого представления. Потом реальная длительность спектакля стала

фиксироваться с точностью до минуты. Вероятно, пограничная ситуация заставляла с особой остротой ценить каждый спектакль, каждое его мгновение. Когда же вопрос «быть или не быть» утратил остроту, журнал велся отчасти из понимания важности спектакля и желания сохранить сведения о нем, отчасти по выработавшемуся навыку.

Летопись «Гадибука» – своего рода кардиограмма «Габимы». Достаточно сравнить торжественный въезд в Европу в 1926 г., когда «Гадибук» по много раз показывался в столицах и крупнейших городах, и европейские гастроли в следующем году, похожие на отчаянные метания: города все мельче, гастроли в них все короче, подчас один-два спектакля, а уже на следующий день – новый город. Примечателен маршрут гастролей 1937 г., пролегающий через Францию, Англию, Бельгию, Прибалтику, Чехословакию, Югославию, Австрию, Польшу и обходящий стороной Германию, которая еще недавно была спасением, а одно время даже рассматривалась возможность сделать Берлин местом основного базирования. Примечателен вопрос о площадках, на которых выступала «Габима». «Гадибук» был поставлен в крохотном помещении на Нижней Кисловке, где прежде обитал любительский театр Секретарева, который Влас Дорошевич называл «театром-табакеркой». Во время же гастролей «Гадибук» играли на крупнейших сценах Европы и США. Скажем, парижский зал Плейель был рассчитан на 1900 мест и считался одним из самых больших залов XX века. Кроме вопроса о статусе гастролей и зрительском успехе возникает и тема художественных особенностей спектакля, его совершенных пропорций, позволяющих ему не затеряться на огромных сценах.

Публикуемый документ дает уникально полную географию выступлений «Габимы» и очерчивает круг зрителей, среди которых режиссеры, драматурги, актеры, художники, композиторы, интеллектуалы, получивших возможность увидеть «Гадибук». Ведь для того, чтобы спектакль повлиял на театральный мир, он должен быть, прежде всего, увиден.

| Примечания  | Начало и конец | Театр              | Город  | Страна | Дата | № |
|-------------|----------------|--------------------|--------|--------|------|---|
| <b>1922</b> |                |                    |        |        |      |   |
|             |                | Нижняя Кисловка, 6 | Москва | Россия | 31/1 | 1 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 2 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 3 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 4 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 5 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 6 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 7 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 8 |
|             |                | "_"                | "_"    | "_"    |      | 9 |

|  |                       |        |     |  |    |
|--|-----------------------|--------|-----|--|----|
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 10 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 11 |
|  | "_"                   |        | "_" |  | 12 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 13 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 14 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 15 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 16 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 17 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 18 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 19 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 20 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 21 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 22 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 23 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 24 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 25 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 26 |
|  | Кино «Арс»            | Москва | "_" |  | 27 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 28 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 29 |
|  | Нижняя<br>Кисловка, 6 | "_"    | "_" |  | 30 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 31 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 32 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 33 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 34 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 35 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 36 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 37 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 38 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 39 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 40 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 41 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 42 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 43 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 44 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 45 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 46 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 47 |
|  | "_"                   | "_"    | "_" |  | 48 |



|   |   |                         |     |     |                    |    |
|---|---|-------------------------|-----|-----|--------------------|----|
|   |   | "_"                     | "_" | "_" |                    | 49 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" |                    | 50 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" |                    | 51 |
| Рубинштейн <sup>2</sup>                     | 7.50–11.20  | "_"                     | "_" | "_" | 15/X               | 52 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 17/X               | 53 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 19/X               | 54 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 21/X               | 55 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 22/X               | 56 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 26/X               | 57 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 28/X               | 58 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 29/X               | 59 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 2/XI               | 60 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 4/XI               | 61 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 5/XI               | 62 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 9/XI               | 63 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 11/XI              | 64 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 12/XI              | 65 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 16/XI              | 66 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 18/XI              | 67 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 19/XI              | 68 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 23/XI              | 69 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 25/XI              | 70 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 26/XI              | 71 |
| Вместе с 1<br>и 3 студией<br>(2-е действие) | 9.05–9.41   | Художественный<br>театр | "_" | "_" | 29/XI <sup>3</sup> | 72 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 30/XI              | 73 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 2/XII              | 74 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 3/XII              | 75 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 4/XII              | 76 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 7/XII              | 77 |
|   |   | "_"                     | "_" | "_" | 9/XII              | 78 |
|   | Все детали<br>о времени –<br>в тетради<br>(Рубинштейн) <sup>4</sup> | "_"                     | "_" | "_" | 13/XII             | 79 |
|   | "_"   | "_"                     | "_" | "_" | 14/XII             | 80 |
|   | "_"   | "_"                     | "_" | "_" | 16/XII             | 81 |
|   | "_"   | "_"                     | "_" | "_" | 17/XII             | 82 |
|   | "_"   | "_"                     | "_" | "_" | 21/XII             | 83 |
|   | "_"   | "_"                     | "_" | "_" | 23/XII             | 84 |

|     |     |     |     |        |    |
|-----|-----|-----|-----|--------|----|
| "_" | "_" | "_" | "_" | 24/XII | 85 |
| "_" | "_" | "_" | "_" | 28/XII | 86 |
| "_" | "_" | "_" | "_" | 30/XII | 87 |
| "_" | "_" | "_" | "_" | 31/XII | 88 |

**1923**

|                 |            |                       |                         |         |       |     |
|-----------------|------------|-----------------------|-------------------------|---------|-------|-----|
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 3/I     | 89    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 4/I     | 90    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 7/I     | 91    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 10/I    | 92    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 11/I    | 93    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 13/I    | 94    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 14/I    | 95    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 18/I    | 96    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 20/I    | 97    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 21/I    | 98    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 25/I    | 99    |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 27/I    | 100   |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 28/I    | 101   |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 1/II    | 102   |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 3/II    | 103   |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 4/II    | 104   |     |
| "_"             | "_"        | "_"                   | "_"                     | 8/II    | 105   |     |
|                 |            |                       | Еще 46 раз              | по 25/V |       |     |
|                 |            |                       |                         | 26/V    | 151   |     |
|                 | 8.48–12.32 | Михайловский          | Петроград               | "_"     | 14/VI | 152 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 15/VI | 153 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 19/VI | 154 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 20/VI | 155 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 23/VI | 156 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 26/VI | 157 |
|                 |            | "_"                   | "_"                     | "_"     | 27/VI | 158 |
| Конец сезона    | 8.55–?     | "_"                   | "_"                     | "_"     | 28/VI | 159 |
| Открытие сезона | 8.50–11.43 | Нижняя<br>Кисловка, 6 | Москва                  | "_"     | 17/XI | 160 |
|                 |            |                       | И так далее<br>до № 200 |         |       |     |

**1924**

|  |  |            |     |     |      |     |
|--|--|------------|-----|-----|------|-----|
|  |  | Летний сад | "_" | "_" | 2/IX | 200 |
|  |  | Эрмитаж    | "_" | "_" | 3    | 201 |
|  |  | "_"        | "_" | "_" | 6    | 202 |

|  |  |                       |     |                         |        |     |
|--|--|-----------------------|-----|-------------------------|--------|-----|
|  |  | "_"                   | "_" | "_"                     | 7      | 203 |
|  |  | "_"                   | "_" | "_"                     | 13     | 204 |
|  |  | "_"                   | "_" | "_"                     | 14     | 205 |
|  |  | Нижняя<br>Кисловка, 6 | "_" | "_"                     | ?      | 206 |
|  |  |                       |     | И так далее<br>до № 263 |        |     |
|  |  | "_"                   | "_" | "_"                     |        | 263 |
|  |  | Армянский<br>переулок | "_" | "_"                     |        | 264 |
|  |  | "_"                   | "_" | "_"                     |        | 297 |
|  |  |                       |     |                         | 14/XII | 298 |
|  |  | «Альказар»            | "_" | "_"                     | 23/XII | 289 |

**1926**

|                |           |                            |         |        |          |                  |
|----------------|-----------|----------------------------|---------|--------|----------|------------------|
| Конец в России |           | "_"                        | "_"     | "_"    | 18/I     | 300              |
|                | Вечер     | Национальная<br>опера      | Рига    | Латвия | 28/I     | 301              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [29/I]   | 302              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [3/II]   | 303              |
|                | "_"       | Рабочий союз               | "_"     | "_"    | [4/II]   | 304              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [5/II]   | 305              |
|                | "_"       | Немецкий [театр]           | Либава  | "_"    | II       | 306              |
|                | "_"       | около вокзала              | Двинск  | "_"    | [21/II]  | 307 <sup>5</sup> |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [22/II]  | 308              |
|                | В 11 утра | "_"                        | "_"     | "_"    | [23/II]  | 309              |
|                | Вечер     | Государственный<br>[театр] | Ковно   | Литва  | [8/II]   | 310              |
|                | Утро      | "_"                        | "_"     | "_"    | [13/II]  | 311              |
|                | Вечер     | "_"                        | "_"     | "_"    | [14/II]  | 312              |
|                | 8         | [Театр] «Новости»          | Варшава | Польша | [1/III]  | 313              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [2/III]  | 314              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [3/III]  | 315              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [4/III]  | 316              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [6/III]  | 317              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [15/III] | 318              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [18/III] | 319              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [20/III] | 320              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [21/III] | 321              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [22/III] | 322              |
|                | "_"       | "_"                        | "_"     | "_"    | [23/III] | 323              |
|                | 4         | "_"                        | "_"     | "_"    | [24/III] | 324              |

|     |                    |          |         |                 |     |
|-----|--------------------|----------|---------|-----------------|-----|
| 8   | "_"                | "_"      | "_"     | [24/III]        | 325 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [25/III]        | 326 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [26/III]        | 327 |
| 4   | "_"                | "_"      | "_"     | [27/III]        | 328 |
| 8   | "_"                | "_"      | "_"     | [27/III]        | 329 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [28/III]        | 330 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [28/III]        | 331 |
| 4   | "_"                | "_"      | "_"     | [31/III]        | 332 |
| 8   | [Театр] «Скала»    | Лодзь    | "_"     | IV <sup>6</sup> | 333 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 334 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 335 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 336 |
| 4   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 337 |
| 8   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 338 |
| 4   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 339 |
| 8   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 340 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 341 |
| 8   | Городской зал      | Вильна   | "_"     | [12/IV]         | 342 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [13/IV]         | 343 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [14/IV]         | 344 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [15/IV]         | 345 |
| 8   | «Палас-театр»      | Белосток | "_"     | IV              | 346 |
| 8   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             |     |
| 8   | [Театр] «Багатела» | Краков   | "_"     | V               | 348 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 349 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 350 |
| 8   | [Театр] «Новости»  | Львов    | "_"     | "_"             | 351 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 352 |
| 4   | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 353 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | "_"             | 354 |
| 7½  | Карл-театр         | Вена     | Австрия | [29/V]          | 355 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [30/V]          | 356 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [31/V]          | 357 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [8/VI]          | 358 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [11/VI]         | 359 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [12/VI]         | 360 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [14/VI]         | 361 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [15/VI]         | 362 |
| "_" | "_"                | "_"      | "_"     | [16/VI]         | 363 |

|     |                          |         |          |          |     |
|-----|--------------------------|---------|----------|----------|-----|
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [17/VI]  | 364 |
| 9½  | [Театр] «Мадлен»         | Париж   | Франция  | [28/VI]  | 365 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [29/VI]  | 366 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [30/VI]  | 367 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [1/VII]  | 368 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [4/VII]  | 369 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [7/VII]  | 370 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [10/VII] | 371 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [13/VII] | 372 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [14/VII] | 373 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [15/VII] | 374 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [18/VII] | 375 |
| "_" | [Театр] Антуан           | "_"     | "_"      | [10/IX]  | 376 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [13/IX]  | 377 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [15/IX]  | 378 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [18/IX]  | 379 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [20/IX]  | 380 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [21/IX]  | 381 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [22/IX]  | 382 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [23/IX]  | 383 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [24/IX]  | 384 |
| 8   | Аполло-театр             | Манхейм | Германия | IX       | 385 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | "_"      | 386 |
| 8   | Театр на Ноллендорфплатц | Берлин  | "_"      | 1/X      | 387 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [2/X]    | 388 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [3/X]    | 389 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [4/X]    | 390 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [5/X]    | 391 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [6/X]    | 392 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [7/X]    | 393 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [8/X]    | 394 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [9/X]    | 395 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [10/X]   | 396 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [11/X]   | 397 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [12/X]   | 398 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | 14/X     | 399 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [18/X]   | 400 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [19/X]   | 401 |
| "_" | "_"                      | "_"     | "_"      | [20/X]   | 402 |

|     |                       |          |         |          |     |
|-----|-----------------------|----------|---------|----------|-----|
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [23/X]   | 403 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [26/X]   | 404 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [28/X]   | 405 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [30/X]   | 406 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [31/X]   | 407 |
| 8½  | Каммершпиле           | Гамбург  | "_"     | [2/XI]   | 408 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [4/XI]   | 409 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [7/XI]   | 410 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [9/XI]   | 411 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [10/XI]  | 412 |
| 9   | Зал Зоо               | Лейпциг  | "_"     | XI       | 413 |
| 8½  | Малый                 | "_"      | "_"     | "_"      | 414 |
| 8   | Lobe                  | Бреслау  | "_"     | [13/XI]  | 415 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [14/XI]  | 416 |
| 8½  | [Театр]<br>«Мэнсфилд» | Нью-Йорк | Америка | 13/XII   | 417 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [14/XII] | 418 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [15/XII] | 419 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [16/XII] | 420 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [17/XII] | 421 |
| 3   | "_"                   | "_"      | "_"     | [18/XII] | 422 |
| 8½  | "_"                   | "_"      | "_"     | [18/XII] | 423 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [19/XII] | 424 |
| 3   | "_"                   | "_"      | "_"     | [20/XII] | 425 |
| 8½  | "_"                   | "_"      | "_"     | [20/XII] | 426 |
| 3   | "_"                   | "_"      | "_"     | [21/XII] | 427 |
| 8½  | "_"                   | "_"      | "_"     | [21/XII] | 428 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [22/XII] | 429 |
| "_" | "_"                   | "_"      | "_"     | [23/XII] | 430 |

**1927**

|     |                           |     |     |        |     |
|-----|---------------------------|-----|-----|--------|-----|
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [1/I]  | 431 |
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [2/I]  | 432 |
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [3/I]  | 433 |
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [4/I]  | 434 |
| 3   | "_"                       | "_" | "_" | [5/I]  | 435 |
| 8½  | "_"                       | "_" | "_" | [6/I]  | 436 |
| "_" | [Театр]<br>«Космополитен» | "_" | "_" | [11/I] | 437 |
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [14/I] | 438 |
| "_" | "_"                       | "_" | "_" | [18/I] | 439 |

|        |   |             |     |     |                 |     |
|--------|---|-------------|-----|-----|-----------------|-----|
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [19/I]          | 440 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [21/I]          | 441 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [22/I]          | 442 |
| 3      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [24/I]          | 443 |
| 8½     | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [26/I]          | 444 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [27/I]          | 445 |
| 8½     | Irving Place<br>[Theatre]               | "_"         | "_" | "_" | [29/I]          | 446 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [8/II]          | 447 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [10/II]         | 448 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [16/II]         | 449 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [25/II]         | 450 |
| 3      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [26/II]         | 451 |
| 8½     | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [2/III]         | 452 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [5/III]         | 453 |
| 8      | [Metropolitan<br>Opera House]           | Филадельфия | "_" | "_" | [7/III]         | 454 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [8/III]         | 455 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | III             | 456 |
| 8      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | "_"             | 457 |
| 8      | [The Liberty<br>Theatre<br>Brownsville] | Нью-Йорк    | "_" | "_" | "_"             | 458 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | "_"             | 459 |
| 8      | [Grand Opera<br>House]                  | Бостон      | "_" | "_" | [9/IV]          | 460 |
| 8      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | IV <sup>7</sup> | 461 |
| [утро] | [Театр]<br>«Шуберт-<br>Принцесс»        | Чикаго      | "_" | "_" | [21/IV]         | 462 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [23/IV]         | 463 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [24/IV]         | 464 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [29/IV]         | 465 |
| 3      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [30/IV]         | 466 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [1/V]           | 467 |
| 8      | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [5/V]           | 468 |
| [утро] | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | [7/V]           | 469 |
| 8      | [Schwartz]hall                          | Детройт     | "_" | "_" | V               | 470 |
| "_"    | Duchess [Theater]                       | Кливленд    | "_" | "_" | "_"             | 471 |
| "_"    | "_"                                     | "_"         | "_" | "_" | "_"             | 472 |
| "_"    | [Театр] «Шуберт»                        | Цинциннати  | "_" | "_" | "_"             | 473 |

|                        |     |                       |             |          |        |     |
|------------------------|-----|-----------------------|-------------|----------|--------|-----|
|                        | "_" | [Театр]<br>«Американ» | Сент-Луис   | "_"      | "_"    | 474 |
|                        | "_" | Nixon [Theater]       | Питсбург    | "_"      | [2/VI] | 475 |
| Биньямини <sup>8</sup> | 7½  | Комедиен-хауз         | Берлин      | Германия | 1/IX   | 476 |
|                        | 8   | "_"                   | "_"         | "_"      | 2/IX   | 477 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 3/IX   | 478 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 4/IX   | 479 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 5/IX   | 480 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 6/IX   | 481 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 7/IX   | 482 |
|                        | 8   | "_"                   | "_"         | "_"      | 8/IX   | 483 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 9/IX   | 484 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 10/IX  | 485 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 11/IX  | 486 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 12/IX  | 487 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 13/IX  | 488 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 14/IX  | 489 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 15/IX  | 490 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 16/IX  | 491 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 17/IX  | 492 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 18/IX  | 493 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 19/IX  | 494 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 24/IX  | 495 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 25/IX  | 496 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 26/IX  | 497 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 27/IX  | 498 |
|                        | "_" | Schauspielhaus        | Франкфурт   | "_"      | 8/X    | 499 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 9/X    | 500 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 10/X   | 501 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 11/X   | 502 |
|                        | "_" | "_"                   | "_"         | "_"      | 14/X   | 503 |
|                        | 8   | "_"                   | "_"         | "_"      | 20/X   | 504 |
|                        | "_" | Landes-[spielhaus]    | Карлсруэ    | "_"      | 22/X   | 505 |
|                        | "_" | Stadttheater          | Висбаден    | "_"      | 24/X   | 506 |
|                        | "_" |                       | Дармштадт   | "_"      | 27/X   | 507 |
|                        |     | Kleines [Theater]     | "_"         | "_"      | 29/X   | 508 |
|                        | 8   | Schauspielhaus        | Дюссельдорф | "_"      | 2/XI   | 509 |
|                        | 8   | "_"                   | "_"         | "_"      | 4/XI   | 510 |
|                        | 4   | "_"                   | "_"         | "_"      | 6/XI   | 511 |



|  |      |                        |             |           |       |     |
|--|------|------------------------|-------------|-----------|-------|-----|
|  | 8    | Hollandische [Theater] | Амстердам   | Голландия | 9/XI  | 512 |
|  | "_"  | "_"                    | "_"         | "_"       | 12/XI | 513 |
|  | 2    | Schauspielhaus         | Утрехт      | "_"       | 13/XI | 514 |
|  | 8    | "_"                    | Амстердам   | "_"       | 14/XI | 515 |
|  | 8    | Princesse [Theater]    | Гаага       | "_"       | 15/XI | 516 |
|  | днем | "_"                    | "_"         | "_"       | 19/XI | 517 |
|  | 4    | "_"                    | "_"         | "_"       | 20/XI | 518 |
|  | 8    | "_"                    | "_"         | "_"       |       | 519 |
|  | 8    | Thalia [Theater]       | Эльберфельд | Германия  | 2/XII | 520 |
|  | 8    | "_"                    | "_"         | "_"       | 4/XII | 521 |

**1928**

|  |           |                             |             |     |       |     |
|--|-----------|-----------------------------|-------------|-----|-------|-----|
|  | 8         | Schauspielhaus              | Кельн       | "_" | 6/I   | 522 |
|  | 8         | "_"                         | "_"         | "_" | 7/I   | 523 |
|  | 4         | "_"                         | "_"         | "_" | 8/I   | 524 |
|  | 8         | "_"                         | "_"         | "_" | 8/I   | 525 |
|  | 8         | "_"                         | Дюссельдорф | "_" | 12/I  | 526 |
|  | 8         | Operette [Theater]          | Бохум       | "_" | 13/I  | 527 |
|  | 8         | Neues [Theater]             | Франкфурт   | "_" | 16/I  | 528 |
|  | 8         | "_"                         | "_"         | "_" | 20/I  | 529 |
|  | 11 утра   | "_"                         | "_"         | "_" | 22/I  | 530 |
|  | 10 вечера | "_"                         | "_"         | "_" |       | 531 |
|  | 8         | Landes-[spielhaus]          | Карлсруэ    | "_" | 25/I  | 532 |
|  | 8         | Landes-spielhaus            | Штутгарт    | "_" | 26/I  | 533 |
|  | 7         | Kammerspiele                | Мюнхен      | "_" | 28/I  | 534 |
|  | 3½        | "_"                         | "_"         | "_" | 29/I  | 535 |
|  | 10        | "_"                         | "_"         | "_" | 29/1  | 536 |
|  | 7½        | Stadttheater                | Аугсбург    | "_" | 1/II  | 537 |
|  | 8         | Schauspiel                  | Штутгарт    | "_" | 3/II  | 538 |
|  | 11½       | Kinopaläste                 | Нюрнберг    | "_" | 4/II  | 539 |
|  | вечер     | Kammerspiele                | Мюнхен      | "_" | 8/II  | 540 |
|  | 8¾        | Stadttheater                | Галле       | "_" | 10/II | 541 |
|  | 8¾        | Kammerspiele                | Гамбург     | "_" | 12/II | 542 |
|  | 8         | "_"                         | "_"         | "_" | 15/II | 543 |
|  | 8¾        | Stadthalle                  | Магдебург   | "_" | 16/II | 544 |
|  | 4.20      | [Theater] am Kurfürstendamm | Берлин      | "_" | 19/II | 545 |
|  | 11.30     | "_"                         | "_"         | "_" |       | 546 |
|  | 10.40     | Albert-Theater              | Дрезден     | "_" | 22/II | 547 |

|       |                               |             |              |        |     |
|-------|-------------------------------|-------------|--------------|--------|-----|
| 7     | [Divadlo na] Vinohradech      | Прага       | Чехословакия | 25/II  | 548 |
| 7     | "_"                           | "_"         | "_"          | 26/II  | 549 |
| 8     | Rohland [Theater]             | Вена        | Австрия      | 29/II  | 550 |
| 8     | "_"                           | "_"         | "_"          | 1/III  | 551 |
| 3½    | "_"                           | "_"         | "_"          | 3/III  | 552 |
| 8     | "_"                           | "_"         | "_"          | 4/III  | 553 |
| 8     | "_"                           | "_"         | "_"          | 6/III  | 554 |
| 8     | Narodno Kazalište             | Загреб      | Югославия    | 9/III  | 555 |
|       | "_"                           | "_"         | "_"          | 11/III | 556 |
| Вечер | [Кинотеатр] «Цион»            | Иерусалим   | Эрец-Исраэль | 3/IV   | 557 |
| "_"   | Выставка                      | Тель-Авив   | "_"          | 8/IV   | 558 |
| "_"   | [Концертный зал] «Бейт ха-ам» | "_"         | "_"          | 15/IV  | 559 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Цион»            | Иерусалим   | "_"          | 18/IV  | 560 |
| вечер | Герцлия                       | Петах-Тиква | "_"          | 21/IV  | 561 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Ришон ле-Цион»   | Нааман      | "_"          | 23/IV  | 562 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Эден»            | Тель-Авив   | "_"          | 25/IV  | 563 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Эден»            | Хайфа       | "_"          | 30/IV  | 564 |
| "_"   |                               | Нетания     | "_"          | ?/V    | 565 |
| "_"   |                               | Эйн-Харод   | "_"          | 15/V   | 566 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Амфитеатрон»     | Хайфа       | "_"          | 21/V   | 567 |
| "_"   | Выставка                      | Тель-Авив   | "_"          | 26/V   | 568 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Цион»            | Иерусалим   | "_"          | 29/V   | 569 |
| "_"   | Выставка                      | Тель-Авив   | "_"          | 9/VI   | 570 |
| "_"   | [Кинотеатр] «Амфитеатрон»     | Хайфа       | "_"          | 25/X   | 571 |
| "_"   | Выставка                      | Тель-Авив   | "_"          | 6/XI   | 572 |

**1929**

|     |                            |           |     |                 |     |
|-----|----------------------------|-----------|-----|-----------------|-----|
| "_" | [Кинотеатр] «Цион»         | Иерусалим | "_" | [дефект текста] | 573 |
| "_" | Выставка                   | Тель-Авив | "_" | 16/II           | 574 |
| "_" |                            | "_"       | "_" | 27/II           | 575 |
| "_" | ТАЙ (театрон Эрец-Исраэль) | "_"       | "_" | 20/III          | 576 |
| "_" |                            |           | "_" | 6/IV            | 577 |
| "_" |                            |           | "_" | 14/IV           | 578 |

|             |                             |                 |           |         |                  |     |
|-------------|-----------------------------|-----------------|-----------|---------|------------------|-----|
| "_"         |                             |                 | "_"       | 25/IV   | 579              |     |
| "_"         |                             |                 | "_"       | 30/IV   | 580              |     |
| "_"         | Выставка                    | "_"             | "_"       | 15/VIII | 581              |     |
| "_"         | [Концертный зал] Бейт ха-Ам | "_"             | "_"       | ?       | 582              |     |
| 8           | [Teatro] Fiorentino         | Неаполь         | Италия    | 19/IX   | 583              |     |
| 8           | [Teatro] Valle              | Рим             | "_"       | 23/IX   | 584              |     |
|             | "_"                         | "_"             | "_"       | 27/IX   | 585              |     |
| 8           | [Teatro] La Pergola         | Флоренция       | "_"       | 1/X     | 586              |     |
| вечер       | [Teatro] Paganini           | Генуя           | "_"       | 5/X     | 587              |     |
| днем        | "_"                         | "_"             | "_"       | 6/X     | 588              |     |
| вечер       | [Teatro] Di Torino          | Турин           | "_"       | 8/X     | 589              |     |
| "_"         | [Teatro] Manzoni            | Милан           | "_"       | 15/X    | 590              |     |
| "_"         | "_"                         | "_"             | "_"       | 18/X    | 591              |     |
| днем        | "_"                         | "_"             | "_"       | 24/X    | 592              |     |
| вечер       | [Théâtre] La Comédie        | Женева          | Швейцария | 25/X    | 593              |     |
|             | Municipal [theater]         | Лозанна         | "_"       | 26/X    | 594              |     |
|             | Stadttheater                | Цюрих           | "_"       | 29/X    | 595              |     |
|             | [Théâtre] Union             | Страсбург       | Франция   | 30/X    | 596              |     |
| днем        | Stadttheater                | Цюрих           | Швейцария | 3/XI    | 597              |     |
| вечер       | "_"                         | Базель          | "_"       | 4/XI    | 598              |     |
| "_"         | Schauspiel                  | Штутгарт        | Германия  | 10/XI   | 599              |     |
| "_"         | Kammerspiele                | Мюнхен          | "_"       | 15/XI   | 600              |     |
| "_"         | "_"                         | "_"             | "_"       | 17/XI   | 601              |     |
| "_"         | Schauspiel                  | Пфорцхайм       | "_"       | 22/XI   | 602              |     |
| "_"         | "_"                         | Франкфурт       | "_"       | 28/XI   | 603              |     |
| днем        | "_"                         | "_"             | "_"       | 30/XI   | 604              |     |
| вечер       | Stadttheater                | Майнц           | "_"       | 1/XII   | 605              |     |
| "_"         | "_"                         | Эрфурт          | "_"       | 9/XII   | 606              |     |
| "_"         | Лессинг[-театр]             | Берлин          | "_"       | 19/XII  | 607              |     |
| днем        | "_"                         | "_"             | "_"       | 25/XII  | 608 <sup>9</sup> |     |
| Для актеров | в 12 ночи                   | "_"             | "_"       | "_"     | 26/XII           | 609 |
|             | в 10 вечера                 | Альберт[-театр] | Дрезден   | "_"     | 30/XII           | 610 |

**1930**

|                         |                            |              |          |     |       |                   |
|-------------------------|----------------------------|--------------|----------|-----|-------|-------------------|
| "_"                     | "_"                        | "_"          | "_"      | 2/I | 611   |                   |
| 8 вечера                | [Konzerthaus] [Gewand]haus | Лейпциг      | "_"      | 3/I | 612   |                   |
|                         | "_"                        | "_"          | "_"      | 4/I | 613   |                   |
| (По ошибке, вместо 658) | 8.33–11.30                 | Stadttheater | Вюрцбург | "_" | 19/XI | 614 <sup>10</sup> |

|            |                          |                |           |        |                   |
|------------|--------------------------|----------------|-----------|--------|-------------------|
| "_"        | "_"                      | Гаага          | Голландия | 9/I    | 615               |
| "_"        | "_"                      | Аахен          | Германия  |        | 616 <sup>11</sup> |
| "_"        | "_"                      | Дюрен          | "_"       |        | 617               |
| "_"        | "_"                      | Бонн           | "_"       |        | 618               |
| "_"        | Schauspiel               | Кельн          | "_"       |        | 619               |
| "_"        | "_"                      | Дортмунд       | "_"       | 20/I   | 620               |
| "_"        | Stadttheater             | Билефельд      | "_"       | 23/I   | 621               |
| "_"        | "_"                      | Ганновер       | "_"       | 27/I   | 622               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 28/I   | 623               |
| 8          | [Театр] «Новости»        | Варшава        | Польша    | 3/III  | 624               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 5/III  | 625               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 6/III  | 626               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 8/III  | 627               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 12/III | 628               |
| 9          | Филармония               | Лодзь          | "_"       | 15/III | 629               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 16/III | 630               |
| 8.30       | [Театр] «Новости»        | Варшава        | "_"       | 22/III | 631               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 23/III | 632               |
| "_"        | [Театр] «Колизей»        | Львов          | "_"       | 28/III | 633               |
| "_"        | "_"                      | "_"            | "_"       | 31/III | 634               |
| "_"        | [Театр] «Багатела»       | Краков         | "_"       | 3/IV   | 635               |
| 8.20       | "_"                      | "_"            | "_"       | 5/IV   | 636               |
| 8.30       | Государственный [театр]  | Бельско-Бяла   | "_"       | 14/IV  | 637               |
| 8.30–11.25 | Театр на Ноллендорфплатц | Берлин         | Германия  | 20/IV  | 638               |
| 3.45–6.25  | "_"                      | "_"            | "_"       | 18/IX  | 639               |
| 8.25–11.20 | "_"                      | "_"            | "_"       | 19/IX  | 640               |
| 8.02–10.44 | Landes-[spielhaus]       | Бойтен [Бытом] | "_"       | 13/X   | 641               |
| 8.09–11.10 | Stadttheater             | Гляйвиц        | "_"       | 14/X   | 642               |
| 8.06–10.50 | Königliches [teater]     | Стокгольм      | Швеция    | 17/X   | 643               |
| 2.05–4.50  | "_"                      | "_"            | "_"       | 19/X   | 644               |
| 8.10–10.50 | Lorensberg [teater]      | Гетеборг       | "_"       | 21/X   | 645               |
| 10.48–1.35 | Casino                   | Копенгаген     | Дания     | 22/X   | 646               |
| 10.55–1.35 | "_"                      | "_"            | "_"       | 24/X   | 647               |
| 10.45–1.25 | "_"                      | "_"            | "_"       | 25/X   | 648               |
| 8.05–10.45 | Städtische [Theater]     | Крефельд       | Германия  | 30/X   | 649               |

|            |                                 |              |           |        |     |
|------------|---------------------------------|--------------|-----------|--------|-----|
| 8.38–11.40 | Cercle artistique               | Антверпен    | Бельгия   | 1/XI   | 650 |
| 2.38–5.10  | "_"                             | "_"          | "_"       | 2/XI   | 651 |
| 8.38–11.20 | "_"                             | "_"          | "_"       | 2/XI   | 652 |
| 2.40–5.35  | Palais des Beaux-Arts           | Брюссель     | "_"       | 4/XI   | 653 |
| 2.50–5.35  | "_"                             | "_"          | "_"       | 8/XI   | 654 |
| 8.03–11.12 | [Theater] am Rosengarten        | Манхейм      | Германия  | 9/XI   | 655 |
| 8.25–11.55 | [Theater im Pfalzbau]           | Людвигсхафен | "_"       | 14/XI  | 656 |
| 8.10–11    | Stadttheater                    | Саарбрюкен   | "_"       | 15/XI  | 657 |
| 8.05–10.37 | "_"                             | Хельбрунн    | "_"       | 20/XI  | 658 |
| 8.25–11.11 | "_"                             | Санкт-Галлен | Швейцария | 23/XI  | 659 |
| 7.30–11.15 | [Киноконцертный зал] «Alhambra» | Берн         |           | 27/XI  | 660 |
| 8.22–11    | Stadttheater                    | Люцерн       |           | 29/XI  | 661 |
| 8.20–10.50 | "_"                             | Констанца    | Германия  | ?/XII  | 662 |
| 8.21–11.02 | Phenix [Theater]                | Лондон       | Англия    | 29/XII | 663 |
| 8.35–11.08 | "_"                             | "_"          | "_"       | 30/XII | 664 |
| 8.36–11/14 | "_"                             | "_"          | "_"       | 31/XII | 665 |

**1931**

|            |                                 |             |              |        |     |
|------------|---------------------------------|-------------|--------------|--------|-----|
| 2.34–5.07  | "_"                             | "_"         | "_"          | 3/I    | 666 |
| 8.34–11.16 | "_"                             | "_"         | "_"          | 8/I    | 667 |
| 8.33–11.10 | "_"                             | "_"         | "_"          | 9/I    | 668 |
| 9.11–12.15 | [Кинотеатр] «Муграби»           | Тель-Авив   | Эрец-Исраэль | 14/III | 669 |
| 8.20       | Kursal                          | Каир        | Египет       | 21/III | 670 |
| 5.20 ??    | "_"                             | "_"         | "_"          | 22/III | 671 |
| 9.25–12.15 | [Киноконцертный зал] «Alhambra» | Александрия | "_"          | 24/III | 672 |
| 5.20–8.05  | "_"                             | "_"         | "_"          | 26/III | 673 |
| 9.10–12    | [Концертный зал] «Бейт ха-ам»   | Тель-Авив   | Эрец-Исраэль | 5/IV   | 674 |
| 9.15–12.05 | [Кинотеатр] «Амфитеатрон»       | Хайфа       | "_"          | 21/IV  | 675 |
| 9.18–12.01 | [Концертный зал] «Бейт ха-ам»   | Тель-Авив   | "_"          | 30/V   | 676 |
| 9.20–12.05 | "_"                             | "_"         | "_"          | 29/IX  | 677 |
| 9.26–12.05 | [Кинотеатр] «Цион»              | Иерусалим   | "_"          | 3/XII  | 678 |

**1932**

|            |                               |           |     |      |     |
|------------|-------------------------------|-----------|-----|------|-----|
| 9.25–12.20 | [Концертный зал] «Бейт ха-ам» | Тель-Авив | "_" | 12/I | 679 |
|------------|-------------------------------|-----------|-----|------|-----|

|            |                                  |           |     |        |     |
|------------|----------------------------------|-----------|-----|--------|-----|
| 9.15–12.05 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | "_"       | "_" | 27/I   | 680 |
| 9.22–12.12 | "_"                              | "_"       | "_" | 12/IV  | 681 |
| 9.20–11.50 | "_"                              | "_"       | "_" | 24/V   | 682 |
| 9.25–12.25 | [Концертный зал]<br>«Бейт ха-ам» | "_"       | "_" | 8/X    | 683 |
| 9.10–11.54 | [Кинотеатр]<br>«Цион»            | Иерусалим | "_" | 12/X   | 684 |
| 8.55–11.48 |                                  | Реховот   | "_" | 12/XI  | 685 |
| 8.05–11.30 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | Тель-Авив | "_" | 27/XII | 686 |

**1933**

|                                    |                               |           |              |       |     |
|------------------------------------|-------------------------------|-----------|--------------|-------|-----|
| 8.35–11.22                         | ТАЙ (Театрон<br>Эрец-Исраэли) | "_"       | "_"          | 4/I   | 687 |
| 4–6.46                             | [Кинотеатр]<br>«Муграби»      | "_"       | "_"          | 19/II | 688 |
| 9.47–11                            | [Театр]<br>«Al Esbekiya»      | Каир      | Египет       | 7/III | 689 |
|                                    | [Кинотеатр]<br>«Цион»         | Иерусалим | Эрец-Исраэль |       | 690 |
| [Отсутствует лист<br>с №№ 691–742] |                               |           |              |       |     |

**1936**

|            |                                  |           |     |        |     |
|------------|----------------------------------|-----------|-----|--------|-----|
| 8.42–11.35 | ТАЙ (Театрон<br>Эрец-Исраэли)    | Тель-Авив | "_" | 15/X   | 743 |
| 8.40–11.23 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | "_"       | "_" | 18/X   | 744 |
| 8.48–      | [Кинотеатр]<br>«Армон»           | Хайфа     | "_" | 21/X   | 745 |
| 8.20–11.15 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | Тель-Авив | "_" | 3/XI   | 746 |
| 9.04–11.52 | [Кинотеатр]<br>«Цион»            | Иерусалим | "_" | 5/XI   | 747 |
| вечер      | ТАЙ (Театрон<br>Эрец-Исраэли)    | Тель-Авив | "_" | 14/XI  | 748 |
| 8.43–11.20 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | "_"       | "_" | 28/XI  | 749 |
| 8.45–11.15 | [Концертный зал]<br>«Бейт ха-ам» | Реховот   | "_" | 19/XII | 750 |
| 8.45       | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | Тель-Авив | "_" | 30/XII | 751 |

**1937**

|      |                          |      |        |      |     |
|------|--------------------------|------|--------|------|-----|
| 9.10 | [Театр]<br>«Al Esbekiya» | Каир | Египет | 9/I  | 752 |
|      | "_"                      | "_"  | "_"    | 12/I | 753 |

|  |            |                            |                                  |              |        |     |
|--|------------|----------------------------|----------------------------------|--------------|--------|-----|
|  |            | Alhambra                   | Александрия                      | "_"          | 20/I   | 754 |
|  | 8.42–11.22 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»   | Тель-Авив                        | Эрец Исраэль | 10/II  | 755 |
|  | 8.46–11.30 | "_"                        | "_"                              | "_"          | 14/II  | 756 |
|  | 11.45      | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»    | Иерусалим                        | "_"          | 28/III | 757 |
|  | 8.45       |                            | "_"                              | "_"          |        | 758 |
|  | 8.10–11.21 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»   | Тель-Авив                        | "_"          | 6/IV   | 759 |
|  |            | [Кинотеатр]<br>«Эстер»     | Нтгания                          | "_"          | 26/IV  | 760 |
|  |            | [Нрзб.]                    | Раанана                          | "_"          | 27/IV  | 761 |
|  | вечер      | [Кинотеатр]<br>«Ордеа»     | квартал<br>Борохов<br>[Гиватаим] | "_"          | 28/IV  | 762 |
|  | вечер      | [Кинотеатр]<br>«Муграби»   | Тель-Авив                        | "_"          | 30/V   | 763 |
|  |            | "_"                        | "_"                              | "_"          | 14/VII | 764 |
|  | 8.45       | [Кинотеатр]<br>«Нааман»    | Ришон ле-<br>Цион                | "_"          | 5/VIII | 765 |
|  | 8.41–11.21 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»   | Тель-Авив                        | "_"          | 7/VIII | 766 |
|  | 8.40       | "_"                        | "_"                              | "_"          | 13/IX  | 767 |
| Для школьников<br>и молодежи                 | 10.40      | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»    | Иерусалим                        | "_"          | 21/IX  | 768 |
|  | 8.40       | "_"                        | "_"                              | "_"          | 21/IX  | 769 |
|  | 9.15       | Salle Pleyel               | Париж                            | Франция      | 16/X   | 770 |
|  | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 17/X   | 771 |
|  | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 18/X   | 772 |
|  | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 24/X   | 773 |
|  | 8          | Royal Flemish<br>[Theatre] | Антверпен                        | Бельгия      | 2/XI   | 774 |
|  | 8.30       | [Theatre] du Parc          | Брюссель                         | "_"          | 4/XI   | 775 |
|  | 2.46       | "_"                        | "_"                              | "_"          | 7/XI   | 776 |
|  | 8.33       | "_"                        | "_"                              | "_"          |        | 777 |
|  | 8.30       | Savoy [Theatre]            | Лондон                           | Англия       | 15/XI  | 778 |
|  | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 16/XI  | 779 |
|  | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 17/XI  | 780 |
| В пятницу, 19/XI                             | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 18/XI  | 781 |
| второе действие                              | "_"        | "_"                        | "_"                              | "_"          | 19/XI  | 782 |
| снято на радио-<br>телевидении <sup>13</sup> | 2.30       | "_"                        | "_"                              | "_"          | 20/XI  | 783 |
|  | 8.30       | "_"                        | "_"                              | "_"          | 20/XI  | 784 |

|  |      |                               |          |       |        |     |
|--|------|-------------------------------|----------|-------|--------|-----|
|  |      | "_"                           | "_"      | "_"   | 8/XII  | 785 |
|  |      | "_"                           | "_"      | "_"   | 9/XII  | 786 |
|  |      | "_"                           | "_"      | "_"   | 10/XII | 787 |
|  | 2.30 | "_"                           | "_"      | "_"   | 11/XII | 788 |
|  | 8.30 | "_"                           | "_"      | "_"   | 11/XII | 789 |
|  | 8.30 | [Кинотеатр]<br>«Метрополитен» | Ковно    | Литва | 15/XII | 790 |
|  | "_"  | "_"                           | "_"      | "_"   | 16/XII | 791 |
|  | 3    | "_"                           | "_"      | "_"   | 18/XII | 792 |
|  | 8    | "_"                           | "_"      | "_"   | 19/XII | 793 |
|  | 4    | "_"                           | "_"      | "_"   | 22/XII | 794 |
|  | 8.30 | "_"                           | "_"      | "_"   | 22/XII | 795 |
|  | 8.30 | "_"                           | "_"      | "_"   | 23/XII | 796 |
|  | "_"  | [Нрзб.]                       | Клайпеда | "_"   | 28/XII | 797 |
|  | "_"  | "_"                           | "_"      | "_"   | 30/XII | 798 |
|  |      | [Кинотеатр]<br>«Капитоль»     | Шауляй   | "_"   | 31/XII | 799 |

**1938**

|                                 |       |                            |           |           |       |     |
|---------------------------------|-------|----------------------------|-----------|-----------|-------|-----|
|                                 | 1.30  | "_"                        | "_"       | "_"       | 1/I   | 800 |
|                                 | 9     |                            | Паневежис | "_"       | 2/I   | 801 |
|                                 | 8.45  | Еврейский театр            | Рига      | Латвия    | 8/I   | 802 |
|                                 | 3.45  | "_"                        | "_"       | "_"       | 9/I   | 803 |
|                                 | 8.45  | "_"                        | "_"       | "_"       | 9/I   | 804 |
|                                 | 8.45  | "_"                        | "_"       | "_"       | 10/I  | 805 |
|                                 | 8.45  | "_"                        | "_"       | "_"       | 13/I  | 806 |
| С опозданием<br>на полтора часа | 8.45  | Государственный<br>[театр] | Острава   | Чехия     | 23/I  | 807 |
|                                 | 8     | Osvobozené<br>[Divadlo]    | Прага     | "_"       | 24/I  | 808 |
|                                 | 8     | "_"                        | "_"       | "_"       | 25/I  | 809 |
| Для актеров                     | 11    | "_"                        | "_"       | "_"       | 25/I  | 810 |
|                                 | 8     | "_"                        | "_"       | "_"       | 28/I  | 811 |
|                                 | 3.40  | "_"                        | "_"       | "_"       | 29/I  | 812 |
|                                 | 7.30  | Typos sál                  | Брно      | "_"       | 31/I  | 813 |
|                                 | 8     | [Народно<br>позориште]     | Белград   | Югославия | 3/II  | 814 |
|                                 | 8     | "_"                        | "_"       | "_"       | 6/II  | 815 |
|                                 | 8.30  | [Narodno kazalište]        | Загреб    | "_"       | 9/II  | 816 |
|                                 | 8.15  | Reklama [Theater]          | Вена      | Австрия   | 12/II | 817 |
|                                 | 11.40 | Jüdische<br>Kunstspiele    | "_"       | "_"       | 12/II | 818 |



|      |                         |              |              |     |        |     |
|------|-------------------------|--------------|--------------|-----|--------|-----|
| 3.40 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 13/II  | 819 |
| 8.45 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 13/II  | 820 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 14/II  | 821 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 15/II  | 822 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 16/II  | 823 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 17/II  | 824 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 18/II  | 825 |
| "_"  | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 19/II  | 826 |
| 3.45 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 20/II  | 827 |
| 8.45 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 20/II  | 828 |
| 8.30 | [Teatr] Nowości         | Варшава      | Польша       | "_" | 28/II  | 829 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 1/III  | 830 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 2/III  | 831 |
| 4    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 5/III  | 832 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 5/III  | 833 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 7/III  | 834 |
| 4    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 13/III | 835 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 18/III | 836 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 21/III | 837 |
| 8.30 | [Teatr] Kameralny       | Лодзь        | "_"          | "_" | 25/III | 838 |
| 4    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 26/III | 839 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 26/III | 840 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 31/III | 841 |
| 4    | [Teatr] Colosseum       | Львов        | "_"          | "_" | 9/IV   | 842 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 9/IV   | 843 |
| 4    | [Teatr] Bagatela        | Краков       | "_"          | "_" | 18/IV  | 844 |
| 8    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 18/IV  | 845 |
| 8    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 21/IV  | 846 |
| 4    | Государственный [театр] | Бельско-Бяла | "_"          | "_" | 4/V    | 847 |
| 8    | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 4/V    | 848 |
| 4    | [Teatr] Kameralny       | Лодзь        | "_"          | "_" | 14/V   | 849 |
| 8.30 | "_"                     | "_"          | "_"          | "_" | 27/V   | 850 |
| 8.40 | [Кинотеатр] «Муграби»   | Тель-Авив    | Эрец Израэль | "_" | 2/VII  | 851 |
| 8.45 | [Кинотеатр] «Армон»     | Хайфа        | "_"          | "_" | 5/VII  | 852 |
| 8.50 | [Кинотеатр] «Форум»     | Хадера       | "_"          | "_" | 7/VII  | 853 |
| 8.40 | [Кинотеатр] «Муграби»   | Тель-Авив    | "_"          | "_" | 24/XI  | 854 |

**1939**

|  |            |     |     |     |       |     |
|--|------------|-----|-----|-----|-------|-----|
|  | 8.40–10.11 | "_" | "_" | "_" | 27/II | 855 |
|  |            | "_" | "_" | "_" | 11/V  | 856 |
|  | вечер      | "_" | "_" | "_" | 5/X   | 857 |

**1940**

|                                    |      |                           |           |     |             |     |
|------------------------------------|------|---------------------------|-----------|-----|-------------|-----|
|                                    |      | "_"                       | "_"       | "_" | 6/II        | 858 |
|                                    | "_"  |                           | Кфар-Саба | "_" | 13/III      | 859 |
|                                    | "_"  | [Кинотеатр]<br>«Муграби»  | Тель-Авив | "_" | 21/IV       | 860 |
|                                    | "_"  | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»   | Иерусалим | "_" | 24/IV       | 861 |
|                                    | 3    | "_"                       | "_"       | "_" | 25/IV       | 862 |
|                                    | 8.50 | [Кинотеатр]<br>«Ха-Шарон» | Герцлия   | "_" | 7/V         | 863 |
|                                    | 8.40 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»  | Тель-Авив | "_" | 21/VI       | 864 |
| 20-летие со дня<br>смерти Ан-ского | 7.50 | "_"                       | "_"       | "_" | 11/XI пнд.  | 865 |
| [Нрзб.]                            | 8.46 | "_"                       | "_"       | "_" | 11/XII срд. | 866 |

**1941**

|  |            |                                  |           |     |           |     |
|--|------------|----------------------------------|-----------|-----|-----------|-----|
| перед вторым<br>занавесом<br>[экраном?]<br>из Москвы | 8.50       | [Кинотеатр]<br>«Рама»            | Рамат-Ган | "_" | 8/X срд.  | 867 |
|  | 8.40       | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | Тель-Авив | "_" | 9/X чтв.  | 868 |
|  | 8.45       | [Концертный зал]<br>«Бейт ха-ам» | Реховот   | "_" | 22/X срд. | 869 |
|  | 8.20–11.14 | [Кинотеатр]<br>«Муграби»         | Тель-Авив | "_" | 28/X втр. | 870 |

**1942**

|                               |            |                          |             |     |             |     |
|-------------------------------|------------|--------------------------|-------------|-----|-------------|-----|
|                               | 3.40       | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»  | Иерусалим   | "_" | 1/I чтв.    | 871 |
|                               | 8.50       | "_"                      | "_"         | "_" | 1/I чтв.    | 872 |
|                               | 8.40–11.20 | [Кинотеатр]<br>«Муграби» | Тель-Авив   | "_" | 7/I срд.    | 873 |
|                               | 8.50–11.25 | Дворец [культуры]        | Петях-Тиква | "_" | 29/I чтв.   | 874 |
|                               | 3.41–6.10  | [Кинотеатр]<br>«Муграби» | Тель-Авив   | "_" | 2/II пнд.   | 875 |
|                               | 8.40–11.05 | "_"                      | "_"         | "_" | 2/II пнд.   | 876 |
| Вечер<br>[праздника]<br>Песах | 8.40–11.10 | "_"                      | "_"         | "_" | 31/III втр. | 877 |

|  |      |                          |           |     |             |     |
|--|------|--------------------------|-----------|-----|-------------|-----|
|  | 6.20 | [Кинотеатр]<br>«Армон»   | Хайфа     | "_" | 16/IV чтв.  | 878 |
|  | 9.20 | "_"                      | "_"       | "_" | 16/IV чтв.  | 879 |
|  | 8.40 | [Кинотеатр]<br>«Муграби» | Тель-Авив | "_" | 16/VII чтв. | 880 |

**1943**

|                 |            |                          |           |     |            |     |
|-----------------|------------|--------------------------|-----------|-----|------------|-----|
|                 | 8.10–10.45 | "_"                      | "_"       | "_" | 3/I вск.   | 881 |
|                 | 8.10–10.42 | "_"                      | "_"       | "_" | 6/II сбт.  | 882 |
|                 | 8.30       | "_"                      | "_"       | "_" | 18/IV вск. | 883 |
|                 | 8.30       | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»  | Иерусалим | "_" | 3/VI чтв.  | 884 |
|                 | 8.30       | [Кинотеатр]<br>«Муграби» | Тель-Авив | "_" | 6/VI вск.  | 885 |
| Открытие сезона | 8.37       | "_"                      | "_"       | "_" | 2/X сбт.   | 886 |
|                 | 3.35–6.10  | "_"                      | "_"       | "_" | 3/X вск.   | 887 |
|                 | 3.33       | "_"                      | "_"       | "_" | 10/X вск.  | 888 |
|                 | 3.02       | "_"                      | "_"       | "_" | 27/XI сбт. | 889 |
|                 | 3–5.27     | "_"                      | "_"       | "_" | 28/XI вск. | 890 |

**1944**

|  |            |                          |           |     |            |     |
|--|------------|--------------------------|-----------|-----|------------|-----|
| Памяти Энгеля –<br>речь произнес<br>Ханох [Гершон] <sup>14</sup> | 8.05       | "_"                      | "_"       | "_" | 7/III втр. | 891 |
|  | 8.35–11.10 | "_"                      | "_"       | "_" | 3/VII пнд. | 892 |
|  | 8.40       | [Кинотеатр]<br>«Эдисон»  | Иерусалим | "_" | 5/VII срд. | 893 |
|  | 8          | [Кинотеатр]<br>«Муграби» | Тель-Авив | "_" | 29/XI срд. | 894 |

**1945**

|                          |      |                        |           |     |             |     |
|--------------------------|------|------------------------|-----------|-----|-------------|-----|
|                          | 8.30 | "_"                    | "_"       | "_" | 15/IV вск.  | 895 |
| Речь памяти<br>[Нрзб.]   | 8.40 | "_"                    | "_"       | "_" | 2/VII пнд.  | 896 |
| Варди-Цади <sup>15</sup> | "_"  | "_"                    | "_"       | "_" | 16/X втр.   | 897 |
|                          | "_"  | "_"                    | "_"       | "_" | 11/XI вск.  | 898 |
|                          |      | [Кинотеатр]<br>«Армон» | Хайфа     | "_" | 28/XI срд.  | 899 |
|                          |      | «Габима»               | Тель-Авив | "_" | 29/XI чтв.  | 900 |
|                          |      | "_"                    | "_"       | "_" | 24/XII пнд. | 901 |

**1946**

|                                  |            |     |     |     |             |     |
|----------------------------------|------------|-----|-----|-----|-------------|-----|
| Отпраздновали<br>900-й спектакль | 8.18–10.55 | "_" | "_" | "_" | 16/I срд.   | 902 |
|                                  | 8.05       | "_" | "_" | "_" | 21/II чтв.  | 903 |
|                                  | 3          | "_" | "_" | "_" | 25/III пнд. | 904 |
|                                  | 8.35       | "_" | "_" | "_" | 22/IV пнд.  | 905 |

|  |            |     |           |     |            |     |
|--|------------|-----|-----------|-----|------------|-----|
|  | 8.32       | "_" | "_"       | "_" | 25/V сбт.  | 906 |
|  | 8.35–11.08 | "_" | "_"       | "_" | 13/X вск.  | 907 |
|  | 11         | "_" | "_"       | "_" | 14/X пнд.  | 908 |
|  | 8.40       |     | Реховот   | "_" | 24/X чтв.  | 909 |
|  | 8          |     | Тель-Авив | "_" | 23/XI сбт. | 910 |

**1947**

|                                     |            |                        |           |     |            |     |
|-------------------------------------|------------|------------------------|-----------|-----|------------|-----|
| Спектакль<br>25-летия<br>[премьеры] | 8.12       |                        | "_"       | "_" | 26/I вск.  | 911 |
|                                     | 8.07–10.37 |                        | "_"       | "_" | 28/I втр.  | 912 |
|                                     |            |                        | "_"       | "_" | 29/I срд.  | 913 |
|                                     |            |                        | "_"       | "_" | 2/II вск.  | 914 |
|                                     |            |                        | "_"       | "_" | 3/II пнд.  | 915 |
|                                     |            |                        | "_"       | "_" | 4/II втр.  | 916 |
|                                     | 11         |                        | "_"       | "_" | 6/III чтв. | 917 |
|                                     | 8.05       |                        | "_"       | "_" | 9/III вск. | 918 |
|                                     | 8.13–10.41 |                        | "_"       | "_" | 5/V пнд.   | 919 |
|                                     | 9          | [Кинотеатр]<br>«Армон» | Хайфа     | "_" | 15/V чтв.  | 920 |
|                                     | 9.15       | [Кинотеатр]<br>«Цион»  | Иерусалим | "_" | 5/VI чтв.  | 921 |
|                                     |            |                        | Тель-Авив | "_" | 3/X птн.   | 922 |

**1948**

|  |      |                    |           |              |            |                   |
|--|------|--------------------|-----------|--------------|------------|-------------------|
|  | 8.30 | «Бродвей»          | Нью-Йорк  | Америка      | 1/V сбт.   | 923               |
|  | 3.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 2/V вск.   | 924               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 2/V вск.   | 925               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 3/V пнд.   | 926               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 4/V втр.   | 927               |
|  | 3.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 5/V срд.   | 928               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 5/V срд.   | 929               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 6/V чтв.   | 930               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 29/V сбт.  | 931               |
|  | 3.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 30/V вск.  | 932               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 30/V вск.  | 933               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 1/VI втр.  | 934               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 2/VI срд.  | 935               |
|  | 3.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 3/VI чтв.  | 936               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 3/VI чтв.  | 937               |
|  | 8.30 | "_"                | "_"       | "_"          | 4/VI птн.  | 938 <sup>16</sup> |
|  | 8    | дома <sup>17</sup> | Тель-Авив | Эрец Исраэль | 4/XII сбт. | 939               |
|  | 8    | "_"                | "_"       | "_"          | 6/XII пнд. | 940               |

|  |   |                       |           |     |             |     |
|--|---|-----------------------|-----------|-----|-------------|-----|
|  | 8 | "_"                   | "_"       | "_" | 8/XII срд.  | 941 |
|  | 8 | "_"                   | "_"       | "_" | 9/XII чтв.  | 942 |
|  | 8 |                       | Яффа      | "_" | 23/XII чтв. | 943 |
|  | 8 |                       | Тель-Авив | "_" | 25/XII сбт. | 944 |
|  | 8 | [Кинотеатр]<br>«Рама» | Рамат-Ган | "_" | 27/XII пнд. | 945 |
|  | 6 | [Кинотеатр]<br>«Цион» | Иерусалим | "_" | 30/XII чтв. | 946 |
|  | 9 |                       | "_"       | "_" |             | 947 |

**1949**

|  |   |                   |             |     |          |     |
|--|---|-------------------|-------------|-----|----------|-----|
|  | 8 | Дворец [культуры] | Петах-Тиква | "_" | 6/I чтв. | 948 |
|--|---|-------------------|-------------|-----|----------|-----|

**1951**

|                                    |         |                        |             |     |             |     |
|------------------------------------|---------|------------------------|-------------|-----|-------------|-----|
| Памяти<br>М. Гнесина <sup>18</sup> | 8.36    |                        | Тель-Авив   | "_" | 4/XI вск.   | 949 |
|                                    | 8       |                        | Кирьят-Хаим | "_" | 20/XI втр.  | 950 |
|                                    | 9.10    | [Кинотеатр]<br>«Армон» | Хайфа       | "_" | 22/XI чтв.  | 951 |
|                                    | 8.30    | Дворец [культуры]      | Петах-Тиква | "_" | 27/XI втр.  | 952 |
|                                    | 8       |                        | Тель-Авив   | "_" | 16/XII вск. | 953 |
|                                    | 8       |                        | "_"         | "_" | 23/XII вск. | 954 |
|                                    | 11 утро |                        | "_"         | "_" | 27/XII чтв. | 955 |

**1952**

|                      |      |  |           |     |              |     |
|----------------------|------|--|-----------|-----|--------------|-----|
|                      | 8    |  | "_"       | "_" | 20/I вск.    | 956 |
|                      | "_"  |  | "_"       | "_" | 11/II пнд.   | 957 |
|                      | "_"  |  | Реховот   | "_" | 14/IV пнд.   | 958 |
| Памяти<br>М. Гнесина | 8.30 |  | Тель-Авив |     | 11/VIII пнд. | 959 |

**1954**

|  |     |                   |                   |     |              |     |
|--|-----|-------------------|-------------------|-----|--------------|-----|
|  | "_" |                   | "_"               | "_" | 8/VIII вск.  | 960 |
|  | "_" |                   |                   | "_" |              | 961 |
|  | "_" |                   | Холон             | "_" | 10/VIII срд. | 962 |
|  | "_" |                   | Афула             | "_" | 11/VIII чтв. | 963 |
|  | "_" |                   | Ришон ле-<br>Цион | "_" | 16/VIII пнд. | 964 |
|  | "_" |                   | Тель-Авив         | "_" | 18/VIII срд. | 965 |
|  | "_" |                   | Хадера            | "_" | 19/VIII чтв. | 966 |
|  | "_" | [Кинотеатр] «Ора» | Хайфа             | "_" | 21/VIII сбт. | 967 |
|  | "_" | "_"               | "_"               | "_" | 22/VIII вск. | 968 |
|  | "_" |                   | Тель-Авив         | "_" | 23/VIII      | 969 |
|  | "_" |                   | "_"               | "_" | 28/VIII сбт. | 970 |
|  | "_" |                   | "_"               | "_" | 30/VIII пнд. | 971 |

|     |  |              |     |            |     |
|-----|--|--------------|-----|------------|-----|
| "_" |  | "_"          | "_" | 1/IX срд.  | 972 |
| "_" |  | Иерусалим    | "_" | 2/IX чтв.  | 973 |
| "_" |  | Рамат-Ган    | "_" | 5/IX вск.  | 974 |
| "_" |  | Герцлия      | "_" | 6/IX пнд.  | 975 |
| "_" |  | Акко         | "_" | 9/IX чтв.  | 976 |
|     |  | Беэр-Шева    | "_" | 13/IX пнд. | 977 |
|     |  | Пардес -Хана | "_" | 15/IX срд. | 978 |
|     |  | Тель-Авив    | "_" | 18/IX сбт. | 979 |
|     |  | Петах-Тиква  | "_" | 23/IX чтв. | 980 |

**1955**

|  |  |           |     |            |     |
|--|--|-----------|-----|------------|-----|
|  |  | Тель-Авив | "_" | 26/II сбт. | 981 |
|  |  | "_"       | "_" | 19/IV втр. | 982 |

**1957**

|                      |      |                        |             |           |              |      |
|----------------------|------|------------------------|-------------|-----------|--------------|------|
| Песах <sup>19</sup>  |      |                        | "_"         | "_"       | 25/V сбт.    | 983  |
| Зоар <sup>20</sup>   |      |                        | "_"         | "_"       | 5/VI срд.    | 984  |
| Ровина <sup>21</sup> |      |                        | "_"         | "_"       | 8/VI сбт.    | 985  |
|                      | 9    | Sarah Bernhard         | Париж       | [Франция] | 9/VII втр.   | 986  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 10/VII срд.  | 987  |
|                      | 3    | "_"                    | "_"         | "_"       | 11/VII чтв.  | 988  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 11/VII чтв.  | 989  |
|                      | 3    | "_"                    | "_"         | "_"       | 14/VII вск.  | 990  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 17/VII срд.  | 991  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 18/VII чтв.  | 992  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 21/VII вск.  | 993  |
|                      | 9    | "_"                    | "_"         | "_"       | 22/VII пнд.  | 994  |
|                      | 8.30 |                        | Тель-Авив   | [Израиль] | 10/VIII сбт. | 995  |
|                      | 8.30 |                        | "_"         | "_"       | 11/VIII вск. | 996  |
|                      | 8    | [Кинотеатр]<br>«Армон» | Хайфа       | "_"       | 15/VIII чтв. | 997  |
|                      | "_"  |                        | Тель-Авив   | "_"       | 18/VIII      | 998  |
|                      | "_"  |                        | "_"         | "_"       | 20/VIII      | 999  |
|                      |      |                        | Иерусалим   | "_"       | 21/VIII срд. | 1000 |
|                      |      |                        | Тив'он      | "_"       | 23/VIII срд. | 1001 |
|                      |      |                        | Кирият-Хаим | "_"       | 27/VIII втр. | 1002 |
|                      |      |                        | Тель-Авив   | "_"       | 31/VIII сбт. | 1003 |
|                      |      |                        | Цемах       | "_"       | 1/IX вск.    | 1004 |
|                      |      |                        | "_"         | "_"       | 2/IX пнд.    | 1005 |
|                      |      |                        | Амир        | "_"       | 3/IX втр.    | 1006 |
|                      |      |                        | "_"         | "_"       | 4/IX срд.    | 1007 |
|                      |      |                        | Герцлия     | "_"       | 5/IX чтв.    | 1008 |

|  |   |   |     |            |      |
|--|---|---|-----|------------|------|
|  |   | Тель-Авив                                 | "_" | 10/IX втр. | 1009 |
|  |   | "_"                                       | "_" | 11/IX      | 1010 |
|  |   | Хайфа                                     | "_" | 12/IX чтв. | 1011 |
|  |   | Хедера                                    | "_" | 15/IX вск. | 1012 |
|  |   | [Школа]<br>"Горен"<br>[долина]<br>Изреэль | "_" | 16/IX пнд. | 1013 |
|  |   | Нетания                                   | "_" | 18/IX      | 1014 |
|  |   | Тель-Авив                                 | "_" | 21/IX сбт. | 1015 |
|  |   | Пардес-Хана-Каркур                        | "_" | 22/IX вск. | 1016 |
|  |   | Рицион-ле-Цион                            | "_" | 23/IX пнд. | 1017 |
|  |   | [Кибуц]<br>Гвар'ам                        | "_" | 24/IX втр. | 1018 |
|  |   | Гедера                                    | "_" | 29/IX вск. | 1019 |
|  |   | Безр-Шева                                 | "_" | 30/IX пнд. | 1020 |
|  |   | Петах-Тиква                               | "_" | 2/X срд.   | 1021 |
|  |   | Бейт-Шеан                                 | "_" | 3/X чтв.   | 1022 |
|  |   | Тель-Авив                                 | "_" | 5/X сбт.   | 1023 |
|  |   | Ашкелон                                   | "_" | 6/X вск.   | 1024 |
|  |   | Кфар-Саба                                 | "_" | 7/X пнд.   | 1025 |
|  |   | Хадера                                    | "_" | 8/X втр.   | 1026 |
|  |   | Иерусалим                                 | "_" | 10/X четв. | 1027 |
|  |   | Тель-Авив                                 | "_" | 14/X пнд.  | 1028 |
|  | 4 | "_"                                       | "_" | 15/X втр.  | 1029 |

1 Подробнее см.: *Иванов В. В.* Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 148–165.

2 *Рубинштейн Йегуда (1890–1968)* – актер, помреж. В «Габиме» с 1920 г. до выхода на пенсию.

3 29 ноября 1922 г. в Художественном театре состоялся Вечер памяти Е. Б. Вахтангова. Были показаны первое действие «Эрика XIV», второе «Гадибука» и третье «Принцессы Турандот».

4 *Все детали о времени – в тетради (Рубинштейн).* – Скорее всего, имеется в виду тетрадь помрежа.

5 В №№ 307–311 нарушен хронологический принцип. Сначала даны спектакли, сыгранные в Латвии, затем в Литве.

6 Малгожата Магера на материале польской прессы датирует спектакли в Лодзи 4, 5, 6 и 9 апреля, что количественно не совпадает со списком «Габимы» (Magier Małgorzata. *Habima w Polsce // Pamiętnik Teatralny. Warszawa. 1992. Vol. XVI. S. 483.*

7 Согласно гастрольной афише, опубликованной в газете «The Boston Sunday Globe» (1927. 3 april. P. 11), гастроль «Габимы» в Бостоне в помещении Grand Opera House открывались 7 апреля «Голомом» и закрывались 11 апреля спектаклем «Вечный жид». «Гадибука» в афише присутствует только один раз – 10 апреля. Но судя по журналу, было дано дополнительное представление.

- 8 *Биньямини (Бирцвайг) Менахем (1898–1959)* – актер. Родился в 1898 г. в Лодзи (Польша). Детские годы провел в Иерусалиме. В 1917–1918 г. учился актерскому мастерству в Германии. В 1918 г. вернулся в Палестину. Активно участвовал в деятельности различных театральных групп, существовавших в Палестине в то время. В 1927 г. уехал в Берлин и присоединился к находившейся там «Габиме» и сразу же ввелся в спектакли текущего репертуара. В «Гадибук» получил роль синагогального служки Меира. Оставался актером «Габимы» до конца своих дней.
- 9 Берлинские газеты («Vossische Zeitung» и «Руль») анонсировали «Гадибук» также 20, 21, и 22 декабря, неучтенные в габимовском списке.
- 10 Спектакль стал «одним из самых громких театральных скандалов Веймарской республики». Накануне был распространен призыв гауляйтера, д-ра Отто Хельмута, который распространялся в частности в виде флаеров: «Немецкие сограждане! В среду, 19 ноября, в 8 часов вечера, в городском театре Вюрцбурга должен выступать московский еврейский театр «Габима». Протестуйте вместе с нами против этого позора для культуры!» Перед театром собрались несколько сотен протестующих. Посетители театра – преимущественно еврейской национальности – были под защитой полиции препровождены в зрительный зал через служебный вход. Протестующие пытались штурмовать театр. После спектакля на некоторых вышедших из театра зрителей были совершены нападения. 20 ноября состоялось заседание полицейского сената городского совета Вюрцбурга, поскольку происшествие вызвало сильное недовольство – в связи с необеспечением безопасности горожан. Обербургомистр Ханс Лёфлер и курирующий театры советник магистрата Вирт осудили беспорядки и подчеркнули художественную ценность спектакля. В ответ на это советник магистрата от партии национал-социалистов Вольц назвал представление провокацией и усугублением раскола в немецком народе. См.: Würzburger Generalanzeiger. 1930. N 269. 21. Nov. S. 3; Steidle Hans. Der Habima-Skandal in Würzburg 1930/31. in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 35, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e.V. (Hrsg.), Würzburg 1983. S. 152–210. Сообщено О. В. Федяниной.
- 11 Дефект текста, делающий нечитаемыми даты представлений (№№ 616–619).
- 12 В этом же помещении «Габима» выступала в 1926 г., когда оно называлось театром «Новости», и было традиционным местом для гастролей еврейских трупп.
- 13 В 1938 г. в Англии вахтанговский «Гадибук» был показан по телевидению; это была первая опытная трансляция спектаклей телерадиокомпании ВВС. Дальнейшая судьба записи неизвестна.
- 14 *Энгель Юлий (Йозель) Дмитриевич (1868–1927)* – музыковед, переводчик, фольклорист, композитор. Окончил Московскую консерваторию (1897) по классам композиции (педагоги – Танеев и Ипполитов-Иванов). С 1897 по 1918 г. заведовал музыкальным отделом в московской газете «Русские ведомости». Совместно с С. А. Ан-ским предпринял ряд поездок, преимущественно на юг России, для записи народных еврейских мелодий. Автор музыки к габимовскому «Гадибуку». В 1922 г., покинув Россию, переехал в Берлин, где основал филиал Общества еврейской национальной музыки. В 1924 г. Энгель перебрался в подмандатную Палестину. С 1925 г. был музыкальным директором театра-варьете «Оэль».
- Гершон (Рутфельд) Ханох (1894–1956)* – журналист, переводчик, общественный деятель. Родился в Польше. В 1913 г. приехал в Палестину. Был видным активистом молодежного рабочего движения. Работал как журналист и редактор в газетах и журналах. С 1933 по 1948 г. работал в «Габиме». В 1946 г. под его редакцией вышла книга «Габиме – 25», сборник статей и воспоминаний, посвященных 25-летию «Габимы».
- 15 *Варди Давид (1893–1949)* – актер, режиссер. В 1917 г. присоединился в Москве к «Габиме» и стал одной из самых ярких фигур в труппе. Входил в режиссерскую группу студии, члены которой осуществляли посильную помощь больному Вахтангову в его работе над спектаклем: подбирали необходимый этнографический материал, объясняли непонятные места в тексте, а иногда даже осуществляли подготовительную работу с актерами. Скорее всего, сам Вахтангов доверил Варди ответственность за сохранность спектакля, так как, судя по записям в дневнике актера, он начал вводить в спектакль новых исполнителей еще при жизни учителя. Его исполнение роли Цадика было отмечено многими критиками. В 1923 г. Варди покинул «Габиму» и отправился в турне по странам Прибалтики, продолжившееся



- в Палестине и США. По мотивам вахтанговской режиссуры поставил «Гадибук» на английском языке в Neighbourhood Theatre (Нью-Йорк), премьера которого состоялась в декабре 1925 г. В 1930 г. вернулся в Палестину и присоединился к «Габиме», где оставался до конца жизни.
- 16 Газетная хроника «Нового русского слова» позволяет дополнить габимовский список: «Труппа „Габимы“, закончившая недавно гастроли на Бродвее, отдыхает сейчас на даче в Гроссинджер Лейк, Н.-Й. Труппа в полном своем составе даст два представления „Гадибука“ сегодня и 24 июня – в „Кроссинджер Плейхауз“ в Фэрндэйл» (1928. № 13204. 20 июня. С. 4).
- 17 Строительство собственного здания «Габимы» в Тель-Авиве началось в 1935 г., официально введено в строй в 1946 г.
- 18 *Гнесин Менахэм* (1882–1951) – актер, режиссер, педагог, один из основателей «Габимы». В 1923 г. он уезжает в Берлин и там организует новый театр «ТАЙ» (Театр Эрец-Исраэль). Гнесин пытается повторить в своем театре московские постановки «Габимы». Но и в Германии новому театру долго просуществовать не удастся. В 1928 г. Гнесин возвращается в «Габиму», где остается до самой своей смерти.
- 19 *Песах* – еврейская Пасха, праздник, упоминаемый в еврейской Библии (христианском Ветхом Завете), установлен в память исхода израильтян из Египта. Отмечается семь дней в Израиле и восемь дней в диаспоре.
- 20 *Зоар Мирьям* (р. 1931) – Родилась в Черновцах (тогда Румыния). С 1949 г. в Израиле. Присоединилась к «Габиме» в 1951 г. Была введена в «Гадибук» на роль Леи. Возможно, это произошло в 1957 г., что нашло отражение в журнале «Габимы». 984-й спектакль играла Зоар, а 985-й – Ровина. При этом зачеркнутое слово в 985-й графе – Зоар. Кто-то припоминал, что ввод Зоар состоялся вскоре после праздника Песах, который в 1957 г. пришелся на 15–22 апреля.
- 21 *Ровина Хана* (1889–1980) – актриса, одна из основателей «Габимы». Первая и на протяжении многих лет единственная, а затем основная исполнительница роли Леи в «Гадибуке».

## Аннотированный указатель рецензентов

*А.* <псевдоним не раскрыт> – театральный рецензент газеты «Бакинский рабочий».

*А. Фр. (А. Vr.)* <псевдоним не раскрыт> – театральный рецензент газеты «Neues Wiener Tagblatt».

*Абрамов Александр Иванович* (псевд. А. А., А. Абр.; 1900–1985) – театральный критик, киносценарист, писатель-фантаст. В начале 1920-х гг. печатался в газете «Труд», еженедельнике «Театральная Москва». Окончил Литературный институт имени В. Я. Брюсова и Институт иностранных языков. Работал в редакциях журналов «Интернациональная литература», «Театр», в газете «Вечерняя Москва».

*Адсон (Adson) Карл Артур* (1889–1987) – эстонский журналист. До 1922 г. работал драматургом в Таллинской драматической студии, руководил литературным отделом Министерства образования (1920), входил в редакцию влиятельной эстонской газеты «Räevaleht» (1920–1924, 1934–1935). Также печатался в журнале «Looming». Автор книги «Das estnische Theater» (Tartu, 1933). С 1935 г. являлся инспектором (цензором) кинофильмов. Эмигрировал в Швецию в 1944 г., служил в архиве театрального музея в Дроттнингхольме.

*Ананский* (Мазанов) *Николай Васильевич* – журналист. Член РКП(б) с 1913 г. Входил в редколлегию газеты «Солдат революции», издававшейся в Царицыне (1918–1919). В 1920 г. – ответственный секретарь газеты «Известия Тюменско-Тобольского Губернского комитета РКП(б) и Губернского Военно-революционного комитета» (Тюмень). В 1921 г. – ответственный редактор газеты «Власть Советов» (Ставрополь). В середине 1920-х гг. – заведующий отделом культуры в газете «Молот» (Ростов-на-Дону).

*Анненков Юрий Павлович* (псевд. Борис Темирязов; 1889–1974) – русский и французский живописец и график, художник театра и кино, заметная фигура русского авангарда, литератор. В работах 1910-х – начала 1920-х гг. заметно влияние кубизма и футуризма. До своего отъезда за границу (1924) он оформил более 40 спектаклей, проработав в театре одиннадцать лет (дебютировал в «Кривом зеркале» в 1913 г., последняя постановка в России – «Бунт машин» в БДТ в 1924 г.). Работал в театрах малых форм – «Кривом зеркале», Троицком театре, «Летучей мыши», «Балаганчике», оформлял программы в «Привале комедиантов», в экспериментальных театрах – имени В. Ф. Комиссаржевской (Москва), Экспериментальном Эрмитажном театре, «Вольной комедии», а также в Малом (Суворинском) театре и БДТ. Поставленный им спектакль «Первый винокур» Л. Н. Толстого в Эрмитажном театре (1919), стал первым опытом «цирказации театра». В 1920 г. с М. В. Добужинским и В. А. Щуко оформил мистерию «Гимн освобожденному труду» на площади перед фондовой Биржей в Петрограде. В 1921 г. поставил и оформил массовое театрализованное зрелище «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади. В 1919–1921 гг. опубликовал ряд статей о театре в газете «Жизнь искусства» и сборниках. В одних случаях выступал рецензентом, в других – идеологом авангарда. Ряд его статей носил программный характер, манифестировал «динамический театр», в котором «художественно-организованное движение, „синтез скоростей“, облеченный в видимую форму, является самоцелью театрального искусства» («Увидев чистую форму, я стал одиноким»). Ю. П. Анненков. «Театр до конца» / Републ., вступит. текст и примеч. Е. И. Струтинской // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: УРСС, 2000. С. 40). С 1924 г. жил в Париже.

**Антокольский Павел Григорьевич** (псевд. П. А.; 1896–1978) – поэт, режиссер. С 1914 г. – в Мансуровской студии. Автор пьес «Кукла инфантъ» и «Обручение во сне», которые репетировали в Мансуровской студии. До 1934 г. работал режиссером в Театре им. Евг. Вахтангова. Роли: Кюре («Чудо святого Антония», 1-я редакция). Печатался в газетах «Театр», «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», в журналах «Новый зритель», «Искусство трудящимся», «Театр и студия».

**Антуан (Antoine) Андре** (1858–1943) – французский режиссер театра и кино, актер, теоретик театра. Крупнейший представитель «театрального натурализма», создатель «Свободного театра» (1887–1894) и «Театра Антуана» (1897–1906), руководитель театра «Одеон» (1906–1913), воспитатель плеяды талантливых актеров. После 1914 г. отошел от практической деятельности в театре, работал в области театральной критики и в кино. Во время гастролей Камерного театра в Париже (1923) резко критиковал спектакль «Федра».

**Аппенишлак (Appenzlak) Якуб** (псевд. Пьеро; 1894–1950) – театральный критик, публицист, деятель сионистского движения. В 1923 г. стал одним из создателей газеты «*Nasz Przegląd*» («Наше обозрение»), лучшего в межвоенной Польше еврейского ежедневного издания на польском языке. Переводил на польский Шолом-Алейхема и Ш. Аша. Высоко ценил режиссуру Л. Шиллера. Одним из первых обратил внимание на талант С. Виткевича (Виткация). Во время Второй мировой войны уехал в Нью-Йорк, где пытался создать еврейский театр.

**Арабаджин Константин Иванович** (псевд. К. А.; 1866–1929) – литературовед, журналист, писатель. Закончил историко-филологический факультет киевского университета им. св. князя Владимира в Киеве. С 1892 г. жил в Петербурге. Вместе с В. В. Барятинским редактировал газету

«Северный курьер» (1899–1900). Опубликовал ряд работ о Н. В. Гоголе, М. Ю. Лермонтове, Л. Н. Толстом, Максиме Горьком и других русских писателях. Печатался в журналах «Новая жизнь», «Всемирный вестник», «Театр и искусство», «Вестник императорских театров», газетах «Дело», «Биржевые ведомости» и др. С 1913 г. – профессор Гельсингфорского университета по кафедре русской литературы. С 1918 г. постоянно жил в Хельсинки. Издавал газету «Русский голос». С сентября 1920 г. жил в Риге. Читал лекции по истории русской литературы в Латвийском Народном университете, Народном университете русской культуры и в Еврейской консерватории.

**Аранович Давид Михайлович** (псевд. Федор Чужой, Ф. Чужой, Д. Чужой; 1895–1964) – искусствовед, журналист. Окончил МГУ в 1921 г. Печатался в «Правде», «Вестнике театра», «Жизни искусства», «Красной панораме», «Искусстве трудящимся».

**Аткинсон (Atkinson) Брукс Джастин** (1894–1984) – американский театральный критик. В 1917 г. окончил Гарвард, после чего устроился сначала в «The Springfield Daily News», а затем в «The Boston Evening Transcript». В 1925 г. впервые попробовал себя в качестве театрального критика. Работал в «The New York Times» с 1925 по 1960 г. Увлекался новыми явлениями в театральном искусстве. Одним из первых написал статью о творчестве Юджина О’Нила. Интересовался практически всеми разновидностями театральных постановок, в том числе и внебродвейским шоу. Стал настолько авторитетным, что одна лишь его рецензия могла обеспечить новой постановке аншлаги, или втоптать ее в землю. Во время Второй мировой войны работал в Китае военным корреспондентом. После войны отправился в качестве пресс-корреспондента в Москву; московские репортажи для «The New York Times» в 1947 г. принесли Аткинсону Пулитцеровскую премию. После возвращения из Советского Союза продолжил работу

в театральном отделе «The New York Times» вплоть до своего ухода на пенсию в 1960 г.

**Ахрамович Витольд Францевич**

(псевд. В. Ашмарин, В. Аш.; 1882–1930) – поэт и переводчик, театральный критик, революционный деятель. С 1901 по 1910 г. с перерывом на сибирскую ссылку учился на историко-филологическом факультете Московского университета, который так и не закончил. До 1917 г. занимался газетной, книгоиздательской, театральной, кинематографической и переводческой деятельностью. В 1910 г. был секретарем издательства «Мусагет», как журналист сотрудничал в «Голосе Москвы», входил в кружок символистов («Ритмический кружок» А. А. Блока). Переводил романы С. Пшибышевского. После Октябрьской революции работал в редакциях газет «Известия ВЦИК», минская «Звезда», литературный сотрудник издательства «Недра», увлекался кино – совместно с режиссером В. Р. Гардиным образовал «группу левых» («Кинопаятерка»). В 1920–1922 гг. – на высших партийно-правительственных должностях Белоруссии, также – редактор партийного органа «Звезда», член Коллегии ЧК Белоруссии. С марта 1922 по февраль 1924 г. – начальник Информационного отдела Секретно-оперативного управления ГПУ-ОГПУ. Затем на работе в ЦК РКП(б). Во второй половине 1920-х гг. входил в Художественный совет Камерного театра, представляя общественные организации. Страдал наркотической зависимостью (морфий), покончил жизнь самоубийством. Как театральный критик печатался в «Известиях», «Вечерней Москве», «Новом зрителе», «Нашей газете».

**Ашкинази Владимир Александрович** (псевд.

В. А., В. Азов, Пэк; 1873–1941) – писатель, фельетонист, театральный критик. Слушал лекции в университетах Парижа, Цюриха и Берна. Печатался в «Новостях дня», «Русских ведомостях», «Русском слове», «Новостях», «Речи», «России». В «Сатириконе» сотрудничал

с 1910 г. и до запрета большевиками «Нового Сатирикона» в августе 1918 г. После революции жил в Петрограде, работал в издательстве «Всемирная литература», печатался в газетах «Театр» и «Жизнь искусства» (с 1923 г. – журнал). В 1926 г. эмигрировал во Францию. Печатался в «Иллюстрированной России» и др. изданиях.

**Барнс (Barnes) Хоуард** (1904–1968) –

американский театральный критик. Учился в привилегированной частной школе (Queen’s College, Oxford) и в Сорбонне. Закончил Йельский университет (1925). Начиная работать в «The New York World», затем перешел в «The New York Herald Tribune» (1928–1951), где прошел все ступеньки карьеры театрального критика: от репортера до критика и ведущего обозревателя.

**Бачелис Илья Израилевич** (1902–1951) –

писатель, журналист, кинодокументалист. Учился в Киевском университете на филологическом факультете, в 1926 г. окончил Институт внешних сношений (Киев). Печатался в киевской газете «Пролетарская правда». В 1935–1938 гг. заведовал отделом литературы и искусства газеты «Комсомольская правда».

**Бенедиктов** (наст. фам. Берхин) **Михаил Юрьевич** (Уриевич; 1885–1952) – журналист,

общественный деятель. В Париже с 1921 г., сотрудник газеты «Последние новости», сионистского еженедельника «Рассвет» и др. изданий эмиграции. С 1942 по 1948 г. жил в Нью-Йорке. С 1948 г. в Израиле.

**Бергегрен (Bergegren) Хинке** (наст. имя Хенрик;

1861–1936) – шведский писатель, драматург, журналист социалистической ориентации. Был одним из первых членов Социал-демократической партии Швеции, где представлял революционное крыло, близкое по убеждениям к анархо-синдикализму. Редактировал журналы «Под красным флагом» («Under röd flagg»; 1891), «Пролетарий» («Proletären»; 1891–1892) и «Бранд» («Brand»; 1904–1906). В 1906 г. укрывал у себя

на вилле многих революционеров из России. Известен как один из ранних пропагандистов идеи свободной любви. В 1921 г. вступил в Коммунистическую партию Швеции.

**Бергман (Bergman) Бо** (1869–1967) – шведский писатель, литературный и театральный критик, член Шведской Академии с 1925 г. Работал почтовым чиновником до выхода на пенсию в 1933 г. Его первый поэтический сборник вышел в 1903 г. Как литературный и театральный критик работал в крупнейшей шведской газете «Dagens Nyheter» (1905–1939).

**Березарк** (наст. фам. Рыс) *Илья Борисович* (др. псевд. И. Б-к; 1897–1981) – литератор, журналист, театровед и театральный критик, участник литературной группы «Ничевоки». Учился на юридическом факультете Донского университета, который окончил в 1921 г. Литературную деятельность начал как поэт. В 1920-е гг. работал сотрудником отдела культуры газеты «Молод» (Ростов-на-Дону). В 1930-е печатается в ленинградских газетах и журналах: «Рабочий и театр», «Литературный современник», «Звезда», «Ленинградская правда», а также в журнале «Театр». Автор театроведческих и мемуарных книг.

**Бертенсон Марк Васильевич** (псевд. М. Б., М., Эмбэ, М. Брянский, М. Васильев; 1900–1975) – театральный критик. В 1920-е гг. печатался в одесских газетах «Театральная неделя», «Театральный тиждень», «Вечерние известия», «Известия Одесского окружкома КП(б) У, Окрисполкома и ОСПС». В 1930-х гг. печатался в газете «Уральский рабочий» (Свердловск). С конца 1930-х работал в Москве. Печатался в газетах «Советское искусство», «Литературная газета», «Московский комсомолец», «Вечерняя Москва», «Московский большевик». В годы войны – завлит Малого театра. В конце 1940-х гг. завлит московского театра им. М. Н. Ермоловой. В период «борьбы с космополитизмом» был репрессирован. К театральной критике

вернулся в 1955 г. Печатался в журналах «Огонек», «Театр» и др. изданиях.

**Бескин Эммануил Мартынович** (псевд. Э. Б., Эм. Б., Кин, К. Фамарин; 1877–1940) – театральный критик и историк театра. По образованию – юрист. В начале 1900-х гг. начал заниматься литературной деятельностью. Печатался в общих газетах (напр., «Раннее утро») и в специальных изданиях: журналы «Рампа» (1908–1909), «Рампа и актер» (1909), «Театр и искусство» (1909–1913). Редактор «Театральной газеты» (1913–1918), еженедельника «Театральная Москва» (1921–1922) и журнала «Рабис» (1927–1934). Если в 1910-е г. критикуя Художественный театр и Мейерхольда, он предпочитает театр Корша как «театр без претензий», то после 1917 г. становится одним из убежденных и агрессивных деятелей «Театрального Октября». Вместе со своими единомышленниками В. И. Блюмом и М. Б. Загорским образует ударное триединство, не исключавшее расхождений по частным поводам.

**Бёме (Böhme) Фриц** (1881–1952) – немецкий театральный критик, специалист по выразительному танцу. В 1920–1930-е гг. работал в отделе культуры газеты «Deutsche Allgemeine Zeitung». Работал над созданием немецкого архива танца. В годы нацизма обращался к Геббельсу с предложением о создании Палаты танца. После войны подвергся денацификации.

**Блейман Михаил Юрьевич** (1904–1973) – сценарист, критик и теоретик кино. Автор книг и статей по отечественному и зарубежному кино. В 1920–1923 гг. учился на историко-филологическом факультете Донского университета (Ростов-на-Дону) и в Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова (Москва, 1923). Статьи о театре печатал в газетах «Ленинградская правда», «Комсомольская правда». Автор сценариев около 40 фильмов.

**Блюм Владимир Иванович** (псевд. Садко, Тис.; 1877–1941) – театральный и музыкальный критик. Редактор первых советских театральных журналов: «Вестник театра» (1919–1921) и «Новый зритель» (1924–1926). Печатался также в газетах «Правда», «Известия ВЦИК», журналах «Зрелища», «Искусство и труд», «Красная нива». Председатель Ассоциации театральных критиков при Доме Печати. В середине 1920-х гг. – заведующий театральной секцией Главреперткома.

**Блюм Оскар Вениаминович** (псевд. О. Б., Тимон, Оскар Бир; 1887–?) – публицист, театральный критик. Уже в ранние годы примкнул к марксистам-плекхановцам. В 1908–1909 гг. жил в Риге, где вышли его марксистские штудии: «К философии марксизма» (1908) и «Марксизм и естествознание» (1908). Издавал журнал «Научная мысль». Сотрудничал в газете «Голос труда». В 1909 г. выпустил сборник статей о Максиме Горьком, Л. Н. Андрееве и других в виде книги «Литературный дневник». В 1910-е гг. работает в театрах Берлина, Вены, Цюриха, сотрудничает со швейцарской прессой. После революции печатается в театральных изданиях («Вестник театра», «Театральная Москва», «Эрмитаж»), откликаясь на спектакли В. Г. Сахновского, Е. Б. Вахтангова, А. М. Грановского и др. Его оценки, как правило, жестки и парадоксальны. Лишь на премьеру «Великодушного рогоносца» он отзывался восторженной рецензией. Пробовал себя и на поприще режиссуры. В феврале 1921 г. в качестве постановщика был принят в театр Незлобина, называвшийся в ту пору то театром РСФСР II, то 2-м театром МОНО, где собирался ставить «Розу и Крест» А. А. Блока (постановка не была осуществлена). В 1923 г. Блюм был выслан из России. В середине 20-х гг. его имя изредка мелькает в немецкой прессе. В архиве Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1191. Л. 1–2) сохранилось письмо Блюма, присланное из Берлина и датированное 18 января 1927 г., в котором он сообщает о том, что пишет книгу о русском театре и просит прислать иконографический материал. Дальнейшая судьба неизвестна.

**Бой-Желенский (Boy-Żeleński) Тадеуш** (1874–1941) – польский театральный критик, переводчик французской литературы, литературовед и писатель. С 1919 г. писал театральные рецензии для краковской газеты «Czas», затем для варшавской «Kurier Poglany». В сентябре 1939 г. после начала Второй мировой войны переехал из Варшавы во Львов, где возглавил кафедру французской литературы в университете. После захвата города гитлеровскими войсками был арестован и расстрелян.

**Боцяновский Владимир Феофилович** (псевд. Анчар; 1869–1943) – писатель, литературный и театральный критик, автор первой монографии о Максиме Горьком. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Специализировался на русской истории и истории русской литературы; с начала 1890-х гг. поместил ряд статей и заметок в «Историческом вестнике», «Русской старине», «Библиографе», «Новом времени», «Киевской старине», «Новом слове», «Словаре» С. А. Венгерова. С основанием газеты «Русь» (1903) вел в ней литературно-критический отдел. После закрытия издания в 1910 г. перенес свои фельетоны в московскую газету «Утро России». Печатал статьи и заметки по театру, живописи и литературе в «Современнике», «Нови», «Театре и искусстве», «Биржевых ведомостях», «Киевской неделе» и др. После 1917 г. – на лекторской и преподавательской работе. Сотрудник библиотеки АН СССР. Сотрудничал во многих журналах и газетах.

**Браун (Braun) Ханс** (1893–1966) – немецкий журналист и театральный критик. Закончив Мюнхенский университет, служил волонтером в «Münchener Zeitung», затем обосновался в «Münchener neuesten Nachrichten», где оставался вплоть до запрета на его литературную деятельность в 1944 г. Поначалу рядовой критик, затем руководитель отдела. Статьи Брауна отличали дистанцированность и ироничность, в сценическом искусстве его интересовало, прежде

всего, изображение человека. После войны писал для «Süddeutsche Zeitung» и др. газет. Автор сборника литературных анахронизмов «Hier irrt Goethe – unter anderen» («Здесь Гете заблуждается – среди прочих») (1937) и книг «Vor der Kulissen» («На авансцене») (1938) и «Theater in Deutschland» («Театр в Германии») (1952).

**Бриссон (Brisson) Пьер** (1896–1964) – французский писатель, эссеист, литературный и театральный критик; литературный редактор, с 1936 г. главный редактор газеты «Фигаро». Внук театрального критика Франциска Сарсэ. Автор книг «Театр в безумные двадцатые» (Le Théâtre des années folles, 1943), «Чехов и его жизнь» (Tchékhov et sa vie, 1945), «По поводу театра» (Propos de Théâtre, 1957).

**Бродянский Борис Львович** (1902–1945) – журналист, театральный и кинокритик, сценарист. В театральной печати выступал с 1926 г. в журналах «Рабочий и театр», «Искусство и жизнь», «Театр», «Ленинград», в газетах «Ленинградская правда», «Красная газета», «Красная газета. Веч. вып.».

**Бромлей Надежда Николаевна** (в первом браке Вильборг, во втором – Сушкевич; 1889–1966) – актриса, режиссер, писательница и драматург. Сотрудница труппы МХТ (1908–1913), актриса Первой студии и МХАТ Второго (1918–1933). В «Эрике XIV» сыграла роль матери Персона. В трагифарсе Бромлей «Архангел Михаил» Вахтангов готовил главную роль – мастера Пьера (Первая студия). В сезон 1932/33 гг. Бромлей и Сушкевич покинули МХАТ Второй, переехав в Ленинград. Бромлей активно участвовала в литературных движениях, сотрудничала с группой «Центрифуга». В 1911 г. издала дебютный сборник своих стихотворений и прозы «Пафос». Печаталась в «Северных записках». Автор нескольких сборников повестей и рассказов: «Повести о нечестивых» (1918), «Исповедь неразумных» (1927), «Потомок Гаргантюа» (1930), драматических произведений, переводов.

**Бэкстрём (Baeckström) Свен Биргер** (псевд. В. В-м; 1878–1962) – шведский литературный и театральный критик. Получил степень бакалавра искусства (1904), сотрудничал с газетами «Göteborgs-Posten» (1911–1919), затем с «Handels-och Sjöfartstidning». Был известен умением распознавать в начинающих художниках и писателях будущих знаменитостей.

**В. А. Д. (V. A. D.)** <псевдоним не раскрыт> – театральный рецензент лондонской газеты «The Daily Telegraph».

**Вельнер (Welner) Харальд** (псевд. Н. W-er, Harry Vilho, Piibeleht, Leheneeger, Boheme; 1893–1970) – эстонский журналист, театральный критик. С 1914 по 1917 г. – завлит и заведующий постановочной частью в театре «Эстония». В 1918 г. посещал журналистские курсы в Петрограде и входил в редакцию газеты «Eesti Päevaleht Peterburis». В 1921 г. был в числе организаторов и преподавателей Эстонской драматической студии. Сотрудничал во многих эстонских газетах и журналах, заведующий новостной редакции и театральный обозреватель крупнейшей эстонской газеты «Waba maa» («Свободная земля», 1919–1938). В 1939 г. переселился в Финляндию, затем жил в Швеции, сотрудник эстонской газеты в Швеции «Eesti Päevaleht» (Stockholm), работал ассистентом в архиве.

**Венгерова Зинаида Афанасьевна** (1867–1941) – литературный критик, историк западноевропейской литературы. В 1882–1883 гг. жила в Вене, где изучала английский язык и литературу. В 1884–1887 гг. на Высших женских (Бестужевских) курсах. Затем слушала в Сорбонне и английских университетах лекции по истории английской и французской литературы. В середине 1890-х гг. Венгерова сблизилась с писателями-символистами Н. М. Минским, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковским, группировавшимися вокруг журнала «Северный вестник». Печаталась в журнале «Образование», в газетах «День», «Русь», «Слово». В конце

1921 г. выехала в Берлин. В 1937 г. уехала в США к своей сестре, пианистке Изабелле Венгеровой.

**Весели (*Vesely*) Антонин** (1888–1945) – чешский поэт, писатель, историк литературы, театральный критик. Публиковался в основном в журнале «Československá republika».

**Ветлугин Сергей** – драматург, журналист. Печатался в харьковских газетах «Коммунист», «Театральная газета», в «Советском искусстве» (1930-е гг.).

**Виглер (*Wiegler*) Пауль** (1878–1949) – немецкий прозаик, литературовед, театральный критик. Сотрудничал с «Berliner Zeitung», а также «Bohemia» и «Schaubühne». Помимо рецензентской работы занимался историей театра и литературы и переводами: «Französisches Theater der Vergangenheit» («Старинный французский театр») (1906), «Die Weltliteratur im XX. Jahrhundert» («Мировая литература XX столетия») (1923), монографии о Йозефе Кайнце (1941), Гете и Бетховене (обе – 1946), двухтомная история немецкой литературы (1930). В 1913–1925 гг. руководил отделом «Роман» в издательстве «Ульштайн». После окончания Второй мировой войны вместе с Й. Р. Бехером был издателем берлинского журнала «Sinn und Form» («Смысл и форма»), а также главным редактором газеты «Nacht-Express» («Ночной экспресс»).

**Визнер (*Wisner*) Рене** – французский драматург, театральный критик. Печатался в газете «Le Carnet de la semaine».

**Вильде Николай Николаевич** (псевд. W, Wild, Виль Н., Н. В.; ?–1918) – писатель, критик, драматург. Сын артиста Малого театра Н. Е. Вильде. Печатался в «Новом времени», «Новостях дня», «Московском листке», «Голосе Москвы», но в основном в театральной периодике: «Петербургский дневник театрала», «Театральная газета», «Театр», «Рампа и жизнь».

**Виссан (*Wissant*) Жорж де** (1886–1963) – французский драматург, театральный критик. Создал вместе с Рене Фошуа Синдикат драматургов в 1925 г. Как театральный критик печатался в парижской газете «Le Soir».

**Витвицкая** (урожд. Заборовская) **Божена Иосифовна** (псевд. Бинобль; В.; ?–1923) – журналистка, театральный критик. Начинала как актриса. Сценич. псевд. Равич. В 1900-е гг. руководила драматическим отделом Императорского музыкального училища в Риге (до 1915 г.). В 1890-е гг. стояла во главе театрально-художественного отдела «Рижского вестника», затем в «Рижской мысли», печаталась в латышских газетах. В 1910-х гг. сотрудничала в «Биржевых ведомостях», «Театре и искусстве». В начале 1920-х гг. заведовала театрально-художественным отделом в «Рижском курьере», сотрудничала в латышских газетах «Latvis» и «Jaunākās Ziņas». Редактор еженедельного журнала «Театр и музыка» (1922–1923), который перестал выходить после ее смерти.

**Вознесенский** (наст. фам. Бродский) **Александр Сергеевич** (др. псевд. Илья Ренц, Комар, Люцифер; 1880–1939) – драматург, деятель кино (сценарист, педагог), поэт, литературный и театральный критик, переводчик. Учился в Московском университете: в 1897 г. поступил на медицинский факультет, затем прошел четыре курса юридического, в 1902 г. оставил учебу. Стихи начал печатать в 1905 г. в сатирическом журнале «Жало», с 1913 г. – в «Сатириконе» и «Новом Сатириконе». Печатался в киевском модернистском журнале «В мире искусств», в «Новом журнале для всех», «Свободных мыслях», «Одесских новостях», «Одесском листке», журналах «Студия», «Маски», «Рампа и жизнь», «Театр и искусство», «Экран», «Обозрение театров». Его пьесы шли во многих столичных и провинциальных театрах (в 1911 г. в МХТ с К. Марджановым поставил его пьесу «Слезы»). Первый русский профессиональный киносценарист, идеолог психологического кинематографа как «искусства



будущего». В 1917 г. открыл в Петрограде Студию экранного искусства (впоследствии кинотехникум), в 1921–1923 гг. директор такой же Студии в Киеве. В 1920–1930-е гг. пишет стихи, рассказы, пьесы, инсценировки, воспоминания, переводит пьесы Х. Бенавенте и Ж.-Б. Мольера. Был репрессирован. Умер в ссылке.

**Войнов Ярослав Владимирович** (псевд. М. Алексеев, Бард, В–ов, Яр. В–ов, Яр Владимиров, Я. Оредовский, Орский, Я–вой, Яровой; 1887–1950) – журналист, театральный критик. Получил инженерное образование. Принимал участие в Гражданской войне. Был сотрудником отдела разведки в штабе Северо-западной армии. Остался в Эстонии как эмигрант и стал профессиональным журналистом. В Эстонии Войнов был одним из ведущих авторов газеты «Последние известия», членом ее редакции, заведующим отделом политики и экономики (по другим сведениям – отделом литературы) (1920–1926). Затем работал в «Нашей газете» и в «Вестях дня». Войнов много печатался: художественные произведения (стихи, рассказы, очерки, эссе, фельетоны), статьи на политические темы, статьи о литературе, был известным театральным критиком. Автор нескольких пьес и сборника стихов «Саркофаг одной весны» (1920). В 1928 г. эмигрировал в Южную Америку, поселился в Сан-Паулу (Бразилия). Убит при невыясненных обстоятельствах.

**Волин** (наст. фам. Шмерлинг) **Владимир Григорьевич** (1886–1938) – театральный критик, социалист-революционер с 1905 г. Окончил юридический факультет Московского университета. Печатался в журнале «Студия», газетах «Столичная молва», «Театральная газета», «Театральный курьер». С 1921 г. аресты, тюрьмы, ссылки. Во второй половине 1920-х гг. работал корректором в Саратове, где был снова арестован (1930) и выслан в Казахстан на три года. После ссылки вернулся в Саратов, где был снова арестован в 1937 г. Расстрелян.

**Волков Николай Дмитриевич** (1894–1965) – театральный критик, историк театра, драматург и либреттист. В 1914 г. работал секретарем дирекции Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. С 1916 г. – репортер газеты «Русское слово». С 1917 г. активно выступает в печати с театральными статьями («Вестник театра», «Театральное обозрение», «Культура театра», «Искусство трудящимся» «Программы государственных академических театров», «Известия ВЦИК», «Красная нива», «Новый мир» и др.). С мая 1922 г. – научный сотрудник ГАХН по Театральной секции (секретарь п/секции Современного театра и репертуара). В 1922 г. издал брошюру, посвященную Вахтангову, в 1926 г. – монографию «Александр Блок и театр», в 1929 г. – двухтомную монографию о творчестве Вс. Э. Мейерхольда. С 1932 г. сотрудничал с Б. В. Асафьевым в качестве сценариста балетов «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Барышня-крестьянка». В 1937 г. создал инсценировку «Анны Карениной» Л. Н. Толстого для Художественного театра.

**Волконский Сергей Михайлович**, князь (1860–1937) – театральный деятель, критик, педагог, мемуарист. Внук декабриста С. Г. Волконского и правнук начальника III Отделения А. Х. Бенкендорфа. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Принимал участие в любительских великосветских спектаклях. В 1899 г. был назначен на пост директора Императорских театров. Волконский привлек к работе многих участников будущих Русских сезонов. В театр пришли художники группы «Мир искусства»: Ап. М. Васнецов, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, В. А. Серов, К. А. Коровин, Е. А. Лансере. Балетмейстером Большого театра был назначен А. А. Горский. С. П. Дягилев стал чиновником по особым поручениям, ему было передано издание «Ежегодника Императорских театров». Волконский вынужден был подать в отставку из-за конфликта с балериной М. Ф. Кшесинской (1901). В 1910 г. Волконский

познакомился с методом музыкально-ритмического воспитания (ритмикой) Эмиля Жак-Далькроза, а также с системой выразительных жестов Франсуа Дельсарта. Стал самым известным пропагандистом и популяризатором метода Жак-Далькроза в России. Основатель Курсов ритмической гимнастики в Петербурге, издатель и редактор первого журнала ритмики. С 1910-х гг. печатался в журналах «Аполлон», «Студия», «Ежегодник Императорских театров», «Русская художественная летопись», «Русская мысль» и др., выступая со статьями о методах Далькроза и Дельсарта, в поддержку новых течений в искусстве движения. Работами Волконского заинтересовался К. С. Станиславский, что позднее вылилось в краткое сотрудничество Волконского с МХТ. После революции преподавал в Малом театре, в «Габиме», студиях Пролеткульта. Зимой 1921 г. эмигрировал. С февраля 1926 г. постоянно жил в Париже. Печатался в журналах «Звено», «Перезвоны», «Числа». С мая 1926 г. начал постоянно публиковать в парижской газете «Последние новости» рецензии, статьи, обзоры, отрывки из воспоминаний. В 1936 г. был приглашен читать лекции в балетную школу Курта Йосса в Лондоне, затем преподавал в балетной труппе Марковой и Долина.

**Волынский** (наст. фам. Флексер) *Аким Львович* (1861–1926) – литературный и театральный критик, теоретик и историк искусства, балетовед, историк, философ. В 1882 г. экстерном сдал экзамены за гимназический курс и поступил на юридический факультет Петербургского университета. В студенческие годы приобрел известность как журналист, пишущий на еврейские темы. В 1889 г., сразу же по окончании университета, принял участие в журнале «Северный вестник», культивирующем первые ростки художественного модернизма, и с тех пор не возвращался к еврейским темам. С 1892 г. член редакции «Северного вестника» (затем стал во главе), где сначала печатал ряд статей на философские темы, а затем вел критический отдел «Литературных заметок». В своих статьях (позже частью вошедших в отдельные книги:

«Русские критики» (1896); «Борьба за идеализм» (1900); «Царство Карамазовых» (1901), «Книга великого гнева» (1904)), проникнутых резко полемическим характером, оспаривал идейно-эстетические воззрения В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, обвиняя их в отсутствии философской культуры и оригинальной мысли, «грубом примитивном идеализме» и партийной тенденциозности. Широко образованный искусствовед много внимания уделял театру, а после революции – особенно балету. В 1925 г. выпустил капитальный труд – «Книга ликований», посвященный обоснованию и защите «классического балета». Печатал ряд статей по вопросам искусства (преимущественно танца) в ленинградском журнале «Жизнь искусства». Но своим «этическим» и «эстетическим» теориям он оставался верен до конца жизни, даже в условиях совершенно изменившейся социальной обстановки.

**Вольский** (наст. фам. Гроним) *Александр Павлович* (др. псевд. А. В.) – журналист, рецензент, сотрудник берлинской сменовеховской газеты «Накануне» (1921–1924). По некоторым сведениям, вернулся в Советскую Россию, где был репрессирован.

**Врилэнд** (*Vreeland*) *Фрэнк* (1891–1946) – американский театральный критик, драматург. Работал с 1924 г. в «The New York World Telegram» и в еженедельнике «The Time». В 1920-е годы также кинокритик в «The New York Herald Tribune». Был увлечен возможностями телевидения, написал около 60 телевизионных пьес.

**Вукадинович** (*Вукадиновић*) *Живоин* (псевд. Ж. В.; 1900–1949) – сербский литератор и публицист. Учился на отделении германистики философского факультета в Белграде. Писал драмы и театральные рецензии. Сотрудничал в белградской ежедневной газете «Политика» (1927, 1933; 1937–1940) и в других периодических изданиях.

**Вуллкотт (Woollcott) Александр Хамфри** (1887–1943) – американский критик, обозреватель журнала «The New Yorker». В «The New York Times» с 1909 г. как репортер и с 1914 г. как театральный критик, где оставался до 1922 г. (с перерывом на военную службу во время Первой мировой войны). С 1922 г. в «The New York Times Herald» и «The World» (с 1923), где оставался до 1928 г. Один из самых эксцентричных и плодовитых драматических критиков Нью-Йорка. Вошел в историю как один из самых цитируемых людей своего поколения. За его язвительные отзывы ему запретили вход в некоторые бродвейские театры. Когда Вуллкотт подал в суд за нарушение закона о гражданских правах, его иск отклонили на том основании, что только дискриминация по признаку расы или вероисповедания незаконна. С 1929 по 1934 г. вел колонку «Крики и Шумы» для «The New Yorker». Незадолго до своей смерти Вуллкотт признался: «Мне никогда не было, что сказать».

**Габриэль (Gabriel) Гилберт Вольф** (1890–1952) – американский писатель, театральный и музыкальный критик, педагог. Начиная газетную карьеру как музыкальный и театральный критик в «Evening Sun» (1917–1924, 1925–1929) с коротким перерывом на работу в «Telegram-Mail» (1924–1925). Затем перешел «The New York American» (1929–1937). Печатался также в «Vanity Fair», «The New Yorker», «Town and Country», «The Stage», «Harper's Bazaar», «Cue». Вел курс по драматической критике в Нью-Йоркском университете. Автор вступительной статьи к английскому переводу «Гадibuка», сделанному Генри Алсбергом и Уинифред Кэцин (1926).

**Гайдебуров Павел Павлович** (1877–1960) – актер театра и кино, режиссер, театральный деятель, педагог. В 1899 г. начал профессиональную сценическую деятельность в провинции. В 1903 г. вместе с актрисой Н. Ф. Скарской организовал при Лиговском народном доме графини Паниной, на рабочей окраине Петербурга, Общедоступный театр, который просуществовал до 1914 г.

В 1905 г. создал на его основе Передвижной театр. «Передвижники» ежегодно совершали поездки по городам севера и центра России, Украины, Белоруссии, Кавказа, Сибири, Дальнего Востока. Гастрольная практика, поднятая до культуртрегерской миссии, была нормой жизни труппы. Условия походной жизни в сочетании с пафосом богоискательства и аскетической духовности приводили к упрощенной, иногда наивной театральной форме. Вместе с Н. Ф. Скарской основал «Издательство Передвижного театра» (1906–1924), руководил изданием «Записок Передвижного театра» (1914–1924). С 1933 г. Гайдебуров руководил Колхозно-совхозным передвижным театром имени Лениблполкома. С 1944 по 1950 г. играл на сцене московского Камерного театра. С 1955 г. – актер труппы Театра им. Евг. Вахтангова.

**Гайсинский Адольф Григорьевич** (псевд. Вадим Додонов, А. Верхов, А. Верхотурский; 1870–1933) – журналист. Печатался в «Известиях» (Одесса, 1918), «Экране» (1921–1922), «Красной газете» (Пг., 1920-е), «Рабочей Москве» (с 1929).

**Гейер Борис Федорович** (псевд. Б. Г-р; Б. Г.; Г. И. Р.; Б. Гремин; Б. Ф. Гремин; Г-й-р; 1876–1916) – драматург, пародист, журналист. В годы первой русской революции принимал деятельное участие в создании сатирического журнала «Зритель». За один из рассказов провел полтора года в одиночной камере Петропавловской крепости. Причастен к созданию театра «Кривое зеркало» (1908), для которого писал оригинальные пародии, юмористические сценки и миниатюры в жанре монодрамы. Пародии проникали в самую суть пародируемого, обобщали целые направления в литературе и искусстве.

**Гейслер (Geissler) Хорст Вольфрам** (псевд. Н. W. G.; 1893–1983) – немецкий писатель, сценарист, критик. С 1912 по 1947 г. жил в Мюнхене. С 1916 г. публикует прозу. Автор юмористических и развлекательных романов, переведенных на многие языки. Выступал

как театральный критик на страницах газеты «München-Augsburger Abendzeitung» и др.

**Генис Евгений Яковлевич** (наст. Генис Зельман Янкелев; псевд. Альцест; 1883 – после 1962) – театральный и художественный критик, автор водевилей и скетчей. Печатался с 1908 г. Издавал и редактировал газету «Одесское обозрение театров» (1911–1917). В 1920-е гг. печатался в одесских периодических изданиях: «Мельпомена» (1918–1919), «Силуэты» (1923), «Театральная неделя» (1925–1926), «Вечерние известия» (1927–1930), «Театр, клуб, кино» (1927–1928). В первой половине 1930-х гг. публиковался в московском журнале «Рабис». Вероятно, был репрессирован. В театральную печать вернулся ненадолго. В 1962 г. вел рубрику «Календарь» в московском журнале «Театральная жизнь».

**Герман Давид** (1876–1937) – еврейский режиссер. Ему принадлежит первая постановка пьесы С. Ан-ского на идише силами «Виленской труппы».

**Геронский** (наст. фам. Янов) **Геннадий Исаевич** (др. псевд. Г-ий, 1900 – не ранее 1965) – музыковед, литературовед, театровед, журналист и театральный критик. Автор первой брошюры-монографии «Алиса Коонен» (1927). В 1921–1922 гг. писал о драматическом театре, балете, эстраде. Печатался в журналах «Экран», «Новый зритель», в газетах «Утро Москвы», «Трудовая копейка». Был дважды осужден (1947, 1961) по политическим статьям.

**Гидони Александр Иосифович** (1885–1943?) – искусствовед, художественный критик, драматург, прозаик. Окончил Ковенскую гимназию. В 1904 г. поступил на юридический факультет Петербургского университета. В 1905 г. принимал активное участие в революционном движении. В начале 1906 г. подвергался тюремному заключению, позже жил в эмиграции в Швейцарии. По окончании университета помощник присяжного поверенного, литератор, участник «сред» Н. В. Дризна, завсегдатай «Бродячей

собаки». Печатался в журналах «Аполлон», «Театр и искусство», «Новый журнал для всех» и других изданиях, автор монографий о Н. Рерихе и О. Родене, а также ряда пьес. В 1907 г. входил в состав третейского суда, разбиравшего конфликт В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Э. Мейерхольда. В 1919–1921 гг. участвовал в деятельности петроградской «Вольной философской ассоциации». С августа 1921 г. жил в Каунасе, читал лекции разнообразной тематики («Россия наших дней», «Достоевский», «Врубель, Рерих и Чюрленис», «Красота человека», «Генуэзская конференция», «Культура театра»), печатался в газете «Вольная Литва», с апреля по октябрь 1922 г. был редактором и издателем еженедельной газеты «Понедельник» и ежедневной газеты «День». В 1923–1924 гг. читал курс лекций по истории русского искусства в Чикаго (Arts Club of Chicago, Jewish People's Institute), часто публиковался в просоветской газете «Новый мир» (Нью-Йорк). С февраля 1925 по осень 1926 г. – вновь в Литве, печатался в газете «Лиетувос Жиниос», затем вернулся в СССР. В 1927–1929 гг. ответственный секретарь журнала «Современный театр» (Москва). В конце 1929 г. Гидони вновь эмигрировал. С 1929 по 1931 г. жил в Берлине, с 1932 г. – в Париже, в 1937 г. состоял в масонской ложе «Thébah», дальнейшая судьба неизвестна.

**Гланц-Лейелес (Glanz Leyeles) Аарон** (1889–1966) – еврейский поэт и эссеист, один из основателей близкого к экспрессионизму еврейского литературного движения «Ин зих». Писал на идиш. В 1905–1908 гг. учился в Лондонском университете; вступил в партию сионистов-социалистов. В конце 1909 г. эмигрировал в Америку. Активно продолжая партийную работу, Гланц-Лейелес совмещал ее с изучением истории литературы в Колумбийском университете (1910–1913). В 1918 г. издал первый сборник стихотворений «Лабиринт». Более полувека (с 1914) Гланц-Лейелес сотрудничал в газете «Дер тог», выступал с эссе и обзорами политической, общественной, литературной и театральной жизни.

**Го́йтейн (Goitein) Давид** (псевд. Сплетник; 1900–1961) – еврейский журналист, судья Верховного суда Израиля, первый посол Израиля в ЮАР. Родился в Лондоне, где получил юридическое образование. В 1929 г. приехал в Палестину. С 1929 по 1931 г. был редактором газеты «Palestine Bulletin». Писал статьи и фельетоны на самые различные темы. В последующие годы отошел от журналистики и полностью посвятил себя юридической и дипломатической деятельности.

**Голоушев Сергей Сергеевич** (псевд. С. Сергиевич, Сергей Глаголь, С. Г., De Sergy; 1855–1920) – художественный, театральный и литературный критик. Сын начальника Оренбургского жандармского управления. Увлеченный идеями освобождения народа, встал на позиции революционного народничества. Был арестован и выслан под надзор полиции. Окончил медицинский факультет Московского университета (1884), занимался врачебной практикой и научной работой. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, участвовал в выставках Товарищества передвижников и др. Произв. в ГТГ, ГМИИ, ГРМ. Автор статей и монографий о художниках. С 1902 г. преподавал в Строгановском училище пластическую анатомию, в 1907–1913 гг. руководил там же литографской мастерской. Был увлечен реформами Художественного театра. Печатался в газетах «Курьер», «Московский еженедельник», «Час», «Столичная молва», «Голос Москвы», «Русская воля».

**Гринс (Grīns) Янис** (1890–1966) – латышский писатель, журналист, редактор журнала «Daugava».

**Гросберг (Grosberg) Оскар Мартинович** (псевд. О. Г.; 1862–1941) – немецко-латышский писатель, журналист и политик. Родился в Риге. С 1892 по 1916 г. был редактором «Sankt-Petersburger Zeitung», старейшей в России иноязычной газеты, издавшейся на немецком языке. В эти же годы был корреспондентом ряда

германских газет. Выступал преимущественно как театральный и балетный критик. В 1916 г. вернулся в Ригу, где с перерывами жил до 1939 г. Все эти годы был редактором газеты «Rigaschen Rundschau» с перерывом на 1918–1919 гг. Его статьи и фельетоны об искусстве и театре были популярны. Одновременно был корреспондентом газет «Berliner Börsen-Kuriers» и «Frankfurter Zeitung», печатался также в «Deutsche Allgemeine Zeitung» и «Berliner Börsen-Zeitung»). Член Президиума ПЕН-клуба Латвии. С 1939 г. жил в Берлине.

**Гром (Groth) Олаф Вильгельм** (псевд. Oleg; 1903–1977) – шведский журналист. В начале 1920-х гг. работал в стоковольмской газете «Politiken», большую известность получил как спортивный журналист в «Svenske Dagbladet» (1938–1968).

**Гуревич Любовь Яковлевна** (псевд. Эльгур, Эль-Гур; 1866–1940) – общественный деятель, критик, филолог, историк театра. Дебютировала в печати в 1887 г., в 1891 г. приобрела журнал «Северный вестник» и привлекла к участию в нем Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, В. В. Стасова, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Максима Горького, Ф. К. Сологуба, К. Д. Бальмонта. В 1898 г. журнал был закрыт цензурой. Печаталась в «Жизни» (статьи, рассказы), «Русской мысли» (с 1913 г. заведующая литературным отделом), «Мире Божьем», «Освобождении», «Нашей жизни», «Слове», «Современном слове», «Речи» (в 1911–1916 гг. – постоянный рецензент и заведующая театральным отделом), «Русских ведомостях», «Русской молве». После 1917 г. переехала в Москву. Печаталась в «Театральном обозрении», «Еженедельнике петроградских государственных театров». С 1920 г. сотрудничала с научным отделом ТЕО, с 1922 г. руководила Комиссией по изучению творчества актера Теасекции ГАХН. В 1930-е гг. именно ей К. С. Станиславский доверил редакторскую работу над изданием «Моей жизни в искусстве». Выпустила монографии «Творчество актера»

(М.: Изд. ГАХН, 1927), «К. С. Станиславский» (М.: Театинопечать, 1929), «История русского театрального быта» (М.; Л.: Искусство, 1939).

**Гусман Борис Евсеевич** (псевд. Борис Гу-н; 1892–1944) – музыкальный деятель, театральный критик, писатель, сценарист, редакционный работник. Учился в Петербургской консерватории. Печатался в петроградском издании «Журнал журналов» (1916). С 1921 г. работал в Москве. С 1923 г. – заведующий театральным отделом газеты «Правда». В 1928 г. – заведующий репертуарной частью и заместитель директора Большого театра. Автор киносценариев, либретто оперных и балетных спектаклей. В 1930-е гг. – заместитель начальника музыкального управления Комитета по делам искусств при СНК СССР. В 1938 г. – директор дома-музея П. И. Чайковского в Клину. Позже репрессирован.

**Даниэльсон (Danielsson) Йохан Густав** (псевд. J. D-н; 1863–1934) – шведский журналист, театральный критик (с 1916). Начинал в провинциальной прессе. С 1906 г. сотрудник стокгольмской газеты «Social-Demokraten».

**Демази (Demasy) Поль** (наст. Léopold-Benoît-Joseph Paulus; др. псевд. P. D.; 1884–1974) – бельгийский франкофонный драматург, журналист, парижский корреспондент брюссельских газет «Le Soir» и «Le Peuple».

**Денике Юрий Петрович** (псевд. М. Юрьев, Нич., Сфинкс; 1887–1964) – политический деятель, социолог, журналист. Учился на историко-филологическом факультете Московского университета (1910–1914). В эти годы выступал как театральный критик. Сотрудник журнала «Рампа и жизнь». Печатался также в газетах «Голос Москвы», «Время», «Вечерние известия» (М.) и журнале «Кино-театр и жизнь». Побывал в рядах большевиков, меньшевиков, был под арестом у большевиков. В 1920 г. стал профессором Московского университета, занимался проблемами истории социологии.

В 1922 г. выехал в Германию в качестве сотрудника советского посольства. Перешел на положение эмигранта. После 1933 г. жил в Париже. В 1941 г. эмигрировал в США, стал редактором «Социалистического вестника», членом редколлегии «Нового журнала» (Нью-Йорк). Сотрудничал с журналами «Вестник русского студенческого движения», «Возрождение» (Париж), газетами «Новое русское слово» (Нью-Йорк) и «Русская мысль» (Париж).

**Джонсон** (наст. фам. Иванов) **Иван Васильевич** (др. псевд. Джонсон-Иванов, Иванов-Джонсон, Джонсон Ив.; 1867–1920) – театральный критик, литератор, издатель газеты «Киевские вести» (1910), московский корреспондент журнала «Театр и искусство» (1916). Печатался также в журналах «Образование», «Маски», газете «Утро России», «Театральной газете» и «Театральном курьере».

**Долинов Морис Евсеевич** (1892–1975) – беллетрист, драматург, поэт, журналист. Сотрудничал с журналом «Экран» (1921–1922).

**Домбровскис-Думбрайс (Dombrovskis-Dumbrājs) Фридрих** (1888–1941) – латышский актер, режиссер, театральный критик. Начал актерский путь в 1908 г. в театре Петербургского латышского общества.

**Донец-Захаржевский А.** – театральный рецензент. В середине 1920-х гг. регулярно печатался в рижских газетах «Сегодня» и «Сегодня вечером».

**Донзель (Donzel) Морис** (псевд. Parijanine; 1885–1937) – французский писатель, критик и переводчик. Редактор и критик газет «Les Humbles» («Обездоленные») и «L'Humanité». Жил в России до и после революции 1917 г. (отсюда его псевдоним: латиницей записанное русское слово «парижанин»). Переводил И. А. Бунина, И. Э. Бабеля, А. С. Серафимовича, А. А. Фадеева, Сашу Черного, а также труды В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого.

**dt. (dt.)** <псевдоним не раскрыт> – немецкий театральный критик. Печатался в берлинской газете «Vorwärts».

**Е. Б. (Е. В.)** <псевдоним не раскрыт> – шведский журналист. Печатался в газете «Göteborgs Morgenpost».

**Евринов Николай Николаевич** (1879–1953) – теоретик театра, драматург, режиссер. Режиссерскую деятельность начал в театре В. Ф. Комиссаржевской (1908–1909). Совместно с историком и деятелем театра бароном Н. В. Дризенем создал «Старинный театр» (1907–1908, 1911–1912), где занимался реконструкцией спектаклей средневековья и испанского Возрождения. В театре «Кривое зеркало» (1910–1916) раскрылся его талант пронизательного, язвительного критика культуры, театра. Но настоящую известность ему принесли не пьесы, хотя «Самое Главное» обошло многие мировые подмостки, и не спектакли, а трактаты: «Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни)» (СПб., 1912), «Театр для себя» (СПб., 1915–1917. Ч. 1–3) и др., где критиковался «жизнеподобный» театр и утверждался «инстинкт театральности», изначально присущий человеческой природе.

**Загорский Михаил Борисович** (псевд. М. З., Рей-Мей, Книжник, Момус, М. Чарский; 1885–1951) – театральный критик, театровед. Литературной деятельностью занимался с 1904 г. После 1917 г. стал активным борцом за новую идеологию в искусстве, выступал против академических театров. С 1919 г. заведовал редакцией и был секретарем журнала «Вестник театра». С приходом Мейерхольда в ТЕО поддержал программу «Театрального Октября» и стал ее пропагандистом. После публикации статьи о «Зорях» в Театре РСФСР-1 Мейерхольд пригласил Загорского заведовать литературно-агитационным отделом своего театра. Печатался в «Новом зрителе», «Жизни

искусства», «Театре», «Советском искусстве» и других изданиях. Впоследствии – адепт соцреализма. Автор монографий о С. М. Михоэлсе, С. Л. Кузнецове (обе – 1927), М. М. Тарханове (1946) и др.

**Зальтен (Salten) Феликс** (наст. имя Зигмунд Зальцман; 1869–1945) – австрийский прозаик, эссеист, театральный критик. Участвовал в литературном сообществе «Молодая Вена», выступал как театральный критик в венских газетах («Wiener Allgemeine Zeitung», «Zeit», «Neue Freie Presse»). В 1900 г. публикует первый сборник коротких рассказов. После захвата Австрии фашистской Германией Зальтен жил в Цюрихе. Автор драмы «Рядовой», антимонархической сатиры «Книга королей», романов «Ольга Фрогемут», «Звенящий колокольчик» и др. В 1901 г. организовал первое в Вене литературное кабаре (Jung-Wiener Theater Zum lieben Augustin), которое просуществовало недолго. Мировую известность писателю принесла диалогия «Бэмби».

**Ив. (Iw.)** <псевдоним не раскрыт> – рецензент газеты «Berliner Tageblatt».

**Игнатюв Илья Николаевич** (псевд. И., И-т, И. Астахов; 1858–1921) – литератор, публицист, театральный критик. Участвовал в народническом движении. Прошел через заключение и ссылку. Литературную деятельность начал в 1886 г. С 1893 г. сотрудник редакции газеты «Русские ведомости». Примыкал к публицистической школе русской критики. Автор монографии «Театр и зрители» (М.: Задруга, 1916).

**Изгой** <псевдоним не раскрыт> – рецензент газеты «Театр».

**К. (К.)** <псевдоним не раскрыт> – рецензент газеты «Berliner Zeitung am Mittag».

**К. Шмд (К. Std)** <псевдоним не раскрыт> – рецензент венской газеты «Neue Freie Presse».

**Каменский Василий Васильевич** (1884–1961) – поэт, драматург, один из первых русских авиаторов. Вместе с В. В. Маяковским, В. Хлебниковым и Д. Д. Бурлюком был участником и редактором футуристических сборников, газет, журналов и др. изданий. Дружил с Н. Н. Евреиновым, написал о нем высокопарную монографию (1917). После революции участник группы «ЛЕФ». С конца 1930-х гг. тяжело болел. Его творчество ценил Е. Б. Вахтангов. Пьеса Каменского «Лестница на небо» была намечена в 1921 г. к постановке в Третьей Студии.

**Канкарович Анатолий Исаевич** (псевд. А. К.; К.; К-ч А.; -чь; Crescendo; 1885–1956) – композитор, музыкальный и театральный критик. В 1910 г. окончил Петербургскую консерваторию. В 1910–1914 гг. совершенствовался как дирижер у А. Никиша в Лейпциге, В. Менгельберга в Амстердаме и Э. Шуца в Дрездене. По возвращении в 1915 г. в Россию выступал как симфонический и оперный дирижер в Москве (Театр Зимина и др.), Петрограде (1918, Мариинский театр) и др. городах. Автор опер «Сын Земли» по Г. Гофмансталу (1915, Театр Зимина), «Красный маяк» на либр. В. Я. Брюсова, балета «Пан» по И. С. Тургеневу (1918, студия Театра Зимина), музыки к ряду спектаклей. С 1920 г. – заведующий театральным отделом газеты «Петроградская правда».

**Каплун Борис Гитманович** (1894–1937) – хозяйственный работник, журналист. Двоюродный брат М. С. Урицкого. Театральная критика в его бурной и многообразной деятельности занимала последнее место, чего нельзя сказать о театре. В 1919 г. – член коллегии отдела управления Петроградского Совета (позже – Петроградский губисполком), руководил комиссией по национализации городских кладбищ. Энтузиаст «огненного погребения», стал одним из руководителей постройки первого в РСФСР крематория. Привлек к пропаганде кремации А. Н. Бенуа, Ю. П. Анненкова, И. Я. Билибина. Меценат, помогал многим литераторам (А. А. Блок,

А. М. Ремизов, Андрей Белый и др.), слыл любителем искусств и балета в особенности. Ю. П. Анненков вспоминал «молодого Бориса Каплуна, где мы порой засиживались с Евгением Замятиным, Всеволодом Мейерхольдом и с молчаливо-мечтательной красавицей, балериной Ольгой Спесивцевой» (Анненков Юрий. Дневник моих встреч. В 2 т. New York: Международное Литературное содружество, 1966. Т. 1. С. 100). Последняя стала его женой, в 1924 г. Каплун помог ей эмигрировать. Возникшие в связи с этим неприятности ему пришлось пережить в Баку, работая журналистом в редакции республиканской профсоюзной газеты «Труд» (1924–1925). В конце 1920-х гг. переехал в Москву, где стал заместителем директора авторемонтного завода № 1 Наркомата тяжелой промышленности СССР. Обвинялся в участии в троцкистской террористической организации. Расстрелян.

**Карклиньш (Kārklīņš) Эрнест** (псевд. Zeltmatis; 1868–1961) – латышский театральный педагог, писатель, драматург. Окончил Высшую школу драматического искусства Эм. Рейхера в Берлине (1909). Был руководителем театра «Аусеклис» (1901–1904), членом редколлегии газеты «Dienas Lapa» (1904–1905), создателем (совместно с Екабом Дубуром, 1909) и руководителем Латвийских драматических курсов (1916–1938), педагогом Латвийского государственного университета, Театрального института и Латвийской государственной консерватории (1948–1953). Публиковаться начал с 1894 г. Совместно с режиссером Т. Леяс-Круминьшем написал книгу «Сценическое искусство» (1923). На сцене латвийских театров шли его пьесы «Тяжелый воздух», «Индулис», «Сын пахаря».

**Карклиньш Янис** (1891–1975) – латышский писатель и театральный критик, журналист. Ответственный редактор в газете «Jaunākās Ziņas» («Новейшие известия») (1919–1937) и журнале «Atrūta» («Отдых») (1924–1937). В конце 1944 г. эмигрировал в Швецию.



**Кармин Сергей** (наст. Кара-Мурза Сергей Георгиевич; др. псевд. Бумлер, Книжник, Мур, Саддукей и др.; 1878–1956) – театральный критик, историк театра, журналист, краевед. В 1903 г. окончил юридический факультет Московского университета. Литературную деятельность начал в 1898 г. Печатался в «Театральной газете», «Театральном курьере», журнале «Рампа и жизнь» и др. Основные работы посвящены актерскому искусству и Малому театру.

**Кнопф (Кнопф) Юлиус** (псевд. Кот Мурр; 1863–1935) – немецкий театральный критик, новеллист, автор нескольких романов.

**Койранский Александр Арнольдович** (псевд. Г. Тверской, А. К., Александр-ский, Rarip; 1884–1968) – литератор, художник, художественный и театральный критик. Закончил юридический факультет Московского университета (1909). До 1907 г. занимался в МУЖВЗ у К. Ф. Юона. Был близок к московским символистским кругам, дружил с В. И. Качаловым, входил в кружок литераторов при книгоиздательстве «Гриф» и в Общество свободной эстетики. Как поэт испытал сильное влияние лирики В. Я. Брюсова. С 1905 г. выступал как театральный и художественный критик в газетах «Раннее утро», «Биржевые ведомости», «Утро России» и «Русское слово». В апреле 1919 г. эвакуировался из Одессы. Жил в Париже. Сотрудничал в газетах «Голос России», «Общее дело», «Последние новости», в журнале Дон-Аминадо «Зеленая палочка». В 1921–1922 гг. – секретарь журнала «Современные записки». В 1922 г. в качестве художника-декоратора и помощника режиссера театра «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева выехал на гастроли в США и остался там. С февраля 1923 г. помогал в редактировании и переводе книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (Boston, 1924; London, 1980). Печатался в «Новом журнале» и «Новом русском слове». С конца 1920-х фактически прекратил литературную деятельность.

**Колман (Kolman) Ярослав** (псевд. Cassius, Klára Šiková; 1883–1951) – чешский поэт, писатель, драматург и журналист, автор консервативной ориентации. Участвовал в Первой мировой войне, вернулся с фронта инвалидом. Пик его критической активности приходится на 1920-е гг.: сотрудничал с газетами «Venkov», «Lidové noviny», «Polední list» и др., издавал журнал «Ařéna» (1929–1930).

**Крель (Krell) Макс** (псевд. Georg Even; 1887–1962) – немецкий театральный критик, редактор, теоретик экспрессионизма, переводчик. Начинал как заведующий литературной частью Придворного театра в Веймаре. После Первой мировой войны редактор, театральный обозреватель и рецензент в Мюнхене и Берлине. Печатался в берлинской газете «Vossische Zeitung». В 1936 г. эмигрировал в Италию. Жил во Флоренции.

**Крестов И. С.** – театральный рецензент. Печатался в московской газете «Новь» (1914).

**Крунич Душан** (1893–1967) – сербский театральный критик. Печатался в разных периодических изданиях, в основном в белградской ежедневной газете «Правда» (1926–1941). Представитель критического импрессионизма.

**Крути Исаак Аронович** (1890–1955) – журналист, театральный критик, историк театра. С 1914 г. выступал в прессе. В 1920-х гг. работал на Украине, в журналах «Зритель», «Силуэты», «Театральная неделя» и др. С 1928 г. работает в Москве. Печатался в журнале «Современный театр», газете «Известия». С 1933 г. – сотрудник журнала «Театр и драматургия». Позже публиковался в журнале «Театр».

**Крыжицкий Георгий Константинович** (1895–1975) – театральный режиссер, театральный беллетрист, мемуарист, критик. Выступал в печати с 1913 г. Вместе Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом создавал «Фабрику эксцентрического актера (ФЭКС), но скоро

от нее отошел. Один из авторов программного для фэков сборника статей «Экцентризм» (1922). Выпустил брошюру «Философский балаган. Театр наоборот» (Одесса, 1921; Пг., 1922), «Театр духа и плоти» (Одесса, 1921), «Христос и Арлекин. Театр и церковь» (Л., 1924). Режиссер «Комической оперы» (1921), театра «Палас» (1923), «Современного театра», Ленинградской передвижной оперетты (1929). В последующие годы в основном работал режиссером в провинциальных театрах оперетты (Сталинград, Йошкар Ола, Иркутск, Казань, Киров, Уфа). Автор «Режиссерских портретов» (М.; Л.: Теакинопечатъ, 1928), очерка «К. А. Марджанов и русский театр» (М.: ВТО, 1958), беллетризованных актерских биографий В. В. Стрельской, Мамонта Дальского (Л.; М.: Искусство, 1965) и др., мемуаров «Дороги театральные» (М.: ВТО, 1976).

**Крэг (Craig) Эдвард Гордон** (1872–1966) – английский актер, театральный и оперный режиссер эпохи модернизма, крупнейший представитель символизма в театральном искусстве, художник. Выступал на сцене с 1889 г. Работал в труппе Г. Ирвинга. Ставил спектакли в театрах Берлина, Флоренции, Москвы. Был близок с А. Дункан, которая познакомила его с К. С. Станиславским. Поставил «Гамлета» в Художественном театре (1911). В 1907 г. вышли его программные статьи «Артисты театра будущего» и «Актер и сверхмарионетка», родившиеся из его мечтаний об идеальном актере для условного, поэтического театра. Полагал, что режиссер должен быть полностью самостоятельным творцом, как дирижер, которому послушна и музыка, и оркестр. Один из важнейших аспектов в теории Крэга – реформа сценического пространства. На протяжении своей жизни он издавал три журнала. Недолгое время в Англии – «The Page». Затем в Италии – «The Mask» и «The Marionette». Каждый журнал он расценивал как трибуну для провозглашения своих театральных идей. Писал под всевозможными псевдонимами. Дольше всех выходил журнал «The Mask» – с небольшими перерывами

с 1908 по 1928 г. Главные сочинения Крэга: «On the Art of the Theatre» (1911), «The Theatre Advancing» (1921), «Scene» (1923).

**Кугель Александр Рафаилович** (псевд. Номо novus, Дебютант, Н. Негорев, Квидам и др.; 1864–1928) – театральный критик. Окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета (1886). Публиковал театральные рецензии и фельетоны в «Петербургской газете», газетах «Русь», «День» и др. Часть опубликованных статей собрал в вышедшие отдельными изданиями книги «Без заглавия» (СПб., 1890), «...Под сенью конституции» (СПб., 1907), «Театральные портреты» (Пг.; М., 1923), «Утверждение театра» (М., 1923). С 1897 по 1918 г. был издателем (совместно с актрисой З. В. Холмской) и главным редактором еженедельника «Театр и искусство», имевшего ряд приложений, в том числе «Словарь сценических деятелей» (1898–1916). Будучи «старовером» в вопросах театра и считая самым существенным на сцене актерскую «смелость, яркость и силу, то есть способность экспрессии и выразительности», Кугель выступал против модернизма и резко отрицательно относился к «новым течениям» в театральной жизни. Был одним самых ярких и последовательных противников режиссерского театра в исполнении как Художественного театра, так и театра Мейерхольда. Не делал исключения и для Вахтангова. В его спектаклях Кугель находил все недостатки московской театральной школы, склонной превращать пьесу в «предлог» для эскапад постановочной фантазии. Аргументы Кугеля против режиссуры и в защиту пьесы циклически возвращаются в истории театра во все более утрированном и вульгарном виде. Сам Кугель к концу жизни заметно смягчил свое отношение к режиссеру как автору спектакля.

**Кузмин Михаил Алексеевич** (1872–1936) – поэт, критик, переводчик, прозаик, композитор. Поддерживал дружеские отношения с художниками группы «Мир искусства».

Эстетика мирискусников оказала влияние на его литературное творчество. В 1906 г. написал музыку к постановке «Балаганчика» А. А. Блока в постановке Вс. Э. Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской. В литературу пришел сравнительно поздно. В 1906 г. опубликовал в крупнейшем символистском журнале «Весь» стихи из впоследствии знаменитых «Александрийских песен». Кузмина причисляли то к символизму, то к акмеизму. В 1910 г. написал свою программную статью «О прекрасной ясности. Заметки в прозе», в которой декларировал «аполлоническую» концепцию искусства с присущими ей требованиями стройности, четкости, логики, чистоты стиля и строгости формы. Работая в поэзии, прозе и драматургии, Кузмин неизменно следовал этим требованиям, восходящим к пушкинской традиции. В первые годы после революции Михаил Кузмин сотрудничал как композитор с созданным в 1919 г. Большим драматическим театром. Выступал как театральный рецензент (в основном в газете «Жизнь искусства»). В 1923 г. вышел сборник его критических статей «Условности» (Пг.: Полярная звезда).

**Куров Николай Николаевич** (1882–1945) – музыкальный и театральный критик. Печатался в газетах «Раннее утро», «Театр», «Рампа». После революции в эмиграции. Публиковался в газете «Парижский вестник» (1942–1943).

**Кучинский Ханон Эммануилович** (псевд. Л. Кучинский, Л. Кусков, Л. К-ий; Л. К., 1897 – после 1940) – журналист. Начал журналистскую деятельность в газете «Бобруйский курьер» в 1919 г., с 1920 г. жил и работал в Литве, с 1920 по 1927 г. сотрудник ковенской газеты «Эхо», сотрудничал также в литовской печати («Lietuvos aidas», с 1928 г. в иллюстрированной еженедельной газете «Sėkmadienis», издателем которой значился с 1929 г.), в 1929–1931 гг. издатель ковенской газеты «Наше эхо».

**Лазаревф (Lazareff) Пьер** (1907–1972) – французский журналист, газетный магнат, сын еврейских эмигрантов из России. Его детство прошло на Монмартре. В 17 лет возглавил еженедельник «Illusion», посвященный кабаре и театру. Какое-то время был импресарио великой актрисы и певицы Мистингетт, затем работал в десятках столичных театров и театриков – в том числе и в «Мулен Руж». Подлинно журналистская карьера началась для него в 1925 г., когда юному газетчику поручили театральную рубрику в газете «Paris-Soir»). В 1940 г. Лазаревф бежал из оккупированного Парижа в Нью-Йорк. В 1944 г. вернулся в Париж и примкнул к Сопротивлению. Выпускал газету «France Soir», которая выходила по нескольку раз в день, став предтечей новостных лент радио, телевидения, а в дальнейшем – интернета. К 1953 г. ее тираж превысил 1 миллион экземпляров. Для «France Soir» писали тогдашние звезды французской журналистики: Ж. Кессель, Ж.-П. Сартр, Роже Вайян и др.

**Лазич Н.** – неустановленное лицо.

**Ле Кардоннель (Le Cardonnelle) Жорж** (1872–1941) – французский историк литературы, эссеист, театральный критик, романист. Как литературный и театральный критик печатался в журнале «Mercure de France», газетах «Revue universelle» и «Le Journal».

**Левинсон Андрей Яковлевич** (псевд. А. Л-н., 1887–1933) – критик, историк балета, литератор. По образованию филолог, специалист по французскому языку и литературе. В 1910 г. окончил Петербургский университет, в котором позднее был профессором по кафедре романских языков. Постоянный обозреватель журнала «Современный мир» (1908–1915). Как балетный критик работал в журналах «Аполлон» (1911–1915), «Русская художественная летопись» (1911–1912), газете «Жизнь искусства» (1918–1920), в «Ежегоднике Императорских театров» (1913–1914), газете «Речь» (1912–1917). С 1920 г. в эмиграции в Берлине, с 1921 г. жил в Париже.

Занимался литературной и художественной критикой, сотрудничая в газетах «Comœdia» (1922–1927), «Candide» (1928–1932), журналах «La Revue Musicale» (1921–1925), «Theatre Arts Monthly» (1924–1930) и др. Преподавал в Сорбонне. Начал писать о балете в 1911 г., в пору острого кризиса академизма и неутраченных нападков на балетные традиции XIX в. как со стороны поборников «свободного танца» (А. Дункан), так и со стороны балетмейстеров-реформаторов (А. А. Горский и М. М. Фокин). Левинсон аргументировано и настойчиво отстаивал ценности классического танца и традиционного балета. Причина неприятия ряда новых явлений лежала не в консерватизме, а в глубоком проникновении в природу балетного искусства. По сути, он оказался в эпицентре тех эстетических катаклизмов, в результате которых не только формировалось новое искусство танца XX в., но и вообще определялись пути развития этого искусства в будущем. Опубликовал книги «Мастера балета» (Пг., 1914) и «Старый и новый балет» (Пг., 1918). В Париже вел активную журналистскую деятельность, откликаясь на многие события театральной жизни: гастроли Камерного театра, «Габимы», Театра им. Евг. Вахтангова и др.

**Ледогоров И.** – театральный и музыкальный критик. Печатался в газете «Бакинский рабочий» (1926–1929). С начала 1930-х гг. работал в Москве. Печатался в журнале «Советский театр» и газете «Вечерняя Москва». Затем переехал в Ленинград. Печатался в журнале «Рабочий и театр». В 1936 г. подвергся жесткой «проработке» за идеологические ошибки в трактовке темы «Максим Горький и оперное искусство». Дальнейшая судьба неизвестна.

**Леонидов** (наст. фам. Шиманский) *Олег Леонидович* (1893–1951) – литератор, поэт, журналист, сценарист. Окончил юридический факультет Московского университета. Литературную деятельность начал в 1911 г. В 1917–1924 гг. служил в Красной Армии. С 1926 г. работал как сценарист в кино, где сотрудничал с Н. А. Зархи, Л. В. Кулешовым,

К. В. Эггертом, В. Б. Шкловским, Ф. А. Оцепом, Я. А. Протазановым, И. П. Ивановым-Вано и др. режиссерами и сценаристами. Регулярно выступал как переводчик, литературовед и критик в области национальных литератур. Преподавал во ВГИКе. Был в дружеских отношениях с Е. Б. Вахтанговым. Как театральный критик выступал в конце 1910-х – начале 1920-х гг. в «Театральном курьере», «Вестнике театра», «Театральном обозрении», «Зрелищах», «Театре и музыке», «Театральной Москве», «Новом зрителе».

**Леппманн (Leppmann) Франц** (1877–1948) – немецкий журналист, публицист. Изучал право, филологию, философию. Автор первой биографии Т. Манна (1916). Выступал как фельетонист, редактор и переводчик в газетном концерне Ульштейна и как театральный критик в газете «Vossische Zeitung». Преподавал в берлинской Высшей школе им. Лессинга. После 1933 г. жил сначала во Флоренции, а затем в Лондоне.

**Либерман Гр.** – журналист, театральный критик, печатавшийся в газете «Бакинский рабочий» с середины 1920-х гг.

**Львов** (наст. фам. Розенфельд или Розенштейн) *Яков Львович* (1886–1939) – журналист, театральный критик. Постоянный автор еженедельника «Рампа и жизнь» (1907–1910) и основной рецензент газеты «Руль» (1908–1909), печатался в «Русском артисте», «Столичном утре», «Новостях сезона», «Вечерних известиях» и «Театральном дне». После революции эмигрировал в Италию. Занимался адвокатской деятельностью, писал о театре. Входил в круг работавших в Италии русских режиссеров: П. Ф. Шарова, А. А. Санина и Т. Н. Павловой. Львов был знаком с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко и пытался сохранить знакомство в новых условиях, подчеркивая, что он не эмигрант по статусу и с ним можно иметь дело. Во второй половине тридцатых годов, как и другие деятели из России, Я. Л. Львов испытал давление муссолиниевского режима.

**Любимов Лев Дмитриевич** (1902–1976) – журналист, писатель, публицист. Сын сенатора Д. Н. Любимова. С 1919 г. в эмиграции во Франции. Обозреватель газеты «Возрождение» (до 1940 г.). О театре писал эпизодически. Во время войны прекратил журналистскую деятельность. После войны член Союза русских патриотов, Союза советских патриотов, сотрудничал в «Советском патриоте» (член редколлегии, вел отдел международной политики), один из руководителей Союза советских граждан. В 1946 г. одним из первых получил советский паспорт. Вернулся в СССР. С 29 февраля 1948 жил в Москве, печатался в советских изданиях, работал во Всеславянском комитете. Написал книги по истории искусства Европы и России. Автор книги воспоминаний «На чужбине» (1963).

**М. Н.** <псевдоним не раскрыт> – московский корреспондент петроградского журнала «Хроника еврейской жизни».

**Мадерно (Maderno;** наст. фам. Schmidt) **Альфред** (др. псевд. А. М-о; 1886–1960) – австро-немецкий писатель, журналист, театральный критик. Получил юридическое образование в венском университете. После Первой мировой войны переехал в Германию. С 1931 г. возглавлял отдел культуры «Berliner Lokal-Anzeiger». С приходом к власти нацистов отошел от журналистской деятельности, к которой вернулся после окончания Второй мировой войны. Публиковал очерки и театральные рецензии в газете «Der Morgen», органе Либерально-демократической партии. Автор романов, сборников новелл. В 1930-е гг. публиковал исторические труды.

**Мазинг Борис Владимирович** (псевд. Б. М.; 1898–1941) – журналист, театральный критик. С 1919 по 1926 г. служил в Петроградской дивизии, уйдя в запас в должности командира РККА. Окончил Ленинградский университет. В качестве театрального критика печатался в ленинградских периодических изданиях: «Красной газете», в журналах «Рабочий и театр», «Жизнь искусства».

Был ленинградским корреспондентом московского журнала «Современный театр». Обвиненный в антисоветской пропаганде, арестован и расстрелян 15 августа 1941 г. в Ленинграде.

**Майерова (Majerová) Мария** (урожд. Bartořová; псевд. М. М.; 1882–1967) – чешская писательница, журналистка, общественная деятельница. Работала горничной в Будапеште, затем машинисткой в Праге и училась в вечерней школе. С 1904 по 1906 г. жила в Вене, где стала участницей рабочего движения, работала в социал-демократической газете «Dělnický listy». Литературную деятельность начала в 1904 г. В 1906–1907 гг. – слушала лекции в Сорбонне, где жила в анархистской коммуне. В 1908 г. вступила в Социал-демократическую партию, после разделения социал-демократической партии в 1921 г. стала одним из основателей Коммунистической партии Чехословакии. До 1928 г. работала редактором коммунистической газеты «Rudé právo». Была исключена из коммунистической партии в 1929 г. (восстановлена в 1935 г.). Публиковала театральные рецензии в газетах и журналах («Ženské listy», «Právo lidu», «Dělnický listy», «Čin»). Во время немецкой оккупации находилась под надзором полиции. После войны вернулась к литературной работе и журналистике. Автор романов, сборников повестей и рассказов, книг очерков, прозы для детей. Основные темы произведений – история рабочего и революционного движения в Чехии. Считалась основоположницей социалистического реализма в чехословацкой литературе.

**Майзель Михаил Маркович** (псевд. Мих. Саратовский, Мих. Долотов, Ол. Муха, Триэм) – журналист, с 1912 по 1916 г. (возможно, и позже) – заведующий иллюстративным отделом «Приазовского края». В 1918–1919 гг. – журналист ростовской газеты «Театральный курьер». В середине 1920-х гг. работал в газете «Советский Юг».

**Максим Лев** (наст. Асс Максим Михайлович; 1874–1941) – журналист. В эмиграции с начала 1920-х гг. В середине 1920-х гг. работал в рижской газете «Сегодня» и ее вечернем приложении «Сегодня вечером».

**Марголин Самуил Акимович** (псевд. Микаэло, Мисаело; 1893–1953) – театральный критик, режиссер. В печати дебютировал в начале 1920-х гг. Печатался в «Вестнике театра», «Экране», «Театральном обозрении», «Жизни искусства», «Театре и музыке», «Зрелищах», «Новом зрителе», «Вечерней Москве». Автор статей о Е. Б. Вахтангове, М. А. Чехове, С. Л. Кузнецове, В. И. Качалове, Ю. С. Глизер, Ф. Н. Курихине, В. В. Дмитриеве, А. Д. Диком и др. Писал рецензии на спектакли ГОСЕТа, «Габимы», БелГОСЕТа. Автор Летописи «Габимы» для гастрольного буклета театра, уезжавшего из России. Сценическую деятельность начал в Третьей студии МХТ (1920), с 1933 по 1944 г. (с небольшими перерывами) – режиссер Театра им. МГСПС (Моссовета).

**Марголиус Ганс Адольф Манфред** (1902–1984) – немецкий философ, эссеист, журналист. Работал библиотекарем, а затем преподавателем в еврейском образовательном центре (Lehrhaus) в Берлине – до 1936 или 1937 г. Эмигрировал в США (1939).

**Марков Павел Александрович** (1897–1980) – театровед, театральный критик, педагог, деятель театра. В 1921 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета. Но уже с 1918 г., рано определившись с интересами всей последующей жизни, начал сотрудничать с историко-театральным сектором ТЕО Наркомпроса. С 1919 г. выступал как театральный критик. Впитав жизненные принципы и эстетические вкусы дореволюционной профессуры, сумел соединить их с пафосом обновления искусства, свойственным молодым исследователям, режиссерам, литераторам послереволюционных десятилетий. С 1922 г.

принял на себя обязанности ученого секретаря и председателя Группы современного театра Теасекции РАХН. В 1923–1924 гг. вел режиссерско-педагогическую работу в Третьей студии МХАТ. В 1924 г. выпустил первую книгу, сделавшую его имя известным в широких театральных кругах Москвы – «Новейшие театральные течения». С 1926 г. – завлит Художественного театра, сыгравший первостепенную роль в привлечении в театр авторов нового поколения (М. А. Булгакова, Л. М. Леонова, В. П. Катаева и др.) и становлении нового репертуара. Приверженность Художественному театру не мешала Маркову оставаться глубоким интерпретатором творчества Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и других оппонентов МХАТа. Универсальная методология, всеохватное понимание театра, лишенное эклектизма, позволяет критическому наследию Маркова сохранять непреходящее значение. Печатался в театральных изданиях: «Вестник театра», «Эрмитаж», «Театральное обозрение», «Зрелища», «Театр и музыка» и др. С 1924 г. постоянный автор газеты «Правда».

**Меднис (Mednis) Эдвин Александр** (псевд. М.; 1897–1967) – латышский писатель, журналист, театральный критик. Принимал участие в Первой мировой войне и в Гражданской войне в составе Добровольческой армии. В 1920 г. вернулся в Латвию. С 1922 по 1932 г. редактор газеты «Latvijas kareivis» («Латвийский боец»). В 1944 г. переехал в Германию, с 1950 г. жил в Нью-Йорке. Автор многих романов и рассказов.

**Менделевич Родион Абрамович** (псевд. Родя, Р. Меч, Абрамов, Гном, Калибан, и др.; 1867–1927) – журналист, литератор. Впервые выступил в печати в 1885 г. На его рассказы в «Будильнике» обратил внимание А. П. Чехов. Сочинял стихи, экспромты, куплеты, даже рекламные вирши для ресторана «Мартьяныч». Выпустил сборник стихов «Мечты и явь». Являлся работником театрального хроникера в газетах «Раннее утро», «Новости сезона», «Театр и искусство»,

«Театр», «Театральный курьер», «Экран». Писал и ставил обозрения для сада «Аквариум».

**Меттус (Mettus) Вольдемар** (псевд. W. M-s; 1894–1975) – эстонский театральный деятель, журналист, писатель и переводчик. После окончания Рижской гимназии учился в Петроградском историко-филологическом институте (1916–1918). В Таллине преподавал в гимназии и в театральной школе при Драматической студии, театральным рецензентом газет «Päevaleht» (Таллин, 1920–1922, 1935–1940) и «Postimees» (1932–1935). В 1922–1924 гг. работал драматургом и руководителем в Театре Драмы. В 1924 г. переехал в Пярну, возглавив театр «Endla». С 1925 по 1932 г. – директор, художественный руководитель и драматург тартуского театра «Ванемуйне». В 1934 г. работал драматургом в театре «Эстония». В годы Второй мировой войны ставил спектакли на немецком языке, в 1944 г. бежал в Германию, затем жил в лагере беженцев в Дании (1945–1949). В 1949 г. переселился в Аргентину, редактор журнала «Estonia» (Буэнос-Айрес, 1957). Занимался переводами, перевел на эстонский язык книгу К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus, 1940). За рубежом издал несколько книг воспоминаний «Narrid, näitlejad ja nõjad» (Шуты, артисты и ведьмы. Гётеборг, 1950), «Ainus paradiis» (Единственный рай. Lund, 1967), «Süda peo peal» (Сердце на празднике. Lund, 1967); «Mask ja nägu» (Маска и лицо. Lund, 1969), «Soovimata külalised» (Незванные гости. Lund, 1971).

**Мешунг (Mesching) Эдгар** (1875–1933) – немецкий журналист, библиофил. Образование получил в Венском, Базельском и Цюрихском университетах. С 1899 г. работал гувернером и библиотекарем в аристократических семьях в Петербурге, долгое время в семье Юсуповых. До 1904 г. постоянный корреспондент газеты «Sankt Petersburger Zeitung», сотрудничал в других немецких изданиях, в том числе в Германии, а также в русских газетах «Русская

молва», «Страна». Во время Первой мировой войны сотрудник «Русских ведомостей». После революции эмигрировал в Эстонию, работал в редакции таллинской газеты «Revaler Bote» писал для эстонских и русских газет, был представителем в Эстонии редакции эмигрантской газеты «Руль» (Берлин). В конце 1920-х перебрался в Ригу.

**Миклашевский Константин Михайлович** (1885–1943) – актер, режиссер, теоретик театра, один из родоначальников звукового кино. Участвовал в организации артистических кабаре «Бродячая собака» и «Приют комедиантов» в Петербурге, активный сподвижник Н. Н. Евреинова. Зимой 1912 г. Миклашевский путешествовал по Италии, собирая материалы, которые легли впоследствии в основу его первой книги «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» (СПб., 1914–1917). В период с 1913 по 1917 г. Миклашевский сотрудничал с Вс. Э. Мейерхольдом в Театральной студии на Бородинской, писал статьи для журнала «Любовь к трем апельсинам». В годы Гражданской войны был главным режиссером одесского Камерного театра. В период с 1920 по 1924 г. жил в Петрограде, публиковал статьи в журналах «Жизнь искусства» и «Театр», сотрудничал с Театром музыкальной драмы и преподавал актерское мастерство в ФЭКСе. В начале 1924 г. вышла последняя книга Миклашевского, изданная в России, «Гипертрофия искусства». В августе 1924 г. эмигрировал. Некоторое время провел в Ницце, затем поселился в Париже. В эмиграции много работал в кинематографе. В 1927 г. в Париже вышла монография Миклашевского о комедии дель арте в переработанном издании на французском языке: «La commedia dell'arte ou Le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII et XVIII siècles».

**Милашевский (Milaszewski) Станислав** (1886–1944) – польский литературный и театральный критик. С 1919 по 1923 г. – чиновник Министерства искусства и культуры Польши, в сезоне 1923/1924 гг. – заведующий

литературной частью варшавских Городских театров, в 1924–1926 гг. – заведующий литературной частью Театра Народовы.

**Миркович Никола** (1903–1951) – сербский литератор, переводчик, театральный критик. Учился в Вене и Белграде, где окончил философский факультет (югославская и сравнительная литературы). Докторскую диссертацию защитил в Вене. В Королевстве Югославии преподавал в гимназии, затем работал переводчиком с немецкого в Министерстве просвещения. Как театральный критик выступал на страницах белградской газеты «Време».

**Михель (Michel) Артур Фердинанд** (1883–1946) – немецкий журналист, театральный и балетный критик, историк танца. Первоначально изучал язык и литературу в университетах Тюбингена и Берлина, получил докторскую степень в университете Йены. Но увлекся театром и танцем. Работал в газетах «Magdeburgische Zeitung» (1913–1915) и «Deutsche Allgemeine Zeitung» (1920–1922). Был редактором берлинской газеты «Vossische Zeitung» (1922–1934). Эмигрировал после прихода к власти нацистов. Обосновался в США (1941). Печатался в немецкоязычной газете «Aufbau» и балетных журналах «Dance Magazine» и «Dance Observer». Завершал рукопись «Der Tanz auf der Bühne: Geschichte des Theaterntanzes seit der Renaissance» («Танец на сцене: История театра танца, начиная с эпохи Возрождения»), которую начал в Германии.

**Мишилевич Д.** – неустановленное лицо.

**Мокульский Стефан Стефанович** (псевд. М., С. М-ский, С. М.; 1896–1960) – литературовед, театровед и театральный критик. В 1918 г. окончил историко-филологический факультет Киевского университета (в то время Императорского университета св. Владимира). Свои первые работы по лингвистике опубликовал в 1916–1917 гг.; в 1918 г. впервые выступил как театральный критик. С 1923 г. жил и работал

в Ленинграде, принадлежал к «ленинградской школе» А. А. Гвоздева, ориентированной на театральные открытия Вс. Э. Мейерхольда. Как театральный критик печатался в киевском журнале «Театральная жизнь», газете «Красный Крым», ленинградском журнале «Жизнь искусства», газете «Петроградская правда» / «Ленинградская правда» и др. Научные интересы были связаны в первую очередь с итальянским искусством эпохи Возрождения и французским – эпохи Просвещения. Ему принадлежит ряд работ о Ж.-Б. Мольере, Ж. Расине, Вольтере, Н. Буало и П. Корнеле, а также об итальянской литературе XIII–XVI вв. и итальянской драматургии XVIII в., в частности о К. Гоцци и К. Гольдони.

**Моревский** (Менакер) **Абрам** (Абрахам) (1886–1964) – еврейский актер, литератор.

**Морской** (наст. фам. Мордкович) **Владимир Савельевич** (др. псевд. Вл. М.; 1900–1952) – харьковский театральный и литературный критик. С начала 1920-х гг. печатался в газетах «Пролетарий», «Харьковский рабочий», «Коммунист», «Красное знамя», «Соціалістична Харківщина». Прошел путь от секретаря и репортера до заведующего отделом культуры. В 1949 г. был внесен в местный список «космополитов» и репрессирован. Умер в заключении.

**Мочульский Константин Васильевич** (псевд. Театрал; 1892–1948) – историк литературы, эссеист, литературный критик. В 1914 г. окончил Петербургский университет (романо-германское отделение). До эмиграции преподавал в Петроградском и Новороссийском университетах, после эмиграции в 1919 г. – в Софийском университете. В 1922 г. переехал в Париж и преподавал в Сорбонне, где до 1941 г. читал курс истории русской литературы и мысли. Сотрудничал в парижских изданиях «Русская мысль», «Звено», «Современные записки». Профессор Свято-Сергиевского богословского православного института, один из руководителей



Русского студенческого христианского движения, автор монографии о Достоевском, которая была переведена на многие языки Европы.

**Мстиславский** (наст. фам. Масловский) *Сергей Дмитриевич* (др. псевд. Бахарь, Белозерский, Бирюк, Северный, С. Дмитриев, С. М., С. Д., С. М-ский, Сергей; 1876–1943) – революционер, общественный деятель, литератор. В 1901 г. окончил Санкт-Петербургский университет, естественное отделение физико-математического факультета. С 1904 г. – в партии эсеров. В 1907 г. был принят в масоны, сыграл ведущую роль в оформлении ордена «Великий Восток народов России». В 1918 г. – один из участников сборника «Скифы» (входил в одноименную неформальную литературную группу с 1916 г.), член Совета Московского отделения Вольной философской ассоциации (Вольфилы). С 1921 г. – беспартийный. Занимался литературным творчеством. В 1921 г. – редактор одного из первых частных журналов «Экран» (1921–1922). Печатался также в журналах «Театр и музыка», «Жизнь искусства», «Театр и драматургия», газетах «Красная газета», «Советское искусство». С 1925 по 1930 г. – помощник главного редактора и заведующий контрольной редакцией издательства «Большая советская энциклопедия». С 1931 г. – редактор издательства «Федерация». В начале 1938 г. по решению ЦК ВКП(б) был назначен официальным биографом В. М. Молотова. В 1938–1940 гг. руководил творческой кафедрой в Литературном институте Союза писателей СССР.

**Н.** <псевдоним не раскрыт> – рецензент журнала «Рампа и жизнь».

**Н. Д.** <псевдоним не раскрыт> – журналист харьковской газеты «Пролетарий».

**Н. И.** <псевдоним не раскрыт> – журналист газеты «Гаарец» (Тель-Авив).

**Никулин** (наст. фам. Олькеницкий) *Лев Вениаминович* (др. псевд. Л. Н., Ник., Гранатчик, Сафьянов А.; 1891–1967) – писатель и журналист. В 1910 г. окончил коммерческое училище в Одессе. С этого времени занимался литературной деятельностью. В 1910–1911 гг. учился в Сорбонне, в 1912–1918 гг. – Московском коммерческом институте. В годы Гражданской войны сменил политическую ориентацию: после яростных антибольшевистских фельетонов в белой печати – стал печатать столь же яростные большевистские в красной; служил в Культпросвете и политорганах Красной Армии и Балтийского флота. Участвовал в подавлении Кронштадтского восстания. В начале 1920-х гг. заведовал литературной частью театра «Вольная комедия». Писал политсатирические скетчи. Эпизодически выступал в прессе: «Студия», «Рампа и жизнь», «Театр», «Театральное обозрение», «Кулисы» (1910-е гг.), «Вестник театра», «Жизнь искусства», «Театр и музыка», «Театр», «Петроградская правда», «Зрелища» (начало 1920-х гг.), «Рабочий и зритель», «Вечерняя Москва», «Известия» (середина 1920-х гг.), «Советский театр», «Советское искусство», «Литературная газета», «Московский большевик» (1930-е гг.). С 1921 г. – на дипломатической работе (побывал с советской миссией в Афганистане). Автор революционно-приключенческих и исторических романов, а также книг о выдающихся деятелях литературы и искусства. Один из основателей журнала «Иностранная литература».

**Нозьер** (*Nozière*; наст. фам. Weyl или Weil) *Фернан* (1874–1931) – французский драматург, театральный критик, театральный режиссер, киносценарист, переводчик. Театральный обозреватель газеты «Temps». Среди переводов – «Самое главное» (La comédie du bonheur) Н. Н. Евреинова. Автор инсценировок произведений Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского. Освещал гастроли московского Камерного театра.

**Норман Ицхак** (1894–1971) – театральный критик, редактор. Родился в России, в начале 1920-х гг. печатался в газетах на русском языке. В 1926 г. был арестован за участие в сионистской деятельности, вскоре после освобождения уехал в Палестину. Сотрудничал в периодических изданиях на иврите, был членом различных литературных объединений. В 1966 г. в Израиле под его редакцией вышла книга «Сотворение „Габимы“». Наум Цемах – мечта и ее воплощение».

**Офросимов Юрий** (Георгий) **Викторович** (псевд. Ъ, О., Росимов, Юров О. и др.; 1894–1967) – поэт, литературный и театральный критик, мемуарист. В 1920 г. эмигрировал в Берлин. Член берлинского Союза русских писателей и журналистов. Редактор журнала «Музыка» (1923), сотрудник журналов «Жизнь», «Новая русская книга», «Театр и жизнь», газет «Руль», «Голос России», «Сегодня». С 1933 г. жил в Белграде, в конце 1930-х гг. переехал в Швейцарию. Умер в Палермо.

**Оцуц Александр Авдеевич** (псевд. Сергей Горный; 1882–1948) – прозаик, поэт-сатирик, журналист. Старший брат поэтов Николая Оцуца и Георгия Оцуца. В 1908 г. окончил Горный университет. Переехал в Екатеринослав, где сделал деловую карьеру, став директором Днепровского гвоздильного завода. Печатался в петербургских журналах «Свобода и жизнь», «Русское слово», «Родная земля», «Эпоха», «Солнце России», «Журнал журналов» и др. Постоянный автор «Сатирикона» и «Нового Сатирикона». Выпустил несколько сборников юмористических рассказов. В годы Гражданской войны – участник Белого движения. С 1920 г. в эмиграции. С 1922 г. в Берлине. Зарабатывал на жизнь профессиями инженера, переводчика и литератора. Писал книги на русском и немецком языках, стихотворения, киносценарии и статьи. Печатался в журналах «Свободная мысль», «Веретеныш», «Театр и жизнь», «Жар-Птица», газетах «Руль», «Наш век», а также «Возрождение» (Париж), «Сегодня» (Рига), «Эхо» (Ковно). В берлинской квартире Горного бывали: И. С. Шмелев, И. А. Бунин, Н. А. Тэффи,

О. К. Чехова, М. М. Фокин и другие известные деятели культуры Русского зарубежья. «Раньше был пересмешником и пародистом <...> Потом прошло. Задумался. <...> Глубоко заглядывая в глаза, наклонилась смерть. И вся та прежняя жизнь ушла. Навеки. Началась вторая», – писал Оцуц в автобиографии (Калифорнийский альманах. Сан-Франциско, 1934. С. 98–99). С приходом к власти нацистов не покинул Германию и уцелел только потому, что удалось сфабриковать документы, свидетельствующие о том, что он «полуеврей». После окончания Второй мировой войны Оцуц работал переводчиком в британской зоне оккупации. В октябре 1947 г. переехал к своему брату Сергею в Мадрид.

**П. Плазма** <псевдоним не раскрыт> – фельетонист, печатавшийся в петроградском журнале «Жизнь искусства».

**Павлушков А.** – неустановленное лицо. Автор журнала «Зритель».

**Павчинский Эразм Густавович** (псевд. Э. Печерский, Молот; 1876 – после 1934) – эсер, журналист, драматург. Арестовывался за революционную деятельность. Выступал в печати как с общественно-политическими, так и с театральными статьями: «Самарская газета», «Раннее утро».

**Паркер (Parker) Генри Тейлор** (псевд. Н. Т. Р.; 1867–1934) – американский театральный и музыкальный критик. Учился в Гарварде, но оставил учебу, недовольный тем количеством курсов, посвященных литературе и театру, что были ему доступны. Работал корреспондентом в разных газетах до тех пор, пока не получил колонку театра и музыки в «The New York Globe» в самом начале 1900-х гг. В 1905 г. вернулся в родной Бостон и проработал в «The Boston Evening Transcript» всю оставшуюся жизнь. Независимость суждений, старомодный слог и свежесть восприятия принесли ему репутацию «бостонского оракула».

**Петров Николай Васильевич** (1890–1964) – режиссер, педагог. Учился на Курсах драмы А. И. Адашева, затем в режиссерском классе МХТ под руководством Вл. И. Немировича-Данченко (1908–1910). С 1910 по 1933 г. работал в Александринском театре, последовательно: помощником режиссера, режиссером, а в 1928 г. стал директором и художественным руководителем театра. Активно советизировал репертуар бывшей императорской сцены. Работал в театрах «Летучая мышь», «Дом интермедий», «Бродячая собака», «Привал комедиантов» как режиссер и конферансье, пользовался псевдонимом Коля Петер. В 1920 г., совместно с Н. Н. Евреиновым и Ю. П. Анненковым, стал организатором театра «Вольная комедия». В 1921–1922 гг. был главным режиссером БДТ. При всей неоднозначности результатов его деятельности на бывшей императорской сцене именно вторая половина 1920-х г. оказалась пиком его режиссерской карьеры. Выступал в печати: «Жизнь искусства», «Зрелища», «Красная газета. Веч. вып.», «Рабочий и театр», «Ленинградская правда» и др.

**Пильняк** (наст. фам. Вогау) **Борис Андреевич** (1894–1938) – писатель. С 1913 по 1924 г. жил в Коломне. С 1924 г. – в Москве. Литературная карьера началась в 1915 г. Испытал влияние А. М. Ремизова и Андрея Белого. В 1918 г. выходит первая книга «С последним пароходом». Председатель Всероссийского союза писателей до 1929 г. Мир театра, судя по всему, его манил и в житейском отношении. Его вторая жена – Щербиновская О. С. (1891–1980-е), актриса Малого театра. Третья жена – княжна К. Г. Андроникашвили (1908–1960), актриса, режиссер.

**Пильский Петр Моисеевич** (псевд. Журналист, Петроний, Петр Девнер, П. П-ский, П. Хрущов и др.; 1879–1941) – журналист, литературный и театральный критик. Товарищ В. Я. Брюсова по московской гимназии. Печататься начал в апреле 1901 г. в московской газете «Курьер». Сотрудничал в «Журнале для всех», «Науке и жизни»,

«Перевале», «Образовании», «Солнце России», «Всемирной панораме», в газетах «Биржевые ведомости», «Одесские новости», «Южная мысль» и др. «Молодой и талантливый критик», – отозвался о нем А. А. Блок. В 1916 г. приглашен Л. Н. Андреевым в качестве литературного критика и рецензента в петроградскую газету «Русская воля»; вместе с А. И. Куприным редактировал газету «Свободная жизнь»; оба издания имели антибольшевистскую направленность. За статью «Смирительную рубашку!» и ряд других публикаций был отдан под революционный трибунал. После предварительного полугодового ареста его освободили на поруки коллег-журналистов. После выхода из заключения Пильский бежал из Петрограда. Спустя три года скитаний Пильскому удалось попасть в Латвию, где начал сотрудничать в газете «Сегодня». В 1922–1927 гг. жил в Таллине; печатался в местной газете «Последние известия». По возвращении в Ригу возобновил сотрудничество в «Сегодня», заведовал литературным отделом газеты, где печатались И. А. Бунин, А. И. Куприн, Игорь Северянин, К. Д. Бальмонт, И. С. Шмелев, а также советские писатели Л. Н. Сейфуллина, М. М. Зощенко, Б. А. Пильняк, М. А. Шолохов и др. Пильский превратил «Сегодня» в одну из самых богатых художественными произведениями газет русской эмиграции. Печатался также в латышской газете «Jaunākās ziņas», в журналах «Мансарда» (Рига), «Числа» и «Современные записки» (Париж), в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк). Газетные статьи и очерки об актерах Т. П. Карсавиной, А. Дункан, Н. В. Плевицкой, В. Н. Давыдове, П. Н. Орленеве, А. И. Сумбатове-Южине, А. Н. Вертинском и др. составили книгу «Роман с театром» (Рига, 1928). Современники называли Пильского «критиком-художником», «рыцарем художественной критики», «другом писателей».

**Пиотровский Адриан Иванович** (1898–1937) – филолог, переводчик, драматург, литературовед, театральный критик, киновед. В 1916 г. поступил на отделение классической

филологии филологического факультета Петроградского университета, окончил в 1923-м. Еще в студенческие годы выступал в качестве переводчика древних авторов. Ученые познания связывал с текущей художественной практикой. В «массовых действиях» начала 1920-х гг. видел проросшую традицию античных мистерий. В начале 1920-х гг. входил в петроградскую группу «эмоционалистов», связанную с эстетикой западного экспрессионизма, лидером которой был М. А. Кузмин. К «эмоционалистам» также принадлежали писатели К. К. Вагинов, А. Д. Радлова, режиссер С. Э. Радлов, художник В. В. Дмитриев. Был идеологом самодеятельного искусства, одним из руководителей трамбовского движения. В 1924 г. стал директором Высших государственных курсов искусствования при ГИИИ, где читал лекции по истории античного театра и социологии искусства. Заведовал литературной частью Большого драматического театра, Ленинградского ТРАМа, Малого оперного театра. Театральные статьи публиковал в газетах «Жизнь искусства», «Красная газета», «Красная газета. Веч. выпуск», «Петроградская правда», «Ленинградская правда» и др. В 1937 г. расстрелян.

**Платач Доменик** (псевд. Д. П.) – театральный и балетный критик. В начале 1920-х гг. печатался в петроградских газетах «Жизнь искусства», «Обозрение театра и спорта» и «Красной газете».

**Польгар (Polgar)**, наст. фам. Polak) **Альфред** (др. псевд. Archibald Douglas, L. A. Terne; 1873–1955) – австрийский писатель, критик и переводчик. По окончании гимназии и коммерческого училища в 1895 г. получил место редактора в газете «Wiener Allgemeine Zeitung» и поначалу писал репортажи с судебных и парламентских слушаний. Позднее получил должность специального редактора по фельетонам. Начиная с 1905 г., регулярно писал для журнала Зигфрида Якобсона «Schaubühne». В 1908 г. издал первую книгу «Источник зла» («Der Quell des Übels»). По окончании войны заведовал отделом фельетонов в газете «Der Neue Tag». Совместно с Эгоном Фриделем, начиная

с 1921 г., выпускал журнал «Böse Buben Journal». В 1920-е гг. жил преимущественно в Берлине, публиковал статьи в газетах «Berliner Tageblatt» и «Prager Tagblatt». После прихода к власти национал-социалистов его книги сжигались, и он вернулся в Вену. В 1938 г. после аншлюса Австрии в очередной раз был вынужден бежать, во Францию, затем в США. В Голливуде работал сценаристом для Metro-Goldwyn-Mayer. С 1943 г. проживал в Нью-Йорке, получил американское гражданство. Писал для эмигрантских газет, например, «Aufbau», американского «Time» и аргентинской «Панорамы». В 1949 г. вернулся в Европу и обосновался в Цюрихе, где и умер.

**Пуйманова Мария** (1893–1958) – чешская писательница, народный художник Чехословакии. Родилась в семье профессора, получила блестящее образование, много путешествовала. Ее первые литературные публикации появились в 1917 году. В 20-е годы занималась литературно-критической деятельностью.

**Пустынин** (наст. фам. Розенблат) **Михаил** (Герш) **Яковлевич** (др. псевд. Просперо, Недотыкомка, П–ынин М., Такой–сякой; 1884–1966) – писатель-сатирик и журналист. Начал печататься с 1905 г. – в журнале «Сатирикон» и др. С 1918 г. работал в Витебске, в РОСТА, вместе с Михаилом Разумным один из основателей Театра революционной сатиры. С 1920-х гг. жил в Москве, автор фельетонов в журнале «Крокодил» и др. юмористических изданиях. Под псевдонимом «Просперо» печатался в газете «Театр» (1913). Сведений о его работе в тифлисской газете «Заря Востока» в середине 1920-х гг. обнаружить не удалось.

**Р. Г. Б. (R. G. B.)** <псевдоним не раскрыт> – шведский журналист, печатался в стокгольмской газете «Aftonbladet».

**Радлов Сергей Эрнестович** (1892–1958) – театральный режиссер и педагог. В 1916 г. окончил историко-филологический факультет

Петербургского университета. В 1913–1917 гг. сотрудничал с Вс. Э. Мейерхольдом в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам». В 1918 г. основал Театр экспериментальных постановок, просуществовавший недолго. В 1919 г. работал в Театре Народного дома и в театре «Студия». В 1920 г. основал театр «Народная комедия», который возглавлял до 1922 года. В 1920 г. принимал участие в постановках «массовых действ». От опытов «циркизации театра» и экспрессионистских опытов перешел к искусству большого стиля. Регулярно выступал со статьями и рецензиями в периодической печати, которые затем были собраны в книгах: «Статьи о театре: 1918–1922» (Пг.: Мысль, 1923) и «Десять лет в театре» (Л.: Прибой, 1929). В 1935 г. с большим успехом поставил «Короля Лира» в ГОСЕТе с С. М. Михоэлсом и «Отелло» в Малом театре с А. А. Остужевым. В годы Отечественной войны с частью труппы оказался на оккупированной территории. Впоследствии обвинен в измене Родине. После освобождения (1953) работал очередным режиссером в Даугавпилском русском драматическом театре, затем перешел в Рижский театр русской драмы.

**Раннанорм Виктор Романович** (Рафаилович) (1889–1943) – режиссер, драматург, педагог. Окончил в 1910 г. Петербургский университет. С 1910 г. работал как литератор в журнале «Театр и искусство». Театральную деятельность начал в 1912 г. в петербургском Троицком театре, в сезоне 1913/1914 гг. стал его руководителем. С 1915 г. находился в армии (рядовой в артистической команде). С октября 1917 г. продолжал службу в Троицком театре. Ставил спектакли в БДТ, в ленинградских Оперном и Драматическом театрах Государственного Народного дома. Входил в число основателей Ассоциации революционного искусства. С 1922 по 1926 г. служил в бывшем Александринском театре. Его режиссуру Адр. Пиотровский воспринял «попыткой чисто внешней прививки левизны „академическому“ театру, не располагающему

для этого никакими данными» (Акмоссельпром, или Мандат на левизну // Жизнь искусства. 1925. № 23. 9 июня. С. 14). С 1927 г. главный режиссер Ленинградского академического театра оперы и балета. С 1933 г. служил в Харькове, Киеве, Минске и Баку, главным образом, в музыкальных театрах. Печатался в «Жизни искусства», «Музыке и театре», «Театральной Москве», «Красной газете» и др. Как правило, его выступления в печати связаны с собственной режиссерской деятельностью. Рецензия на «Эрика XIV» принадлежит к немногим исключениям.

**Рамассен Ян** (псевд. – ss-; 1886–1947) – эстонский журналист, театральный критик. В 1920-е гг. работал в редакциях газет «Tallinna Teataja» и «Kaja».

**Рафес Павел Михайлович** (1903–1991) – актер московского театра «Семперанте», редактор рукописного журнала «Semper ante». Впоследствии окончил Московский университет (1925) и стал крупным ученым-биологом.

**Ребу (Reboux) Поль** (наст. Paul-André Amillet; 1877–1963) – французский литератор, юморист, художник, редактор. Плодовитый и разносторонний писатель: литературный, театральный и ресторанный критик, автор книг по естественной истории, биографий, рассказов о путешествиях и детских книг. Автор многочисленных едких пастишей, в которых иронически стилизуются и пародируются литературные приемы таких писателей, как Жан Расин, Октав Мирбо, Лев Толстой, Марсель Пруст, Стефан Малларме, Альфонс Доде, Жюль Ренар, Артур Конан Дойл и др.

**Рей (Rey) Этьен** (1879–1965) – французский драматург, киносценарист, театральный критик. Иногда выступал в соавторстве с «королями легкого жанра» Р. де Флером и Г.-А. де Кайяве. Как критик сотрудничал с газетой «Comoedia» и иллюстрированными журналами «La vie parisienne» и «Fantasio».

**Рейман Хуго Карл Фердинанд** (псевд. Scipio; 1886–1957) – журналист. Сын извозчика. Окончил Юрьевское городское училище. Принял участие в революционном движении, эсер. Был арестован и приговорен к каторжным работам (1907–1909), жил на поселении. После Февральской революции принял участие в Учредительном собрании от социал-революционеров, редактировал эсеровские издания в Эстонии. Был одним из руководителей театральной школы в Таллинне (1923–1925). Участвовал в социалистических газетах «Töö Lipp» (1917), «Töörahva Nääl» (1923). Заведовал Центральным статистическим бюро Эстонии (1923–1940). В начале 1930-х увлекся расовой теорией, издал книгу «Eestlaste rassiline koostis» (Расовый состав эстонцев. Tartu: Loodus, 1931).

**Рёйяр (Reuillard) Габриэль Александр** (псевд. G. R.; 1885–1973) – французский романист, драматург, журналист, театральный критик. Принимал участие в Первой мировой войне. Кавалер Почетного легиона (1931), затем офицер Почетного легиона (1939) за заслуги перед литературой. Лауреат премии Дюршон-Луве от Французской Академии (1948). Как театральный критик печатался в парижской газете «Paris-Soir».

**Рой Владимир** (псевд. Вл. Р.) – журналист тифлисской газеты «Рабочая правда».

**Ройзман Матвей Давидович** (1896–1973) – поэт, прозаик, критик, мемуарист. В 1914 г. окончил Коммерческое училище в Москве. В 1916 г. поступил на юридический факультет Московского университета. До 1918 г. параллельно играл в различных драматических студиях. Первые стихи опубликовал в 1918 г. в московском журнале «Свободный час». В 1920 г. примкнул к литературному течению имажинистов, стал секретарем организованной С. А. Есениным «Ассоциации вольнодумцев». С 1920 г. сотрудничал в журнале имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном», публиковался в их сборниках. Издал несколько

поэтических сборников. О театре писал в журналах «Искусство трудящимся», «Новая рампа», «Рампа», в газете «Вечерняя Москва». В 1930-е гг. работал редактором сценарного отдела киностудии «Межрабпомфильм». С 1935 г. писал в жанре детектива.

**Россовский Николай Андреевич** (псевд. Кобзарь, Г. Р., Рос-ский Н., Р-ский Н., Р-ий Н.; ?–1919) – журналист. Писал в газетах «Петербургский листок», «Петербургская газета», «Эхо сезона», в журнале «Театральный мирок».

**Рут Б.** – журналист, в начале 1920-х гг. печатался в газете «Правда».

**С.** <псевдоним не раскрыт> – журналист, печатался в тифлисской газете «Рабочая правда».

**Сабуров Симон Федорович** (псевд. С. С., С. Д-ский, Федорович, Феодорович и др.; 1868–1929) – театральный деятель, актер и антрепренер. Автор многочисленных пьес, комедий, трагических фарсов и др. Эпизодически выступал в театральной печати.

**Сазонова** (Сазонова-Слонимская, урожд. Слонимская) **Юлия Леонидовна** (1887–1957) – литератор, поэт, литературный и театральный критик, режиссер, историк театра. Окончила математический факультет Петербургского университета. Посещала репетиции балетной школы Императорского училища (педагог А. В. Ширяев) и даже танцевала в одной паре с В. Ф. Нижинским. Посещала Драматические курсы Петербургского императорского театрального училища по классу В. Н. Давыдова (1905/1906). Сотрудничала в журнале «Аполлон», в газете «Речь», в «Ежегоднике Императорских театров». В 1916 г. вместе с мужем, режиссером П. П. Сазоновым, организовала в Петербурге первый театр марионеток. В эмиграции с 1920 г. (Болгария, Италия), с 1924 г. жила в Париже. Руководитель театра марионеток в 1924–1925 гг. Специалист по балетному искусству, автор статей

по истории балета. Биограф и друг С. М. Лифаря. Член парижского Союза русских писателей и журналистов, с 1934 г. член правления Союза. Участвовала в вечерах «Звена» (1926), «Кочевья» (1932). В 1940–1942 гг. жила в Лиссабоне, затем в США; профессор Колумбийского университета (1946–1947). В 1955 г. возвратилась в Париж, работала в библиотеке Парижской оперы, преподавала в Хореографическом университете (1955–1957). Автор книг «La vie de la danse» («Жизнь танца») (Париж, 1937), «История русской литературы древнего периода» (Нью-Йорк, 1955). Соавтор книги С. Лифаря «Serge Lifar». Сотрудничала в газетах «Звено», «Последние новости», «Русская мысль», в журналах «Встречи», «Числа», «Современные записки», в «Вестнике РСХД», а также во французских изданиях «La Revue Musicale», «La nouvelle revue française», «Le Mercure de France», «Cahiers de l'Étoile» и др.

**Сверчевский (Świerczewski) Эугениуш** (1894–1944) – польский театровед. Учился в Харьковском и Киевском университетах, во время Первой мировой войны в Харькове и Курске занимался общественной и культурной деятельностью в среде польских беженцев, сотрудничал с польскими газетами Москвы и Петрограда; секретарь редакции газеты «Zolnierz Polski»; в 1919–1920 гг. работал в редакции виленской газеты «Nasz Kraj»; горячий популяризатор Н. Н. Евреинова в межвоенной Польше.

**Сёдерман (Söderman) Свен** (псевд. S. S-n; 1866–1930) – шведский писатель, журналист, театральный критик. Автор книг об Альфреде де Мюссе (1894), Морисе Метерлинке (1911), Ромене Роллане (1916), театре («Мельпомена и Талия», 1919). Как журналист регулярно выступал на страницах газеты «Stockholms Dagblad».

**Сидоров Алексей Алексеевич** (псевд. А. С., А. А. С.; 1891–1978) – искусствовед, библиофил, коллекционер, член-корр. АН СССР (1946). Окончил в 1913 г. Московский университет,

где с 1916 г. читал лекции, в 1921 г. защитил магистерскую диссертацию (книжная графика и книговедение), действительный член ГАХН (1921–1930), с 1944 г. в Институте истории искусств АН СССР (ныне – ГИИ). Был не только кабинетным ученым. Во время обучения за рубежом стал членом одной из европейских масонских лож. Вернувшись в Россию, вступил в московскую масонскую ложу. В годы войны был привлечен к участию в контрразведывательной операции «Монастырь», за что награжден орденом «Знак Почета» (1943). В 1920-е гг. уделял большое внимание танцу, в особенности его новым направлениям: немецкому экспрессионистскому танцу, исканиям московских студий ритмопластического танца. Выпустил книгу «Современный танец» (М., 1922). Под его руководством в хореологической лаборатории ГАХН шла работа, в которой принимали участие многие хореографы-новаторы. Часто выступал в театральной периодике («Зрелища», «Театр и студия», «Театральное обозрение», «Искусство трудящимся», «Программы государственных академических театров», «Новый зритель», «Современный театр») со статьями, посвященными танцу и балету, поддерживая, в частности, опыты К. Я. Голейзовского. Его выступление по поводу драматического театра носило эпизодический характер, именно поэтому, вероятно, и называлось «Заметки зрителя».

**Слоним Марк Львович** (1894–1976) – литературовед, публицист. В 1912–1914 гг. учился в университете Флоренции (окончил его только в 1920 г. со степенью доктора); в 1915–1918 гг. изучал литературу и философию в Петроградском университете. Печатался в «Одесском листке» (1913–1917), «Вестнике Европы» (1916–1917) и др. периодических изданиях. Член Всероссийского Учредительного собрания (от партии социалистов-революционеров). Эмигрировал в 1919 г. Поселился в Праге, где преподавал в Русском университете, в 1922–1932 гг. был литературным редактором и ведущим критиком журнала «Воля России»,

сотрудничал в «Современных записках» (Париж) и других изданиях. Охотно печатал начинающих писателей, активно поддержал М. И. Цветаеву, о которой позднее писал: «Наступит день, когда ее творчество будет заново открыто и оценено». В журнале «Воля России», сыгравшем значительную роль в художественной и интеллектуальной жизни русской эмиграции, публиковал обзоры советской литературы, рецензии на новые книги советских писателей и литераторов русского зарубежья: И. Э. Бабеля, писателей объединения «Серапионовы братья», Б. А. Пильняка, В. М. Инбер, Н. С. Гумилева, С. А. Есенина и др. В 1928 г. Слоним организовал в Париже свободное литературное объединение «Кочевье» (существовало до 1938 г.), «устные журналы» которого были очень популярны в среде русской эмиграции. В 1941–1962 гг. жил в США. Сотрудничал в газете «Новое русское слово», в «Новом журнале» и др. изданиях. В 1963 г. поселился в Женеве, написал свыше 200 материалов для радиостанции «Свобода», сотрудничал в «The New York Times», «The New York Times book review», в газете «Русская мысль»; был членом ПЕН-клуба.

**Слонимский (Slonimski) Антоний** (1895–1976) – польский поэт, драматург, театральный критик, общественный деятель. Печатался в варшавских газетах «Kurier Polski» (1920–1923) и «Wiadomości Literackie» (1924–1939). Во время Второй мировой войны жил в Париже, затем в Лондоне. В 1951 г. вернулся в Польшу.

**Смит (Smít) Эйнар** (1878–1928) – шведский прозаик, сценарист, театральный репортер, издатель. В 1903 г. в Упсале получил степень магистра права. Долгие годы работал по специальностям нотариус, архивариус и т. д. Затем резко изменил жизнь. С 1919 по 1923 г. был театральным репортером газеты «Svenska Dagbladet», затем стал литературным директором издательства «Ählen & Åkerlund».

**Соболев Юрий Васильевич** (псевд. В–в Ю., Васильев Юрий, С., С–в Ю., Треплев А. и др.; 1887–1940), театральный критик, историк театра и литературы, педагог. В 1914 г. окончил Московский университет, где учился на двух факультетах: юридическом и историко-филологическом. Печатался с 1905 г., театральной критикой занимался с 1910 г. («Рампа и жизнь», «Театр», «Путь» и др.). В 1922–1926 гг. заведовал редакцией журнала «Театр и зритель»; в эти же годы активно выступал по вопросам театра в «Известиях», «Правде», журналах «Рабис», «Красная новь», «Новый мир». Был рецензентом и историком спектаклей МХАТ. Приверженность искусству Художественного театра не исключала интерес к театральным исканиям. Вероятно, Вс. Э. Мейерхольд ценил независимую позицию Соболева и весной 1921 г. пригласил критика в постановочную коллегию Театра РСФСР-1. В 1921 г. печатался в мейерхольдовском «Вестнике театра», чья позиция по отношению к академическим театрам, в том числе и Художественному, была агрессивной.

**Старк Эдуард Александрович** (псевд. Зигфрид; 1874–1942) – театральный критик. Окончил в Петербургский университет. Вел в газете «Санкт-Петербургские ведомости» отдел «Эскизы», посвященный жизни театров (1902–1917). Печатался в «Обзрении театров», «Театре и искусстве», «Ежегоднике Императорских театров», «Жизни искусства», «Театре и музыке» и др. Отличался либеральностью взглядов и терпимостью к различным сценическим направлениям. Много писал об оперном искусстве, в частности о Л. В. Собинове и Ф. И. Шаляпине. Был сторонником традиции сценического реализма и неприязненно, но без ожесточения, относился к новым веяниям. Поддерживая Художественный театр, написал монографию о «Старинном театре» Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризену.

**Стровски де Робкова (Strowski de Robkowa) Жозеф Фортунат** (1866–1952) – французский историк литературы, эссеист, литературный



и театральный критик. Профессор филологического факультета Парижского университета. Член Академии гуманитарных и политических наук с 1926 г. Писал также о гастролях ГосТИМа.

**Струве Глеб Петрович** (псевд. Не-театрал; 1898–1985) – поэт, литературный критик, литературовед, переводчик. В 1918 г. вступил в Добровольческую армию. В 1919 г. с отцом, П. Б. Струве, переехал в Англию. Окончил Оксфордский университет (1921), получил диплом по новой истории. Жил в Праге и Берлине (1922–1924), в Париже (1924–1932), в Англии (1932–1947). С 1947 г. жил в США. Был профессором кафедры славянских языков и литератур Калифорнийского университета в Беркли, читал лекции в других университетах США и Канады. Дебютировал в печати стихотворением в журнале «Русская мысль» (1918). В эмиграции в 1920–1930-е гг. печатался в журналах «Русская мысль», «Благонамеренный», «Новый мир», «Современные записки», «Балтийский альманах», а также в газетах «Россия», «За Свободу!», «Россия и славянство», «Сегодня», «Руль», «Возрождение», «Дни», в альманахе «Окно». Автор «Истории русской советской литературы» (1935), переведенной на несколько языков.

**Сэ (Sée) Эдмон** (1875–1959) – французский драматург, театральный критик, романист. Автор книг «Маленькие диалоги о театре и драматическом искусстве» (*Petits dialogues sur le théâtre et l'art dramatique*, 1913), «Анри Бек, или Рабство и величие драматургии» (*Henry Becque, ou Servitude et grandeur dramatiques*, 1926), «Современный французский театр» (*Le Théâtre français contemporain*, 1928). Автор предисловия к книге Н. Н. Евреинова «Театр Советской России» (*Le Théâtre en Russie soviétique*, 1946). Писал о гастрольных спектаклях ГосТИМа.

–**т.** (–**т.**) <псевдоним не раскрыт> – немецкий театральный критик, печатавшийся в газете «Berliner Börsen-Courier».

**Тальников** (наст. фам. Шпитальников) **Давид Лазаревич** (1882–1961) – литературовед, театровед, критик. С 1904 г. печатался в журналах «Вестник Европы», «Русское богатство», «Журнал театра Литературно-художественного общества», в газете «День» и др. После революции выступал в журналах «Красная новь», «Прожектор», «Современный театр», «Театр», в газетах «Комсомольская правда», «Советское искусство», «Литературная газета» и др. Участвовал в ряде сборников, посвященных проблемам театра. Тальников не принимал мейерхольдовских исканий, вместе с тем критиковал Художественный театр за бытовизм.

**Тарасов Георгий Иванович** (псевд. Г. Т., Г. Т-ов, Т.; 1888–1938) – литератор, театральный критик, журналист. Закончил историко-филологический факультет Петербургского университета. В годы Первой мировой войны находился в Пскове, работал заведующим реквизитом и художником Псковского драматического театра. Вместе с отступающей Северо-западной армией в конце 1919 г. перебрался в Эстонию, стал журналистом в Таллине. Сотрудничал в русских газетах «Верный путь», «Жизнь», «Вечерняя почта» (все – 1920), «Последние известия» (1920–1921), «Свободное слово» (1921), в литературных еженедельниках «Облака» (1920) и «Отклики» (1921), в двуязычном эстонско-русском журнале «Театр и кино» (1921–1922; заведующий отделом), в ежегоднике «День русского просвещения». Переводил с французского. По просьбе советского посольства написал основательный обзор «Русские в Эстонии» (1927), в котором рассматриваются все стороны жизни русских в Эстонии. В дискуссиях и спорах все более придерживался просоветской позиции. В ноябре 1927 г. вернулся в СССР, где занялся исследованием кукольного театра. Летом 1938 г. был арестован, приговорен к высшей мере наказания и расстрелян. Главным пунктом обвинения стало пребывание в Эстонии.

**Тверской** (наст. фам. Кузьмин-Караваев)  
**Константин Константинович** (др. псевд. КаТе; 1890–1937) – театральный режиссер, театральный критик и педагог. Учился у Вс. Э. Мейерхольда в петербургской Студии на Бородинской. Самостоятельную режиссерскую деятельность начал в Петрограде в 1918 г., поставил в Театре коммуны Коломенского района спектакль «Театр чудес» по М. Сервантесу. В 1919 г. в только что открывшемся Большом драматическом театре (БДТ) поставил пьесу М. Левберга «Дантон». В 1920-х гг. ставил спектакли в различных театрах Ленинграда: в Государственном театре Народного дома, в Лиговском театре, Красном и Кукольном театрах. В 1927 г. был приглашен в БДТ в качестве постоянного режиссера. С 1929 по 1935 г. главный режиссер и художественный руководитель БДТ, переориентировал театр на современный репертуар. В 1935 г. Тверской попал в так называемый «кировский поток» и оказался одним из десятков тысяч высланных из Ленинграда в связи с убийством С. М. Кирова. С 1936 г. работал в Саратове, ставил спектакли в Театре им. Карла Маркса и Театре оперы и балета. В 1937 г. расстрелян.

**Тугендхольд Яков Александрович** (псевд. Я. Т.; 1882–1928) – художественный критик, искусствовед. В 1901 г. поступил на историко-филологическое отделение Московского университета и одновременно в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В феврале 1902 г. арестован на нелегальной сходке студентов и до конца года находился в заключении. После освобождения вместе с матерью и сестрой уехал в Мюнхен, поступил на юридический факультет университета. Во время учебы сблизился с социал-демократическими кругами русской эмиграции. Занимался в разных художественных школах, в том числе в мастерской А. Г. Явленского. В 1905 г. с семьей переехал в Париж. Занимался живописью и литографией в Академии Рансона и мастерской Т.-А. Стейнлена. Первая значительная работа – статья «Последние течения французской

живописи» (1908) в журнале «Современный мир». С этого времени регулярно публикуется также в журналах «Аполлон», «Северные записки», «Новый журнал для всех». Летом 1913 г. вернулся в Москву. Весной 1914 г. по поручению С. И. Щукина предпринял поездку в Германию и Францию с целью отбора произведений новой живописи для щукинского собрания. В июне 1919 г. направлен в Крым для обследования местных музеев, затем назначен заведующим отделом искусств Крымского наробраза. Осенью 1922 г. переведен в Москву на должность заведующего художественным отделом газеты «Известия» и журнала «Красная нива». Одновременно был сотрудником ГАХН. В 1925 г. принимал участие в организации советской экспозиции на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. В январе 1928 г. назначен заведующим художественным отделом газеты «Правда».

**Турцев С.** <псевдоним не раскрыт> – журналист, поэт, пражский корреспондент варшавской газеты «За свободу».

**Уральцев В.** <псевдоним не раскрыт> – журналист, печатавшийся в берлинской газете «Дни».

**ф. а. (v. а.)** <псевдоним не раскрыт> – австрийский журналист, в 1920-е гг. печатавшийся в газете «Neues Wiener Tagblatt».

**ф. А. (v. А.)** <псевдоним не раскрыт> – немецкий журналист, в начале 1920-х гг. печатавшийся в газете «Berliner Lokal Anzeiger».

**Фалльстрём (Fallström) Даниэль** (1858–1937) – шведский поэт, писатель, театральный критик, актер, журналист. Получил актерское образование, но тяготел больше к литературным занятиям. В 1878–1881 гг. Фалльстрём работал в качестве журналиста для французской газеты «Figaro», затем для шведской газеты «Aftonbladet» (1881–1883) – в качестве парижского корреспондента.

Позже писал для целого ряда других газет и журналов, в том числе в качестве театрального рецензента для «Nya Dagligt Allehanda» (1906–1909). С 1909 по 1932 г. был сотрудником в либеральной, позже социал-демократической утренней газете (Stockholms-Tidningen).

**Философов Дмитрий Владимирович** (1872–1940) – публицист, художественный и литературный критик, религиозно-общественный и политический деятель. Еще в гимназии интерес к искусству и стремление к самообразованию сблизили его с А. Н. Бенуа, К. А. Сомовым, В. Ф. Нувелем. По окончании юридического факультета Петербургского университета в 1895 г. стажировался в Гейдельбергском университете. С 1897 г. занимался журналистской деятельностью, печатался в журналах «Северный вестник», «Образование», «Трудовая помощь». Работал редактором литературного отдела журнала «Мир искусства» (1898–1904), позже занял должность руководителя отдела художественной критики. В конце 1890-х годов сблизился с Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус. Наряду с Д. С. Мережковским, В. В. Розановым и В. А. Тернавцевым Философов стал одним из организаторов Религиозно-философских собраний в Петербурге. Вместе с Мережковским стал инициатором журнала «Новый путь» (1903–1904), где был постоянным автором и, в последний год издания, его редактором. Сотрудничал в газетах и журналах «Слово», «Речь», «Русская мысль» и др. С 1920 г. в эмиграции в Польше. Возглавлял ряд антибольшевистских организаций. Советник Ю. Пилсудского по русско-украинскому вопросу (1921). Редактировал выходившие в Варшаве газеты «Свобода» (1920–1921), «За свободу!» (1921–1932), «Молва» (1932–1934).

**Флер (Flers) Робер де** (полное имя Робер Пельве де ля Мотт Анго, маркиз де Флер; 1872–1927) – французский драматург, журналист, дипломат. Одноклассник М. Пруста в Лицее Кондорсе в Париже, с которым надолго был связан дружбой. Был, прежде всего, драматургом.

Вместе с Г.-А. де Кайяве написал несколько комедий. В течение 15 лет им не было равных в легком жанре. В ходе Первой мировой войны ему довелось сыграть дипломатическую роль первого плана в отношениях Франции и Румынии. После войны сотрудничал с драматургом Ф. де Круассе. В 1920 г. избран членом Французской академии. С 1921 г. – литературный директор газеты «Le Figaro».

**Фогелер (Vogeler) Эрих** (1900–1931) – немецкий журналист, художественный критик, некоторое время шеф отдела критики газеты «Berliner Tageblatt», затем редактор литературного отдела «Berliner Börsen-Courier». В конце 1920-х гг. был направлен корреспондентом в Копенгаген.

**Фрид Самуил Борисович** (псевд. Фри-Дик; 1884–1962) – музыковед, театральный критик. Окончил Киевское музыкальное училище по классу скрипки. Учился на юридическом факультете Киевского университета, но был исключен как «неблагонадежный». Печатался в газетах «Биржевые ведомости», «Звезда», «Правда». В 1920 г. работал при Политотделе Штаба 14-й Армии. После революции печатался в журнале «Новый зритель», «Красной газете», газете «Театр». В 1922–1923 гг. – редактор журнала «Театр и музыка».

**х. м. (h. m.)** <псевдоним не раскрыт> – театральный рецензент австрийской газеты «Neues Wiener Journal».

**Х. Х. (H. H.)** <псевдоним не раскрыт> – английский рецензент, печатавшийся в лондонской газете «The Observer».

**Хавкин Владимир Александрович** (псевд. В. Х–н, В. А. Вольмар, Вольмар, Ростовский театрал; 1879–1935) – драматург, журналист. Редактор газеты «Приазовский край» (1897–1910). В 1920-е гг. печатался в газете «Советский Юг».

**Херсонский Хрисанф Николаевич** (псевд. Хрисанф Х., Х. Х.; 1897–1968) – театральный критик, историк театра, драматург. Учился в Государственных высших режиссерских мастерских (1922–1923). Был актером Государственного показательного театра, Театра РСФСР 1, театра «Романеск». С 1917 г. выступает в печати. Печатался в журналах «Вестник театра», «Театральная Москва», «Жизнь искусства», «Красная нива», «Прожектор», газете «Известия ВЦИК» и др. Автор монографий о Е. Б. Вахтангове (1940) и Б. В. Шукине (1954), составитель книги «Беседы о Вахтангове» (1940). В середине 1930-х гг. работал в качестве художественного руководителя Экспериментальной мультипликационной мастерской при Государственном управлении кино и фото, читал лекции по мультипликации.

**Хессин** (Хессин) **Николай Павлович** (псевд. Н. Х.) – литератор, журналист. В. Я. Брюсов в дневниковой записи от февраля–марта 1903 г. называл его в составе «целой гурьбы юношей, жаждущих славы, юных декадентов» (Дневники 1891–1910 / Подг. к печати И. М. Брюсовой; примеч. Н. С. Ашукина. М., 1927. С. 149), следовавших за вождями символизма. Славы не добился: сведения о нем сохранились скудные. В 1905 г. печатал критические статьи, в том числе и театральные, в журнале «Искусство». Считал, что будущее за символистской драмой, но приветствовал МХТ как «прекрасный все-таки образец старого театра» («Привидения» Ибсена в МХТ // Искусство. М., 1905. № 3. С. 64). Несколько рецензий опубликовал журнале «Экран» (1921–1922).

**Хирш** (**Hirsch**) **Leo** (1903–1943) – немецкий драматург, журналист, театральный критик. Родился в Познани, тогда входившей в состав Пруссии. В 1921 г. переехал в Берлин. Печатался в «Berliner Tageblatt», «Weltbühne» и др. Умер в концлагере.

**Ходоровский Арнольд Семенович** (псевд. Ард. А., А. А., Ар–в А., Ар–ов А., Ардов А., Ардов А. С., Полежаев А., Семенов А.; 1895–?) – журналист. Печатался в «Рампе и жизни», «Биржевых ведомостях», «Раннем утре». В 1918–1919 гг. – сотрудник «Приазовского края» и донских театральных журналов, соредактор «Новостей театра».

**Хэммонд** (**Hammond**) **Перси** (1873–1936) – один из самых влиятельных американских театральных критиков своего времени. Начиная карьеру театральным критиком в «The Chicago Evening Post». С 1908 г. – в «The Chicago Tribune», а с 1921 г. – ведущий театральный критик в «The New York Tribune» (позже «The New York Herald Tribune»), где оставался до самой смерти. Его рецензии отличались беспощадностью суждений, точностью и остроумием, и вместе с тем, он был одним из редких критиков, признававших, что не всегда бывает прав.

**Цвейг** (**Zweig**) **Арнольд** (1887–1968) – немецкий писатель. Изучал филологию, философию, историю искусств в университетах Бреслау, Мюнхена, Берлина, Гёттингена, Ростока, Тюбингена. Печататься начал в 1908 г. В годы Первой мировой войны служил в германской армии. Военные впечатления оказали влияние на формирование леворадикального и пацифистского мировоззрения писателя и на темы его творчества. После окончания войны Цвейг жил в Мюнхене. В 1920-е гг. редактировал в Берлине сионистский журнал «Judische Rundschau». Печатался также в «Judische Zeitung» (Бреслау). Наибольшую славу принес Цвейгу роман «Спор об утере Грише» (1927), который был переведен на многие языки и признан одним из лучших антивоенных произведений своего времени. В 1933 г., после прихода к власти нацистов, Цвейг покинул Германию и в 1934 г. переехал в Эрец-Исраэль. Он жил в Хайфе, где в 1942–1943 гг. был соредактором еженедельника «Ориент». В годы войны стал одним из основателей, а затем и президентом Лиги помощи Советской России.

В 1948 г. Цвейг покинул Израиль и поселился вначале в Праге, но в том же году переехал в Восточный Берлин. В 1950 г. он был избран президентом Германской академии искусств.

**Чанек (Šarek) Карел** (1890–1938) – чешский писатель, прозаик и драматург, фантаст, критик, эссеист. Начал писать в возрасте четырнадцати лет. В 1915 г. получил степень бакалавра в Карловом университете, защитив диссертацию на тему «Объективный метод в эстетике применительно к изобразительному искусству». Также занимался философией в университетах Берлина и Парижа. Будучи студентом, принимал активное участие в издании литературного альманаха («Almanac 1914»). Одновременно интересуется живописью, в особенности кубизмом. Познакомился со многими представителями чешского модернизма и посвятил ряд статей модернизму в живописи. Осенью 1917 г. стал работать журналистом и критиком в газете «Národní listy» («Национальная газета»), с 1921 г. до своей смерти работал журналистом и редактором в газете «Lidové noviny» («Народная газета»). В 1921–1923 г. драматург пражского «Театра на Виноградах» (Divadlo na Vinohradech). Автор пьес «Средство Макропулоса» (1922), «Мать» (1938), «R. U. R.» (1920), романов «Фабрика абсолюта» (1922), «Кракатит» (1922), «Гордубал» (1933), «Метеор» (1934), «Обыкновенная жизнь» (1934; последние три образуют т. н. «философскую трилогию»), «Война с саламандрами» (1936) и др., а также множества рассказов, эссе, фельетонов, сказок, очерков и путевых заметок.

**Чванчара (Čvančarā) Карел** (псевд. Carlo di Praga, Carel Lužan и др.; 1882–1970) – чешский журналист, редактор, переводчик, писатель. Прослушал курс на факультете искусств (1903–1906). С 1908 г. политический редактор газеты аграриев «Venkov» (до 1942) и одновременно редактор отдела музыки и театра ее приложения «Večeř» (1925–1934). Писал пьесы, инсценировки, развлекательные программы.

**Ченцов В.** – журналист петроградской газеты «Последние новости».

**Шебуев Николай Георгиевич** (1874–1937) – журналист и писатель, театральный критик. Окончил юридический факультет Казанского университета. Начал печататься с 1892 г. В 1905–1906 гг. издавал популярный сатирический журнал «Пулемет», где высмеивал царское правительство, за что был арестован и заключен в тюрьму. В 1906–1907 гг. издавал «Газету Шебуева», а с 1908 по 1914 г. (с перерывом) – журнал «Весна», где сотрудничали Л. Н. Андреев, К. Д. Бальмонт, Демьян Бедный, Н. С. Гумилев, А. И. Куприн, М. М. Пришвин, Игорь Северянин; также в этом журнале впервые стали печататься футуристы – Н. Н. Асеев, В. В. Каменский и В. В. Хлебников. Печатался в театральных изданиях: «Обозрение театров», «Театр и искусство», «Театр», «Зритель», «Театральное обозрение», «Театральная газета».

**Шнейдер (Schneider) Луи** (1861–1934) – французский музыкальный, балетный и театральный критик. Печатался в газетах «La Paix», «Le Gaulois», «The New York Herald» и журнале «La Revue de France» (с 1923 г.).

**Шперлинг Григорий Александрович** (псевд. А., Авлов; 1885–1960) – театральный деятель, режиссер, критик и педагог. Окончил юридический факультет Петербургского университета. С 1908 по 1913 г. – актер «Первого Передвижного драматического театра» П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, где его сотоварищем был А. Я. Таиров. В 1913 г. стал соучредителем театра «Наш театр» (СПб.). Вместе с В. Вольфом и И. Терентьевым был одним из инициаторов создания Красного театра в Ленинграде (1924). Автор книг и статей по театру, идеолог самодеятельного искусства.

**Шрамм Вильгельм фон** (1898–1983) – немецкий журналист и военный писатель. Участник Первой мировой войны (в том числе битвы при Вердене). Закончил Мюнхенский

университет по специальности германистика и история. С 1924 по 1933 г. работал в отделе культуры «Münchener Neueste Nachrichten», а затем в берлинском журнале «Deutsche Infanterie». В годы Второй мировой войны служил в отделе пропаганды вермахта и референтуре генеральных штабов во Франции и Советском Союзе. После войны преподаватель Высшей школы политических наук. Автор книги о литературной жизни Мюнхена в 1919–1924 гг. (1979).

**Шпро (Stroh) Хайнц** (1889–1952) – немецкий журналист, писатель, литературный и театальный критик «Berliner Börsen-Zeitung» (1924–1933). Известность получил сборник новелл «Одинокие» (1921), посвященных, среди прочих, Осипу Дымову, Федору Сологубу, Роберту Музилю, Герману Гессе, Стефану Цвейгу. Бежал из Германии с приходом к власти нацистов. Вернулся с союзными войсками в 1945 г. Жил в Нюрнберге, где основал общество Томаса Манна.

**Шубский Николай** – журналист, автор нескольких статей в «Вестнике театра».

**Энгельмюллер (Engelmüller) Карел** (1872–1950) – чешский писатель, драматург, театальный критик, переводчик. Печатался в периодических изданиях «Slovo» (1905), «Zlatá Praha» (1908–1909, 1917–1920), «České divadlo» (1918), «Národní Politika» (с 1921).

**Эфрос Абрам Маркович** (псевд. Росций; 1888–1954) – искусствовед, литературовед, театровед, поэт и переводчик. С золотой медалью окончил гимназические классы Лазаревского института восточных языков (1907). Окончил юридический факультет Московского университета (1911), параллельно слушал лекции на историко-филологическом факультете. Постоянно выступал как художественный и литературный критик в газете «Русские ведомости», сотрудничал также в журнале «Аполлон», газете «Утро России» и в русско-еврейской прессе («Новый путь.

Еженедельник, посвященный еврейской жизни», журнал «Еврейская жизнь», сб. «Еврейский мир», кн. 1, М., 1918). Февральская революция 1917 г. ознаменовала начало активной общественно-административной деятельности Эфроса. В июне 1917 г. он был избран по списку партии социалистов-революционеров (эсеры) гласным Московской городской думы. Выполнял обязанности помощника хранителя (затем заведующего отделом новейшей живописи) Третьяковской галереи (1917–1918; 1919–1929). С 1920 по 1926 г. заведовал художественной частью МХАТа, а также ГОСЕТа, куда привлек Н. И. Альтмана, Р. Р. Фалька, М. З. Шагала. Был одним из идеологов возрождения еврейской культуры, которую понимал как светскую культуру на идиш, и был оппонентом культуры на иврите, а, следовательно, и театра «Габима». С 1944 г. – старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР (ныне – ГИИ) и профессор (с 1945 г.) кафедры истории театра в Государственном институте театального искусства и в Школе-студии МХАТ. В 1946–47 гг. и 1949 г., в рамках так называемой кампании по борьбе с формализмом и космополитизмом, Эфрос был подвергнут травле, его научная и педагогическая деятельность в Москве была прервана. В 1950–1954 гг. Эфрос жил в Ташкенте, был профессором местного театального института.

**Эфрос Николай Ефимович** (псевд. Князь Мышкин, Коль-Коль, Москвич, Старик, Старый друг и др.; 1867–1923) – театальный критик, журналист, историк театра, историограф Московского Художественного театра. В 1889 г. закончил юридический факультет Московского университета. С 1891 г. публикует театральные рецензии сначала в провинциальной, а затем и в московской печати: московская газета «Новости дня», специализированные издания «Артист», «Театрал», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь». В 1896 г. становится фактическим редактором газеты «Новости дня», которую возглавляет на протяжении восьми лет. Покинув «Новости дня», сотрудничает в газетах «Век»,

«Путь». С 1907 г. ведущий критик крупнейшей из либеральных московских газет «Русские ведомости». Журналист возглавляет московский отдел этой газеты с октября 1911 г. вплоть до прекращения выхода «Русских ведомостей» в 1918 г. Также сотрудничал в качестве московского корреспондента с петербургской газетой «Речь», газетами «Одесские новости» и «Киевская мысль». Его публикации появлялись также в московском журнале «Русская мысль», петербургских изданиях «Современный мир», «Новый журнал для всех», «Ежегодник Императорских театров» и «Russian review». В 1921–1922 г. издает еженедельное «Театральное обозрение», журналы «Культура театра» (1922), в этом же году принимал участие в журнале «Жизнь». С возникновения Художественного театра следил за его движением, откликаясь почти на каждый спектакль. Выпустил ряд монографий о МХАТе. Отдельные книги посвятил спектаклю «Сверчок на печи» Первой студии (Пг.: А. Э. Когана, 1918) и истории театра «Летучая мышь» (М., 1918). Немало его книг было написано о московском Малом театре. Возглавлял Театральную секцию Российской академии художественных наук (позже Государственная академия художественных наук – ГАХН), в организации которой принимал непосредственное участие.

**Юнгбергер (Ljungberger) Юхан Эрик** (псевд. Témoins, Kaifas, Kfs, – F-, Klase, Pinglet, Sht, Silhuett, и E. Lj.; 1875–1965) – шведский журналист, театральный и музыкальный критик. После короткого периода работы в качестве государственного служащего с 1913 г. Юнгбергер обращается к журналистике. Уже в газете «Dagens Nyheter», которую быстро оставил из-за разногласий с главным редактором, он находит ту область деятельности, которая будет его исключительным приоритетом: театральный репортаж. С 1914 г. и в течение последующих 20 лет под псевдонимом Каиафа вел колонку в «Svenska Dagbladet», стараясь сделать газету трибуной для обсуждения новых тенденций в театральной и музыкальной жизни. Редактор,

затем ответственный редактор журнала «Svenska Scenen» (1914–1918), редактор, затем ответственный редактор журнала «Scenen» (1919–1932). Участвовал в послевоенной дискуссии об эстетике современного театра, о новых идеях Пера Линдберга и русском балете М. Фокина. Проявлял интерес к различным музыкальным, цирковым и эстрадным жанрам; занимался организацией и проведением хоровых фестивалей, писал о балете и опере. Среди работ о русском театре: «Возрождение балета. М. Фокин. Русский реформатор балета. Мастера балета королевской оперы Санкт-Петербурга» (Стокгольм, 1913).

**Юханссон (Johansson) Андерс Готтхард** (псевд. G. J-n; 1891–1968) – шведский писатель, искусствовед, театральный критик. Более всего известен как автор статей об искусстве и архитектуре, написанных, в первую очередь, для газеты «Svenska Dagbladet». Ввел в общепотребительную лексику понятие «функционализм». Его теоретическая деятельность имела большое влияние на шведскую архитектуру и формирование образа современной Швеции.

**Яблоновский Сергей** (наст. Потресов Сергей Викторович; 1870–1953) – журналист, театральный и литературный критик. В периодической печати работал с 1893 г. С 1901 г. соредатор сытинского «Русского слова», издававшегося тиражом «более чем миллион» (С. Яблоновский). В 1909 г. вышла книга С. Яблоновского «О театре» (М.: И. Сытин). Убежденный реалист, Яблоновский не желал признавать новаторства в творчестве, считая его трюкачеством, попыткой привлечь внимание, подменой подлинного таланта. Футуристов он презрительно именовал «бурлоками и другими писателями». После революции бежал на белый Юг России. В 1920 г. покинул Россию. В эмиграции писал для парижской газеты «Общее дело», берлинского «Руля», бухарестской «Нашей речи», журнала «Иллюстрированная Россия» и ряда других изданий. С 1947 г. сотрудничал с «Русской мыслью».

**Янг (Young) Старк** (1881–1963) – американский педагог, драматург, прозаик, художник, литературный и театральный критик и эссеист. Выросший на берегах Миссисипи, Янг до конца жизни оставался представителем консервативного, патриархального Юга и не изменил «проигранному делу». Успешную университетскую карьеру оборвал в 1921 г., уйдя в отставку и переехав в Нью-Йорк. Став редактором и театральным критиком журнала «The New Republic», оставался в нем вплоть до выхода на пенсию в 1947 г. Печатался также в «The New York Times». Принимал участие в создании театра в Нью-Йорке, написал несколько пьес. Его карьера была признана выдающейся, что подтверждено рядом престижных премий.

**Янтарев** (наст. фам. Бернштейн) *Ефим Львович* (др. псевд. Янт, Е. Я., 1880–1941/42) – поэт, журналист, театральный критик. Печататься начал в 1901 г. В 1904 г. примкнул к московским символистам, возглавляемым В. Я. Брюсовым. В 1906 г. принял участие в основанном С. А. Соколовым журнале «Перевал». К этой поре

относится близкое знакомство с В. Ф. Ходасевичем, Андреем Белым, П. П. Муратовым, Б. К. Зайцевым, А. А. Койранским. В разных качествах проходил газетный путь, работая и корректором, и редактором, и автором: «Новь», «Голос Москвы», «Утро России», «Театр и искусство», «Московская газета», «Вечерние известия» и др. С октября 1917 и до 1918 г. – фельетонист и рецензент в газете «Театральный курьер». Затем вплоть до нэпа он ничего не писал и только в последние месяцы с появлением полусвободной литературно-театральной прессы начал сотрудничать в качестве театрального рецензента в журнале «Экран». Умер в заключении.

**Яншевскис (Janševskis) Екабс** (псевд. J.; 1865–1932) – латышский журналист, писатель, автор нескольких романов, работал в газете «Valdības Vēstnesis» («Правительственный Вестник»).

**ХУ** <псевдоним не раскрыт> – шведский театральный критик. Печатался в стоковой газете «Social-Demokraten».



## Указатель имен\*

- А.* 106, **640**
- А. Фр.* 422, **640**
- Абенсур Ж.* 17
- Абрам П.* 549, **576**
- Абрамов А. И.* 143, **640**
- Абрикосов А. И.* 454, 565
- Аброскина И. И.* 262
- Абышева М. В.* 17, 160, 162, 163, 502, 510
- Аверино О.* 502, **571**
- Аверченко А. Т.* 565
- Авивит Ш.* 120, 125, 272, 278, 295, 296, 316
- Авлов Г. А.* см. Шперлинг Г. А.
- Авраменко Е. А.* 17
- Агалибама Х.* см. Гробер Х.-Е.
- Адашев А. И.* 65, 444, 664
- Адсон К. А.* 155, 185, **640**
- Азанчевский С. В.* 188, 259
- Айхенвальд Ю. И.* 54, 144, 184, 521, **573, 574**
- Акимова А. А.* 540
- Алберс К.* 17
- Алеева Е. А.* 56, 130, 136, 138
- Александров А. С.* 569
- Александров Н. Г.* 114
- Алексеев И. К.* 188
- Алексеев К. С.* см. Станиславский К. С.
- Алексеев Н. А.* 188
- Алексеева Е. Г.* 444
- Алсберг Г.* 379, 385, 386, 394, **438**, 649
- Альтман Н. И.* 202, **265**, 272, 273, 277, 279, 282–285, 287, 291, 301, 305, 327, 333, 336, 349, 354, 357, 359, 408, 416, 426, 428, 429, 676
- Альтман Н. Э.* 53
- Альцест* см. Генис Е. Я.
- Анакреонт* 169, **186**
- Анапский Н.* см. Мазанов Н.
- Анджей Марк (Арнитайн М. А.)* **433**, 434
- Андреев А. В.* 183, 263
- Андреев Л. Н.* 44, 144, 182, 183, **184**, 321, 336, 357, 418, 429, 432, 434, 473, 565, 568, 591, 606, 644, 665, 675
- Андреева И. Г.* 184
- Андрезен Н.* 185
- Андрей Белый (Бугаев Б. Н.)* 654, 665, 678
- Андрей Марк* см. Анджей Марк
- Андроникашвили К. Г.* 665
- Анненков Ю. П.* 197, 201, 207–210, 264, **640**, 657, 667
- Ан-ский С. (Раппопорт)* 10–12, 120, 272–279, 281, 282, 284–286, 289, 293–295, 298, 302, 305, 307, 308, 321–323, 325, 328, 330, 333, 335, 336, 339–341, 343, 348, 351, 352, 354–357, 360, 361, 362, 367, 369–373, 377–380, 382, 383, 385–387, 391, 393–395, 397–399, 401, 403, 404, 406, 412–415, 417, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 429, 432–435, 438, 442, 577, 582, 629, 638, 650
- Антиох Этифан* 397, **440**

\* Жирным шрифтом отмечены те страницы, где даются основные сведения об упоминаемом лице.

- Антокольский П. А.* 130, 134, 135, 187, 256, 477, 479, 568, **641**
- Антуан* 110, 112, 268, 358, 359, 362, 379, 383, 384, 436, 554, 563, 578, **641**
- Ануй Ж.* 437
- Аппенилак Я.* 333, 336, **641**
- Апраксина Е. И.* 56
- Апухтин А. Н.* 498
- Арабажин К. И.* 215, **641**
- Аранович Д. М.* 196, **641**
- Аристотель* 313
- Арсеньев А. Б.* 17, 419–421
- Архипенко А. П.* 514, **572**
- Архипова И. К.* 438
- Асафьев Б. В.* 647
- Асеев Н. Н.* 675
- Ауэр П.* 270
- Афиногенова А. А.* 267
- Афонин Б. М.* 188, 219, 221, 231
- Ахрамович В. Ф.* 117, **642**
- Аш Ш.* 120, 123, 125, 126, 128
- Ашар М.* 550, 577
- Ашкинази В. А.* 43, 59, 151, **642**
- Ашмарин В.* см. Ахрамович В. Ф.
- Ашукин Н. С.* 674
- Баал-Шем Тов Исраэль* 317, 427, **431**
- Бабель И. Э.* 652, 669
- Бажанова З. К.* 444
- Байрон Дж.* 312, 321, 431
- Бакланова О. В.* 64, 67–72, 75, 76, 86
- Бакст (Розенберг) Л. С.* 433, 484, 572, 647
- Бакутите В.* 17
- Балиев Н. Ф.* 433, **568, 570**, 655
- Балихин В. В.* 130, 444
- Бальмонт К. Д.* 651, 665, 675
- Баракчиев С. А.* 94, 115, 119, 181, 190, 262
- Барац А.* 422
- Барковская О. М.* 17
- Барлах Э.* 402, **441**
- Барнс Х.* 425, **642**
- Бартеле Т. М.* 17, 215–217, 325, 327
- Бартошевич А. В.* 17
- Басов О. Н.* 130, 146, 152, 168–171, 174, 444, 448, 452, 464, 504,
- Бассальго Д. Н.* 427
- Бати Г.* 275, 436, 554, **578**
- Бахман А.* **185**
- Бачелис И. И.* 105, **642**
- Бебутов В. М.* 263, 264
- Бежар М.* 275
- Бейлис М.* 54
- Бек А. Ф.* 559, **579**, 671
- Беккер К. Ф.* 208, 209, **266**
- Беклин А.* 31
- Белинский В. Г.* 648
- Белянкин В. Н.* 444
- Бенавенте Х.* 647

- Бендина В.Д.* 444
- Бенедиктов (Берхин) М.Ю.* 360, **642**
- Бенкендорф А.Х.* 647
- Бенуа А.Н.* 432, 647, 654, 672
- Бен-Хаим Г.* 272, 374, 389, 410
- Берви Т.В.* 130, 444
- Бергегрен Х.* 162, **642**
- Бергер Ю.-Х.* 64, 65, 67, 68, 70, 73, 74, 76, 78, 79, 86, 87, 89, 93–97, 99, 101–105, 107–109, 112, 113, 226, 263, 264, 354, 581, 592
- Бергман Б.* 163, 505, **643**
- Бергман И.* 572
- Бергнер Э.* 572
- Бер-Гофман Р.* 344, 434
- Береза М.* 179, 187
- Березарк (Рысс) И.Б.* 108, 261, **643**
- Бержера Э.* 561, 579
- Бержерак Сирано де* 575
- Беркович И.* 120, 123, 125, 126
- Берлин Е.В.* 17
- Бернар С.* 267, 361, 410
- Бернар Т.* 559, **579**
- Берне Л.* 521, **573**
- Бернерс Дж.* 187
- Бернстайн Л.* 275
- Берсенева И.Н.* 107–110
- Бертенсон М.Б.* 533, **643**
- Бертонов И.Л.* 272, 405, 407
- Бескин Э.М.* 68, 296, 454, **643**
- Бетховен Л. ван* 646
- Бехер Й.Р.* 646
- Бехтерев В.М.* 458, **566**
- Бёме Ф.* 226, **643**
- Бёмиг М.* 17
- Бибииков Б.В.* 188, 444
- Бизе Ж.* 573
- Билибин И.Я.* 654
- Бишиток В.Л.* 64
- Биньямини М.* 272, 407, 621
- Бирман С.Г.* 18, 23, 26, 31, 33, 34, 41–44, 188, 198, 205, 207, 208, 219, 220, 223, 225, 243, 250, 252, 254, 255, 261, 595
- Бис.* см. Бачелис И.И.
- Благовещенская Е.* 266
- Благодрагов А.И.* 188, 221
- Бланиар П.* 349, **435**
- Блейман М.Ю.* 542, **643**
- Блок А.А.* 290, 429, 468, 568, 585, 642, 644, 647, 654, 656, 665
- Блох Э.* 386, **440**
- Блюм В.И.* 136, 452, **644**
- Блюм О.В.* 285, 456, **644**
- Бови Б.М.Ж.* 556, **578**
- Богословская Е.В.* 188
- Богуславская К.Л.* 433, 572
- Бой-Желенский Т.* 330, **644**
- Бойнов М.И.* 56

- Болеславский Р. В.* 18, 22, 26, 27, 31, 33, 34, 41–44, 52, 53, 55, 200, 263, **264**, 269, 270, 592, 600
- Бомарше П. О. К. де* 208, 266
- Бонгарт Э.* 272
- Бондырев А. П.* 64, 68, 69, 72, 73, 75, 76, 81, 86, 91, 92, 95, 188, 195, 219, 221, 225, 231, 240, 243, 251
- Босх И.* 340, 404
- Боцяновский В. Ф.* 42, **644**
- Брам О.* 112, 268
- Брантинг К. Я.* 503, **571**
- Браун Х.* 398, **644**
- Брейгель Питер (Адский)* 40, 340, 342, 349, 355, 404, 422
- Брейгель Питер (Старший)* 336
- Бриссон П.* 556, **645**
- Бродянский Б. Л.* 174, **645**
- Бромлей Н. Н.* 52, 188, 205, 219, 220, 223, 225, 228, 231, 251, 254, 265, 268, 581, 600, 606, 607, 610, 611, **645**
- Броннен А.* 402, 437, **441**
- Брук Ш.* 272, 389, 410, 413
- Брукс Аткинсон Дж.* 377, 423, **645**
- Брыдзиньский В.* 334, **433**
- Брюле А.* 365, **436**
- Брюсов В. Я.* 574, 654, 655, 665, 673, 677
- Брюсова И. М.* 674
- Бубер М.* 275
- Будагова Л. Н.* 17, 240, 242, 245, 248, 249
- Бузони Ф.* 155, **185**
- Булгаков М. А.* 660
- Бунин И. А.* 652, 664, 665
- Бурдель Э. А.* 270
- Бурджалов Г. С.* 267
- Бурлюк Д. Д.* 653
- Бутовский Я. Л.* 569
- Бэкстрём Б.* 511, **645**
- Бялик Х. Н.* 272, 273, 284, 288, 289, 294, 321, 340, 343, 352, 353, 355, 360, 406, 413, 425, 426, 442
- В. А. Д. (V. A. D.)* 411, **645**
- Вагинов К. К.* 666
- Вагнер Р.* 314, 329, 402, 579
- Вадим Додонов* см. Гайсинский А. Г.
- Вайян Р.* 657
- Ваккенродер В.* 571
- Валерианов (Улович) В. К.* 56
- Валернстайн Л.* 275
- Валлоттон Ф.* 140, **183**
- Варди Д.* 120, 272, 274, 280, 284, 290, 295, 317, 321, 378, 379, 431, 438, 439, 633, **638**
- Варламов К. А.* 202, **265**
- Варшавер Л.* 272, 334, 342, 343, 347, 349, 355, 356, 381, 395, 399, 400, 419, 425
- Василевский Л. М.* 18
- Василенко В.* 575
- Василенко Т. Г.* 188
- Васильев С. Б.* 64, 94, 103
- Васнецов Ап. М.* 647

- Ведекин* Ф. 200, 267
- Веласкес* Д. 201
- Вельнер* Х. 494, **645**
- Венгеров* С. А. 644
- Венгерова* З. А. 64, 234, 271, **645**
- Венгерова* И. А. 646
- Вендровская* Л. Д. 110, 119, 262, 610
- Верди* Дж. 571
- Верлен* П. 298, 430
- Верстовский* А. Н. 186
- Вертинский* А. Н. 665
- Верхарн* Э. 238, 426, 465
- Верченко* Ю. Н. 184
- Вершилов (Вестерман)* Б. И. 56, 62, 130, 436
- Весели* А. 242, **646**
- Веселовский* Ю. А. 188
- Веснин* А. А. 426, 567, 574
- Ветлугин* С. 101, **646**
- Вигано* С. 561, **579**
- Вигилев* Е. Д. 130
- Виглер* П. 515, **646**
- Визнер* Р. 361, **646**
- Виленкин* В. Я. 610
- Вильде* Н. Н. 57, **646**
- Вильдрак* Ш. 187
- Вилье* А. 275
- Вилькина* Л. Н. 183
- Вильнер* А. М. 570
- Вильтзак* Н. И. 576
- Вине* Р. 439
- Винчи Леонардо да* 589
- Виньяр* И. 120, 272, 389, 410
- Виньяр* Н. 272, 389, 397, 410
- Виссан* Ж. де 365, **646**
- Витвицкая (урожд. Заборовская)* Б. И. 213, **646**
- Вишневецкая* Г. П. 438
- Вишневецкий (Вишневецкий)* А. Л. 114
- Владимиров* В. А. 130
- Вознесенский (Бродский)* Ал. С. 69, 566, **646**, **647**
- Войнов* Яр. В. 92, 218, 219, **647**
- Волжский* А. М. 56
- Волин (Шмерлинг)* В. Г. 61, **647**
- Волков (Зимнюков)* Л. А. 66, 92, 94, 110, 119, 188
- Волков* Н. Д. 15, 154, 185, 332, 466, 562, 564, 583, **647**
- Волконский* М. Н. 185, 571
- Волконский* Н. О., кн. 567
- Волконский* С. Г., кн. 647
- Волконский* С. М., кн. 345, 548, **647**, **648**
- Вольнский (Флексер)* А. Л. 311, 315, 431, **648**
- Волькенштейн* В. М. 124, 592, 593
- Вольский* А. (Гроним А. П.) 521, 573, **648**
- Вольтер* Ф.-М. 450, 519, 552, 662
- Вольф* В. 675
- Вольф* Ф. 437

- Воротников А.* 130, 179
- Воян Э.* 245, **270**
- Врилэнд Ф.* 380, **648**
- Врубель М. А.* 198, 306, 650
- Вукадинович Ж.* 419, **648**
- Вуллкотт А.* 382, 439, **649**
- Габриэль В. Г.* 378, 384, **649**
- Газенклевер В.* 156, 185
- Гайдебуров П. П.* 111, 436, 485, **649**, 675
- Гайсинский А. Г.* 89, **649**
- Галеви М.* 120, 272, 408, **441**
- Гальс Ф.* 404
- Гамсун К.* 309
- Ганзен А. В.* 124, 479
- Ганзен П. Г.* 124
- Генис Е. Я.* 168, 532, **650**
- Гардин В. Р.* 642
- Гатти Эм.* 570
- Гатри Т.* 275
- Гауптман Г.* 18, 19, 21, 22, 24–26, 29, 31–33, 35, 36, 38, 41, 42, 44, 45, 48–52, 54, 193, 205, 263, 267–269, 293, 578, 581, 592, 593, 598, 599
- Гейер Б. Ф.* 51, **649**
- Гейерманс Г.* 24, 33, 48, 50, 53, 55, 263, 592, 610
- Гейзе П.* 567
- Гейне Г.* 547, 573, 576
- Гейрот А. А.* 64, 67, 68, 71–73, 75, 86, 91, 92, 94, 97, 103, 188, 198, 202, 203, 254, **265**
- Гейслер Х. В.* 397, **649**, **650**
- Гельцер Е. В.* 469, 568
- Гендлер Х.* 272, 389
- Генис Е. Я.* 168, 532, 574, **650**
- Герман Д.* 337, 338, 428, 433, 434, **650**
- Германова (Красовская-Калитинская) М. П.* 27, 199, 561, **580**
- Геронский (Янов) Г. И.* 287, **650**
- Гессе Г.* 675
- Гест М.* 384, **439**
- Гете И. В.* 184, 402, 407, 441, 512, 519, 521, 571, 573, 644, 646
- Гзовская О. В.* 53, 518, **573**
- Гиацинтова С. В.* 18, 19, 22, 26, 31, 33, 41, 44, 52, 53, 203, 223
- Гидони А.* 328, **650**
- Гилар К. Г.* 239, 242, **269**
- Гилельс Э. Г.* 438
- Гиппиус З. Н.* 645, 651, 673
- Гирибейн П.* 428
- Глаголин (Гусев) Б. С.* 152, 153, 184, 580
- Глаголь С.* см. Голоушев С. С.
- Глазунов О. Ф.* 130, 146, 169, 171, 174, 187, 444, 448, 464, 475, 485, 492, 502, 518, 537, 556
- Гланц-Лейелес А.* 388, **650**
- Глизер Ю. С.* 660
- Гнесин М.* 120, 125, 272, 273, 295, 321, 422, 426, 431, 635, **638**, **639**

- Говинская И.* 272, 389
- Гоголин М. Ю.* 197, 201, 208
- Гоголь Н. В.* 112, 131, 183, 244, 427, 469, 590, 641
- Гойтейн Д.* 413, **651**
- Гойя Ф.* 145, 237, 240, 305, 324, 340, 342
- Голейзовский К. Я.* 669
- Голоушев С. С.* 29, 37, 38, 54, 74, 116, 118, 122, 124, **651**
- Голубовская Н. И.* 142, **183**
- Гольдони К.* 55, 449, 450, 452, 454, 459, 477, 491, 493, 494, 565, 570, 662
- Гольдфаден А.* 432, 574, 578
- Гордин Я.* 432
- Городецкая А. И.* 17, 506
- Горский А. А.* 568, 647, 658
- Гортынская М. П.* 183
- Горчаков (Дитерихс) Н. М.* 130, 187, 446, 564
- Горький Максим (Пешков А. М.)* 30, 54, 134, 174, 187, 274, 275, 331, 338, 378, 383, 384, 435, 437, 439, 641, 644, 651, 658
- Горюнов А. И.* 130, 182, 533, 553, 556
- Готовцев В. В.* 109, 188, 195, 203, 212, 223, 225, 243, 251, 263
- Готье П. Ж. Т.* 561, **579**
- Готье-Гаргулья* 553, **577**
- Гофман В.* 269
- Гофман Э. Т. А.* 186, 264, 436, 454, 514, 547, 573, 576
- Гофмансталь Г. фон* 654
- Гоцци К.* 144, 155, 161, 165, 177, 178, 183, 293, 298, 307, 444–446, 448–462, 464–466, 468, 473, 474, 477, 479, 480, 484, 485, 491–494, 496, 498–502, 504–507, 510–512, 514, 517, 520, 524, 528, 530–535, 537, 539, 540, 542, 544–547, 549, 550, 552, 554, 556–558, 561–563, 565, 571, 573, 579, 580, 582, 662
- Граббе Г. Д.* 269
- Грановский (Азарх) А. М.* 187, 291, 429, 442, 551, 559, 560, 574, 577–579, 644
- Грегори И.-А.* 136, 182
- Грибоедов А. С.* 566, 574
- Гримарэ Ж.* 575
- Грин А. С.* 565
- Гринберг Х.* 115, 121
- Гринс Я.* 214, **651**
- Грипич А. Л.* 580
- Гробер (Агалибама) Х.-Е.* 120, 272, 371, 389
- Гро-Гильом* 553, 577
- Гроос К.* 521, 573
- Гросберг О.* 372, **651**
- Грот О.* 508, **651**
- Грюнбаум Ф.* 570
- Гудкова В. В.* 17
- Гумбольды, бр.* 184
- Гумилев Н. С.* 443, 565, 669, 675
- Гуревич Л. Я.* 45, 55, 145, **651, 652**
- Гуров Е. А.* 188
- Гусев-Оренбургский С. И.* 313
- Гусман Б. Е.* 451, **652**
- Гуцков К.* 429, 432, 442

- Гюго В. 175, 187
- Гюго Ж. 579
- Давыдов В. Н. (Горелов И. Н.) 665
- Дакен Л. 435
- Дальский (Неёлов) М. В. 656
- Даниэль И. М. 408, **441**
- Даниэльсон Й. 510, **652**
- Д'Аннунцио Г. 264, 265, 600
- Дворецкая К. И. 56
- Дебюсси К. А. 498
- Дега Э. 82
- Дейкун Л. И. 18, 19, 26, 32, 34, 41, 42, 44, 52, 53, 65, 110, 188, 190, 195, 221, 225, 231, 242, 243, 250–252, 254, 255, 261–263, 265, 268, 270
- Дейнгардт М. 570
- Дельвари Ж. (Кучинский Г. И.) 569
- Дельсарт Ф. 648
- Демази П. 554, **652**
- Демина Е. И. 130
- Демьян Бедный (Придворов Е. А.) 675
- Денике Ю. П. 33, 127, **652**
- Денисов Н. П. 188
- Державин Г. Р. 498
- Державин К. Н. 263
- Дёдерхультарн (Петерсон) А. 161, **186**
- Дживелегов А. К. 446, 570
- Джонсон (Иванов) И. В. 35, 54, 60, 78, 271, **652**
- Дикий А. Д. 99, 188, 231, 243, 244, 250, 252, 254, 255, 259, 261, 662
- Диккенс Ч. 96, 189, 193, 217, 223, 227, 232, 242–244, 256, 264, 270, 593, 600
- Дмитриев В. В. 426, 660, 666
- Дмитриева Е. И. 130
- Добверваль Ж. 579
- Добин Е. С. 540
- Добролюбов Н. А. 648
- Добрушин И. 574
- Добужинский М. В. 567, 640
- Доде А. 667
- Дойл А. К. 667
- Должанский А. М. 188
- Долин А. 648
- Долинов М. 462, **652**
- Домбровскис-Думбрайс Ф. 216, **652**
- Домогацкая Е. 199
- Домье О. 159
- Дон-Аминадо (Шполянский А. П.) 566, 655
- Донец-Захаржевский А. 324, **652**
- Донзель М. 178, 550, **652**
- Дорохина 130
- Достоевский Ф. М. 21, 22, 44, 45, 54, 111, 143, 149, 183, 229, 244, 268, 435, 436, 439, 469, 470, 591, 650, 662, 663
- Драбик В. 433
- Дризен Н. В., бар. 444, 650, 653, 670
- дт. 96, **653**
- Дубур Е. 654



- Дуван-Торцов И. Е.* 433, 572
- Дузе Э.* 144, 184, 200, **264, 265**, 267, 302, 383, 408, 410
- Дункан А.* 438, 498, 565, 656, 657, 665
- Дурасова М. А.* 84, 96, 109, 200, 203, **264**, 270
- Дымов О. (Перельман И. И.)* 566, 675
- Дьячков В. В.* 567
- Дюбек Л.* 561, **580**
- Дюлак Э.* 482, **569**
- Дюма А. (сын)* 200, 265
- Е. Б.* 512, **653**
- Евдокимова Х. К.* 56
- Евлахов А.* 573
- Евреинов Н. Н.* 185, 266, 267, 275, 292, 329, 429, 444, 498, 522, 571, **653**, 656, 661, 663, 665, 669–671
- Евсеев К. И.* 568
- Елагина Е. В.* 130
- Емельянова М. Н.* 567
- Ентин Б. А.* 17, 123, 407, 410, 426, 612
- Есенин С. А.* 668, 669
- Жак-Далькроз Э.* 648
- Жемье Ф.* 549, 553, 554, 556, **576**, 578
- Жибалтс Г.* 217, **268**
- Жилинский А. М.* 188
- Жильцов А. В.* 444
- Жуков И. Н.* 253, **270**
- Жуковский В. А.* 480
- Завадский Ю. А.* 130, 132–139, 142, 146, 152, 154, 158, 159, 162, 164, 167, 181, 270, 277, 444, 445, 447, 448, 452, 454, 460, 464, 465, 466, 471, 474, 485, 502, 505, 506, 508, 512, 513, 517, 518, 520, 524, 540, 545, 564
- Загорский М. Б.* 122, 123, 128, 129, 143, 283, 428, 457, 643, **653**
- Зайцев Б. К.* 56–63, 131, 678
- Зальтен Ф.* 342, **653**
- Замятин Е. И.* 568, 654
- Зархи Н. А.* 658
- Засодимский П. В.* 335, **433**
- Захава Б. Е.* 56, 63, 130, 132–135, 138, 142, 146, 159, 170, 171, 175, 181, 182, 444, 445, 448, 454, 464, 474, 475, 517, 536, 554
- Звенигородская Н. Э.* 17, 179, 350, 352, 355, 356, 360, 361, 364–366, 547, 554, 556, 559, 561
- Зеланд Д. А.* 64
- Зельверович А.* 433
- Зенкевич В. Т.* 566
- Зимнюков Л. А.* см. Волков Л. А.
- Златовратский Н. Н.* 335, **434**
- Златопольский Г.* 426
- Зоар М.* 636, **638**
- Золя Э.* 25, 38, 110, 111, 264
- Зоммербродт Ю. В.* 313, **431**
- Зонов А. П.* 564, 567
- Зоценко М. М.* 665
- Зудерман Г.* 457, **566**

- Ибсен Г.* 25, 54, 55, 114–118, 200, 226, 265, 267, 283, 554, 578, 600, 674
- Ив.* 228, **653**
- Иванов В. В.* 53, 63, 110, 119, 181, 262, 270, 426, 434, 438, 564, 610, 612, 637
- Иванов Вяч. И.* 275, 429
- Иванова Е. Ф.* 130, 444
- Иванова М. С.* 262
- Иванов-Вано И. П.* 658
- Игнатов И. Н.* 76, **653**
- Игумнова Т. С.* 56, 131, 181, 445, 564
- Изгой* 59, **653**
- Измайлова Е. В.* 64, 103, 188, 251, 254
- Инбер В. М.* 669
- Иозлит Х.* 272
- Ирасек А.* 270
- Ирвинг Г.* 656
- Исаков С. П.* 187, 567
- Иткин Д.* 272, 326, 341, 342, 352, 356, 357, 363, 371, 432
- Йеснер Л.* 230, **268, 269**, 402, 437, **441**
- Йосс К.* 648
- К.* 226, **653**
- К. Штд.* 423, **653**
- Каваками О.* 422, **443**
- Кайзер Г.* 437
- Кайзер С.* 17
- Кайнц Й.* 646
- Кайяве Г. А. де* 667, 673
- Калло Ж.* 342, 358, 363, 514, 571, **573**, 576
- Каменский В. В.* 448, 464, 465, 494, 564, 567, **654**, 654, 675
- Каминская Э.-Р.* 320, **432**
- Каминский А. С.* 182
- Камский А. П.* 576
- Кандинский В. В.* 506, 510, 572
- Канкарович А.* 147, 153, 185, 303, 482, **654**
- Каплун Б. Г.* 108, 171, **654**
- Каптерева Г. П.* 119, 610
- Карельских А.* 573
- Карен Д.* 83, **111**
- Карен Э. В.* 130, 444
- Карклиньи Э.* 216, **654**
- Карклиньи Я.* 325, **654**
- Карлейль Т.* 540, 576
- Карлони А. Ю.* 569
- Кармин С. (Кара-Мурза С. Г.)* 30, **655**
- Карсавина Т. П.* 665
- Каск Р.* 185
- Касторская Е. А.* 56, 130
- Катаев В. П.* 660
- Кацнельсон И.* 120, 123, 125, 126
- Качалов (Шверубович) В. И.* 20, 93, 114, 116, 124, 126, 142, 198, 215, 245, **264**, 269, 454, 565, 568, 580, 583, 655, 660
- Кашук М. Э.* 365, **436**
- Келлерман Б.* 572

- Керр А.* 437
- Кессель Ж.* 657
- Кёрнер* 524
- Киров (Костриков) С. М.* 671
- Кирхнер Э. Л.* 412, **442**
- Киселев В. П.* 183, 426
- Клейст Г.* 402
- Клиберн Ван* 438
- Клодель П.* 144, 183, 263, 264, 426
- Ключарев В. П.* 188
- Клягина И.* 17
- Кнебель М. О.* 262
- Книппер-Чехова О. Л.* 114, 116–119, 269, 568
- Кнопф Ю.* 404, 437, **655**
- Кобленкова Д. В.* 17
- Козинцев (Козинцов) Г. М.* 569, 655
- Козинцева В. Г.* 569
- Козловский А. Д.* 130, 444, 464, 500, 551
- Козюков Б. Д.* 569
- Койранский А. А.* 24, **655**, 678
- Кокто Ж.* 436, 550, 559, 577, **579**
- Колман Яр.* 249, **655**
- Колязин В. Ф.* 17, 376, 396, 404
- Комаров Г. Р.* 570
- Комиссаржевская В. Ф.* 182, 264, 309, 468, 567, 649, 650, 652, 653, 656
- Комиссаржевский Ф. Ф.* 83, 84, 86, 148, 197, **264**, 442, 457, 517, 566
- Кон И.* 120, 125
- Коонен А. Г.* 369, 437, 448, 564, 569, 650
- Копо Ж.* 187, 551, 555, **578**
- Корепанов Ю. М.* 56
- Корнелл К.* 440
- Коровин К. А.* 567, 647
- Королев Б. М.* 130, 444
- Кортези Ф.* 575, 576
- Корш Ф. А.* 464, 643
- Котлубай К. И.* 56, 61, 62, 130, 132, 139, 142, 147, 444, 464
- Котте А.* 17
- Коуард Н.* 412, **442**
- Крамской И. Н.* 201
- Краусс В.* 381, **439**
- Крель М.* 369, **655**
- Крестов И. С.* 39, **655**
- Кроммелинк Ф.* 187, 557, 574, 578
- Кронеберг А. И.* 568
- Кроткова Т. М.* 56
- Круассе Ф. де* 673
- Крунич Д.* 420, **655**
- Крути И.* 546, **655**
- Кручных А. Е.* 301, 430
- Крыжановская М. А.* 269
- Крыжицкий Г. К.* 103, 152, 184, 305, 569, **655**, **656**
- Крымова Н. А.* 262
- Крэг Э. Г.* 64, 230, 232, 275, 416, 442, 498, 511, 521, 522, 559, 572, **656**, 659

- Кишинская М. Ф.* 647
- Кугель А. Р.* 16, 185, 269, 297, 306, 307, 309, 318, 432, 538, 571, 575, 576, **656**
- Кудрявцев И. М.* 130, 167, 444, 448, 451, 452, 464, 475, 485, 492, 518
- Куза В. В.* 444
- Кузмин М. А.* 52, 199, 484, 556, 568, **656, 657, 665**
- Кузнецов П. В.* 564, 594
- Кузнецов С. Л.* 653, 660
- Кунджди В. Е.* 188
- Кулешов Л. В.* 658
- Кунина Э.* 335, 433, **434**
- Куприн А. И.* 565, 665, 675
- Купцова О. Н.* 17
- Курихин Ф. М.* 660
- Куров Н. Н.* 27, **657**
- Курциус Э.* 313, **431**
- Кусевицкий С. А.* 436
- Кутай А.* 272, 422, 423
- Кучинский Х. Э.* 328, **657**
- Лавинский А. М.* 183, 426
- Лавринец П. М.* 17
- Лазарев И. В.* 64, 68, 69, 71–73, 75, 81, 114, 115, 118
- Лазарев П.* 352, **657**
- Лазич Н.* 257, **657**
- Ламанова Н. П.* 464, 497, 549, 561
- Лампрехт Г.* 435
- Ланина К. И.* см. Котлубай К. И.
- Лансере Е. А.* 647
- Латицкий И. М.* 264, 301, **430**
- Ласкер-Шюлер Э.* 572
- Лаццилин Л. А.* 272
- Ле Кардоннель Ж.* 355, **657**
- Лебёф П.* 17, 442
- Левберг М.* 671
- Левинсон А. Я.* 348, 434, 557, 559, **657, 658**
- Легар Ф.* 539, **575**
- Легуве Э.* 263, 436
- Ледогоров И.* 259, **658**
- Леже Ж. Ф. А.* 202, **265**, 436
- Лейвик Г.* 403, 436
- Лекко Ш.* 186, 436, 565, 569, 573
- Ленин (Игнатюк) М. Ф.* 566
- Ленин (Ульянов) В. И.* 174, 187, 274, 369, 434, 437, 438, 652
- Ленский Д. Т.* 187
- Лентулов А. В.* 594
- Леонидов (Вольфензон) Л. М.* 114, 116–118, 121
- Леонидов (Шиманский) О. Л.* 116, 121, 122, 129, **658**
- Леонов Л. М.* 580, 660
- Лепманн Ф.* 371, **658**
- Лермонтов М. Ю.* 470, 641
- Лесажа А. Р.* 561, **579**
- Лесков Н. С.* 313, 651

- Лессинг Г. Ф.* **565**
- Лефгрен Э.* 503, **571**
- Леяс-Круминьш Т.* 654
- Либаков М. В.* 18, 55, 64, 114, 188, 263
- Либерман Г.* 107, 171, 259, 535, **658**
- Лилина М. П.* 27, 595
- Лимановский М.* 433
- Линдберг П.* 511, **572**, 677
- Линецкая Э.* 432
- Литовцева Н. Н.* 183
- Лифарь С. М.* 668
- Лобашков И. Н.* 130, 152
- Лодий З. П.* 142, **183**
- Ломоносов М. В.* 469, 470
- Лондон Дж.* 183, 426
- Лосский В. А.* 452, **565**
- Лотар Р.* 430
- Луэжский (Калуэжский) В. В.* 111, 133, 181, 183
- Луначарский А. В.* 427, 429, 436, 567, 580
- Лундин К. Ф.* 502
- Львов (Розенфельд или Розенштейн) Я. Л.* 22, 70, **658**
- Львова В. К.* 130, 444
- Львович И. Л.* 56
- Лэнгер Л.* 439
- Любимов Д. Н.* 658
- Любимов Л. Д.* 180, **659**
- Люнье-По О. М.* 360, 436
- Ляуданская Е. В.* 130, 164, 444, 448, 452, 453, 455, 464, 475, 502, 504, 553, 561
- М. Н.* 125, **659**
- Мадерно А.* 396, **659**
- Мазанов Н. В.* 168, 533, **640**
- Мазинг Б.* 173, 541, **659**
- Мазэ Я. И.* 124, 127
- Майерова М.* 248, **659**
- Майзель М. М.* 109, **659**
- Майнхардт К.* 572
- МакДоннелл К.* 384, **440**
- Макиавелли Н.* 252, 266
- Максим Лев (Асс М. М.)* 325, **660**
- Малевич О.* 245, 246
- Малларме С.* 667
- Мамонтов С. И.* 567
- Мандельштам О. Э.* 565
- Мансурова Ц. Л.* 105, 444, 445, 448, 452, 453, 464, 466, 474, 485, 492, 502, 505, 506, 513, 516, 518, 524, 537, 552, 553
- Марголин С. А.* 177, 186, 275, 277, 282, 286, 290, 426, 448, 475, 531, **660**
- Марголиус Х.* 395, **660**
- Марджанов К. А.* 64, 65, 70, 267, 646, 656
- Марков П. А.* 15, 16, 111, 268, 270, 271, 525, 568, 590, 610, 611, **660**
- Маркова А.* 648
- Маркс Г. К.* 188
- Маркс К.* 299, 485

- Марло К.* 228, 242, 269
- Масс В. З.* 576
- Массалитинов Н. О.* 114, 269, 580
- Масютин В. Н.* 183
- Маутнер Ф.* 112
- Машонкина* 575
- Маяковский В. В.* 183, 426, 436, 565, 569, 653
- Меднис Э.* 327, **660**
- Мейербер Дж.* 571
- Мейер-Ферстер В.* 566
- Мейерхольд Вс. Э.* 54, 111, 134, 140, 148, 158, 182–184, 189, 193, 207, 263, 264, 271, 276, 300, 309, 319, 329, 330, 336, 357, 408, 426, 427, 431, 434, 436, 445, 457, 468, 481–483, 498, 521, 522, 532, 539, 542, 544, 545, 556, 557, 559–561, 563–569, 574, 576, 578–580, 587, 601, 605, 607, 610, 611, 643, 644, 647, 650, 653, 654, 656, 660–662, 664, 665, 666, 670, 671
- Мейринк Г.* 285
- Менделевич Р. А.* 76, **660**, 661
- Мережковский Д. С.* 257, 271, 645, 651, 673
- Мериме П.* 169, 175, 176, 180, 186, 187, 533, 574
- Мескин А.* 272, 366, 389, 410, **436**, 441
- Метерлинк М.* 38, 54, 130, 131, 132, 136–142, 145, 146, 148–150, 152, 154–163, 165, 168–174, 176, 177, 179, 180, 182, 185, 187, 195, 200, 298, 473, 491, 492, 496, 524, 554, 588, 669
- Меттус В.* 154, **661**
- Мешинг Э.* 93, 220, 499, **661**
- Мёллер Ф.* 384, **439**
- Миганаджиан А. Э.* 285, **428**
- Мие А.* 503, **571**
- Миклашевский К.* 457, 494, 497, 566, 570, **661**
- Милашевский С.* 337, 434, **661**, **662**
- Милиандер С.* 572
- Мильнер А. Ф.* 444
- Мильнер М. А.* 432
- Минкус Л.* 568
- Минский (Виленкин) Н. М.* 645
- Мирбо О.* 136, 182, 667
- Миркович Н.* 421, **662**
- Миронов К. Я.* 130, 188, 444, 464
- Миронов Н. А.* 188
- Михайлов В. Л.* 573
- Михель А.* 514, **662**
- Михозлс (Вовсе) С. М.* 653, 666
- Мишилевич Д.* 295, **662**
- Мозылев К. Г.* 56
- Моисси А.* 200, 242, **265**, 281, 407, 428, 572
- Мокульский С. С.* 544, **662**
- Моландер К.* 509, 572
- Моландер О.* 571
- Мольер Ж. Б.* 18, 19, 435, 538, 547, 560, 575, 578, 579, 647, 662
- Монахов Н. Ф.* 198, **264**
- Мопассан Ги де* 131, 136, 142, 182
- Моревский А.* 337, 338, 433, **662**
- Морли К.* 385, **440**
- Морской В. (Мордкович В. С.)* 562, **662**

- Москвин И. М.* 27, 64, 65, 116, 121, 196, 234, 234, 269, 568
- Мочалов П. С.* 51
- Мочульский К. В.* 356, **662**, **663**
- Мстиславский (Масловский) С. Д.* 460, **663**
- Музалевский Г. В.* 188, 262
- Музиль Р.* 675
- Муландер У.* 572
- Муне-Сюлли (Жан-Сюлли Муне)* 326, **432**
- Муратов П. П.* 678
- Муратова Е. П.* 134
- Мусоргский М. П.* 440
- Мчеделов В. Л.* 183, 263, 427, 428, 442, 567
- Мэкри Д.* 65, 599
- Мюллер Г.* 374, **437**
- Мюссе А. де* 579, 668
- Мюссе П. де* 561, **579**
- Мясин Л. Ф.* 577
- Н.** 62, **663**
- Н. Д.* 101, 254, **663**
- Н. И.* 406, **663**
- Назимова Алла (Левентон А. Я.)* 267
- Наль А. М.* 130, 444
- Невельская З. Н.* 188
- Нежданова А. В.* 448, **564**
- Незлобин К. Н.* 78, 566, 644
- Некрасова М. Ф.* 130, 152, 159, 167–169, 171
- Немирович-Данченко Вл. И.* 21, 22, 26, 27, 37, 38, 54, 55, 110, 111, 114–116, 119, 121, 133, 135, 177, 183, 267, 274, 319, 378, 426, 446, 600, 658
- Не-театрал* см. Струве Г. П.
- Нивинская Э. В.* 189
- Нивинский И. И.* 187–190, 196, 200, 219, 225, 231, 239, 262, 426, 436, 444, 446, 451, 464, 468, 518, 543, 564, 571, 572
- Нижинский В. Ф.* 553, 668
- Никитин Л. А.* 183, 426
- Никиш А.* 654
- Николаевский Н. П.* 188
- Никуллин (Олькеницкий) Л. В.* 87, 167, **663**
- Ницше Ф.* 25
- Новалис (Гарденберг Ф., фон)* 571
- Новский И. П.* 188, 219, 220, 225, 243, 262
- Нозьер Ф.* 357, **663**
- Норман И.* 388, 407, **664**
- Нувель В. Ф.* 672
- Нусенблат Т.* 344
- Обольянинова О. В.* 570
- Образцов С. В.* 438
- Обухова-Зелинская И. В.* 197, 201, 208
- Ожешико Э.* 335, **434**
- Ойслендер Н.* 574
- Ойстрах Д. Ф.* 438
- Ойстрах И. Д.* 438
- Олег* см. Грот О.

- О'Нил Ю.* 439, 641
- Орландо* см. Аверино О.
- Орленев (Орлов) П. Н.* 234, 258, **269**, 665
- Орлик Э.* 572
- Орлов М. Д.* 188
- Орочко А. А.* 130, 444, 447, 448, 452, 464, 474, 492, 502, 504, 506, 508, 513, 520, 524, 533, 537, 549, 553, 556, 561, 564
- Осиньска К.* 17
- Осоргин М. А.* 446, 479, 480, 552
- Островский А. Н.* 48, 183, 305, 313, 369, 430, 437, 452, 457, 491, 492, 565
- Остэрва Ю.* 433
- Отан-Матье М.-К.* 17
- Офросимов Ю. В.* 97, 166, 229, 373, 428, 516, **664**
- Оффенбах Ж.* 573
- Оцен Ф. А.* 435, 658
- Оцун А. А.* 235, 237, 610, **664**
- Оцун Г. А.* 664
- Оцун Н. А.* 111, 664
- Оцун С. А.* 664
- П. Плазма* 103, **664**
- Пабст Г. В.* 437
- Павлов И. П.* 458, **566**
- Павлова А. П.* 438
- Павлова (Зейтман) Т. Н.* 658
- Павлушков А.* 480, **664**
- Павчинский Э. Г.* 26, **664**
- Падегимас Г.* 17, 330
- Падуит Х.* 272, 389, 397
- Панн Е. И.* 183
- Панфилова Н. Н.* 574
- Парижанин* см. Донзель М.
- Паркер Г. Т.* 392, **664**
- Пастернак Л. О.* 124
- Певак Е.* 199
- Певцов И. Н.* 198, 257, 270, **271**
- Перец И. Л.* 120, 123, 126, 578
- Персиц Р.* 120
- Петров А. А.* 55
- Петров Н. В.* 65, 110, 206, 490, **665**
- Петров С. И.* 567
- Печерский Э.* см. Павчинский Э. Г.
- Пикассо П.* 203, 238, 339, 577
- Пикон-Валлен Б.* 17
- Пилсудский Ю.* 673
- Пильняк (Воган) Б. А.* 430, 469, 470, 568, **665**, 668, 669
- Пильский П. М.* 90, 211, 417, 491, 610, **665**
- Пинский Д.* 403, 427, 428, 442
- Пиотровский Адр. И.* 172, 540, 569, **666**, 667
- Пиранделло Л.* 402
- Пирс Ж.* 438
- Пискатор Э.* 402, **441**
- Питоев Ж.* 179, 187, 359, **436**
- Плавт Т. М.* 382, 414
- Платач Д.* 148, **666**



- Платон И. С.* 567
- Плевицкая Н. В.* 665
- Плисецкая М. М.* 438
- Подгорный В. А.* 95, 188, 198, 203–205, 221, 223, 231, 243, 259
- Подгорный Н. А.* 114
- Пожедаев Г. А.* 433, 572
- Поло М.* 551
- Полубинская О. С.* 444, 445, 564
- Польгар А.* 366, 376, 438, 572, **666**
- Поляков А. Н.* 56
- Полякова (Горячкина) Е. И.* 610
- Попов А. Д.* 130, 187, 574, 576, 580
- Попов В. А.* 130, 188, 220
- Попов С. В.* 188, 223, 251
- Попова А. И.* 18, 22, 26, 31, 33, 41, 44, 52, 53, 188
- Попова Л. С.* 574
- Потемкин П. П.* 566
- Потоцкий А. В.* 188
- Поульсен А.* 163, **186**
- Поульсен Й.* 163, **186**
- Правдухин В. П.* 187, 576
- Прево М.* 131
- Пришвин М. М.* 675
- Прокофьев С. С.* 561, 579
- Пронашко А.* 433
- Просперо* см. Пустынин М. Я.
- Протазанов Я. А.* 658
- Прудкин М. И.* 188
- Пруст М.* 667, 673
- Пруткин А.* 272, 326, 341, 342, 350, 352, 354–356, 363, 371, 374, 390, 395, 407
- Пудалова Л. М.* 272
- Пуйманова М.* 244, **666**
- Пустынин М. Я.* 172, 535, **666**
- Пуччини Дж.* 561, 579
- Пушкин А. С.* 142, 193, 194, 206, 263, 266, 271, 435, 469, 470, 521, 563
- Пишибышевский С.* 200, 642
- Пыжова О. И.* 64, 91, 92, 94,
- Р. Г. Б.* 503, **666**
- Радлов С. Э.* 300, 302, 430, 481, 484, 498, 569, **667**
- Радлова А. Д.* 666
- Радунский И. С.* 576
- Раевская М. И.* 130
- Райкин Бен-Ари Е.* 272, 342, 374, 389, 426
- Райс Э.* 439
- Рамо Ф.* 566
- Рапопорт И. М.* 444
- Раппапорт В. Р.* 204, 264, 266, 269, **667**
- Расин Ж. Б.* 436, 459, 525, 539, 567, 574, 580, 662, 667
- Ратассепт Я.* 493, **667**
- Ратманский А. О.* 275
- Рафаэль Санти* 201
- Рафес П. М.* 471, **667**

- Рахманов Н. Н.* 18, 188, 225, 231
- Раишель Э.* 361, 410
- Ребу П.* 549, **667**
- Рей Э.* 552, **667**, **668**
- Рейман Х.* 496, **668**
- Рейнольдс Дж.* 201
- Рейнхардт (Гольдман) М.* 269, 275, 281, 350, 408, 409, 428, 437, 441, 503, 517, 522, 560, 571, 572, 573, 579
- Рембрандт Харменс ван Рейн* 201, 346, 412
- Ремизов А. М.* 470, 654, 665
- Ремизова А. И.* 130, 444, 452, 464, 470, 518, 552, 555, 556
- Ренан Ж. Э.* 355, **435**
- Ренар Ж.* 667
- Ренуар Ж.* 437
- Рерих Н. К.* 116, 267, 650
- Рёйяр Г. А.* 350, **668**
- Рид Д.* 89, **112**
- Рихтер С. Т.* 438
- Риччи Т.* 449, 565
- Роббинс Дж.* 275
- Робинс Т.* 272
- Ровина Х.* 120, 272, 273, 278, 280, 284, 289, 290, 295, 296, 316, 321, 326, 327, 330, 334, 339, 341–343, 346, 349, 352, 355–357, 359, 361, 363, 368, 369, 371, 376, 379–381, 383, 384, 388–390, 395, 397, 399, 400, 405, 407, 410, 411, 413, 415, 418, 419, 421–423, 426, 441, 443
- Роден О.* 650
- Розанов В. В.* 673
- Рой В.* 106, 537, **668**
- Ройзман М. Д.* 320, 322, **668**
- Рокко Л.* 275
- Рокси* см. Ротафел С. Л.
- Роллан Р.* 572, 669
- Романенко Ю. М.* 56
- Ромашов Б. С.* 580
- Росси Э.* 302
- Россовский Н. А.* 41, **668**
- Ростан Э.* 111, 263, 563
- Ростоцкий Б. И.* 111, 568, 611
- Ростропович М. Л.* 438
- Ротафел С. Л.* 381, 439
- Рубенс П. П.* 221
- Румянцев Н. А.* 65
- Русинова Н. П.* 130, 444
- Русланов Л. П.* 130, 152, 168, 171, 444
- Руссо А.* 339, 404
- Рут Б.* 288, **668**
- Рейхер Эм.* 654
- Рютбеф* 294
- С.* 258, **668**
- Сабуров С. Ф.* 87, **668**
- Савина (Подраменцова) М. Г.* 410
- Садовский (Ермилов) П. М.* 300, **430**
- Сазонов П. П.* **668**
- Сазонова (Сазонова-Слонимская) Ю. Л.* 415, **668**, **669**

- Сакки* 449–452, 454, 546, **564**, **565**, 570
- Салтыков-Щедрин М. Е.* 131
- Сальвини Т.* 302
- Санин (Шенберг) А. А.* 148, 433, 567, 572, 658
- Сапунов К. Н.* 55
- Сапунов Н. Н.* 566, 568
- Саратовский М.* см. Майзель М. М.
- Сарду В.* 200, 265
- Сарсэ Ф.* 645
- Сартр Ж.-П.* 657
- Сати Э.* 577
- Сахновский В. Г.* 564, 567, 644
- Саши Черный (Гликберг А. М.)* 652, 667
- Сверчевский Е.* 331, **669**
- Северянин Игорь (Лотарев И. В)* 453, 665, 675
- Сейфулина Л. Н.* 187, 576
- Семенова К. Г.* 56, 59–62, 130, 152, 184
- Семьяк Э.* 17
- Сепп П.* 570
- Серафимович А. С.* 667
- Сервантес М.* 408, 498, 671, 674
- Сергеева* 130
- Серов В. А.* 647
- Серов Г. В.* 130, 132, 136, 188, 195, 203, 213, 217, 219–221, 223, 255, 268
- Сёдерман С.* 157, 505, **669**
- Сидоров А. А.* 141, **669**
- Сизов Н. И.* 187, 444, 464, 500, 551
- Симонов Р. Н.* 130, 168–170, 175, 187, 444, 448, 475, 485, 492, 518, 533, 553, 556
- Симонова-Портан О. Е.* 17
- Синельникова М. Д.* 444
- Скаррон П.* 450
- Скарская Н. Ф.* 436, 485, 649, 675
- Скриб О. Э.* 263, 436
- Скуковский А. Д.* 188
- Сластенина Н. И.* 444
- Словацкий Ю.* 193, 263, 268, 600
- Слоним М. Л.* 98, 232, **669**, **670**
- Слонимский А.* 339, **670**
- Смильгис Э.* 217, **268**
- Смирин А. В.* 17, 350, 351
- Смирнов А. В.* 188
- Смит Э.* 158, 501, **670**
- Смолакова В.* 17
- Смышляев В. С.* 64, 68, 69, 71–73, 75–77, 86, 92, 94, 183, 270, 426, 575
- Собинов Л. В.* 670
- Соболев Ю. В.* 16, 23, 32, 66, 71, 128, 137, 192, 195, 257, 263, 271, 426, 472, 575, **670**
- Соколов В. А.* 367, 376, **437**
- Соколов С. А.* 677
- Соколова З. С.* 567
- Солнцева Л. П.* 17, 244, 251
- Соловьев В. Н.* 566, 567, 579
- Соловьева В. В.* 200, **264**

- Соловьева И. Н.* 53, 110, 610
- Сологуб (Тетерников) Ф. К.* 83, 86, 111, 183, 289, 429, 473, 492, 568, 570, 574, 651, 675
- Сологуб В. А.* 131
- Сольская И.* 433
- Сомов К. А.* 672
- Сорель С.* 387, **440**
- Софокл* 183, 413
- Спесивцева О. А.* 654
- Сплетник* см. Гойтейн Д.
- Сталин (Джугаивили) И. В.* 274, 434, 438
- Станевский М. А.* 576
- Станиславский (Алексеев) К. С.* 16, 18–21, 23, 27, 28, 30–32, 35–40, 42, 45, 47, 53, 54, 64–69, 77, 83, 85, 86, 93, 97, 110, 120, 121, 124, 129, 131–135, 139, 142, 147, 148, 152, 165, 177, 179, 181–183, 188–190, 192, 196, 199, 205, 209, 210, 215–217, 221, 226, 230, 238, 247, 255, 262, 263, 266, 274, 280, 292, 293, 298, 300, 301, 306, 307, 319, 320, 328–332, 336, 337, 339–342, 344, 348, 350, 353–355, 358, 359, 362–364, 366, 367, 369, 371, 372, 378, 381, 383, 397, 398, 408, 409, 420, 422, 424, 427–429, 433, 435, 436, 439, 443, 446, 448, 463–466, 466, 468, 472, 473, 481, 484, 494, 500, 501, 505, 514, 515, 517, 519, 521–523, 535, 544, 545, 554, 557, 560, 567, 572, 578, 587, 590–592, 595, 597, 602, 610, 648, 651, 655, 656, 658, 661
- Старк Э. А.* 48, 49, 102, 150, 302, **670**
- Старобинец Р.* 120, 123, 125
- Стейнлен Т.-А.* 672
- Стеклов (Нахамкис) Ю. М.* 298, 307, 429, **430**
- Стенберги, бр.* 432
- Стерн И.* 438
- Стрельская В. В.* 656
- Стриндберг А.* 96, 112, 188, 189, 192–196, 198, 200, 202, 208–215, 217–220, 226–230, 232, 234, 235, 239–244, 246–251, 254–261, 264, 266, 267, 269, 274, 293, 400, 414, 426, 554, 578, 582, 588, 603, 604, 605
- Стровски Ф.* 546, **671**
- Струве Г. П.* 353, **671**
- Струве П. Б.* 673
- Струтинская Е. И.* 640
- Судейкин С. Ю.* 332
- Сулержицкий Л. А.* 18, 19, 36, 45, 64–66, 110, 121, 182, 259, 264, 268, 273, 429, 433, 587, 590–593, 595–599, 608–610
- Сургучев И. Д.* 183
- Суриц Е. Я.* 17, 416
- Сутро А.* 131
- Сухово-Кобылин А. В.* 590, 610
- Сучкова М. Э.* 130
- Сушкевич Б. М.* 18, 22, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 41–44, 51–53, 64, 68, 69, 71–73, 75, 86, 91–94, 96, 97, 99, 100, 114, 117, 128, 183, 188–190, 195, 197, 198, 203, 208–211, 213–217, 219, 220, 223, 225, 228, 231, 235, 240, 242, 243, 245, 250, 252, 254, 255, 259, 261–263, 268, 270, 273, 434, 592, 600, 606, 610, 611, 645
- Сфинкс* см. Денике Ю. П.
- Сэ Э.* 354, 563, **671**
- Сюлливан А.* 567
- т. 95, 227, **671**
- Табарен (Саламон Ж.)* 553, 577

- Тагор Р.* 114, 402
- Таиров (Корнблит) А. Я.* 148, 165, 184, 186, 192, 197, 200, 207, 263, 276, 279, 287, 301, 326, 329, 330, 342, 362, 367, 369, 373, 402, 420, 426, 427, 430, 432, 436, 445, 483, 484, 515, 516, 517, 522, 523, 564, 565, 567, 569, 573, 574, 601, 660, 675
- Тальников (Шпитальников) Д. Л.* 306, **671**
- Тарасенков Г. С.* 56
- Тарасов Г. И.* 100, 221, 224, **671**
- Тарасов Н. А.* 568
- Тарасова А. К.* 269
- Тартаковская Е. В.* 17
- Тарханов М. М.* 653
- Татаринов В. Н.* 270
- Таурек И. В.* 569
- Тверской (Кузьмин-Караваев) К. К.* 176, 543, **672**
- Театрал* см. Мочульский К. В.
- Темоин* см. Юнгбергер Ю. Э
- Терентьев И. Г.* 675
- Теренций П.* 414
- Терешкович М. А.* 188
- Тернавцев В. А.* 673
- Тик Л. И.* 504, 561, **571**, 579
- Тиртей* 169, **186**
- Тихомирова Н. В.* 444
- Толоконникова Е. С.* 135
- Толстой А. К.* 204, 265, 269
- Толстой Л. Н.* 135, 182, 428, 431, 439, 441, 469, 586, 640, 641, 647, 651, 663, 667
- Толчанов (Толчан) И. М.* 130, 187, 444, 448, 464, 492, 513
- Трауберг Л. З.* 569, 655
- Требор Р.* 365, **436**
- Трот Т. Ф. В. фон* 569
- Троцкий (Бронштейн) Л. Д.* 652
- Трузе Л. Р.* 188
- Тугендхольд Я. А.* 79, 111, 140, **672**
- Тумская В. Ф.* 444
- Тураев Н. О.* 56, 130, 138, 146, 152
- Тургенев И. С.* 55, 59, 60, 62, 415, 452, 469, 565, 566, 654
- Турцев С.* 251, 610, **672**
- Тьеполо Дж. Б.* 561
- Тэффи (Лохвицкая) Н. А.* 664
- Тюрлюпен* 553, **577**
- Уайльд О.* 436, 519
- Уваров С. С.* 149, 184
- Уде Ф. фон* 157, **186**
- Узунов П. Г.* 55, 64, 92, 263, 265
- Унгерн Р. А.* 185, 571
- Ундер М.* 185
- Уральцев В.* 518, **672**
- Урицкий М. С.* 654
- Усков А. И.* 17, 158, 164, 502, 504, 505, 508, 509
- Утамаро К.* 82, 111
- Утёсов Л. О.* 103
- Уэллс Г.* 457, 567

- ф.а.* 341, **672**
- ф.А.* 94, **672**
- Фадеев А.А.* 652
- Фалеев М.Г.* 272
- Фалль Л.* 539, 570, **575**
- Фалльстрём Д.* 161, 507, **672, 673**
- Фальк Р.Р.* 434, 676
- Фалья М. де* 415
- Февральский А.В.* 111, 568, 611
- Федор Чужой* см. Аранович Д. М.
- Федянина О.В.* 17
- Фейхтвангер Л.* 440
- Фельдман О.М.* 574
- Фердинандов Б.А.* 144, 183, 196
- Филлипи Ф.* 457, **566**
- Философов Д.В.* 335, 433, 434, **673**
- Финкель Ш.* 272, 407, 422, 426
- Фиртель Б.* 367, 368, 374, **437**
- Фишер Б.* 439
- Флер Р. де* 364, 667, **673**
- Фогелер Э.* 523, **673**
- Фокин М.М.* 658, 664, 677
- Фольмеллер К.Г.* 573
- Форбс-Робертсон Д.* 414, **442**
- Форд Г.* 378
- Фореггер Н.М.* 144, 183, 452, 539, **565, 575**
- Фортер А.* 573
- Фрателлини* 550, 557, **577**
- Фрид С.* 289, 465, 567, **673**
- Фридель Э.* 666
- Фридланд Ц.* 272, 341, 368, 371, 374, 389, 390, 405, 413, 416, 421, 422
- Фридитейн Ю.Г.* 17, 414, 425, 426
- Фришман* 124
- Фульда Л.* 95, **112**
- Футит Дж.* 557, **578**
- Фюлён-Миллера Р.* 366, **436**
- х.м.* 340, **673**
- Х.Х.* 412, **673**
- Хавкин В.А.* 170, 260, **673**
- Хайс Х.* 384, **440**
- Хампердинк Э.* **579**
- Ханекер Дж.Г.* 213, **267**
- Хансон Л.* 509, **572**
- Ханссон О.* 211, **267**
- Хантер Г.* 384, **440**
- Херсонский Х.Н.* 53, 110, 119, 137, 181, 182, 255, 271, 426, 563, 564, **674**
- Хесин (Хессин) Н.П.* 139, **674**
- Хильперт Х.* 437
- Хириш Л.* 367, **674**
- Хлебников В.В.* 302, 430, 653, 675
- Хмара Г.М.* 18, 22, 26, 27, 31, 33, 34, 41–44, 52, 53, 55, 64, 68, 69, 71–73, 75, 76, 79, 86, 87, 114, 115, 117, 118, 198, 203, 270, 273
- Ходасевич В.М.* 611
- Ходасевич В.Ф.* 179, 677

- Ходоровский А. С.* 58, **674**
- Хожича В.* 433
- Холмогорова И. В.* 17, 94, 96, 221, 341, 342, 368, 370–372, 398–400, 405, 422, 500, 516
- Холмская З. В.* 185, 571, 656
- Храковский В. Л.* 183, 427
- Хубулава И. В.* 17
- Худяков А. Т.* 433, 572
- Хэммонд П.* 383, **674**
- Цаккони Э.* 200, **265**
- Цвейг А.* 374, **675**
- Цвейг С.* 675
- Цветаева М. И.* 669
- Цви Р.* 272, 295, 296, 321
- Цемах Б. Л.* 129, 272, 284, 371,
- Цемах Н. Л.* 120–122, 124–126, 272, 273, 278, 282, 284, 289, 295, 300, 307, 314, 317, 320, 321, 324, 326, 330, 334, 336–338, 341–343, 347, 348, 350, 352–357, 359, 360, 368, 371, 374, 376, 378, 381, 388, 389, 390, 395, 434, 435, 439, 612, 663
- Цемах Ш.* 272, 343
- Церетелли Н. М.* 454, 482, 517, **565**, 569
- Цибульский М. И.* 188
- Чайкин Дж.* 275
- Чапек К.* 245, **675**
- Чванчара К.* 239, **675**
- Чебан А. И.* 64, 91, 92, 94, 107, 109, 110, 119, 188, 270
- Чеботаревская А. Н.* 429
- Чебыряк В.* 31, **54**
- Челлини Б.* 201, 265
- Чельгрэн Ю.* 510, **572**
- Чемеринский Б.* 272, 395, 399, 405, 407, 422, 423, 442
- Ченцов В.* 149, **675**
- Чернов А. З.* 130
- Чернышевский Н. Г.* 648
- Чехов А. П.* 16, 42, 57, 59, 61, 62, 67, 73, 130, 131, 133, 134, 136, 142, 143, 152, 154, 158–160, 164–166, 182, 183, 245, 263, 265, 313, 436, 457, 469, 491, 501, 524, 590, 644, 660
- Чехов И. П.* 77
- Чехов М. А.* 18, 22, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 41–44, 52, 64, 67, 69–71, 73–77, 79–81, 84, 85, 91–93, 95–97, 99, 100, 102–110, 113, 134, 142, 143, 165, 182, 188, 190, 194–196, 198, 200, 202–207, 210, 212–215, 217–221, 223–228, 230, 231, 233–235, 238, 240, 242–246, 248, 250, 252–265, 268–271, 273, 274, 293, 407, 428, 429, 448, 452, 484, 590, 600, 609, 610, 611, 660
- Чехова О. К.* 664
- Чуваков В. Н.* 184
- Чудинов В. А.* 568
- Чупуров М. П.* 188
- Чурлёнис М.* 650
- Шагал М. З.* 273, 332, 333, 336, 339, 348, 369, 375, 426, 428, 676
- Шалютин Ф. И.* 274, 275, 378, 380, 383, 387, 436, 438, 440, 670
- Шаров П. Ф.* 658
- Шахалов А. Э.* 64, 103, 109

- Шварц М.* 379, 438, 439, 443
- Шеберг А.* 572
- Шебуев Н.Г.* 44, **675**
- Шекспир У.* 144, 183, 193, 205, 206, 216, 222, 228, 240, 242, 243, 263, 264, 269, 270, 302, 414, 427, 430, 436, 458, 498, 521, 538, 539, 567–569, 575, 579, 589, 600
- Шеналь П.* 435
- Шенберг А.* 275
- Шереметьева А.М.* 114, 118
- Шершеневич В.Г.* 183
- Шик Е.В.* см. Елагина Е.В.
- Шиллер Л.* 433, 641
- Шиллер Ф.* 132, 197, 263, 402, 444–446, 456, 459, 479, 480, 498, 512, 517, 524, 528, 534, 561, 569, 573
- Шиловцева Н.П.* 56, 61, 130
- Ширяев А.В.* 668
- Шихматов Л.М.* 130, 147, 444, 533, 540, 543, 545, 552, 553
- Шкловский В.Б.* 569, 658
- Шлапоберский С.Е.* 576
- Шмелев И.С.* 664, 665
- Шмидт О.Ю.* 470, **568**
- Шнайдер Б.* 374
- Шнейдер Л.* 351, **675**
- Шницлер А.* 64, 186, 267, 275
- Шолом-Алейхем* 561, 574, 578, 641
- Шолохов М.А.* 665
- Шопен Ф.* 484, 498
- Шор Т.К.* 17, 155, 156, 493, 495, 497
- Шоу Б.* 267, 432, 439
- Шперлинг Г.А.* 175, **675**
- Шпис фон Эшенбрук В.А.* 568
- Шрамм В. фон* 399, **675, 676**
- Штернхейм К.* 402, **441**
- Штреммель К.* 17
- Штро Х.* 370, **676**
- Штук Ф.* 31
- Шуберт Ф.* 584, 590
- Шубский Н.* 118, **676**
- Шуман А.* 502, **571**
- Шух Э.* 654
- Шухмин Б.М.* 130
- Шухмина Т.М.* 130, 444
- Щеглов И.Л.* 131
- Щепкин М.С.* 30, 51, 54, 332, 587
- Щербиновская О.С.* 665
- Щукин Б.В.* 130, 169, 171, 187, 444, 448, 451–453, 455, 464, 474, 475, 485, 492, 504, 505, 513, 524, 533, 537, 556, 673
- Щукин С.И.* 672
- Щуко В.А.* 432, 640
- Эджидио А.* 17
- Эггерт К.В.* 658
- Эйдельман Х.* 272, 389
- Эйзенштейн С.М.* 183, 426, 441, 566
- Эйништейн А.* 275



- Экман Г. 503, 507, 509, 513, **571**
- Экстер А. А. 427, 430, 594
- Экштайн Ф. 436
- Элиас М. 120, 272, 280, 284, 287, 290, 295, 296, 316, 321, 322, 428, 432
- Элишева Факторович Л. 272, 389
- Элкинд 124
- Эллис М. 379, 381, 383, 385, 424, **439**
- Эль Греко 151
- Энгель Э. 437
- Энгель Ю. Д. 272, 275, 277, 282, 287, 324, 325, 359, 380, 384, 397, 425, 633, **638**
- Энгельмюллер К. 247, **676**
- Энша (Шпитальский) Н. И. 56
- Эрдман Б. Р. 187
- Эрдман Н. Р. 187, 576, 580
- Эренберг В. Г. 185, 571
- Эрикссон Дж. 571
- Эфрос А. М. 279, 427, 430, **676**
- Эфрос Н. Е. 83, 111, 429, **676, 677**
- Юделевич Т. 272, 352, 363, 371
- Южин (Сумбатов) А. И. 567, 665
- Южный Я. Д. 433, 572
- Юнгбергер Ю. Э. 502, **677**
- Юон К. Ф. 183, 427, 655
- Юрок (Гурков) С. 379, 380, **438**
- Юрьев М. см. Денике Ю. П.
- Юрьев Ю. М. 198, **264, 566**
- Юханссон А. Г. 160, **677**
- Ющинский А. 54
- Яблоновский (Потресов) С. В. 20, 73, **677**
- Явленский А. Г. 672
- Языков А. В. 56
- Якко С. 443
- Якобсон З. 572
- Якубова Н. О. 17, 331, 332, 334, 339, 340
- Якулов Г. Б. 197, 264, 321, 573
- Янг С. 387, **678**
- Янингс Э. 572
- Янтарев (Бернштейн) Е. Л. 51, **678**
- Януш Я. 335, **434**
- Янишевскис Е. 327, **678**
- Ярач С. 433
- Яроши Ф. 572
- Scirio см. Рейман Х.
- ХУ 159, **678**

*Научное издание*

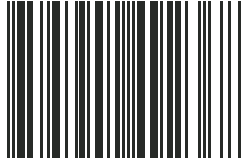
**ЕВГЕНИЙ  
ВАХТАНГОВ**  
**в театральной  
критике**

Редактор-составитель В. В. Иванов

Редактор М. Б. Маликова  
Художник А. Б. Осенева  
Компьютерная верстка В. Ю. Лунин  
Предпечатная подготовка Д. В. Морозов

Подписано в печать 15.02.2016.  
Формат 70×100/16. Бумага офсетная.  
Вкладки – бумага мелованная.  
Гарнитура Garamond.  
Печать офсетная. Тираж 500 экз.  
Заказ № 65

ISBN-13: 978-5-902492-36-8



*Т*  
*е*  
*а*  
*т*  
*р*  
*а*  
*л*  
*и*  
*с*

Издательство «Театралис»  
105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5  
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)  
[www.teatralis.ru](http://www.teatralis.ru)  
e-mail: [teatralis@yandex.ru](mailto:teatralis@yandex.ru)



