

## Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Наш понедельник» (Гомель), 1923 г.

### Комментарий к публикации

Мы продолжаем публикацию ранних работ Л.С. Выготского, подготовленных международным коллективом энтузиастов — исследователей, архивистов и сотрудников библиотек Беларуси, Бразилии, Израиля, Италии, Канады, Нидерландов, России и Швейцарии—объединивших свои усилия и собравших весьма значительную коллекцию публикаций текстов Л.С. Выготского. В ходе историко-библиографического исследования некоторые публикации были обнаружены впервые и до сих пор не входили ни в одну из известных нам библиографий работ Выготского. Не найти этих ранних работ Л.С. Выготского и ни в одном из более поздних изданий, включая самое большое на настоящий день, шеститомное собрание сочинений Л.С. Выготского, вышедшее в издательстве «Педагогика» в 1982-1984 г. Хотя формально, согласно законам Российской Федерации об авторском праве, все эти, равно как и все другие прижизненно изданные работы Л.С. Выготского, находятся в ничем не ограниченном, открытом доступе, сами тексты ввиду чрезвычайной редкости и малодоступности тех изданий, где они были напечатаны, практически остаются абсолютно не известными широкой читательской аудитории. Этой публикацией мы исправляем существующее категорически нетерпимое положение вещей с научным наследием классика советской и российской психологии и самого цитируемого русскоязычного психолога во всем мире. Эта публикация продолжает серию публикаций ранних работ Л.С. Выготского и представляет его статьи и очерки, вышедшие в гомельской газете «Наш понедельник» в 1923 г.

«Наш понедельник», еженедельная политическая и литературная газета, издавался в Гомеле в 1922-23 в издательстве "Гомельский рабочий". В 1922 г. вышли номера 1-20, в 1923 – номера 21-58. Первая статья Л.С. Выготского за 1923 г., несколько театральные рецензии под общим заголовком «Не совсем рецензии», была опубликована в самом первом номере за этот год, № 21 от 15 января. Последний номер газеты (№58) вышел 17 сентября 1923 г., после чего это издание было закрыто, точнее, объединено с другим местным изданием, продолжившем выходить под своим названием «Полесская правда»<sup>1</sup>. Последняя известная нам публикация Выготского в «Нашем понедельнике» (№ 52) датируется 3 сентября 1923 г. («Гастроли второй студии МХТ»), после чего, с 25 сентября, он начинает печататься в объединенном издании, выходившем под названием «Полесская правда» (Петр III и Екатерина II // Полесская правда. 1923. № 1006). В одном из последующих номеров журнала мы познакомим наших читателей с гомельскими публикациями Л.С. Выготского, с сентября 1923 г. продолжавшими выходить в «Полесской правде».

Мы посвящаем эту публикацию светлой памяти Гиты Львовны Выгодской (1925-2010), дочери Льва Семеновича Выготского, прекрасного человека и замечательного исследователя, так и не дожившей до широкого обнародования всего научного наследия своего отца. Мы клятвенно обещаем и впредь доносить до наших читателей малоизвестные и редкие тексты Льва Семеновича Выготского, чье научное наследие по праву принадлежит всему человечеству, невзирая на географические, культурные и языковые барьеры. Мы не сомневаемся, что эти ранние работы Л.С. Выготского представляют значительный интерес не только для психологов и историков психологии, но и для широкого круга гуманитариев—филологов, историков, искусствоведов, социологов и философов—занимающихся изучением уникального и воистину революционного периода в истории восточноевропейской и международной культуры. — **А. Ясницкий**

<sup>1</sup> В библиографическом издании — «Периодика по литературе и искусству за годы революции: 1917-1932» / составила К. Д. Муратова ; под ред. С. Д. Балухатого / Ленинград : Изд-во Академии наук СССР , 1933 — «Наш понедельник» указан под номером 1037; см. <http://books.google.com/books?id=fLkLAQAAlAAJ&q=%22%D0%9D%D0%B0%D1%88+%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA%22&dq=%22%D0%9D%D0%B0%D1%88+%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%BA%22>

Выготский Л.С. Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Наш понедельник» (Гомель), 1923 г. // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012, № 1, с. 156-225. Электронная версия // <http://www.psyanima.ru/journal/2012/1/2012n1a5/2012n1a5.1.pdf>

## Список опубликованных статей и заметок:

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Две сиротки .....	158
Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Недомерок .....	160
Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Дети солнца .....	161
Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Запоздалые отзывы .....	162
Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Царевич Алексей .....	164
Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Мешане .....	166
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 1. Последний спектакль .....	167
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 2. В бабушкиной библиотеке .....	168
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 3. Без руля и без ветрил .....	169
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] [4.] Маленькие кусочки театра .....	170
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 5. Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак! .....	171
Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 6. Об авторе «не совсем рецензий» .....	172
Л.С. Выготский Еврейский театр. Сильва. А менш зол мен зайн. (Человеком надо быть). .....	173
Л.С. Выгооский [sic!] Первая ласточка. «Дыбук» в постановке Рубина .....	174
Л.С. Выготский Еврейский театр. Колдунья – Дос ферблонзеле шейфеле .....	176
Л.С. Выготский Еврейский театр. Бар Кохба – Дер ешиве бохер .....	178
Л.С. Выготский О детском театре .....	180
Л.С. Выготский Еврейский театр. Бенефис С.И.Эйдельман .....	181
Л.С. Выготский Гастроли труппы Азагаровой .....	183
Л.С. Выготский Заметки о еврейском театре .....	185
Л.С. Выготский Гастроли труппы А.Я.Азагаровой. Роман – Губернатор – Обладание .....	186
Л.С. Выготский Красный Факел .....	188
Л.С. Выготский Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи. – Собака на сене. – Океан. – Победа смерти .....	190
Л.С. Выготский Беседа с руководителем «Красного Факела» .....	193
Л.С. Выгодский [sic!] Гастроли Красного Факела. Зеленое кольцо – Младость – Монна Ванна .....	195
Л.С. Выготский Белорусский театр (к гастролям в Гомеле) .....	198
Л.С. Выготский Гастроли Красного Факела. Шут на троне. – Игра интересов .....	199
Л.С. Выготский I Гастроли Белорусского театра .....	202
Л.С. Выготский Академические гастроли .....	204
Л.С. Выготский Академические гастроли .....	207
Л.С. Выготский [От понедельника до понедельника.] Академические гастроли .....	209
Л.С. Выготский [От понедельника до понедельника.] Гастроли Утесова и Фореггера .....	210
Л.С. Выготский Гастроли Утесова и Фореггера .....	212
Л.С. Выготский Харьковский балет .....	214
Л.С. Выготский В антракте между гастролями .....	215
Л.С. Выготский О музее им. Луначарского .....	217
Л.С. Выготский Гастроли второй студии МХАТ .....	220
Л.С. Выготский Гастроли второй студии МХТ .....	222

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Две сиротки

Мелодрама всегда считалась незаконной и фальшивой формой театра. Так оно и есть. Слеза и патока, музыка и кулак, маленькая грязь и пошлая добродетель слиты в ней неразделимо, и вся она носит печать породившего ее мещанского вкуса. Поэтому она протекала всегда где-то сбоку, в стороне от больших русл драматической литературы. Это типичный буржуазный театр для бедных, суррогат и дешевка.

Графы и уличные нищие, подкинутые дети, невиннейшие ангелы и чернейшие злодеи, похищения и разоблачения, калеки и красавцы. И все эти отбросы литературы – для бедных и для детей (потому что это питало и детскую литературу) – сдобрены и направлены самым изломанным и неправдоподобным представлением о жизни и самыми белыми сшиты нитками сценической композиции.

Но рядом с этим мелодрама вбирала в себя и культивировала (как это всегда бывает с нечистыми литературными формами) и многое здоровое и нужное, что так или иначе находило себе место в официальном и признаваемом театре. Здоровый, наивный интерес и занимательность фабулы: преувеличенное, но яркое, в массе здоровое чувство, как повышенная реакция зрителя попроще, – смех, восторг, негодование, сочувствие, свой театральный язык условных образов и фигур, и форм, который умел заражать, волновать, провоцировать зрителя на активность и выражать – пусть несовершенно какой-то новый голос другого актера и другого зрителя. Это и заставило многих театральных деятелей наших дней, и в том числе Луначарского, горячо отстаивать мелодраму, очищенную, прожженную, лучшую мелодраму, как временный путь для нашего театра – театра сильного и громкого прежде всего.

И у нас с постановкой мелодрамы можно было связать надежды. Освежить провинциальный шаблон, задеть зрителя, показать новую манеру и стиль – это можно было сделать. Правда, «Две сиротки» – далеко не лучшая мелодрама. Ее история та же, что рассказана пародией на детские книги:

Дама сидела на ветке:  
Пикала: Милые детки!  
Солнышко чмокнуло кустик,  
Птичка поправила бюстик.  
И обнимая ромашку,  
Кушает манную кашку

Но всякий выбирает по силам и по вкусу. У нас мелодраму сделали несносной, как эти стихи. Добросовестно, по-бытовому, под суфлера, всерьез птички опраивали бюстики, чмокали кустики и обнимали ромашку. В Красной Звезде, на экране это обычно лучше делают. И случайная, не связанная со словом, с движением музыка. В мелодраме она элементарным языком вводит в условный стиль, оправдывает неправдоподобное, как шарманка – «Маруся отравилась». У нас (как всегда, впрочем) она подается просто, как манная кашка. Слаще.

В мелодраме особенно внятно, как подать ее. Кто-то из нерусских поэтов писал: «Из-за недостатка простой запятой часто случается, что какая-нибудь аксиома представляет парадоксом, или что какой-нибудь сарказм превращается в поучение». А ведь запятая – та же театральная интонация. Скажи то же иначе – и мелодрама оправдана.

Бенефициантка А. Васильева – играет сухо, благородно, не размазывая, без слезы, с самой хорошей простотой и легкостью. Но нет все время черты, которая разделяла бы жалостливость, наигранную уличной попрошайкой, чтоб тронуть прохожего, от настоящей

---

трогательности слепой. Без этого пропадет весь образ, он не колет жалостью. Так хорошо, прочувствованно в детской читают книгу вслух, немного увлекаясь и входя в роль.

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Недомерок.

Недомерок бесспорно, – веселый и хороший спектакль. Один из лучших. Веселая и сценическая комедия, она была разыграна так, что заинтересовала, смешила, смотрелась легко, слушалась и принималась. Вся она держится на центральном образе Недомерка.

Е. Васильева, бенефициантка, с чувством меры и вкуса, в самых светлых комедийных тонах сыграла дерзкую и очаровательную уличную девчонку. Мы почти не видели ее в комедии.

Ее высокий и тонкий голос, натянутый всегда как струна, что вот-вот порвется; напряженный звук и тон, всегда вверх летящие слова с легким надломом, с трещинкой, с маленьким надрывом страсти, с какой-то сумасшедшинкой в каждой роли; чуть интричный и кликушески нежный, ломкий смех и плач (одинаковые), как из стекла, из льдинок, – все это всегда почти, до какого бы уровня не подымалось исполнение, – было с душой и жгло настоящим огоньком, но этой напряженности можно было бояться сильно в комедии.

И вдруг – неподдельная эксцентричность, и дикость, и дерзость, и непринужденная звонкость исполнения, острота его. Все это оромантизированное – настоящая белая птица над болотом. Это опозтизированное дитя улицы, разоблачающее внутренность буржуазного дома. Совсем приемлемый слой романтической пудры в пьесе и в исполнении.

Шейн (Тибо) легко, забавно, смешно, непринужденно сыграл свою роль. Настоящий, великолепный комедийный тон. Конечно, это призвание – комедия.

В заключении водевиль. Когда-то это было обязательно – и в столицах, и в провинции – кончить шуткой. И шутили хорошо и весело. Я думаю, что это надо делать чаще. Кто не шутит, не умеет быть и серьезным.

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Дети солнца

Это из тех драм Горького, которые безнадежно сданы в архив литературы и сцены. Громадная тема – о прекраснородушной интеллигенции, самовлюбленных профессорах и художниках, мнящих себя детьми солнца, но сметаемых темной и бессмысленной яростью озлобленного и тупого «народа». Но все это показано сквозь такую узенькую щель семейной благополучной драмы, избивающего жену дворника и холерных бунтов, что после обнажившихся в наши дни громадных разрезов этой темы, она кажется и детской, и пыльной заразой. Ныне первая ступень могла бы порассказать такого, что горьковские персонажи испугались бы.

Но – двойная неудача! – и эта узенькая щель, сквозь которую можно было бы приблизить драму к зрителю в январе 1923, оказалась в постановке запечатанной наглухо. «Народ» оказался скомканным эпизодом, интеллигенция исполняла свои амплуа, а не роли и была далека от темы.

Только безумной тревогой Лизы (Радецкая), в ее голосе, предсказывавшем, не только смыслом текста, но и глухой интонацией, что народ сметет всех «детей солнца», было кое-что от темы. Но и она в дальнейшем утопила в мелодекламации, в белом платье и распущенных волосах театральной Офелии эту жалкую кривицу.

Вот профессор – Шейн. Кроме некоторой суетливости, бесконечного, надоедливое злоупотреблением жестом поправляющим очки, измельчившим роль, сыграл смешно и забавно, но так добродушно, как дядюшка в водевиле. А ведь потомок этого профессора попал в «12» Блока: «длинные волосы и говорит в полголоса, предатели, пропала Россия» и т.д.

Москвин (Чепурной) прямо призван играть эту излюбленную горьковскую фигуру: циник, вульгарные манеры, почти всегда хохол, несносный красный галстук и тончайшая, застенчивая, недоговоренная теплота любви и неудачи. Кто бы ожидал, что этот холодный артист с таким благородством, сдержанностью и сочностью сыграет затаенную душевность, огромную мужскую нежность, замкнутую в возвышенную стыдливость страдания. Что-то было в нем и от певчего в «Мещанах». И то, и другое – прекрасные куски театра.

Ельвич создал хороший характерный эпизод из Трошина; Каменская повторила уже всеми виденный много раз образ старой няньки – еще до Чехова создавался этот шаблон; Тверской артист хороший, о котором еще надо писать, не свое дело делает в роли Егора, кроме роста и злодейского грима «стиль рюс», его ничто не выдвигало на эту роль; А. Васильева (жена профессора) наивную простушку создала из своей роли; просто милую – оригинально; неожиданно и хорошо.

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Запоздалые отзывы

В свое время на премьере отозваться не мог. Газетное правило в таких случаях – лучше никогда, чем поздно. Но есть такое в пропущенных мной спектаклях, о чем надо сказать.

«Братья Карамазовы» и «Дети Ванюшина» точные границы, отделяющие вероятное от невозможного для нашего театра. Найденов – это вполне им возможное. Пьеса потеряла всякую свою остроту. Почти фотографическое изображение быта и жизни провинциальной купеческой семьи с газетным ударением на современных когда-то темах: гимназисты, имеющие любовниц, дети в разладе со стариками.

Но какой хороший спектакль. Транспортировать пьесу на театр, перевести текст на язык сцены удалось вполне. У нас обычно не пишут в программах и афишах ни имени автора, ни чья постановка. И играют так, что не узнаешь – Гоголя играют или Ге, Москвин ставит или Золотарев. Стиль не наша забота. Но здесь все знали стиль и нашли его. Была общая игра.

В Москвине (отец) не было, правда, драматического перелома между первым и последним актами, надлома; но какая неожиданная теплота – незамеченная, у сердца в золе, тлеет она нищая, кроткая. И ей в тон – теплота Каменской (мать). Даже гимназистки (Е. Васильева и Гузовская), хотя и слишком усердно пищали, но были в той же подогретой жалостливости, что и все.

У нас горничная (попроще) непременно только и делает, что утирает рукой нос, девочка пищит и прыгает, – внешнюю примету сыграть легко.

Но чудесная пара Радецкая и Долгов (Клавдия и муж). Он – карикатурный, острый, в изломах. Она – не просто некрасивая, но патологическая потрясающая некрасота. Рисунок роли матовый, однотонный, без красок, контрастов – всего пять-шесть линий, но изысканный острый, насыщенный – так Анненков рисует свои портреты. В этой жадной некрасивой и злой душе светилась холодным светом обида. Кто-то сказал, что Савина играла зло. Нет того привлекательного эстетизма, приятной красоты. Немцы даже прозвали это эстетикой безобразного, поэзией красоты. Беспощадная и неумолимая, как правда жизни, она не положила ни одной розовой черты на Клавдию, но заставила уважать ее, не смеяться. Прекрасный театральный гротеск, выцарапанный иглой на металле. Эта характерная роль особняком стоит в том, что играет обычно эта артистка, но отзвуки ее есть и в других ролях. Играть так грязь и низость, чтоб заставить зрителя спросить себя: что если грязь и низость мука по где-то там сияющей красе; заставить чтить речей холодную цикуту, и узкий лоб, и некрасоту – как знака обиды, – для этого много надо. Общее впечатление такой игры – слова, хора одной драмы, заключающие ее:

Не надо слез, но песен и цветов  
Не надо тоже. Молча на вершины  
Взойдем. И тихо. Человека мучат.

А вот Достоевский не по мерке. Если скинуть даже со счетов ужасную, бессмысливающую переделку, превращающую братьев Карамазовых – в клубок разговоров, пошлых отрывочных миниатюр, – то и то останется безрадостный итог от исполнения. Для чего Лызлов ставил эту пьесу в свой Бенефис? Комик – что он сделал из Смердякова, при одном имени которого губы не могут сложиться в улыбку, а натягиваются в гримасу страдания.

---

Шефтель, для бенефиса которого шли «Ванюшины», играл гимназиста искренно и просто, и трогательно даже, но и это актер менее всего нашедший себя в этой роли. Актеры бывают иногда больше своего исполнения.



Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Царевич Алексей

Автор пьесы, Мережковский, большой литературный мастер, но не художник и поэт. Его критика остра, его романы, стихи, и пьесы – мертвы. Это всегда подделка, надуманное и сделанное – фигуры, лица, язык. По идеологии – он все решительно видит сквозь призму двух вечных категорий его неохристианства – Христа и Антихриста. По этой схеме создан и Алексей.

Со стороны чисто сценической это создает часто очень напряженное столкновение и соединение контрастов, придает выпуклость и рельефы психологически бедному рисунку. Антитеза, противопоставление – настоящая душа всех его вещей.

Спасти их на сцене есть только один путь: натянуть эту драматическую струну, затенив всю христианнейшую публицистику. Но драматическая сила сразу у двух исполнителей в общей игре у нас редкая гостья. Петр и Алексей в игре не встретились, провели в разных планах и стилях свои роли.

Петр (Москвин), застрял между благообразным Петром по Иловайскому и «моему ндраву не препятствуй» по Островскому. Ни Пушкинского – «он прекрасен, он весь, как божья гроза, его глаза сияют», ни Петра Пильняка (1921) и Покровского пьяного сифилита и человекозверя. А уже о соединении того и другого, что сделал Мережковский, и не говорю.

Алексей (Золотарев) в первых актах показался мне глубоко интересным образом. Не лучше ли из всего, что сыграл этот артист за сезон? Без всегдашней жеманной красоты: чуть хриплый тон; прекрасная характерность роли, ее красота, что так редко у любовника, прекрасный пластический и психологический жест в ужасе отнимаемой руки от иудиних поцелуев, бегущей змеей по бархату одежды; без фивритур, трелей, украшений – лаконично и выразительно, это был не Золотарев, Алексей. Но в последних актах он рассиропил роль, потерял тон и на постели умирающий – не помнил я минутами кто – Орленок, Овод, Алексей, всего вернее Золотарев. Кстати: эти сцены, когда постель занимает центр и играется целый акт умирание – скучны и невозможны вообще. Избегнув неврастеничности он миновал слащавой томности.

Спектакль шел в юбилей парикмахера-гримера М.Ш. Левина и машиниста сцены К.Е. Щекудова. Юбилей этот был достаточно тепло и полно освещен в «понедельнике», и в речах, и приветствиях от Губполитпросвета, Союза и других организаций. Прибавить нечего к оценке этого достойного трудового пути. Чествование носило на редкость задушевный и искренний характер.

Но несколько слов надо прибавить ко всем сказанным о театральной оценке. Парикмахер и гример – художественный сотрудник режиссера. Это он создает маски ролям. Помню, как удивило многих в программах Художественного театра появление вслед за подписью режиссера: парики и прически гримера Гремиславского. А сейчас почти все театры делают так. У париков М.Ш. Левина два решающих достоинства: они живые и театральные. Их грех подчас, особенно в не бытовых сценах, – общий грех провинциального шаблона – фотографичность; отсюда недостаточная индивидуализация их по ролям и актерам, нечувствительность к стилю постановки и пьесы. Где учился М. Левин своему искусству? В самом театре, где великие и хорошие артисты (Петина, Торев, Федорова, Орленев) передавали из поколения в поколение живую нить традиций. Лучшее из нее воспринял М.Ш. Левин, присоединив к ней настоящее артистическое призвание к своему делу и театральное чувство гримера.

«Мне кажется, локон в парике что-то говорит мне, я разговариваю с ним, когда работаю и добиваюсь нужного», слышал я как-то от него. И это лучшее, что есть в нем.

---

И машинист сцены, поскольку он участник общего оркестра и входит своей работой в темп и ритм всей симфонии спектакля, есть художественный, а не только технический работник сцены.

Л.С. Выготский [Не совсем рецензии.] Мещане

Пьеса Горького построена по законам чеховской драматургии, которые одно время сделали каноном всех современных пьес: нет фабулы, событий, действия; клубок разговоров, объединенных настроением; в сущности, лирическая драма. В эту форму Горький хотел влить широкое социальное и бытовое содержание, показать мещанина и рабочего. При любви Горького к афоризму, к идеологии получилась демонстрация двух идеологий, даже настроений, рабочего и мещанина, но ни живой драматической борьбы между ними, ни необходимой лирической симфонии настроений нет, несоединимое оказалось на этот раз несоединимым. Если «Вишневый сад» социален – это Чехову нужны были краски осени умирающего дворянства, именно как краски, лирический смысл социальной картины. И притом в своей бездейственной драме как заменил Чехов драматические напряжения, интриги колоссальным напряжением настроений: приезд, отъезд, продажа сада. А какая драматичность здесь: в 1 акте пьют чай, во 2 обедают, в 3 только пьют нашатырь, в 4 – опять чай и собираются ужинать. «На дне» стоит куда выше. Там есть единое настроение в различных вариациях темы.

Перенести на театр такую пьесу без убийственной скуки можно только, располагая музыкальными средствами драмы: темпом, ритмом, движением сцен, паузами, настроением. Не то клочки разговоров, много центров, люди едят, пьют, опять едят, опять пьют и разговаривают. Лирическая сторона пропадает у нас на сцене совсем. Еще 10 лет назад хорошая провинциальная труппа соразмеряла темп и ритм спектакля и мизансцен по Художественному театру, теперь и это мимолетное исчезло.

Бытовую сторону от «Детей Ванюшиных», перессорившуюся семью – дали артисты хорошо. Это в их средствах. Целый ряд хорошо исполненных ролей. Чисто Горьковский юмор – романтику, если не бывших, то уж поддержанных и заштатных людей, принесли на сцену Тетерев и Перчихин – будущие Сатин и Лука (Москвин и Лызлов). Оба оттенили свое немещанство, живую душу, и настоящая струйка поэзии протекала в великолепной нелепости певчего и затаенной его драме, и в воскрешенном тургеневском Калиныче – птицелове. У Москвина певчий – одна из лучших ролей, а Москвин – один из лучших исполнителей в современном театре. В Художественном театре когда-то для этой роли пригласили настоящего певчего; подчеркнуть его внешние, профессиональные черты. У Москвина нет этого, но, пожалуй, он мало использует весь внешний момент роли.

Неудачный Нил у Золотарева: конфета, а не рабочий. Хоть он и «грубил» жестами, но человека, который может изменить всякое «расписание поездов», не показывает.

Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 1. Последний спектакль.

Последний спектакль сыгран. Вместе с отзывом о нем нужно подбить итоги, суммировать впечатления, наметить выводы. Во всем этом можно быть очень лаконичным, потому что шаг за шагом отмечался пройденный путь.

Горьковские «Враги» – знаменательный момент в творчестве писателя: первый раз сказано классовое слово; от голого человека на дне и в степи, с которого смыли все социальные краски, от гордого и красивого босняка, через рабочие настроения в маленьком доме, писатель пишет к врагам – рабочим и хозяевам. Но пьеса бездейственна, тягуча и скучна, никакой архитектоники драмы, фигуры рабочих еще условны и слащавы, их враги – туманны и неинтересны. Самый эпизод рабочих волнений, убийства фабриканта, арестов рабочих трактуется в узком разрезе семейной драмы и «происшествия», в тесном кругу откровенной идеологии, не воплощенной в плоть драмы. Горький уже отказался от романтизма, но еще «все говорят не просто, а нарочно» (Чехов) и «все выдуманно» (Толстой).

В постановке фигуры рабочих вышли все фальшивы. Решили просто: меньше слов – роль третья, и сыграли по рецепту троих ролей (лакей, горничная). Кроме Лызлова. В его Ловшине опять сладкий тон речи и мудрости, круглые, закругленные, певучие интонации – из «мещан» и на дне. «Они спокойно верят в свою правду» – вот вся роль рабочих в пьесе, а на это и намека не было.

Их враги – всегдашние трафаретные фигуры нашей сцены: генерал, девочка, очаровательная женщина. Но прекрасен Шейн. Его Яков Бородин, бывший человек сделан со всей поэзией этой горьковской фигуры «талантливого пьяницы и красивого бездельника». Образ его статичен, неподвижен, но совершенно акварельной и прозрачной глубины, тонкости и нежности красок, точно сквозной. Это не роль, а раз надетая маска и тона не смененного ни на минуту, но умная и прекрасная.

В постановке много самого дурного оригинальничанья: без рампы, без занавеса, уходы в публику, шатер вроде: на благотворительных маскарадах для цыганки-гадалки, дверь как на чердак, софит в зале, с верху свисает конфетное барахло, у рампы Венера – чего ради? Без малейшего повода – безвкусица плюс нескладица. И это в бытовой пьесе, «главное действующее лицо которой – Правда». Какая дешевая мишура, конфетность, картинка: совсем в дешевой фотографии «галерея». Строго и сурово надо бы.

Много и громко чествовали И. Файля – директора театров. И правда: закрыт новый зимний сезон в Гомеле. В борьбе за постоянный театр сделан важный шаг вперед. Материальная база театра – сверхблагополучна, одно из лучших в провинции «дел». Почва для культурной работы есть не только не хуже, но и лучше довоенной (хозяйственный идеал наших дней). В сложной обстановке нэпа – сохранен возможный максимум доступности – думаю не менее 40 процентов всех спектаклей. Чисто культурная просветительская работа театра и материальные предпосылки создания постоянного, художественного и идейного театра зимним сезоном даны.

Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 2. В бабушкиной библиотеке.

Трудно спорить с тем, что в провинциальном театре репертуар имеет огромное, почти решающее значение. Актеры по самим условиям работы не вживаются в роли. Всякий спектакль при беглой подготовке – собственно в огромной степени чтение голых текстов. И вот тут-то особенно важно, что читать.

Наш репертуар был все время доброкачественным, приемлем. Хотя включал в себя много и глухо провинциального, и безнадежно обветшалого, пропыленного и идейно пошлого и художественно малоценного. Но Гоголь и Грибоедов, Шиллер и Шекспир, Островский и Горький в мало-мальски сносной передаче уже события в нашей культуре, в нашем быту.

Только боязнь всего нового и некий архивный привкус всяких вторых молодостей невежинско-дымовски-ростановских кондитерских пьес – стоял часто между зрителем, расплачивающимся за «цену жизни» знаками 1923 и сценой – ведущей счет в старинных ассигнациях. В бабушкиной библиотеке на полке – рядом Шиллер и Невежи[н].

Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 3. Без руля и без ветрил.

Без режиссера и без плана. Несчастнейшая бенефисная система – весь сезон в бенефисах. Помимо общей заинтересованности в сборе – создавалась единичная для каждого актера, выбиравшего пьесу, и сезон вели и направляли все по очереди. Всякие соображения руководили при выборе пьес и постановок, – кроме целесообразности и планомерности. В результате даже лучшего, что могло отсюда произойти – чтоб сезон представлял в наилучшем свете отдельных артистов, – не было и в помине. Как правило, актеры и бенефисы ставили самое неподходящее.

То, что ставилось и шло, шло без режиссера. Режиссировали тоже все понемногу, но ни ансамбля, ни замысла, ни стиля, ни целостности спектакля и постановки не было. Если хотели «покрасивее» – подсахаривали сукнами и гирляндами, а то рабочие сцены и без режиссера справились бы немногим хуже. Павильоны, мертвая натура стены без единого оживляющего штриха: актеры, речь, тон, мизансцены, – все или предоставленное самому себе или по привычке.

Ни одного целого спектакля – пусть незначительного режиссерского замысла, неталантливого выполнения – но все-таки единого замысла. В этой неплохой театральной машине были и винты, и колеса, не было только малости: машиниста, который управлял бы ею.

Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] [4.] **Маленькие кусочки театра.**

Все, что было хорошего, – это маленькие кусочки театра – игра отдельных актеров, роли, эпизоды, диалоги. Во-первых, это живой музей театра. Создания театра не переживают своих создателей. После спектакля не остается ни статуй, ни нот. Весь веками накопленный опыт тут же в живых сосудах театра. С нашей сцены звучат голоса многих веков и народов, а в наших ампулах звучат маски итальянских комедий дел'артс. В нашем театре были прекрасные традиции, хорошее и благородное наследство, которое может вскормить и новое искусство театра.

Второе – это хороший, несомненно, человеческий материал. Технически-уверенные и выработанные приемы, легкая окраска особого театрального направления и лица. Мало совсем пустых мест в составе труппы. В общем, труппа объединяет, конечно, самые разнообразные по размерам и, по характеру дарования, но мне хотелось бы видеть их объединяющую черту в том, конечно, минимальном неореализме, который вместе с модернизмом в литературе проник на сцену. Изжиты грубо – натуралистические, резко ошибочные; определенно подчеркнутые шаблоны и штампы сцены. Что-то уточнилось, как будто задумчивее и тише сделались голоса, – и совсем трезвый язык Куприна, Бунина после старых. Чутьочку от декадентства – кое у кого; у других – от Сатирикона.

Я и в отзывах злоупотреблял несколько литературными эпитетами в описании игры. И здесь тоже. Мне слышится гамсуновский импрессионизм в жестоком даровании Радецкой. Характерные роли, не требующие большого темперамента, холоднее и равнодушнее она играла бы, думается, превосходно. В русских ролях Стопоринной «сердечная тоска» сочилась театрально и хорошо, но ее несколько слезливый темперамент и нескорый не создавал ни кокетливых, ни драматических ролей. Волховская если бы соединила все отдельные, несобранные данные своей игры – важность гранд-дам, характерность с комическим оттенком и оживленнейший экспансивный темперамент, давала бы интересные роли очень, но части часто жили отдельно одна от другой. Каменская – бытовая чудесная артистка, умная и злая – часто актриса театрального анекдота; бойкая и яркая игра как русский платок. Е. Васильева поднимает голос с увлечением и болью. Она, как и другие молодые артисты, – Гузовская, Оршанская, – будущие «женщины театра» со своим словом на сцене.

Из мужчин: Золонтеров – соловей нашей сцены, от Игоря Северянина, и Шейн – дымовски-надсоновский актер в слезливой драме и настоящий мастер на характерные и комические роли (простаки что ли). Лызлов странный комик с юмором мрачным, но с неожиданной идеалистической ноткой в стилизованной русской речи и в некоторых ролях. Москвин, раза три игравший за весь сезон – хороший мастер сдержанного, скупого, большого чувства, но безцветного и несложного. Незнамов – несомненный артист, но слишком небогатый в своих средствах и в стариках играющий, главным образом одно то, что они старики и шамкают, но спокойный, до мелочей последовательный. Долгов – умный и забавный карикатурист, обещающий. Ельвич, серьезно кладущий краски на роль.

Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] **5. Какой счастливейший день вашей жизни, или Восклицательный знак!**

Счастливейший день моей жизни – сегодняшний. Жить без и вне сегодняшнего дня значит не жить вовсе. В году только один день светлый – сегодня. Примерно так рассуждает неглупая лирическая инженерю в какой-то пьесе.

У нас в сезоне не было, пожалуй, еще счастливейшего дня – сегодняшнего.

Какой-то чеховский чиновник вдруг заметил, что все знаки ему приходилось за сорок лет своего канцелярского бытия употреблять – и запятые, и точки, и даже вопросительные. Вот, восклицательного знака, который как знала жена, ставится для выражения гнева, радости, и прочих чувств, – не было в жизни вовсе. И при этом открытии охватило чиновника такое горе: прожить жизнь без восклицательного знака не значит ли прожить ее без восторга, гнева и прочих чувств.

И при этой мысли прочие чувства так охватили бедное сердце, что он взял и поставил !!! после подписи.

Без пафоса современности – без восклицательного знака. Не надо думать, что только большому и тонкому театралу доступен пафос. Он там, где жизнь. Техника была первобытна в старом провинциальном театре, но он горел и пафосом страстей и солью смеха.



Л.С. Выготский [К закрытию сезона.] 6. Об авторе «не совсем рецензий»

Немного поздно, собираясь поставить последнюю точку, заводить объяснения. Но я так много объяснял актеров, что должен объяснить и себя.

Перебрасывать «воздушные мосты критики» между зрителем и сценой, потому что «подлинно не то, что напечатано, но то, что по напечатанному прочтено», – мне хотелось всегда в летучих и беглых строках. Не ставить отметку: хорошо и плохо, не выдавать дипломы в талантливости и бездарности. Но помочь критически зрителю построить спектакль в своем восприятии. В оценках могли быть ошибки, в суждениях легкомыслие.

Но основная мысль моя кажется мне верной, и я хочу здесь формулировать ее и замкнуть здесь последней точкой: «как электричество – не только там, где молния», но и где 25 световая лампочка, так поэзия или искусство не только там, где великие создания, но и в 16 свечах провинциальной сцены. Малой поэзии, малому искусству нашей сцены, эфемерному, милому, забвенному были отданы мои забвенные слова.

Л.С. Выготский **Еврейский театр. Сильва. А менш зол мен зайн. (Человеком надо быть).**

Сильва прекрасно поставлена в смысле сценической постановки. Первый акт (театр-кабаре со сценой, с ложами) без нелепого нагромождения с редким для нашей сцены умом использовал маленькое сценическое пространство. В опереточном стиле это безукоризненно (хотя бедно) и для большой сцены. Что до игры, то вся эта лиризованная чепуха, танцевальные пустячки, вокальные, большей частью, тоже безделки, комические штучки – не получило все это того блеска шутки, непринужденности, занимательности, изящества, которое оправдывает безделку и пустяк. Чепуха была тяжеловатая – с весом у всех. Сильно объевреели Сильву: вдруг ноты и интонации, типичные для еврейского пения и речи – синагогального и бытового. Того отвлеченного стиля речи, без бьющей в глаза национальной окраски, которого, вообще, требует на всякой сцене не бытовой репертуар, и иностранный, в частности – нет еще почти у нас.

«А менш зол мен зайн» – чепушистая уже еврейская квази-музыкальная, квази-комедия. Здесь живее и непринужденнее балагурили на тему о знатности и человеческом благородстве – и опять неизбежные, Гродно и Америка, только с комической стороны. Он и здесь лирический материал бытового еврейского танца и песни не использован в полной мере. Плохи, обычно, в таких вещах и серьезные мотивы и сцены: надо найти для них особый, оправдывающих их в море чепухи тон и стиль; а они ведутся у нас просто, как в драме, только бледнее, с недоигрыванием, не в полный тон – как на репетиции.

Лилина (Дина и Сильва) показала приятный голос в пении и разговоре, нужную силу лиризма в опереточном страдании и любви, некоторую чрезмерную для оперетты медлительность, одинаковость и серьезность.

Розенталь (Бони и Береле) – хороший опереточный простак с отсебятиной – непринужденный, но несколько развязный, находчивый и остроумный, но на одну ноту кажется.

Меринзон (Квач), лучше в оперетте, чем в драме; с настоящим комизмом играл он на бытовой струне своей роли. Клебанова (Зелде) – хорошая бытовая артистка не переводит необходимой стрелки при переходе с рельс драмы на рельсы оперетты.

Л. С. Выготский.

### Л.С. Выгооский [sic!] **Первая ласточка. «Дыбук» в постановке Рубина**

Слова одобрения и идейного удовлетворения по поводу этой постановки уже сказаны в нашей печати. Замысел режиссера тоже раскрыт. Постановка названа самой интересной за весь сезон. И правда, это – так. Одно то, что п о с т а н о в к а , к а к т а к о в а я , как театральная форма, связанная с новым воздействием на зрителя, как задача стиля, вызывает разговоры, – одно это составляет событие в нашем театре.

Мне остается разобраться в смешанных и путанных чисто театральных впечатлениях от всех этих новых для нашей сцены приемов игры и постановки. Каково их чисто театральное значение и цена?

Прежде всего немногими словами отделаюсь от всей шелухи, пыли, случайного сора, густым и плотным слоем осевших на спектакль.

От всем зерно.

Третьесортная таировщина, да еще не из первых рук, звучала и выглядела порой со сцены пародией. Сценический пересказ «Габимо» – своими словами, звучал, как пересказ в первой ступени – добросовестно и мучительно. Умное немецко-еврейское ремесленничество Грановского, застрявшего между Рейнгардтом, Таировым и Шагалом, еврейская камерщина, помноженная на ничтожную дробь нашей актерской техники, умалилась до нельзя и падала от 1 к 3 акту быстрее немецкого марша. Все это было так неотделимо смешано и перемешано, так крепко приправлено провинциальным символизмом «Жизни человека», неожиданным натурализмом, самой наивной отсебятиной, еврейской опереттой, что м и к с т у р а получилась сомнительной прозрачности, ясности и чистоты стиля.

Укажу на грубую и выпадающую из высокого стиля (осадок в микстуре!) трактовку фигуры Мешулеха – мотив исключительно декоративно-платонический, разработанный в фигуру беспомощного еврейского мужика. Сендер (отец), Цадик, Лея – выпадали тоже. Цадик говорил и держался, вообще, как у себя дома. Грешным делом, если бы я увидел один третий акт, и не был предупрежден на словах, я бы не догадался, в чем дело и как замышлен спектакль.

Чтобы покончить с этим, скажу последнее: тот стиль, который прививает сцене Рубин, требует огромной совершенной актерской техники – внутренней и внешней – жеста, движения, голоса.

Про технику звука и говорить не приходится: она невозможна и в самой плохонькой пьеске. Какая-то жижа, каша неразборчивых звуков, ужасная дикция, диалектологические особенности говора, полное отсутствие правильно произносимых гласных звуков.

В результате, тонический, звуковой рисунок и всего спектакля, и отдельных ролей, и отдельной фразы был почти сплошь нестерпимо оскорбителен.

И все-таки: б р а в о Р у б и н !

То, что он пытается сделать, есть попытка овладеть н о в ы м т е а т р а л ь н ы м я з ы к о м , ценность измеряется, конечно, тем, что на этом языке можно сказать, выразить. Новое искусство, которое хочет сказать новое слово, раньше всего должно овладеть новым языком. То, что докатилось до нас, есть далекий отзвук этих поисков нового театрального языка. Всякая художественная форма, в том числе и театральная, есть в сущности язык. Пусть он пока непонятен всем сразу (постановка, может быть, не доходит до зрителя, этот процесс надо облегчить), но уже одно то, что он уводит нас от вкусов, светской культуры и духа еврейского местечка прошлого столетия, от местечковой поэзии к духу современности, оправдывает его сполна. И здесь уместна гримаса, вместо мимики, условный, стилизованный жест. Прекрасна у Рубина комната второго акта, раскрытие стены

в доме Цадика, скупая и невидимая бутафория, призрачны ее рукопожатия и поцелуи. Первый раз группа трактована так, как театральное целое – композиция группы 3 батленов в первом акте. Прекрасно скомпонована сцена второго акта – жениха и учителя.

В целом – это «эстетика безобразного», стиль гротеска, соединяющий жуткое и смешное, низменное и величие, остроту противоречия трагической карикатуры. Что такое стилизованный жест? Это жест откровенно театральный, подчиненный стилю, а не психологическому или житейскому правдоподобию, потому что актер этого театра играет не лицо, которое изобразил автор, не живого человека, а сценический образ, им самим созданный, не сливаясь с ним, не растворяясь в нем, а оставаясь все время над ним. И пусть юмор неглубок, а образы несовершенны, но самая попытка новой системы игры, нового театра, умеющего играть сценические образы и свое к ним отношение, безмерно ценна и дорога. Дыбук неподходящий материал для этого. Вообще, его цена не многим больше нуля. Не сделает театральной весны и Дыбук. Но нам нужна эта первая ласточка, именно пока она одна, и когда знаешь, что весна непременно придет за ней – этой полузамерзшей в пути, но долетевшей ласточкой.

### Л.С. Выготский **Еврейский театр. Колдунья – Дос ферблонзеле шейфеле**

Сейчас мода на Гольдфадена. Наши паруса ловят ветры не бытового, чистого театрализованного театра. Самоценные, автономные от литературы и быта, и всяческого изображения жизни, начала театрального искусства – это сейчас самые передовые позиции. Естественно, что многие с любовью обращаются назад, в прошлое, думая о будущем: там, в ранних, примитивных, зачаточных формах этого искусства они находят тот чистый, неоседланный еще никем голый материал театра, как такового. Оттуда надеются они сделать легче и прямее скачок в театр современности и даже будущего. Таков и Гольдфаден.

Точка опоры для скачка в будущее сомнительная. При всей очевидной чистоте и беспримесности своей природы, театр Гольдфадена столь же очевидно являет нам не чистую театральность, чистейшую театральщину, т.е. не органически прекрасные, хотя и примитивные, формы искусства, как народная песня, а механическую смесь самых разнородных элементов, часто глубоко ценных, подчас ничтожных и пошлых.

Балаган, конечно, не бранное слово в театре. Балаган это и есть чистый театр в его зачатии. Но балаганщина, как театральщина, нестерпима и относится так же к чистому балагану и театру, как вульгаризация к народности. Это искривление, это болезненное отклонение, это наросты на театре.

Тем не менее, театр Гольдфадена, прошедший через вершинные перевалы современного искусства, может представить несомненный интерес. Я верю, что в свете шагаловских полотен и с утонченной современной театральной техникой можно много увидеть с к в о з ь Гольдфадена – и в смысле фольклора, и чисто еврейского театра.

Понимаю и то, что если бы уцелели где-нибудь живые гольдфаденовские актеры, или удалось бы реставрировать, как старинный театр, во всей цельности гольдфаденовские спектакли, – это представило бы живейший исторический и научный интерес. Но современный еврейский провинциальный актер, прошедший через Гордина и Аша, растерявший яркость и пестроту театральности, не приобретший взамен ничего, – что он может дать в Гольдфадене кроме скуки, скуки и скуки?

Балаган, расписанный под мещанскую столовую с самоваром и дедушкой на стене, – это уже не балаган.

Так у нас и сыграли Гольдфадена, без преувеличенной яркости, грубой сочности и юмора народной комедии. Театральные маски Колдуньи и Гоцмаха, вставные персонажи почти под Гордина. Фонарики, блестящие, галантерейность. Площадного искусства не было и в помине. Добродушная, глуховатая старушка с мужскими ухватками и голосом (по традиции роль исполняется мужчиной) – вместо театральной весталки (Рубин), комический приказчик – вместо площадного шута – Гоцмах (Мерензон). Невероятное, неправдоподобное было сведено на театральные шаблоны наших дней. Это фигуры подстать итальянской комедии масок: арлекин, панталоне. Ну, стоило ли все это ставить ради одной, длинной, ничем не оправданной чепухи?

Дос ферблондете шейфеле – добродетельно-пошлая история заблудшей овечки – согрешившей женщины – в рамках апофеоза благополучия и райской жизни еврейских фермеров.

Разыграна так, что пошлый привкус этой мещанской мечты – о еврее с кнутом – был как-то особенно чувствителен. План постановки – дешевая жалкая роскошь всякого барахла: белые брюки, фонарики, помост, заслонявший полсцены и половину сцен; игра «великолепных джентльменов». Рубин, например, талантливый артист на характерный эпизод (в «Дыбуке», например, играет он три роли, и вы не узнаете его; в одной он прямо

---

чудесен), а его опереточные любовники с молодцеватой грацией развязного провинциального премьера – ах, это дешевое шаляпинство без шаляпинского голоса.

И это задает тон всем, это доминирует. Комичны Каждан в роли фельдшера, Эбенгольц – Хане-Песель, но несмываемый штрих грубости, вульгарности, да еще напряженно-крикливой, нервной и совсем, совсем не нужной.

Надо выходить на другую дорогу.

## Л.С. Выготский **Еврейский театр. Бар Кохба – Дер ешиве бохер**

Неделя ничтожных постановок. Недоумение и желание пройти мимо спектакля, не отмечая глубоко, и не разглядывая пристально, вызвал бенефис Рубина. В «Бар-Кохбе», несомненно, при всей никчемности этой исторической оперетты (еврейская оперетта не довольствуется шуткой; она хочет быть зараз и трагедией, и фарсом, немножко домашней философией и синагогой), есть кое-что, что могло бы сделать ее приемлемой в нашем репертуаре.

Бар-Кохба не только по исторической правде борец и революционер против римского гнета и против национально-религиозной философии жизни, – он и Гольдфаденом по тому времени был трактован, как активная и революционная фигура нового поколения – против традиций. В истории театра есть сведения, что запрещение еврейского театра в России было связано именно с этой пьесой. В ней усмотрена «неблагонадежность», направление против правительства. Так пьеса и жила и принималась в сознании, как жалкое вместилище революционного духа борьбы и протеста.

Но все это надо было разыграть не всерьез и надолго, а в шутку и наскоро. Все позволяет трактовать эту пьесу, как сценическую шутку, как балагурную сказку: сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок – вот ее стиль. И ложь, и намек, и урок. Карточные дворцы и темницы, и персонажи, и мечи, и движения – создание наивно-детского сознания и фантазии. О, как любил Гольдфаден бенгальский огонь, больше всего на свете, и в театре. Вплести героические нити намека в шутливую ткань откровенного балагурства и наивного искателя исторической легенды, разыгранной именно как и с к а ж е н и е . Как хорошо звенят деревянные мечи на сцене, когда они откровенно деревянные и только играют сталь.

Второй спектакль – «Еврейский Гамлет», «Дер ешиве бохер». Для культуры еврейского местечка это очень примечательно. Автор критической заметки – еврейский Белинский, поэт, срифмовавший две строки о народном горе – еврейский Некрасов. В литературе это прием вполне законный и не еврейский только. Если Тургенев мог увидеть в русской степи короля Лиры, а в Щигровском уезде Гамлета, почему не быть и еврейскому Лиру и Гамлету? Тем более, что Гамлет давно разменен не гамлетиков. Но э т о т гамлетик из самых несносных. Если при всей своей несносности деревянного стиха и никчемности, Бар-Кохбу еще можно себе п р е д с т а в и т ь на современной сцене, то этого Гамлета и представить нельзя. Он переносит вас сразу на сто лет назад; вам даже не смешно, а просто душно, дышать нечем. И если даже серебро старинное имеет несколько смешной и старомодный вид в наших глазах, то как принять и встретить этот пропыленный насквозь прабабушкин гардероб? Сносили – и ладно. А пристав в роли всеблагого и справедливого провидения, разрешающего трагедию – это уже и для старого времени не на всякий вкус.

Об актерам – но ни один из этих спектаклей не дает повода говорить о них. Никчемные спектакли затирают, принижают, сводят на нет совсем не никчемных актеров. От раза до раза отлагаются во впечатлениях черты и черточки от игры каждого из них, и ждешь жадно случая и повода уложить эти впечатления в слова критического комментария и оценки. Они смешат редко, еще реже трогают. Иногда, кажется, слышишь, как некоторые из них задыхаются в этом репертуаре; внутренне растеряны в игре почти все.

Они несчастны – наиболее умные – как актеры, эти еврейские Несчастливцевы. По человечески, их глубоко жаль, но по театральному – что агонирует, пусть скорее отмирает, а что прорезывается – пусть разрывает костью десну. И то, и другое через живую боль, но и то,

---

и другое нужно. Что-то в еврейском театре происходит, во всяком случае: актерам больно, и зритель это угадывает.



## Л.С. Выготский **О детском театре**

Недавно мне привелось как-то смотреть детский спектакль. Пришли дети и позвали. Играли дети, разучившие пьесу под руководством артистки А.Васильевой.

Известно, что на детском спектакле взрослый смотрит столько же на публику, сколько и на сцену, и по публике может легче всего судить, хорошо ли то, что делается на сцене, доходит до зрителя или нет. Один из критиков сделал прямо так: вместо рецензии на детскую книгу напечатал отзыв о ней своего маленького сына.

Если по этому методу, думалось мне все время, удалось бы напечатать то, что делалось на лицах зрителей, из которых старшему было, вероятно, немногим больше десяти лет, – наборщику пришлось бы набрать приблизительно следующее: как это интересно – детский театр, в детской республике должен быть свой театральный подотдел при комиссариате игры.

Вопрос для взрослого крайне сложный, вызвавший целую полемику в русской педагогической литературе: надо ли играть детям в театр и как. Я сильно сомневаюсь в том, чтоб детские лица много выигрывали от обычной гримировки, и в том, чтоб слащавая сказочность и крокодиловая чепушистость были единственным материалом детского театра и литературы. Есть целые страны серьезной детскости и глубокой шутки. Посмотрите, как серьезно играет ребенок.

Потом еще: театр для детей или театр детей. Одним словом, для взрослого куча вопросов – и педагогических, и художественных, и куча нерешенных затруднений и сомнений в том, что зовется – детский театр.

Но для ребенка все решено и все ясно: театр для него есть повышенная игра, (значит, вдвойне интересная), а не пересказ сказки, которую он понимает и без представления. И как хорошо, что дети не интересуются педагогическими вопросами.

На этот раз я хочу быть в этом вопросе вместе с детьми. Пусть это не очень умно для взрослого, зато весело. Раз интересно (страшно интересно!), так позаботьтесь о том, что б д е т с к и й т е а т р б ы л (есть же книги, и песни, и картинки для детей); и чтоб он был внимательнее и лучше к детям, чем тот спектакль, на котором я был, и который дети смотрели, вися в воздухе: и чтоб давай ребенку то, что ему нужно, и как ему можно.

Внешние возможности к этому есть. Сколько есть драмкружков при школах, сколько спектаклей. Не выискивать вундеркиндов, а затеять и организовать раз в какое-нибудь время большую детскую игру для детей. Право же, надо сеять не только «разумное, доброе, вечное», но как-нибудь позаботиться и о забавном, недельном, увлекательном. Посолите ломоть ребенку, а то пресно и сухо, – солью смеха и слезы – солью театра.

Л.С. Выготский **Еврейский театр. Бенефис С.И.Эйдельман**

«Ди пугте кречме» – пьеса той полосы еврейского модернизма, в которой часто звучат Пшибышевский и Андреев. Пьеса изображает мрачное и ужасное, загадки и темные стихии жизни; ее настоящие герои – черти в человеческой душе, глазах, сердце. Соответственно этому, пьесы эти искали того импрессионистского и символического театра, который по сути равен русскому условному театру ранней поры Мейерхольда. Темные пропасти, провалы стерегут пути человеческой любви, они скрываются за ненадежными стенами и вдруг вспыхивают пожаром, сжигающим пустую корчму. И человеческая душа, для автора – такая пустая корчма для древнего хаоса, ночных и темных подсознательных сил духа. Но это явные изломы еврейского декадентства.

Сыграть это трудно. Метерлинковская мистика обыденного, мистика черной курицы, преломленная через еврейский бытовой театр, отзывается комическим каким-то привкусом.

Но Эйдельман спасает Мейте. Ей удается очищенной, облагороженной и строго сдержанной, почти скупой на средства игрой создать удивительное и убедительное представление об этой полу-девочке, полу-ведьме. Игра контрастами, переходы от одного полюса к другому и их равновесие – несомненное мастерство, прочувствованное и сделанное. Есть намеки тайные в будничных вещах, есть необычайные пропасти в сердцах – об этом говорила она со сцены. Ее детски-неуклюжие движения и интонации двоились: так плавают по поверхности, когда чувствуют дно. Под ними хаос шевелился.

Эйдельман, думается мне, едва ли не последняя артистка того полуреалистического театра, который возник на развалинах Гордина и утончился ядами раннего декадентства. Гиршбейн мог мечтать о такой артистке и о таком исполнении Мейте. Еврейский театр надломился на Эйдельман, она на самом надломе. Оттого есть что-то разорванное и болезненное в ее игре. Она уже, несомненно, потеряла все ключи от бытовой, сочной, натуралистической игры. Бытовые черточки роли, бытовые облики у нее легко спутать, они невыразительны и бледны. Дочка корчмаря и богатая невеста, гординовская женщина и хозяйка гостиницы – все это не находит в ее игре бытовых красок, живописи, характерной этнографической. Стержень ее игры и ее ролей – психологический, и только психологический рисунок роли ей удастся. Я сказал бы, что для нее роль – система душевных движений, чертеж страсти, а не схема внешних особенностей – социальных, национальных и т.д. Типическим она не владеет вовсе (сравните с Рубиным – талантливым зарисовщиком внешнего). Оттого внешние приметы ее ролей тусклы и невзрачны. Но как верно звучит ее голос в нешироком круге ее излюбленных типов, как выразительна ее речь и жесты, когда она рисует и играет душу. Есть актеры, дающие фотографии ролей; есть такие, что дают лишь приметы по паспорту; есть вылепливающие скульптурные маски; есть поющие о своих ролях музыкально – и еще много-много комнат есть в доме театра. Эйдельман дает как бы душевный дневник своих ролей. Это, без сомнения, интимная и психологическая игра прежде всего. Ее беда приходит к ней тогда, когда она хочет играть внешние приметы ролей – типические особенности, общепринятые шаблоны театральных амплуа героини, кокет и т.д. Остальные исполнители в большинстве подошли слишком плотно, весомо, по бытовому к полуотвлеченным образам пьесы. Отвлеченный стиль речи есть у Эйдельман больше, чем у кого бы то ни было. Но все же здесь тоже были хорошие исполнения. Рубин сыграл силуэт Ицика, создал облик напряженный, острый, страстный, только очерк – сухой, бескрасочный, от грима и до прекрасного «Твору», кончающего III акт. Он еще раз за этот сезон показал себя талантливым, разнообразным актером с совершенно неустановленными возможностями, но

---

он меньше всего опереточный герой. Он умеет менять приемы, стиль, характер, задания игры – отр Ицика до Дорф юнг, от ребе в Дыбуке до неудачного Акосты.

Клебанова, у которой всегда боишься напряженного, с нажимом изображения, очень мягко и с поражающей простотой тона, свойственной только хорошей бытовой артистке, сыграла Хиене.

Карикатурен и хорош (чуть из Дыбука) Триллинг (Айзик). Эбенгольц (Шахне) мягко сыграл старика – без того гортанного, горлового, напряженного, что почему-то прилипает к всем спектаклям. Систематическую ошибку делает труппа, поручая Каминскому первые роли – от героев любовников и до характерных и драматических фигур. В них этот малоопытный актер губит и себя, и роль. Его беспомощность жалко видеть. А между тем это в каждом почти спектакле. И актер мог найти себе по плечу работу в труппе, и труппа – подходящего исполнителя всякий раз для этих ролей. Его жесты, интонации, грим, то чудовищно-злодейские, то томно-слащавые, недопустимы в этих ролях.

### Л.С. Выготский **Гастроли труппы Азагаровой**

Летний сезон у нас – сезон гастролей – особенно ответственен и важен. Величайшие возможности – показать, хоть одним краем – лучшее, что есть в русском театре, соединены в нем с опасностями самой беззащитной халтуры. Такова уж природа гастролей.

Начался сезон в этом отношении неудачно. Спектакли хорошо известного нам ансамбля под режиссерством А.Я.Азагаровой и при участии тоже игравшей у нас В.Ф.Драга не вызывали, конечно, каких-нибудь особенных ожиданий и не могли превратиться в большое театральное событие. Круг театральных возможностей этих артистов хорошо нам знаком, – о них живет здесь хорошая память. Но все же после года работы мы могли ждать от этого ансамбля хотя бы новых постановок, такой же проработки и стоимости, как прежние их работы в Гомеле. А гастролирующая героиня, после года работы в мастерской Мейерхольда, обновит хоть один звук – ждали мы, хоть ничтожная нотка нового прозвучит в игре. Одним словом, мы ждали хорошего, с подъемом, чуть повышенного типа – обычного, сезонного спектакля.

И вдруг – *Страсть*. История о том, как добродетельный композитор спасает падшую душу – и что из этого вышло. Томительный, тяжелый, н и к о м у н е н у ж н ы й спектакль. На рубль мелкопоместной философии и тошнотворной морали и на грош пошлого действия.

Темы о проститутке по призванию, о грехе человеческой чувственности, о социальной несправедливости, о материнстве, о страсти, о сверхъерунде – перепутаны так, что ни артисты, ни зритель не знают, в чем дело – кого играют они и как. Отвратительная постройка пьесы, разговаривающие лица, вместо действующих.

Почему т а к о е надо было привезти с собой в гастрольную поездку – не поймешь. Разве по принципу – за вкус не ручаюсь, а горячо будет. Действительно, крепко, и горячо, и грубо. Разыграли так, что весь крепкий аромат туалетного мыла и вся краснота его этикета были сохранены в полной мере. Разбавили это слащавыми немецкими «мармеляден», позами с «красивых открыток» – под мрамор, густо-провинциальными, – и получилось, действительно, горячо. В.Драга (Анна), если внесла что новое в свою игру, так это небоязнь грубого, вульгарного движения и тона, раньше тщательно избегаемого, крика, низкого, почти басового звука голоса. Как все, и это может обогатить игру, и, конечно, жеманная пристойность небольшая добродетель актерская. Но здесь грубость звучала так не театрально, а пропорции были взяты в таких пожарных размерах, что было, право же, невкусно.

Речь нараспев, певучий тон артистки, кажется, еще усилились за это время. Фразу она явно преувеличенно поет, при остальных приемах совершенно разговорного тона игры. Исполнение это показало, как мало в средствах артистки сильное потрясение (как бросается она в окно!), глубокий драматизм и театральная страсть. Сила ее в другом.

Остальные исполнители играли, как состоящие при гастролере, оттеняя и выделяя героиню. Зачем? М.Добряков (Герберг) показал простой и характерный сценический разговор, но драматической силы и на иоту не было в его сценах, – во второй пьесе (Угорелов) он был совсем далек от всякого комизма даже легкой окраски.

Вторая пьеса – «Дама из Торжка» Ю.Беляева – жеманная историйка с содержанием водевиля в стиле милой, старомодной, изящной безделушки. В живописной обработке это дает виньетку на большом дорогом листе бумаги. Дама из Торжка, ее очаровательные дорожные приключения, капризы и странности, знаменитый тарантас, так необходимый для старой повести, вся поэзия русской большой дороги из усадьбы в город – все это, в

---

сущности, стилизованный старинный анекдот, растянутый на 4 акта. В постановке анекдот был рассказан неплохо, но тяжеловато, не в меру серьезно. В тоне анекдота вполне были Азагарова (Конкордия) и М.Кириков (Чмоков). Азагарова в обеих пьесах играла карикатурно, но ее Конкордия была сделана с настоящим юмором и остротой анекдота. Чмоков у М.Кирикова, как всегда, в мягком, чуть лирическом юмореске.

Дама из Торжка в исполнении В.Драга – образ красивой русской итальянки, загадочной и легкомысленной Монны Лизы из Торжка.

Беляев (сам критик, не поэт) дает в пьесах точные формулы своих образов и резюмирует смысл своих пьес в финале.

Л.С. Выготский **Заметки о еврейском театре.**

Спектакли еврейской труппы закрылись постановкой пьесы Аша «Мотке Ганев», анонсированной как интереснейшая новинка. Переделка – и малоискусная – старого романа Аша, эта пьеса – последний серый мазок в картине еврейского театра у нас.

Репертуарная распутица, режиссерский и актерский кризис, самая архаическая опереточность и уже проступающая камерщина – какой странный букет. Если спектакли эти не были серьезным и радостным делом, они могли быть просто здоровым и хорошим развлечением, той потехой, которой всякий отдает свой час.

Не было и этого.

Между тем, вина вовсе не человеческого материала. Как просто стоял бы вопрос, если бы все дело было просто в том, что к нам на два месяца приехала неудачная труппа, что набраны неталантливые артисты. Что ж, распрощаемся с ними, будем ждать других.

Но, во-первых, были и талантливые среди них. Если не всегда приходилось отзываться даже на их бенефисы, если к р а й н е т р у д н о было о них писать и приходилось часто молчать – так это все именно потому, что дело не так просто и вовсе не в одном качестве человеческого материала.

Х о р о ш е й е в р е й с к о й т р у п п ы т а к о г о т и п а сейчас нет нигде, да и не может быть, и ждать других актеров нечего, потому что они не придут ни в этот сезон, ни в будущий, ни еще через два года.

Наростание новых форм в русском театре идет рядом с сохранением мощных театральных массивов прошлого, а у еврейского театра сила сопротивления ничтожна, и но надает, гадает у нас на глазах.

Что ж вывод, значит, такой: уехали, и все тут, этот театр не нужен вовсе?

Нет же. И ради этого н е т вся моя заметка. Нет. Разве зритель не такая же неотъемлемая часть театра и не переживает сейчас т о ж е с а м о е, что и актер – еврейский зритель разве не агонирует в нас вместе с еврейским актером? Пусть была без радости любовь, – разлука будет с печалью. У нас и у них общая болезнь – мы одинаково хромаем, но тащимся по невеселой сейчас дороге еврейского театра.

Мы ждем сейчас с высоким нетерпением приезда Камерного театра; мы ждем прихода другого еврейского театра.

Но мы не можем не послать привет нашему театру, – хромоту тысячу раз – но н а ш е й ж е хромотой.

### Л.С. Выготский **Гастроли труппы А.Я.Азагаровой. Роман – Губернатор – Обладание**

Отношение нашей публики к «Роману» в исполнении В.Ф. Драга само напоминает роман. Здесь была, несомненно, некоторая влюбленность зрителя в спектакль, в сценический образ, а не только повышенная оценка и холодное признание достоинств.

И сейчас эта ревизия романа психологически неизбежно превращается в воспоминание и сравнение.

Что «Роман» – слащаво-сентиментальная и глупая вещь, приправленная мещански-религиозной лирикой, – это было ясно всякому зрителю с первой минуты. Сценически – она убогая и жалкая пьеса, идейно – невыносимо плоская и пошлая. Но эта пьеса привлекает к себе многих больших артисток тем благодарным материалом, который она дает в их руки. Во-первых, изломанная италянизированная речь излюбленный и богатый прием, позволяющий щегольнуть виртуозам сценической речи небывалыми и неожиданными созвучиями и очертаниями тонического рисунка. Вспомните Гувернера, Казнь в исполнении больших мастеров (и в Гомеле – Петипа, Адельгейм).

Во-вторых, при всей пошлости этой истории о религиозном свете, озаряющем душу куртизанки-артистки, она рассказана так, что дает самые основные, главные, опорные психологические ситуации для театрализованного романа. Дело в том, что роман, как элемент сюжета – любовная история – на сцене обычно играет роль служебную в развитии драматического конфликта (мотивировка, душевная обстановка, ситуация), а здесь он доминирует над всем и представлен, как таковой.

В самом характере дарования В. Драга есть что-то, неизбежно превращающее всякий драматизм в сентимент. Она страдает на сцене всегда так, точно под аккомпанемент дешевой музыки.

Поэтому сентиментальная слащавость вещи не изживается ею, не тонет у нее в игре, как у многих других исполнительниц, а вся плавает сверху, заволакивая воду. Если бы это было менее трогательно, это больше бы трогало. Не сильна у артистки и жанровая сторона роли. Те черты, которые обозначены в образе Кавалини – итальянка, великая артистка и уличная певица, у нее зарисованы тускло – жанр не ее призвание.

Но за вычетом этих двух мест наименьшего сопротивления критике, ее исполнение остается и после ревизии влюбленности превосходным и незабываемым, рядом с совершеннейшими исполнениями этой роли. Оказывается, что очарование образа, обаяние его не привнесено зрителем от себя, а и г р а е т с я артисткой точно так же, как можно играть скупость, глухоту, молодость. Милая банальность любви, самый роман разыгран музыкально: очень мало живописи, портрета Кавалини, отчетливого облика, но музыка романа звучит верно в игре артистки. Сама ее италянизированная речь служит не для жанровой характеристики роли, а использована как возможность игры чистой интонацией. Она не для того произносит неправильно, чтобы вы видели и слышали итальянку, а для того, чтобы искать слова, дать иллюзию долгого любовного лепета, всю роль построить на любовной интонации и тоне. Что бы она ни произносила в пьесе, что бы ни означали смысловые фразы ее, она акцентом и тоном все время говорит о любви.

Просто со стороны техники сценической – это выразительно и сильно, хотя, может быть, единообразно и чуть утомительно.

«Губернатор» – комедия Рышкова, который после «Казенной квартиры» и «Змейки», где все дышало поэзией старой бюрократической квартиры и буржуазного адюльтера и флирта, решил после революции изобличить обитателей казенной квартиры и соблазняющую их Змейку. На этот раз то же, только под сатирическим соусом. Рышков –

давно уже неприличное слово в русском театре. А Рышков в роли сатирика, неожиданно заменившей для него роль певца, ужасен вдвойне. Пьеса скучна, плоха и никчемна. Француженка-гувернантка обманывает и губернатора, и жандармского офицера, а молодая дочка губернатора едет на курсы и выходит замуж за студента – до чего революционно, интересно и ново!

На этот раз гастролировал М.Кириков. Его губернатор, конечно, тоже не сатира, а добродушнейшая зарисовка, водевильный юмореск глупого и обманутого любовницей старика. Но этот талантливый и мягкий артист заставляет очень хорошим смехом смеяться вместе с собой. А его чуть давыдовская манера играть стариков – спокойно, серьезно, влезая в кожу роли, очень тихо и мягко в отношении тона – подкупает зрителя.

Зато под конец порадовали новинкой. После Рышкова – Батайль, последняя посмертная вещь, новинка. После добросовестного русского дубового юмора – парижский бульвар. Обладание – целая симфония с бесконечными вариациями основной музыкальной темы об обладании, проще – об адюльтере. Бульварный дух, бульварный тон, бульварный стиль, бульварная идеология. Безграмотный перевод (например, «быть обладаемой»!) создан для того, чтобы «быть обладаемым», как и вся пьеса, впрочем, ... корзиной. Гастролерша тоже в игре своей «была обладаема» духом бульварщины, от которого некуда уйти в этой душной пьесе. Он вдохновил автора, осенил благодатью переводчика и витал над пустой и безвидной театральной постановкой. И все это было еще до сотворения литературного вкуса, русской грамматики и грамматики сценической.



Л.С. Выготский **Красный Факел**

Вчера был большой день в нашем театре. Начались гастроли театра Красный Факел. Самая сцена преобразилась и заговорила, едва ли не в первый раз, красками, световыми бликами, цветовыми массами. Мы услышали новые для нашей сцены голоса, увидели новые движения актеров. Вчера в наш театр пришла новая драма.

То, что можно назвать общим и расплывчатым именем **н о в о г о т е а т р а**, в сущности, объединено только отрицательными признаками. Все в новом театре отталкивается от того реалистического, психологически-бытового театра, который ставит себе целью «изображать, как люди едят, пьют, любят, носят свои пиджаки». Но внутри нового театра есть свои совершенно разные, часто непримиримые и активно враждующие друг с другом течения. Так что, говоря о новом театре, необходимо всякий раз придать этому понятию совершенно определенные очертания, раскрыть реальное содержание, которое мы в него вкладываем. Здесь, вместо общих слов о новом, нужны геометрические слова, – слова, имеющие точную меру и вес.

Ближе всего по истокам своим то новое, что мы видели в Саломее, восходит к Московскому Камерному театру. Как театральная эстетика, его методы постановки были применены во вчерашнем спектакле. Я говорю только о принципах и методах, потому что самый вид и звучание спектакля совсем не копия Камерной Саломеи. Эти принципы и методы, как они раскрылись вчера, можно свести к трем основным: принцип сценической обстановки, актерской речи и движения.

Что изображала сцена вчера? Где происходило действие? И разве висели такие живописные щиты перед дворцом Ирода?

Сцена ничего не изображала, никакого места действия. Это была откровенно сценическая площадка для игры актеров. И сценическое пространство было разрешено исключительно с этой точки зрения. Создать сценическую атмосферу для этого фантастического видения Уайльда, создать помогающую играть актерам обстановку – вот цель режиссера. Нет мертвой природы на сцене. Коли на сцене висит ружье, оно непременно в конце должно выстрелить – правило одного из драматургов, иначе, если оно не действует в пьесе – оно балласт и обременительный груз. Если на сцене нарисован квадрат или ромб, если установлены ступени, если проведена желтая или синяя полоса – все это сделано не для того, чтобы изобразить окно, лестницу, луну, ночь. Все это играет активно в пьесе, и нависшие щиты говорят красками и формами о тех же гибельных и изумительных страстях и столкновениях, которые ведут к гибели действующих.

Сюда же подходит близко и другой вопрос – это художественное единство всего происходящего на сцене. В Камерном театре порыв человеческой страсти меняет пейзаж, благодаря динамическим сдвигам декораций. И вчера все погрузилось во мрак, когда Ирод пообещал завесу храма отдать Саломее. Рабы, низлежащие впереди, рабы, держащие светильники, в с е на сцене отражают и участвуют в том, что совершается. Статистов нет. Светильники отодвигаются и в ужасе сближаются снова. Трепет каждого слова актера проходит резонирующей дрожью по всей сцене. Основная звучащая на сцене эмоция захватывает всех. Когда Саломея танцует, она вовлекает в исступление страсти всех.

Второе – это необычный, не бытовой говор. Это откровенно сценическая, т.е. декламационная, приподнято-торжественная речь. На сцене не говорят, а произносят, формулирует французский актер. В самом деле, звуки и интонации такой же материал для творчества актера, как и краска для художника. Он волен распоряжаться ими, как ему велит его цель. В жизни не говорят так, как говорят на сцене. Но в Саломее Уайльда говорят так – и еще более страстно и напряженно, растягивая и подымая звук.

---

Наконец, движения и жесты актеров. Этот великолепный и бесконечно выразительный язык человеческого движущегося тела был почти изгнан из старого театра. Передать житейские движения и наиболее употребительные жесты была его единственная цель. Но драма родилась из танца, и человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромных смыслов. Сейчас драма возвращается к танцу. Пластическая красота и выразительность движения отдельного актера и их групп, музыка жестов – приобретает свое самодовлеющее, а не служебное только значение.

Все это можно собрать в одну фразу: театр не есть копия жизни и истории, а потому слово, движение, обстановка – все элементы его – раскрепощаются от узкого, психологического, бытового и житейского смысла: художественно претворенные, они становятся материалом

**Л.С. Выготский Гастроли «Красного Факела». Сверчок на печи. – Собака на сене. – Океан. – Победа смерти**

«Сверчок на печи» поставлен и разыгран, как возможно точнейшая репродукция постановки этой пьесы в 1 Студии Художественного театра. Ставил пьесу артист этого театра Тазавровский и вложил в ее исполнение все, чуть упрощенные, принципы московской работы. После «Саломеи» это удивило.

Пьеса-инсценировка святочного рассказа Диккенса, с его гимном семейному уюту и добродетели, той особой домашней, уютной интимности, которую создает песня сверчка. Но скомпонована эта история семейной ссоры и примирения с обязательными святочными невероятностями – возвращением пропавших детей, превращением злодеев в ангелов и т.п. Слить это воедино – невероятность и обыденность – задача спектакля.

Что привлекает театр в этой пьесе? Конечно, возможность показать самое простое, самое несложное и незамысловатое, но и неподдельное золото чувств. Даже глупость становится у Диккенса (и в спектакле тоже) очаровательной, потому что у нее золотое сердце – чуткое, человеческое. Взгляните на смешную, приглуповатую девчонку – няньку Тили (Барская), с ее торчащими врозь косицами, с ее придурковатым смехом: ее приглуповатость только маска чудеснейшего сердца. И у наглого и черствого мучителя Текльтона тоже золотое сердце.

Это наивная, почти первобытная, умилительная вера в человеческое сердце. Вскрыть это, провести зрителя сквозь маски грубости, убожества, слепоты, глупости, черствости, мучительства к сердцу и вдруг осветить всю эту корявую кору светом чистой и радостной человеческой любви. Играть Диккенса, значит играть человеческое сердце – простое и нехитрое.

Система Станиславского и стремится к тому, чтобы искусство представления заменить искусством переживания. Сам автор назвал ее душевным натурализмом. Актер должен **в ы з в а т ь** в себе всякий раз то чувство, которое он играет, а не изобразить его. Замечательно, что система создавалась как средство борьбы с пустым театральным шаблоном, штампом, ничего не говорящей подделкой. Уже давно указывала критика, что система сама ведет к созданию новых штампов. Самая возможность такой репродукции чрезвычайно важный показатель.

Актеры и играли с душевным натурализмом – кто искренне, кто суше. В целом – это все-таки копия. Есть что-то, что самую худшую картину позволяет отличить от самой лучшей копии, это – творчество. И здесь был «с живой картины список бледный, или разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц». Обертоны постановки студии пропали даже в самой искусной передаче Татищевым Джона. Это исполнение рассчитано на огромный и многозвучный голос Хмары, а перенесенное на другой материал – оно блекнет.

Но неподдельная душевная простота, настоящая теплота – и зритель улыбался этой неожиданной теплоте.

Незамеченная, у сердца в золе  
Тлеет она – нищая, кроткая,  
И хорошая штука все-таки –  
Дышать на земле.

Это как бы резюме всего спектакля. Жизнеутверждающий, бодрый, веселый, светлый. Если после многих раз в студии можно было с интересом душой следить за знакомым спектаклем – это одна лучшая проба для исполнения.

Следующий спектакль – блестящая, солнечная комедия Лопе де-Вега – Собака на сене. Немногие знают, что это один из величайших мировых драматургов. Его пьесы не монументальны, в них нет исполинских образов. Он написал за жизнь б о л е е д в у х т ы с я ч п ь е с , и по одному этому можно судить, что его пьесы блестящие и мгновенные импровизации, которые сверкают молниями смеха, чтоб сейчас погаснуть. Его сила – в момент спектакля пронзит зрителя шпагой юмора и насмешки. В своем трактате «Искусство писать пьесы» он устанавливает главное правило – пьеса должна нравиться публике. Другого критерия он не знал, но этому отвечал с гениальностью.

Если с этим подойти к спектаклю, то надо сказать, что в нашем театре это блестящий спектакль. Красочная, яркая, театральная Испания. Чудесная шутка над человеческой глупостью и важностью (прекрасная фигура Федерико и Рикардо), изумительные уколы и царапины женского капризного и любящего сердца. Так вышутить жизнь, подняться до подлинного комедийного стиля – это трудно было ждать. Вчера они плакали настоящими слезами в Сверчке, а сегодня они визжали от злобы, пищали от горя. И вся интермедия – блестящая пародия на человеческую важность и глупость. Вся пьеса – от кальсон на Тристане до последних слов в публику – проведена в прекрасном театральном ритме и стиле. Такого высокого и светлого веселья почти не видала наша сцена.

Последние два спектакля – «Океан» и «Победа смерти» – опять в новом стиле, опять трансформация. Это ранняя пора условного, символического театра. Океан, думается мне, наименее удачный спектакль. Символика Андреева не нашла себе удачнейшего выражения в этой пьесе. В ней часто – «тяжки словеса пустые».

Ее простой смысл – это то, что в душе нашей и в жизни есть свой берег и свой беспредельный океан. Берег – это наша мелкая, ежедневная устроенная жизнь, жизнь о хлебе и рыбе, жизнь мелкой подлости и мелкой удачи. Рядом с ней живут в душе неисполнимые желания, есть безумные порывы, есть загадочные, непокоренные еще, беспредельные, как океан, области души и жизни. И там желания наши похожи на пиратов, потому что когда океан сталкивается с берегом – он несет ему разрушение, они непримиримы.

Конфликт этот и воплощен Андреевым в смутно-туманной аллегорической форме.

В постановке хорошо была показана одна сторона – б е р е г . Все береговые фигуры, самый дух берега был передан. Прекрасно скомпонована и передана Татищевым (аббат) молитва. Человеческое плутовство и циническая пристойность религии зарисованы превосходно. Но океан чувствовался только в развеваемой ветром занавеске (да и то легкий треск машины!) и в декорациях. Как не вязались с этими отвлеченными, кубистическими массами, поставленными так, что они вот-вот должны рухнуть, чуть опереточные разбойники – в бархате, в блестках, в красных шарфах, с кружевом на рукавах. И это не только несоответствие костюмов – нет. Вся игра не заключала в себе ничего, что не могло бы быть показано в провинциальной постановке шиллеровских Разбойников. Особенно это чувствовалось в том, как сценически были использованы декорации. Они нужны как трехмерный фон для человеческой фигуры, для человеческих групп, чтоб слиться с ними в одном архитектурном мотиве. Сколько выразительного разнообразия таили в себе эти массы, если бы их ввести в игру. Но они не играли. Они не участвовали в мизансценах, в движении, в жестах. Они исполняли роль обыкновенного \_\_\_ с ц е н и ч е с к о г о ж и в о п и с н о г о з а д н и к а . Артисты использовали только пустую полосу авансцены, чувствуя, что играть в тон декорации им нельзя.

«Победа смерти» – спектакль простой, скупой и очень трудный. Почти не люди играют пьесу Сологуба – простой рассказ о любви и смерти служанки, выдавшей себя за королеву. Внешняя напряженность, усилие, раскатистые р р р р и страшные п е совсем не к лицу пьесе. Она легка, как легкий язык этот, почти не связанный синтаксисом. Остроумно обозначить сологубовский отрывочный ритм (точку) отрывочным звоном, но в самом

«бесстрашном голосе» было много страсти, и все было слишком плотное, человеческое, вещественное. А ведь это театр теней – театр единой воли автора, как называет его Сологуб.

Но и эта постановка *н а с т о я щ и й т е а т р*. Просто с производственной точки зрения – это полновесная театральная вещь. В беседе, печатаемой в этом же номере, Татищев ясно указывает, что кажущийся эклектизм (последняя постановка ближе всего по духу к работам театра Ф.Ф.Комиссаржевского) входит в педагогическую программу ученических и страннических годов этого театра. Пожалуй, это развивает гибкость; пожалуй, вещи, не применяемые в теории и идеологии, прекрасно уживаются в практике. И ружье, и сабля полезны в войне, хотя основаны на разных принципах. И пришла же сама Студия от Сверчка к Эрику и конструктивизму. Но музыкант, играющий на всех инструментах, овладеет ли до конца одним? Вот вопрос. И еще: талантливое дело молодость, которая все может. Им все к лицу и по плечу: «девушке в семнадцать лет какая шляпка не пристала?». Но *с в о е л и ц о , с в о е с л о в о*? Мы ждем и всматриваемся.

Конечно, художник не может исходить из формы. Для него всякая форма хороша. Импульс к творчеству не от нее. В.Татищев и не мог говорить иначе. Но для зрителя, особенно для критика – существует только форма. Это единственное осязаемое, точное, о чем можно говорить отчетливо и ясно, без шарлатанства и лирики. Душа автора, душа зрителя – это неуловимо. Самый легкий и ненужный вид критики – это «лирика о лирике».

Нет, сколько бы ни подтрунивали товарищи по газете над экзаменационной точностью критического балла, критика должна быть точной.

Вот, что есть безусловно ценного в спектаклях – это чувство стиля. С закрытыми глазами, не поднимая языка, я с двух слов узнал бы Диккенса, Лопе де-Вега, Андреева, Сологуба. Это весомо, это ощутимо.

Но о форме, о лице театра и отдельных актеров – в следующий раз.

### Л.С. Выготский **Беседа с руководителем «Красного Факела»**

Мне представляется интересным опубликовать беседу с В.К.Татищевым, режиссером и руководителем этого молодого театра, вызывающего, кажется, единодушный интерес у всех, кто видел его спектакли. Театр больше, чем всякий другой род искусства, опирается, в конечном счете, на общение зрителя и актера, и в театре оно приобретает характер **личного** воздействия. Если даже к печатным книгам прилагают портрет их автора, потому что самый внешний облик писателя может быть нужен и важен для усвоения его книг; если мы с жадностью ловим каждое личное признание и свидетельство художника о своем труде, то в театре это все становится в десять раз значительнее и важнее.

**Театр возник и сложился в Одессе**, – рассказывает В.К.Татищев, – года 3 тому назад. Мы – группа фанатиков, влюбленных в театр, в его стихию. Мы возникли тогда, когда голод и разруха привели театр к полному развалу, когда старые театральные деятели стояли растерянные при виде крушения всех художественных ценностей. Я, по возможности, старался поставить диагноз причин халтуры и упадка театра. Определив таковые, я при организации театра противопоставил им совершенно противоположные принципы.

Вот они в коротких словах.

Абсолютное знание формы.

Полная психическая связь всего происходящего на сцене.

Проникновенность и влюбленность в театр, в дело, в спектакль, в роль.

У нас никто не играет роль, все играют пьесу.

Главное, нужно было создать группу, крепко спаянную, связанную в гордиев узел, увлеченную идеей театра, преданную ему.

Вначале надо мной смеялись. У меня не было ни театра, ни актеров, ни средств.

В своей работе мы стремимся к внутреннему постижению основ сценизма, не придавая значения форме, как таковой, ибо форма изменчива, текуча, как облака на небе. Сейчас она реальна – завтра символична; сегодня увлечение **комедия дель арте** – завтра биомеханика; сегодня эксцентризм – завтра конструктивизм. Все формы приемлемы, если они выражают внутреннюю сущность и удачно разрешают проблемы внутренних основ произведения.

Если вы спросите, к какому направлению примыкает наш театр – что он – символический, реалистический, – я отвечу, что ни к какому – одному. Мы начали свою работу с постановки «Зеленого кольца», мне казалось важным, просто с педагогической даже стороны, чтоб актеры владели умением жить на сцене, а не представлять. Артист Художественного театра и соучастник в постановке «Сверчка» в студии, Тезавровский, знакомил наших артистов с системой Станиславского и поставил у нас эту же пьесу. Потом мы перешли к пьесам, требующим иных приемов игры, которые вы видели в наших спектаклях. Наши артисты должны овладеть всей театральной техникой современности, какое бы идеологическое направление не выдвигало и не монополизировало те или иные приемы игры и постановки. Наши артисты могли бы играть и у Станиславского, и у Таирова, и у Мейерхольда – потому что они учатся владеть оружием каждого из них.

В нашей группе господствует совершенно необычайная, особенная психология. Мы убиваем в себе и других всякое выявление личного сценического интереса, сценического эгоизма. У нас нет соревнования и борьбы за премьерство, мы не стремимся сделать свою личную карьеру. Мы всеми силами стремимся создать театр и знаем, чем выше будет этот театр, тем выше будем и мы. И знаем также – чем выше будем мы, тем выше будет театр.

Поэтому мы всегда учимся, мы всегда есть и будем только учениками, ибо как только почувствуем себя актерами, мы остановимся в своем дальнейшем развитии.

Мы закончили сейчас трехгодичный подготовительный период и сейчас, вооруженные некоторым опытом. Предполагаем остановиться и приступить к организации театра, **отвечающего духу времени, могучему моменту великой современности.**

В составе труппы большинство – молодые и начинающие театральную деятельность артисты. Сам я был режиссером и работал в Москве в нескольких театрах – у Корша, у Незлобина, в студии Художественного театра (второй), в Театре Комедии и Драмы.

Как мы работаем? Всякая постановка проходит у нас через три стадии. Первая – это стадия работы ума над материалом пьесы, мы создаем логический каркас пьесы. Вторая – стадия физической работы над пьесой, когда вырабатываем и создаем весь материальный, вещественный и телесный облик спектакля (форма). Причем этой формой каждый актер должен овладеть всецело и вполне, поэтому суфлер и помощник режиссера у нас не допускаются ни на спектакле, ни на репетициях. Третья стадия – стадия одухотворения, наполнения формы той эмоциональностью и духовной значимостью, которой бывает продиктован весь спектакль.

Вот и вся беседа. Расстаемся. Что нового узнал я, чем мог бы поделиться о театре? У этого человека, с которым я разговаривал (хотя мы говорили более чем обыденно, просто и по-деловому), – лицо, взгляд и тон влюбленного в театр. Но разве самый нечуткий даже зритель мог не разгадать это сразу, не почувствовать на первом же спектакле, что перед ним не профессионалы, отбывающие «свою службу» (я служу в Гомеле...). Влюбленность в свое дело, доходящая до фанатизма, **воля к театру**, создавшая его в доменных печах революции, голода и разрухи, настоящее призвание – этим дышали первые же спектакли, и это был тот тон, который делает музыку – одинаково – как спектаклей, так и нашей беседы.

Не могу не сказать, что хотел бы назвать эту беседу первой. Если удастся, я опубликую и дальнейшие, освещающие ближе творческие намерения, замыслы, методы – отдельных постановок и все работы театра.

**Л.С. Выгодский [sic!] Гастроли Красного Факела. Зеленое кольцо – Младость – Монна Ванна**

Есть что-то общее в первых двух пьесах, показанных на этой неделе. Их объединяет неврастеническая радость. Андреев и Гиппиус, после гимнов отчаянию и черным колодцам одиночества, захотели написать радость. Вы знаете, как радуются глубокие меланхолики – у чуткого человека невольно слезы на глаза навертываются от этой чрезмерно умиленной, заостренно-хрупкой и болезненной веселости. Ну, и мастера радоваться: для этого им необходимы либо похороны, либо самоубийство – самые подходящие предлоги. Я думаю, другими словами, что так радуются – такой декадентской радостью – Андреев и Гиппиус, а не зеленая младость. И не потому я так думаю, чтоб я упрощал вопрос и считал свойственной молодости только крикливую и смешливую, плоскую жизнерадостность – что-то вроде очеловеченного телячьего восторга. Нет, молодость радуется и глубже, и радостнее, и сложнее – только не так.

Бытовой и психологический элемент обеих пьес представляет сейчас интерес исторический, даже доисторический – так далеко мы ушли все от этих драм, и от этой лирики. Картина русской предвоенной молодежи (гимназисты и студенты) и ее психология зарисованы бледно, внешне, нарочито, публицистически тенденциозно. «Во всем этом очень много теории и лирики», сознается Гиппиус, и очень мало драмы, – прибавлю от себя. Все это написано в комедийно-бытовых тонах, близких к шаблону, и не лишено некоторой наблюдательности – психологической и бытовой. Но тенденция господствует надо всем.

Гиппиус надо доказать радость совместности и с поверхностностью и незаконченностью эскиза она рисует, пробует рисовать одними вывертами, психологическими углами, поворотами то, что ей нужно. Самого рисунка нет: вы должны в него уверовать – обращение уединенной и мучающейся девочки в радостного участника зеленого кольца, если «трое, обнявшись, целуются», – разве не видно, что у них, у каждого, три души. Доказательство и вера малоубедительные вещи в искусстве.

Андреев должен доказать, что путь к радости лежит через погребение любимого человека. Других дорог он не знает. И для этого те же комедийно-бытовые шаблоны, микстура из Гаудеамус и Мысли.

Мне думается, что это невеселое наследие старого репертуара, и если эти пьесы и находят пути к душе зрителя, то очень кривые и извилистые – и все это можно принять с большой «поправкой на время».

И при всем том, театр сумел высечь из этих холодных кремней искры настоящей театральной игры. Обе пьесы перенесены из репертуара 2 и 3 Студий Художественного театра и поставлены в довольно близкой репродуктивной связи с московскими постановками. После первого спектакля Московской Студии я писал: казалось, сама душевная жизнь, а не изображение ее, раскрывается и проходит перед зрителем; то же психологическое проникновение в изображаемое лицо, то же полное слияние с ролью, жизненно-конкретное перевоплощение, то же переживание артиста, как подкладка его игры, та же глубочайшая интимность и внешняя строгость и изящная простота исполнения, которая заражает зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним проходит.

Все это можно повторить, с поправкой на неизбежное несовершенство провинциального спектакля, и на меньшую искусность отдельных исполнителей, и об отчетном спектакле. Они тоже, как и москвичи, не играют, а «показывают: так началось, так продолжалось, так кончилось. Перед вами не сцена, а окно в чужую жизнь».



Таиров много раз утверждал, что берется поставить «Зеленое кольцо» с наименьшим успехом, чем студия, с любым выпускным классом гимназии. «При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы, научиться переживать может каждый». В этом нет творческого акта. «Ибо когда гимназистам и гимназисткам требуется на сцене быть такими же (как и в жизни) гимназистами и гимназистками, то для этого надо только одно – преодолеть природную застенчивость». В этом утверждении ровно половина – правда, и столько же – ложь. Татищев доказал и то и другое своей постановкой.

Как только его актеры уходили от этого – быть самими собой – в жанр или в игру, так сейчас ткань спектакля разрывалась. Сатириконтство было в игре горничных – столичной и провинциальной, сатириконтствовали и гимназисты, временами даже в лучших исполнениях. Фальшиво прозвучала вся семейная драма взрослых, как проведенная совсем в других сценических приемах игры. И вполне в стиле – были – дядя Мика Татищева, сцена собрания «Зеленого кольца», Сережа у Дубравина, Финочка у Сапрыкиной, Руся у Перковой. Явно играла – кроме отдельных переигрываний – хорошо, заразительно-весело, остроумно, но и г р а л а сочнее, ярче, с большей выдумкой, чем все, в плане другой условности – Веру Барская. И мне казалось, что я ясно вижу глазом (как водяные знаки на бумаге), как двойится игра: что в ней можно отнести за счет наблюдательности, нервной возбудимости, выучки переживать, и репетиций (Таировская правда) и что за счет подлинно творческого акта спектакля (Таировская ложь). Другими словами, что было в спектакле от любого выпускного класса и что от театра. Больше было, правда, от первого. Но как водяные знаки, проступала изящная, лаконическая, какая-то матовая и неподдельная простота рисунка. Эта жизнь на сцене не есть, конечно, жизнь подлинная, а та особая жизнь, которая, в отличие от картины, непременно должна светиться в глазах портрета. И создание этой жизненности есть большой творческий акт театра. Они сумели заставить верить в эту полуизломанную радость и почувствовать в последнем отчаянии каплю сладости и оправдать слова Гиппиус о том, что радость и боль – одно.

«Младость» сделана театрально хуже, менее закончено и точно. Шероховатостей больше. В частности, громкая истерика с ревом и визгом после смерти отца – едва ли принадлежит к числу приятных театральных переживаний. Опять неоправданный угол в пьесе, а образующих его линий нет. У Всеволода умирает отец. Он вдруг выходит из мрачного тупика одиночества и отчаяния и начинает чувствовать радость жизни – как сладко пахнет трава! Все, что театру удалось сделать, это показать отдельные удачные края пьесы, а центральное, главное, осталось неоправданным. Забавны и остроумны две неразлучные гимназистки (Катя и Столярова у Перковой и Сатовой). Мильтон хорошо и юмористично нащупала нотку горестного цинизма в тете Насте, Татищев зловеще играл непобедимого жизнелюбца. У Васи (Барская) была настоящая нежность и острота чувства до слез, но много-много беспомощного и просто нехорошего.

Вообще в пьесе есть известная острота психологической неожиданности, контрастов, и она запечатлелась в нервно приподнятом заостренном изгибе и изломе многих ролей.

Мне думается, что путь постановки был бы вернее, если бы жизнь, которую перепортили старшие, и показать, как перепорченную жизнь – в подчеркнутой игре, а не на переживаниях, а ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински, – играя и журча. Вообще, влить Пушкина и Андреева в Гиппиус.

«Монна Ванна» – малоудачный спектакль. Это ранняя вещь Метерлинка – вся еще от упрощенно-героического театра «крови, криков и шпаг, поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти», против которого так восставал сам Метерлинк впоследствии. Именно от этой «борьбы одного существа с другим, одного желания в другом, столкновения страсти и долга» отталкивался он в символической драме, ибо считал, что

«психология победы или убийства элементарна и исключительна». Героям «Монны Ванны» – «некогда жить, потому что надо убивать соперника или любовницу». Все сведено в пьесе к элементарным линиям, упрощено, оголено, схематизировано. Это чертеж: если бы геометр занялся психологией, он создал бы такую драму. Самые душевные переживания механизированы, это рычаги какие-то, а не живые чувства и страсти живых людей. Что-то от марионеточного театра есть в пьесе. Страсти протянуты, как нитки, к персонажам.

Эта пьеса требует игры сильной, полнозвучной, и какого-то особого, почти статуарного, стиля. Сыграна же на невысокой декламации, бедно и глухо звучали незвонкие голоса, по оперному всходили на ступени героини. Кажется, это самый бедный спектакль из всех виденных. Единственные проблески в роли Ванны у Огонь-Долгановской в последней сцене. Но она будет трех или двух голосов – модности и богатства голосового и пластического. У артистки звук меняется так сильно и резко, что иногда кажется, будто у нее два голоса, но этот умиленно-нежный звук не голос Ванны. Роль еще не найдена совсем, не сделана.

Как добросовестно скучал народ на сцене. Милые, добрые статисты – вывернулись после Саломеи и победы смерти, и если вам на спектаклях красного факела также скучно стоять без дела целый акт, как и во всяких других спектаклях, Вы очень правы. Декоративно разрешена пьеса хорошо – не в пример первым двум, оскорбляющим глаз обстановкой и всей мертвой натурой сцены.

### Л.С. Выготский **Белорусский театр (к гастролям в Гомеле)**

Одно из интереснейших явлений национального возрождения в СССР и вместе, одна из своеобразных и примечательных форм сценического искусства – белорусский театр, гастроли которого началась у нас. Корни этого театра лежат в народном обряде и в народных праздниках. Постоянная белорусская труппа, положившая начало театру в современном смысле слова, составила в 1910 г. На большую дорогу настоящего театрального творчества театр выходит с момента объявления труппы государственной, при вступлении советской власти в Минск. В 1922 году во главе театра становится талантливый режиссер Минович, который проводит коренную перестройку театра. По свидетельству авторитетной критики, театра узнать нельзя было через несколько месяцев работы.

Х.Херсонский, рецензент московских «Известий», говорит о «весенних» впечатлениях – жизнерадостности, неизжитого непосредственного романтизма, какой-то увлекающей, танцующей музыкальности, солнечности – «об обаянии народного творчества».

Рядом с профессионально-ремесленным театром, занимающим главное место в провинции, белорусский театр выгодно отличается ярко выраженным во всех его работах идейно-общественным и художественным подходом к сцене. В составе труппы много хороших и интересных артистических дарований. Часть молодых актеров учится в Москве, под руководством В.Смышляева, артиста Художественного театра и режиссера пролеткульта. В постановках театра наряду с драмой почетное место отводится и танцам и пению. «В общем, – говорит критик, – белорусский театр на интересном пути развития и может вырасти в очень ценное, вполне оригинальное и творческое культурное достижение».

В нескольких словах нужно познакомить с теми пьесами, которые вошли в репертуар гастролей.

«Машэка» – пьеса Миновича – драматизированная легенда об основании Могилева на фоне песен и плясок, дающих картину быта белорусской деревни средних веков.

«Жрец Тарквиний» – пьеса Поливанова – построена в духе богоотрицания, проводимого самим верховным жрецом. Критика отмечает зрелищную часть постановки, прекрасно и выразительно сделанную в спектакле. «На купальне» – пьеса Кудельки, в которой подкупает его лирика и музыкальная и певческая мелодичность, заимствованная из народного эпоса. Пьеса отражает национальные настроения белорусского возрождения.

### Л.С. Выготский **Гастроли Красного Факела. Шут на троне. – Игра интересов**

«Шут на троне» – пьеса большой и острой сатиры и благодарнейший театральный материал. Она построена на том, что арлекин выдает себя за короля, пользуясь своей искусной игрой, вводящей в обман всех. Камерный театр воспользовался этим предлогом, чтобы расшить богатые узоры арлекинады и пантомимы.

Во всяком случае, пьеса требует от главного исполнителя виртуозной техники. Тут важно передать притворство, сыграть игру, это театр в квадрате. Иначе это остается просто маленьким секретом между актером и публикой. Между тем обычно короля арлекина преподносят, как просто нахмурившего брови, надевшего мантию арлекина.

Так было и на этот раз. Сыграть игру – этого и в замысле не было у исполнителей, и оттого вся пьеса принималась, как заранее разгаданная загадка – пресно, без театральной соли.

Политическая тема, представленная условными фигурами слепой королевы, расточителя принца и прочих, – тоже не разработана несколько. Арлекинад – странствующая труппа комедиантов – обозначена только костюмами. Ни смеха, ни напряжения – ничего. Пустой и плоский спектакль – в него н и ч е г о н е в л о ж е н о ни режиссером, ни актерами. Были неудачные спектакли и части спектаклей, но то были дефекты выполнения или замысла; здесь даже не проступает то, что было замышлено дать. Декламационно-напряженный тон речи, при комически-усиленной и утрированной дикции (особенно достается некоторым согласным звукам), и совершенно холодное старание изобразить страсть – губят спектакль. Сцена сама использована, как декоративная эстрада для декламации – это и не условная сценическая площадка, и не дворец, комната и т.д.

Сильнейшие сцены – саморазоблачения арлекина, убийства принца, разговоры двух женщин – эти ударные места пьесы пропали. Кажется, это единственный спектакль, из которого ничто не вызвало ответного отзвука у зрителя. Я думаю, что это просто еще не проявленный негатив, говоря фотографически, – может быть, здесь и есть снимок, но он совершенно не проявлен.

Совсем другой спектакль – «Игра интересов». Это прекрасная пьеса для кукольного театра, усиленно выдвигавшаяся в современный репертуар все время революции. В самом деле, вместе с возможностями величайшей и чистейшей театральности, чистой и откровенной игры, пьеса соединяет в себе художественно разработанную социальную тему – злой и острой сатиры на игру интересов, которая в неожиданной комбинации приводит к тому, что в интересах всех оказывается спасти и принять в свою среду двух отъявленных мошенников, преступников и плутов. Это социальная пьеса в самом точном и строгом смысле слова. Кукольная комедия только видимость этой человеческой комедии, в которой интересы, как ниточки, приводят в движение послушных марионеток-людей. В обобщенно-театральной форме это ядовитая насмешка и над человеческой храбростью, и над поэзией, и над правосудием, и над женской любовью – в тех опять-таки обобщенных, схематизированных проявлениях, где разбогатевший купец является настоящим хозяином жизни. Так что не беспримесная и беспредметная шутка, но примитивный комизм забавных приключений, а вся «пошлость пошлого человека», говоря гоголевскими словами, вышучена здесь в другом стиле и плане, но здесь есть нечто от Ревизора. Самый пролог и предупреждение о детскости спектакля – ни что иное, как художественная уловка. Я бы сказал, что здесь путь обратный кукольному театру: там куклы должны изобразить человеческую комедию, здесь в человеческих отношениях надо показать кукольную комедию.

Этой художественной хитрости пьесы не уловила постановка режиссера Крыжицкого. Она оставила в стороне и всю вообще социальную и серьезную тему пьесы. Отсюда это умаление пропорций и сведение к почти детскому спектаклю серьезной театральной комедии. Я возражаю здесь не против смеха, которым начинен спектакль, а против того, что из этого смеха удалены всякие серьезные нотки. Можно было еще более расшутить вещь, но показать, что в «Игре интересов» «смех серьезнее и глубже, чем это обычно думаю». Но и в плане детского театра, кукольного представления, спектакль выдержан не до конца, шутки и трюки не приведены к единому знаменателю общего стиля. Например, явно кукольные фигурки Лауны и Риселлы (Барская и Сатова) – двух ветрениц и кокеток: у них игрушечные ужимки, тонкие, визгливые, механические звуки голоса, они пропищали свои роли. А рядом полнокровный, мольеровский или из Бомарше, совсем не механизированный доктор у Татищева, некукольное кривляние (вполне законное сценически, но от другого стиля) Доньи Сирены (Мильтон), г-жи Полишинель и др., водевильное хныканье придурковатого любовника у Леандра (Дубравин) и почти бытовое хвастовство и плутовство Криспина (Гривцов).

Сделан спектакль на трюках. Трюкарство, т.е. неожиданное, фокусническое, акробатическое движение, фортель, чудовищная гипербола, эксцентрическая выходка, – сейчас вводится в театр усиленными дозами. Оно освежает одряхлевшую в пиджаке кровь театра. Оно возвращает актеру свободное, гибкое и ловкое тело – со всеми его выразительнейшими средствами прыжком, скачком, падением. Оно возрождает сочный, острый, смелый и сильный жест и вводит здоровые элементы клоунады, акробатики, арлекинады в спектакль. Трюки придуманы и сделаны заразительно – весело, остроумно и хорошо. Я не мог не нарушить краснофакельских приличий и не заплодировать занавесу, когда он пошел плясать в конце одного из актов. Актеры вскакивают один на другого, падают, кувыркаются, плачут и утираются занавесом, выкручивают его и закладывают в карман, как носовой платок. Все это гибко и с юмором. Иногда – точно это гуттаперчевые фигуры, без веса, легкие и упругие, как мячи. Но трюки все эти не приведены в систему, не объединены в общий скелет спектакля. В конце концов, это только начинка, а пирога то и нет. Поэтому они чуть утомляют, чуть перегружают спектакль, заслоняя частностями целое, чуть топчутся на месте. Не всегда по силам рассчитаны и голосовые средства, и не всякий раз радуется ухо тот визг, писк, хрип, который слышится со сцены. Но при всех недостатках – явных и заметных всякому – это веселый, остроумный, прекрасный спектакль.

Этим отзывом заканчивается все, что придется писать о Красном Факеле. Гастроли его подходят к концу, репертуар показан весь. Но как-то не вяжется с самим представлением о театре слово итоги, выводы, общая оценка. У них в с е в п е р е д и , они в каждом шаге и слове – натянутая стрела в будущее, – какие же здесь итоги. Общая оценка этих гастролей для нашего города укладывается в две фразы без остатка вся. Это исторические спектакли для города, не видевшего спектакля, как целого театрального произведения; и даже просто одни п о к а з а т е л ь н ы е задачи театр выполняет блестяще – это наглядные уроки современного театра – введение в Камерный, в Художественный, в эксцентрический современный театр. Спектакли переносят театр Калинина прямо из середины XIX в XX век – вот и все.

Как самостоятельные художники, мастера, они таят в себе много еще не измеренных и не определенных возможностей и сил. Во всяком случае, одно ясно: их завтра прекраснее их вчера – и их сегодня в том порукой. В них бьется пульс настоящего театрального призвания и сложной театральной индивидуальности. Можно было бы многое сказать об этом еще не определившемся лице, но надо ли сейчас? Мои первые слова о Красном Факеле были – в о л я к т е а т р у , и пусть они будут последними и замкнут мои отзывы. Мне кажется, самым острым, важным и верным в этом молодом артистическом коллективе,

---

несмотря на всю разность их талантов, именно это – объединяющая их всех в о л я к  
т е а т р у .

P.S. Отзыв о белорусском театре по техническим причинам не вошел в этот № и будет помещен в следующем.

## Л.С. Выготский I Гастроли Белорусского театра

Гастроли Белорусского театра прошли не особенно заметно для широкой публики и не сделались театральным событием сезона. В самом деле, театр этот не богат и не ярок; его искусство скромно, как его имя. Но что-то свежее, хорошее и примечательное было все же в этих скромных спектаклях, мимо чего нельзя пройти.

Прежде всего – это сам язык, культура языка, сознательное творчество и создание на наших глазах белорусской литературной речи. Для жителя нашего края это какой-то праздник языка, ухо омывается этой мелодичной речью. Все особенности местного (главным образом, крестьянского) говора, который горожанами принимаются, как ошибки и неправильности («говорит неправильно, как мужик»), все эти «жите» и «рэчки», воспринимаемые в великорусской речи, как языковые уродства, извращения и искажения – в системе совершенно иной языковой фонетики вдруг начинают звучать мелодически-стройно и созвучно, как полные смысла звуковые узоры новой и прекрасной речи.

Артисты произносят белорусское слово всякий раз с особенным пиететом, с внутренним лиризмом, точно обряд совершают. Вот это чувство языка, законов его звучания – первый залог будущего: был бы язык, а театр приложится.

В частности, для крестьянского населения наших местностей просветительные возможности этого театра огромны. Это единственный литературный язык, понятный вполне нашему крестьянству. Островского и Пушкина им надо переводить, чтобы сделать вполне понятными. Белорусская литературная речь – это ключ для них ко всей мировой и русской литературе.

Сам по себе театр только формируется и еще только собирается стать настоящим театром. Я видел все постановки, кроме «Жрэца Тарквиния», и ни разу не видел сценической драмы, театра.

То это были живые картины, невыносимо растянутые на 5 актов, где действовали – Капитал, Иго, Идея, Труд (гимн праці), отвлеченные, ходульные аллегории, бескровная декламация и поза. На какой-нибудь площади, в день большого народного праздника или митинга можно на наскоро сколоченных подмостках аллегорически изобразить в 3 минуты, как Труд отнимает Идею у Капитала. Но Идея с распущенными волосами, кажется, с бантом – во всяком случае – «хорошенькая», но позирующий, с бутафорскими цепями Труд – не драма и не театр еще. Это сценический плакат, если бы он не был многословнее стеной картины.

То это были преимущественно этнографические, песенно-костюмные, наивно сделанные инсценировки народного хора, хороводных плясок, обрядов и игр. Иной раз это было начинкой бытовой юмористической сценки или водевиля (Вечер комедии и сатиры), иной раз – мелодраматической легенды (Машэка), а иной – сказочной оперетты (на Купальле) – но всякий раз это было доминирующим элементом спектакля. Картофель на масле, картофель на сале, картофель под луком, картофель под хреном – в конце концов тот же картофель!

Правда, это ядро всех спектаклей, «этнографический концерт в костюмах» поставлен всегда со вкусом и культурно. Но и в нем есть что-то наивно-романтическое: эти «хорошенькие пейзажи» в свете выутюженных белых кофточек, танцевально помахивающие граблями – в них есть что-то фальшивое. Этот наивный отпечаток наивной красоты, эти русалки, помахивающие руками, эти щегольские костюмы, эта прикрашенная, подсахаренная этнография отдает детским спектаклем.

---

Что до других элементов спектаклей, то увлечение блестками и картинками, феерической, дешевой нарядностью проникает и их – от декораций и до тона речи. Игра – при всей хорошей простоте ее приемов, крепко сбрызнута розовой водицей. Вот даже средневековый гнет пана в белорусской деревне представлен со стороны плясок и игр: мужику в обозе что дается – бежит да греется – это идиллическое представление о веселом или оперно-страдающем мужике разделяет и этот театр, и отсюда его слепота на все суровые, сильные и яркие цвета жизни – его глаз видит только светло розовое.

Но я умышленно пишу о театре, а не об актерах. Среди них есть и опытные, и талантливые, есть и молодежь, приходящая впервые на сцену. Те и другие объединены сильным устремлением к созданию белорусского театра, который, конечно же, б у д е т .



## Л.С. Выготский Академические гастроли

Небольшая группа артистов петербургского бывшего Александринского, а ныне Академического, театра открыла свои гастрольные спектакли пьесой с громким именем: «В борьбе с рутинной». Самый злой язык не придумал бы двух слов, которые с академической афиши звучали бы ироничнее, чем эти. От первого же спектакля со сцены повеяло такой рутинной – культурной, честной, добросовестной (не в пример той, о которой говорилось в пьесе), если хотите – акрутиной. Бывший Александринский – это звучит, для меня по крайней мере, тоже чуть двусмысленно и не без яда: это и действительно б ы в ш и й Александринский театр – который был, но весь вышел.

С маленьким перифразом, это – бедные потомки известной роскошью прославленных отцов. Творческий дух отлетел, кажется, даже от их большого дома в Петербурге, а в акастролях все был пропитано так глубоко самым несомненным эпигонством, что маленькие копии великих образцов не радовали даже память.

С самым понятием академического театра связывается представление о чем-то безусловном, бесспорном, поучительном, чуть скучноватом. По мысли создателей, академические театры – это живые музеи, душеприказчики веками накопленного опыта и таланта, хранилища завершенного и вполне выраженного стиля прошлой эпохи. До тех пор, пока в этой роли выступают живые участники прежней славы – «богатыри не вы», - их действительная задача в наше время – не расплескать себя, отгореть свой земной срок, донести и передать что-то завещанное через них веками. Но когда музей становится призванием и профессией, путем жизни и творчества, тогда он неизбежно превращается в Воспитателя ... рутинной, и в борьбе... с Флаксоманом, человеком, живущим по чужим бумагам, приходится сказать открыто: это покойный брат ваш окончил какую-то там высшую семинарию искусства, но не вы.

Я не думаю вовсе сказать всем этим, что они плохие актеры, или спектакли плохо сыграны. Но когда со сцены рутинные учителя говорили, что они делают свое маленькое дело, а до остального им нет дела, что новые идеи они держат про себя, но не вносят их в школу, боясь путаницы, мне казалось, что актеры говорят наполовину за героев пьесы, а наполовину за себя. И когда талантливейший Кондратий Яковлев, под маской рутинера и чиновника затаивший увлекающееся и трепетное сердце чудака и поэта, выговаривал им словами роли, что этого достаточно для почтальона, но не для учителя – исполнять свою должность, – мне казалось, что и для актеров этого маловато как-то.

Вот такое трепетное сердце сквозь рутину, как радуга сквозь дождь, вдруг раскрывалось в спектаклях. Столпы недавней Александринки – Яковлев, Чижевская, Домашева, – вдруг блеснут какой-то настоящей искрой, плеснут какой-то живой радостью в зрителя и – нужно прямо сказать – такие воздушные мосты радуг арками повисали над спектаклями. Но в целом играли по старинке, честно, то в крепкой и здоровой реально-бытовой актерской гамме, то граммофонной иглой и трубой оживляя кем-то напетые пластинки. Вот названы и все три слагаемых, из которых складывается положительная оценка гастролей: маленькие кусочки настоящего творчества, средне-хорошая бытовая игра и возможность послушать Шаляпиных старой Александринки хоть в граммофон.

Вторая комедия не так плохо сделана, как Воспитатель Флаксоман. Это задорная и забавная история о том, как уличная девчонка смущает лицемерные стены буржуазного дома грубовато-резким, острым и правдивым чувством. Брак и любовные связи, деньги и пошлые узоры житейской мути проколоты здесь романтической иглой, опозитизированной простушкой.

Чуть слащавый привкус этой вещицы не был вытравлен в игре артистов. М. Домашева в роли Недомерка оттенила внешние черты вульгарной и непринужденной уличной красоты; чуть излишне перегрузила исполнение уличностью поз и жестов – ведь это ложный реализм. Внутренне же это была скорее немецкая добродетельная Гретхен, чем страстная, чуть дикая и внезапная в чувстве итальянка. Цирлих-манирлин (конечно, комически-уличное, перебиваемое выходками и потомками грубоватой простоты), милое лукавство и природное кокетство – были сыграны в роли лучше, чем «половодье чувств», весенний разлив души.

М. Домашева многоопытная и прекрасная актриса. Можно любоваться часто технической легкостью, мастерством ее ведения роли. Ее роль раньше всего умно и прекрасно сделанная вещь – она хитрая вышивальщица, но узор ее не больше, как искусная дамская вышивка. Ее Недомерок – вышит слишком шелковой нитью и слишком для гостини. Про такие вышивки спрашивают хозяйку: как это мило, неужели вы это сами? – И все.

В Дикарке она еще раз показала, как она хорошо умеет играть молодость и задор, но домашние, а не уличные, цивилизованные, а не дикие. Много было общего с Недомерком, и это ясно обнаруживает чисто техническую, не поднимающуюся до стиля, игру. Веселую и светлую девочкину душу сыграла она и в Дикарке, а иронического скачка от драмы к комедии, на котором построена роль, – вот-вот сломится, до земли согнулась – и вдруг с какой упругой силой, как молодое деревцо, вскинулась и выпрямилась, даже зашаталась от счастья, – этого, нет – не было.

Не дал осуществиться этому и партнер ее Ашметьев (Любош). Это был грубый, мясисто-грузный волокита с грязноватым тоном, ведевильно-резко и грубо обнаруживавший себя. Где же барин, проживший всю жизнь за границей, поэт и художник, хоть и с насмешкой? Весь внушительный элегический цинизм роли выветрился безостановочно. Остроумно скаркарировал Верцинского Морвиль. Намекнула на себя настоящую, но не показала и кончила себя Чижевская. Так и Яковлев.

Зато торжеством его была Свадьба Кречинского. В этой классической комедии образы Кречинского и Расплюева давно уже сделались прекраснейшими масками театра, рядом с гоголевскими, и померкнут вместе с ними.

Невыразительно сыграл Любош Кречинского – это был н и к а к о й Кречинский. Артист донашивал роль с чужого плеча, потому что были все обязательные шаблоны исполнения, но в граммофон. Наполеона от мошенничества, гения плутовства, мага и волшебника, всего того блеска и внушительности, который придает весь смысл роли, и в помине не было.

Но Яковлев в роли Расплюева сиял и светился всей добротой и юмором настоящего комического характера. Это, на мой взгляд, один из самых легкомысленных актеров в России, но эта легкость почти импровизации, комического вдохновения. Он владеет тем смехом, про который Гоголь говорил, что он весь взлетает из природы человека и рождается из любви к человеку. Он смешит не громко, как Варламов, – скорее утомляет улыбкой. Сатира, кажется, чужда ему. Потому что сатира – поэзия негодующего комизма, сатирик-прокурор своей роли, он ссорит зрителей с героями. Юмор – напротив, поэзия примиряющего комизма, он мирит нас со смешным, он – адвокат своих персонажей.

Битый человек во всяком театре и во всякой литературе – любимый смешной герой. Кино знало это хорошо в первую пору. Но поэзию битого человека, улыбку его – светлую, человечью, нежалостливую, уверенность, что за одного битого двух небитых дают – это могла создать только русская литература. Я считаю одной из лучших сторон исполнения Яковлевым Расплюева именно это – то, что он ни на минуту не заставлял жалеть своего Расплюева, а подымал его смехом – битого трижды на день, помятого шулера, но так

---

чудесно умеющего смеяться. Даже Давыдов, исполнение которого великолепнее и монументальнее, разбавлял трогательностью свою роль.

Что касается приемов его игры, то он не брезгает и прямой, откровенной гримасой. Иным его приемам – их откровенности позавидовал бы Дурашкин. Даже язык у него искусно участвует в общей мимической игре. Самая искренняя серьезность, какая-то застенчивая, косноязычная беспомощность, удивление ребенка, внутренняя улыбка прекрасного чудака – доминируют у него над бытовой тканью роли.

Смеются боги, дети да глупцы, поучал в стихах Сологуб. В т р и с м е х а с м е е т с я и Я к о в л е в .

## Л.С. Выготский Академические гастроли

Александринцы большую половину своего гастрольного репертуара отдали второсортному Островскому, то есть не лучшим, не классическим вещам этого писателя. И это определило – в общем, довольно верно – дух всех спектаклей – и со стороны идейно-литературной и со стороны чисто театральной.

Мы так давно отпраздновали «во всероссийском масштабе» юбилей Островского, что у всех еще свежи в памяти лозунги Луначарского, выброшенные им по этому поводу, и в частности, лозунг: «назад к Островскому». Смысл его, конечно, не в том, чтоб ставить только Островского, а в том, чтоб нашему театру выбрать путь этого драматурга, усвоить самое сценическое направление его – реального бытописательства, умеющего во всякой картине жизни подметить ее общие, социальные, групповые черты и сложить их в самостоятельный узор. Пусть лица Островского бледны и невыразительны, малоинтересны, но многокрасочна и рельефна у него игра человеческих, социальных отношений. И в этом смысле Островского можно назвать художником социальных искривлений жизни: у него все герои не злодеи, даже не очень порочные люди, а «как все»; он их и не судит строго, а даже любовно и с добродушным равнодушием относится к ним. Но искривления самых положительных сторон души в социальной среде темного царства, где рубль истинный хозяин и повелитель жизни, – вот это его всегдашняя тема. Если Чехова называют певцом хмурых людей, сумерек и серенькой жизни, то Островский певец «желтенькой жизни» (его же слова). Мутненькая, желтенькая жизнь – его настоящая сфера.

Для актеров это означает требование в сценическом воплощении этих пьес создавать не характеры, лепить не психологию (которая элементарна, маловероятна подчас и неинтересна у Островского), а давать сгустки жизни – в каком-нибудь одном слове, одном жесте талантливого актера воскресает вдруг целая эпоха, отвердевший кусок жизни, и как в раковине шум моря, все кривые переулки замоскворецкого темного царства разом загудят вдруг в одной интонации, в одном каком-нибудь «здравствуйте» Чижевской. Это социальная игра, социальный театр в полном смысле слова. Дух эпохи, самые выразительные и существенные ее черты, как в растворе разжижены в жизни и разбавлены всякой-всячиной, но у художника они оседают кристаллами – прозрачными окаменевшими, застывшими в математически строгой форме. Есть сложные отношения между жизнью и литературой, но в творчестве таких писателей, как Островский, и игре таких больших артистов, как Чижевская, они ближе всего напоминают бесформенный и жидкий раствор и прозрачные кристаллы.

К сожалению, нам показан был второсортный Островский. Но и здесь два полюса женской, бабьей души, – темной, глупой, ехидной, беспомощной, пронзительно-жалкой, – были показаны в великолепной игре Чижевской. Белугина в «Женитьбе Белугина» – забитое, молчаливое существо, спрашивающее у мужа, можно ли плакать, когда слезы подступают к горлу, и можно ли смеяться, когда смех раздирает губы. Но что это за бабий плач и бабий смех! Целые века безволия и покорности сгустились в этот кристалл, где рассчитана каждая четверть тона. Глафира Фирсовна (Последняя жертва) – это вторая сторона, вторая половина: это яга. Ехидство и заноза, косматая, темная и злая душа и совершенно сказочное, страшное, колючее хихиканье и с жутью хохот. А в целом – это прекрасная баба-яга во всем неповторимом соединении этих двух несоединимых начал – овечьего и волчьего. Русская сказка и русская жизнь создала их, Чижевская сгустила их в кристалла. Ее игра – петербургская: слова стучат и звучат у нее, как костяшки, – твердо, рассыпчато, сухо – она изумительная мастерица сценической речи. У московских артисток они цветисто растянуты, певучи, елейны, яркие и пестры, как русский платок. А у нее даже в смехе звучит кость.

Обе комедии принадлежат к той семье пьес Островского, в которой основные темы его – самодурство и темное царство – смягчены и зарисованы только как отдаленный фон. Новые веяния пореформенной России, поэзия дедачества, апофеоз делового человека и капиталиста и посрамление расточительности и мотовства. Герои «честного расчета» и мудрой трудовой наживы приходят на смену прежним самодурам. Социальный и художественный интерес этих комедий значительно меньший, а прославление героев хищной и умной корысти опускает идейный уровень их очень низко.

К.Яковлеву пришлось играть в одной пьесе – смягченного самодура Белугина, а в другой – героя «честного расчета» – Прибытков. Вторая роль в цельный образ никак не отливается: комизм пошлого старичка, желающего взять на содержание любимую женщину, и вдруг рыцарское его же благородство к ней вяжутся плохо даже в уверенной и мягкой игре артиста. Напротив, Белугин – смягченное сердце самодура – сыгран лучше и юмористичнее. Но и это – половинчатый и неблестящий образ.

Вполне в духе второсортного Островского было почти все остальное исполнение. Любош в роли расточителя и искателя богатых невест (Дульчин), Хованский – в роли смешного и карикатурного его двойника (Дергачев), Весеньева в роли сантиментальной и сомнительной барыни (Кармина) – все были остроумны и хороши.

В бенефис К.Яковлева шел сборный спектакль. Сцены из «Преступления и Наказания», «Лес», дивертисмент. Это, конечно, расплескало впечатление и создало пестроту – от посредственного чтения басни до шедевра следователя из Достоевского. А несколько капель академической халтуры, подмешанных в бокал, и совсем вытравили вкус большого и значительного спектакля.

Но и в клочках Яковлева светилась разбрызганная, несобранная мягкая радость его таланта. Достоевского он упрощает. Бездны и инквизиции – вынуты им из образа пристава следственных дел. Это лис патрикеевич, это хитреца и игра кошки с мышью. Но в этом замысле его голос был послушен ему и каждая фраза звучала каким то другим смыслом. Его походка – как будто он ходит, как говорит, словоерсами – танцующая, шаркающая. Его круги вокруг Раскольникова и неожиданный вскрик – полнозвучная и прекрасная игра. Как великие старые мастера живописи, он знает, что сильнейшую выразительность лицу придает рот. Игра ртом у него великолепна. «Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу. Рот говорит, глаз отвечает». Все это так выпукло и ясно говорит в его мимике, что сообщает его ролям выразительность портрета.

Как и игра Чижевской, это – искусство, про которое иначе не скажешь: «это просто, это ясно, это всякому понятно».

Л.С. Выготский [От понедельника до понедельника.] Академические гастроли

### III

Последние два спектакля александринцев нового не прибавили ничего к общей оценке их гастролей. В бенефис Чижевской шли «Огни Ивановой ночи». В миниатюрной роли бродяги артистка с преувеличенной выразительностью кинематографической мимики, когда одно лицо вдруг занимает весь экран, создала почти символический образ горя, нищеты и жути жизни, который врывается в буржуазное благополучие помещичьего дома. Но это, мне думается, далеко не лучшее ее создание.

Что до самых огней Ивановой ночи – тех темных и опасных инстинктов, что таятся в душе, и в Иванову ночь жизни вдруг зловеще и радостно вырываются наружу, неся разрушение пасторскому благочестию и мещанскому счастью, – надо сказать, что у самого Зудермана они сделаны и показаны не очень внушительно и достаточно скучно, а на сцене в добросовестно-провинциальной передаче – и потухли вовсе. Это была одна Иванова ночь – без огней.

Последний спектакль – «Освобождение человека» – опять в свободных инстинктах, но уже без жути, а с занимательностью уголовного происшествия и комедией по формуле: кавалеры, меняйте своих дам. Торжество придавленного приличиями простого и настоящего чувства, бога пана, инстинкта жизни и любви над искривленными браками по расчету – довольно нехитрый и не очень смелый лозунг комедии. Все же даже эта простая истина звучала вполголоса и как-то робко со сцены, потому что она давно и тщетно стучится в двери наших гастролеров. Если бы с актерами случилось в жизни хотя бы то же, что с героями на сцене, – освобождение человека от академического брака по расчету, – мы оправдали бы все, но в том и беда, что делая шаг вперед в репертуаре, даже самый маленький шаг, – актеры сейчас же отмеривают два больших и полномерных шага назад в исполнении и сценической технике.

Л.С. Выготский [От понедельника до понедельника.] Гастроли Утесова и Фореггера.

Это Пушкин думал, что в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань. Оказывается, очень даже можно. Маститые Яковлев и Чижевская везут один гастрольный воз вместе с переодетым балериной актером. Утесовский подновленный куплет и эстрадный шарж под одной гастрольной дугой с Фореггеровской эксцентрикой и позвякивает одними бубенцами.

То, что докатилось до нас в гастролях театра Гротеск, есть, конечно, жалкие и слабые отголоски той волны эксцентризма, которую оставляет на левом фронте театра пароход современности. Вот почему они идут в ногу так охотно с обычным куплетом. Их роднит профессиональное мастерство, виртуозность и прекрасная техника. Недаром к мюзик-холлу, к эстраднему искусству и цирку тяготеет эксцентрический театр.

Раньше всего об общем духе гастролей. Этот русско-еврейский жанр, одесский великий, могучий и прекрасный язык дан, конечно, не тонким художникам. В больших дозах он несносен, а в спектаклях он чувствуется в девяностопроцентном растворе. Остальное – грузинский, армянский, английский жаргон. Русское, чисто звучащее слово освежает, как вода в жаркий день. Фореггер говорил как-то о том, что наряду с электрификацией деревни создается одесситизация быта. Утесовщина – это, конечно, одесситизация театра.

Но при всей несносности жанра, Утесов – настоящий мастер эстрадного искусства – куплета, танца, шаржа. Его свист, храп, хрюканье, злопыхательство в «Газете», передающие в сатире тон и дух эмигрантской прессы, сделаны пронзительно и с совершенством часового механизма. Его одесситы – в сценках – вызывают смех до слезы. Это виртуозная анекдотическая игра. Корнями этот жанр уходит, конечно, в офицерский еврейский анекдот, но весь комизм современного дельца и спекулянта передан в таких гримасах, ужимках и такой соли задушевных, глубоких интонаций, что заразительно смешит. Злободневность, анекдот, виртуозная техника – на службе у этого мастера одесской стихии жизни и театра.

Это полнозвучно, в своем роде законченно и цельно. Но что за жалкие крохи эксцентризма донес театр до нас! Лучшее из того, что сделано в мастерской Фореггера, даже в намеках не показано. Эксцентрическое искусство, которое хочет быть истинным выразителем духа и темпа современной, американизированной, механизированной жизни, искусством парадокса и трюка, – обнаруживает себя и в новых жестах, и в новых ритмах, и в новых формах сценической композиции.

Эксцентрические танцы – единственное, что сказало хоть полслова о новом. Сделанные со всей точностью и ловкостью акробатики, построенные на сложнейшем учете механики человеческого тела, они выворачивают наизнанку обычное впечатление от танца. В балете и салонном танце привыкли мы видеть в поддержке кавалера, в танце мужчины помощь, ухаживанье, любовный разговор. Здесь женское тело в жестоких и жутких сплетениях, изгибах, вывертах перебрасывается через плечо, стягивается в петле, ломается, падает, его бросают, тащат за волосы. Не любовный лепет, не танцевально-мотыльковое порханье, – но жуткий шаг и ход человеческих тел-механизмов, борьба и вызов, схватка, танцевальный крик, стон, мучительство, эротика, смерть – тема танцев апашей в исполнении Ивер и Нельсон.

Худшее впечатление производят те никчемные и пустые дадаистские черточки, которые вкраплены в танцы. Дада – имя тому направлению в искусстве, которое родилось к концу войны в Европе и означает бессмысленное ничевокство в искусстве, торжество идиотических, ничего не значащих форм. «Дада ничего не означает», поэтому-то и выбрано это слово, как имя всего течения. Послевоенная зевота, сводившая мировое лицо, родила

---

Дада, по верному замечанию одного из критиков. Вульгаризованная и циническая эротика – его необходимый спутник.

Рассказы Марадудиной, кроме опять таки излишнего одессизма, прекрасны и остроумны как анекдот. Песенки Фореггера и прочая мелкая чепуха – дивертисмент не очень эксцентрического и нового свойства. Какой-нибудь острой, поражающей, своей фразировки, интонации нет в них. Конференс – разговор с публикой – сдержан и забавен, но это – актерство, не связанное со спектаклем почти вовсе.



### Л.С. Выготский Гастроли Утесова и Фореггера.

Гастроли оставили по себе очень двойственное впечатление. Мне привелось слышать суждения совершенно противоположного свойства.

Одни (и эти говорят наиболее уверенно, потому что твердо знают, в чем дело) с возмущением, полубрезгливой grimасой бранят этот жанр одесского кафе в еврейских и армянских штучках Утесова и др., вокальный и вагонный, во всяком случае железнодорожный и пыльный юмор (прошлого века) Аверченко в рассказах и сценках Мародудиной, и омоложенные – по–Фореггерски – танцы – жанр апашей и трагическое танго плюс последние стороны моды европейского и американского шантана.

Другие (и эти разговаривают менее уверенно) не могут без улыбки вспомнить утесовский анекдот и восторженно говорят о новой, острой и жестокой, красоте, которая пронзила эксцентрические танцы.

Эта двойственность коренится в самом характере гастролей: он питает и одно и другое мнение, между которыми истина поделена поровну.

Что в гастролях был явлен глубокий упадок, декаданс, так называемого, левого театрального фронта, на котором мастфор (мастерская Фореггера) была очень видной боевой единицей, – это для всякого, даже очень близорукого и доброжелательного взгляда ясно и бесспорно. Как крошки на столе после ужина, рассыпались мелкие пылинки эксцентрического театра по гастрольной, не совсем свежей скатерти. О нэпманизации, о развале и распаде мастфор говорилось и писалась уже давно. Ныне увидели, вложили персты в язвы и уверовали.

Наклонная плоскость, по которой пришлось покатиться **вниз** эксцентрическому театру, была подготовлена и предопределена его собственной историей. Поэтому же наклону **вверх** он сам тащил элементы настоящего эксцентрического искусства, отрывая их от шантана, пошлой эстрады, мюзик-холла, где они были номерами программы, прилагаемой к меню. Не выдержав тяжести, он покатился вниз, за своим грузом – и сам стал номером программы какого-нибудь кафе. Так бывает: иногда носильщик тащит груз, а иногда груз – носильщика. И вот видели мы все: стремительно летит эстрадная дешевенькая и пошловатая программа и тащит за собой сперва очки, а потом и всего Фореггера.

В этом же номере газеты сообщается о циркуляре главного репертуарного комитета, обращающем внимание на выступления, носящие оскорбительный характер для отдельных национальностей. Европейский, армянский и др. инороднические уклоны, заключающиеся в искусственном коверканье русского языка и выставления национальностей в шаржированном виде – предлагается изгнать со сцены.

Суть дела не столько в охране национального достоинства (хоть и это сушая правда, если припомнить, что этот жанр чуть подновленный и приспособленный, но прямой потомок Пуришкевича с его «ай-вай»), сколько в эстетической несносности, пошловатой никчемности этого анекдота в пяти действиях с прологом и эпилогом. Утесов и Мародудина в иной вечер не то что ударят раз, ударят два, а бьют до бесчувствия.

Фореггеру близка очень идея реклам-театра. Взамен ряда терминов (агит, проп, ремегиоз), писал он как-то, станем называть рекламой служебную функцию искусства, направленную на восхваление и популяризацию товара, каков бы ни был его сорт (вещь, личность, действие) и какое бы место ни занимал в нынешней иерархии «возвышенных идей и презренных мелочей». Но знает ли сам мастер, чему служит его реклама на этот раз? Не направлена ли она на восхваление и популяризацию товара, заведомо недоброкачественного и с одесским душком?

Но все это не отнимает у мастера подлинного мастерства – там, где оно есть. «Трехминутный танец вместит все содержание высокой трагедии, математически разрешаясь, заражающим весельем», формулировал как-то задачи нового эксцентрического искусства один из его проповедников.

И этот трехминутный танец, вмещающий содержание трагедии, показан был не раз – Ивер и Нельсон.

Сами по себе танго и апашский жанр, давшие сюжет для большинства танцев, устарели и исчерпаны до дна, как безводный колодец.

Но сам по себе мимически-драматический сюжет (смерть, месть, эротика) играет служебную и подчиненную роль в этом, в сущности, неизобразительном и бездушном танце. Борьба против классического и балетного танца шла в последнее двадцатилетие под знаком реформы танца в смысле его психологизации (усилия драматического и мимического моментов) и натуральности. Классический танец возмущал тем, что он был чистым языком хореографических форм, никакого конкретного смысла не выражающих. И Дункан, и Фокин, драматизировали его и свели его высокую механику (акробатичность, искусственность движений) к системе естественных, натуральных движений (плоский шаг, бег, и пр.).

Как ни парадоксально это звучит, но механические танцы Фореггера ближе к танцу Павловой и Гельцер, чем Дункан. Они бесконечно примитивнее и элементарнее балетной классики, но их основное устремление – это танец чистого движения. Часто они пародируют и выворачивают на изнанку, как я уже отмечал, приемы классического танца (поддержка кавалера). Поскольку эти танцы являются маленькими драмами, они не возвышаются над сценками из театров ужасов, т.е. их сюжетная, мимическая сторона невысокой пробы: и смерть, и месть, и эротика взлеты в плане и духе европейского шантана. Но это не главный и не определяющий момент. Это напряженное, гипнотическое, не изменяющееся лицо – просто лак. Сама же система движения, на которой строиться танец, острая, напряженная, электрическая, – открывает действительно новые, неожиданные и внезапные, экономные, математически-точные жесты нашей эпохи.

«Мы экспериментируем и точим оружие», – верно формулировал Масс.

### Л.С. Выготский **Харьковский балет.**

Конечно, ветер иногда доносит благоухание отдаленных садов, но чаще он приносит пыль. Гастрольные ветры иногда заносят драгоценные клочки настоящего театра, но и они чаще прилетают с оторвавшимися мельчайшими частицами чего-то, в которых трудно распознать это что-то, потому что это театральная пыль.

Наш классический балет, вообще, за годы революции расплылся, и носит эту пыль по разным городам и эстрадам. Вот и залетела она из Харькова, покрутилась **плачем Израиля и итальянскими нищими, вальс капризом и лезгинками, матросским танцем и осенней песней** трепак и ангелом смерти, бабочкой и кол-нидрей. И самыми золотистыми, самыми розовыми были пылинки откровенно пустого, беспретенциозного, бесхитростного танцевального и мимического пустячка, хореографической безделушки – вроде игр с мячом и веревочкой в исполнении Сомовой и Раймер.

Все же сколько-нибудь серьезное, в чем должна была бы светиться танцевальная мысль, – либо расплывалось в беспомощную, слащавую пластическую лирику (осенняя песня или этюд Эротик в исполнении Власовой), либо в драматическую, томную жалостность (Поэма Фабиха). И все это при очень посредственной, а то и «начинающей» технике.

Композиция танцев балетмейстера Иоркина на девять десятых воспроизводит банальные и много раз виденные формы. Иногда вводит он забавную деталь в комический танец, какую-нибудь вариацию. Когда же встречаешь создания раньше невиденные и, кажется, всецело ему принадлежащие композиции, как кол-нидрей, то сразу видишь все неглубокие источники этой дешевенькой ритмической пластики. Сделано это вполне в духе музыки Эрденко. Ритуальные позы, пригнутые к земле, скорченные тела, моления рук, пригибания – все это просится на открытку и на стенку.

Те жалкие крохи классического танца, которые нашли себе местечко в богатой и разнообразной программе, поражали неприятно всяким почти приемом классической техники. Вильтзак – танцует добросовестно, как честная труженица, но ни мимическая, ни ритмическая, ни пластическая сторона ее танца не передает и отдаленным образом той особенной музыки движений, которая называется классическим танцем. Это скорее оперная, подсобная балерина, владеющая иными приемами неплохо, но как иностранка разговаривающая на чужом для нее языке.

Веселее принимается комический танец у Пинно (трепак из Конька-Горбунка). При всей неотчетливости исполнения, в общем несильного, это лучше, чем щеголеватое удалство венгерских танцев и др.

Но по сущей правде: не очень легко выделить лучшее и худшее в этой балетной пыли. Все это, в конце концов, мелкое и мало нужное, летучие пылинки, оторвавшиеся от мощных гранитов танца и переносимые гастрольным ветром с одной сцены на другую.

## Л.С. Выготский **В антракте между гастроллями.**

### I. Об утерянном смысле

В гастрольном угаре некогда оглянуться и задуматься: афиши, одна другой сногшибательнее и крикливее, бьют по глазам и по нервам почти до бесчувствия. А между тем оглянуться нужно. От отчета к отчету – не успеваешь и вопрос себе задать достаточно ясно: что же, в конце концов, делается, и какая всему этому цена, и нужно ли все это?

Прежде всего, наш театр живет без всякого плана, и если он знает какой-нибудь расчет, то только хозрасчет, который изучил в совершенстве. В остальном – минута его повелитель. Но совершенно непредвиденным, неуловимым, не учитываемым путем движется наша театральная ладья. Больше всего ее судьбу определяют совершенно посторонние и побочные, совершенно случайные обстоятельства. Кто мимо едет – то и заедет, – вот чем определяется последовательность и выбор гастролей. Как добрая и порядочная невеста мы ждем, пока кто-нибудь не посватается, но чтоб самой первой предложение сделать – никогда мы до этого не дойдем. Такая уж скромница. И эта женская застенчивость, конечно, к чести, но к добру ли? Ох, не всегда. Не всегда.

Ну, что бы и самим посмотреть и поразмыслить, и свою судьбу хоть немного определить. Право, это вышло бы неплохо. Я, конечно, не думаю, что можно из головы план выдумать и его проводить. Сегодня Мейерхольд, завтра Гордон Крэг, послезавтра – Дузе. Я хорошо знаю, что значат эти три словечка: гомельские реальные возможности. Но право же, они вовсе не значат, что надо только ждать почтальона и разносчика телеграмм.

Летний сезон, гастрольный сезон, очень ответственное дело в провинции, чтобы предоставить его собственному течению и открыть двери для званных и незванных – авось, кто-нибудь и заплывет в сети. Немудрые рыбаки из политпросвета, столько раз приходил невод с травой морскойю, что не полно ли ждать золотую рыбку.

Гастроли вовсе не такой уж стихийный процесс, который не поддается разумному вмешательству. Дуба не приедет, Сару Бернар не воскресить, – да не об них и речь. Но выбрать самим, кто нужен и кто не нужен; но позвать, и настойчиво позвать, нужный театр; но согласовать порядок и последовательность гастролей; но разумно и последовательно, сознательно построить план спектаклей, концертов, вечеров и проводить его – это можно и это нужно сделать. Опять речь идет не о программе какой-нибудь школьной, но о внесении хоть какой-нибудь доли осмысленности и планомерности в театральное дело. А кто будет спорить с тем, что ни на йоту нет у нас ни той, ни другой.

Так вот я о том, что все это делается бессмысленно, а надо бы со смыслом – хоть с маленьким.

### II. О зимнем сезоне

До зимы еще далеко, но зимний сезон в серьезном театре уже определился. А у нас?

Разумеется, и здесь руки у нас не развязаны, а связаны многим и многим. «Планы вот где составляются», – говорит директор и показывает на окошечко кассы. Но все-таки в условиях нэпа не все же ему давать, надо и у него брать. Касса связывает, но она же дает и известную свободу маневрировать, которой в донэповских условиях работы в провинции и в помине не было. Гомель – одно из лучших театральных дел в России по материально денежным возможностям. Но в таком случае надо поставить его и в театральном отношении как одно из лучших дел.

Хороший сбор, в конце концов, не самоцель же. Это только средство, которое надо уметь выгодно и разумно использовать.

Но у нас он превращается в самоцель. Не мы владеем сборами, а сборы нами. Вы помните известную побасенку о дурне, поймавшем медведя. Ему кричат: Веди сюда. А он не идет. – Ну так сам иди. – Не пускает.

Вот и у нас так. Сборы то мы поймали, но ни привести их, куда надо, ни самим уйти от них нам нельзя. Вот и судите, кто кого поймал: дурень медведя или медведь дурня.

Мне думается, что затеять на зимний сезон заурядно-провинциальное дело, как в добром старом «благородном собрании», без проблеска плана и мысли в репертуаре и в постановках – грешно, недопустимо и никакой необходимостью не вызывается; не диктуется и не оправдывается. Театр, особенно провинциальный, страшно реакционен, архаичен и консервативен. Но и он уже прохвачен сквознячком. Уже есть бледные тени не вполне, не безнадежно старого театра.

Кто нужен нам в зимнем сезоне? Нам нужны, разумеется, раньше всего актеры, мастера театрального дела, техники игры. Такие в два дня не делаются – значит, в большинстве это будут старые актеры.

Ни художочного любительства, ни пустозвонких разговоров без дела нам не надо.

Но этого мало. Эти актеры, эти техники игры должны быть подобраны с таким расчетом, работа их должна направляться таким образом, – чтобы это была не труппа для сборов, а сборы для труппы. Другими словами, хотя проблески осмысленного театра должны быть в репертуаре и в постановке спектаклей. Без руля и без ветрил, на волю ветров – зимний сезон идти не может. И если это было простительно для первого постоянного сезона, сопряженного с многими невыясненными опасениями, то сейчас это было бы непростительной ошибкой.

Повторить прошлый сезон, чуть изменив фамилии актеров, но оставить прежнее направление и систему, нельзя. Правда, нельзя и совсем по новому; правда, так спокойнее и еще многое правда тоже. Но хоть гирише – да иныше.

И для этого надо раньше всего твердо уяснить себе, чего мы хотим, а затем этого добиваться, а не дожидаться предложения руки и сердца от оставшихся случайно без дела актеров.

Мы хотим хоть немного сдвинуть театр с мертвой точки, вытянуть его из болота рутины, и это можно сделать легко. Делают же другие.

## Л.С. Выготский **О музее им. Луначарского**

Мне не хотелось бы, чтобы это заметка была понята, как упрек – лицам ли, учреждениям ли или жалоба в газету вроде тех, что меня милиционер обидел. Менее всего я собираюсь обвинять. Цели мои на этот раз существенно практические. Поэтому я затеваю уже много лет назревший деловой разговор о искусстве в Гомеле – и прежде всего о музее им. Луначарского.

Как-то на одной из губернских конференций работников искусств я с некоторой остротой и страстностью поставил вопрос о том, что музей содержится недопустимо плохо, указал людям, делавшим политику в области искусств в нашей губернии, что именно вызывает в постановке дела самое отрицательное к себе отношение. Несогласных почти не было (по крайней мере из говоривших) – так очевидны и просты были те вещи, на которые я указывал, так понятны и доступны уразумению всякого неспециалиста. Больше выражали удивление, как это до сих пор никто не заметил, как это еще не переделано – поговорили, записали даже в протокол. С тех пор прошел уже не один год, и насущная потребность в коренной реформе делается с каждым днем острее и острее. Теперь опять затеваю старую тяжбу – на это раз в печатном деловом обсуждении.

Музей наш составляет огромную ценность. Он знаменит – его показывают всем приезжающим знаменитостям, и они расписываются в полном удовольствии, которое доставил им осмотр. Про него еще не написано в энциклопедическом словаре, но наверное, скоро напишут. В «Огоньке» поместят портрет заведующего, а чужие, в далеких городах, люди, интересующиеся искусством, всегда спросят вас, при случае, о музее. Мне привелось не один раз слышать и в главмузее, и от частных людей от искусства, и в каком-нибудь университетском семинаре по искусству, что музей ставится на одно из почетнейших мест в ряду русских исторических и бытовых собраний памятников.

Но сам музей, как он открывается нам, – «прекрасный музей, но это же не музей, это какая-то богатейшая княжеская кладовая». Так отозвался уже устно, после подписи в книге почетных посетителей, один из приезжих почетных гостей. В самом деле, посторонний человек раскрыл глаза. Сотни экскурсий (имена, количество и даты не умрут в учетно-статистическом отделе), тысячи просто одиночных посетителей бродили по музею, осматривали его и теперь должны узнать (узнай и ты, заведующий, вместе с нами), что они были не в музее – осматривали не музей, а княжеский чердак, куда в аккуратнейшем порядке аккуратнейшими дворцовыми снесены и бережно расставлены самые разнообразные вещи, с которыми они не знают, что делать. Клык мамонта, широчайшая кровать княгини, палатка персидского или турецкого паши, картины Орловского, арабские монеты, копии Рафаэля, письма Жуковского, лампы, мозаика, рукописи Крылова, фарерор, Коран, статуи и еще, и еще, и еще.

Всю эту массу вещей, все это нагромождение всякой всячины объединяет только два признака. Во-первых, это все очень дорого стоящие вещи и их надо тщательно держать под хорошим замком. Во-вторых, это все – в громадном большинстве своем принадлежало некогда князьям Паскевичам. В остальном – только на чердаке или в кладовой вы встретите такое странное сообщество вещей.

В самом деле, музей есть собрание каких-либо памятников, подобранных с определенным смыслом и в определенных целях. Есть музей живописи и скульптуры, есть этнографические, есть исторические и пр., и пр. И все они имеют свой смысл и свою цену – просветительную и всякую иную. Чем хочет быть гомельский музей? Он этого не знает. Скорее всего, кладовой ценных вещей. Спросите кого угодно – первого встречного – и он

подробно объяснит вам, что в загроможденной кроватями и безделушками комнате, переводя глаз с одеяла на клык мамонта, нельзя рассматривать картины и преступно их так показывать людям, первый раз часто в жизни (и недолго единственный раз) видящим картину. Разрозненная и потонувшая в море нужной и ненужной, но всегда посторонней массы вещей, картина пропадает и теряется, а музейного воспитывающего действия уж, конечно, не имеет. Человеку, знающему музей, не всегда легко найти нужную картину, заметить, посмотреть, отдать себе отчет в виденном. А приходящим впервые? Им остается одно из двух: или подсчитывать, сколько рублей золотом все это стоит в отдельности и вместе взятое, переводить это мысленно в червонцы, советские и обратно (это для реально мыслящих, людей настоящего), или заключать, как богато жили князья когда-то, в какой роскоши (для исторически мыслящих и мечтательных). На другое – посещение музея не наведет мысли. **Да и что другое выражает музей, как таковой, как собрание ценностей; чем объединено оно, как не этими двумя моментами – ценностью и княжеским наследством?**

Но картины – частность. Так же, как посторонние вещи мешают картине, так в этом складе ценностей и картина мешает кое-чему. Ценные памятники краеведения, художественной промышленности, литературные – все это тонет и пропадает бесследно почти в той дорогостоящей неразберихе, которая, право же, зря зовется музеем. Все это имеет ценность и смысл – особые для каждой группы: клык мамонта – один, кровать – другой, рукопись Крылова – третий, живопись – четвертый.

Итак, у нас нет музея, а есть склад; надо из склада сделать музей. Иначе просветительное значение музея сводится почти на нет, и у его хранителей остается одна почетнейшая задача и обязанность –

Замок охранять

Подушки князя поправлять,  
как пошутил в стихах Лелевич.

Лет шесть уж поправляют подушки. Не пора ли другим делом заняться?

Я знаю хорошо, что на все это есть один обычный ответ. Говорят, что склад наш при всем своем богатстве беден для того, чтобы создать одного какого-нибудь определенного типа музей; что не виноваты же мы, если нам достались разные и несовместимые вещи, – не выбрасывать же ценности и не стать же открывать пять музеев. А потому наш музей должен быть, в сущности, исторически-бытовым, то есть собранием исторических памятников быта, культуры прошлой эпохи. Что это имеет цену и смысл, как всякий живой памятник прошлого, – кто же станет спорить. А раз так, то музей должен преследовать только исторические цели – сохранить живой кусок старины в возможно нетронутым виде. Он должен рассказывать о том, как жили, конечно, не Паскевичи, а русское знатное дворянство. А в замке были собрания самых разных вещей, и картины висели именно в тех комнатах, где стояли кровати, лежали на столах письма и т.д. Сохранить облик живой усадьбы, живого дома и помогает вот эта разнообразная куча вещей. А живопись и все прочее имеет служебное значение, как подробность и деталь обстановки жилых комнат, как документ быта.

Все это очень верно. Такие культурные островки прошлого, дворцы-музеи, усадьбы музеи – есть. Ничего понятнее и проще, чем исторически-бытовой музей и вообразить нельзя. И наряду с музеями специальными, где вопрос развески картин и размещения предметов приобретает важность первостепенной просветительной проблемы, – есть музеи, который хотят сохранить все так, как было, потому что в этом их цель. Недавно хранитель Лукомский сообщал в печати, что в одном из дворцов бывшего царя даже листок на календаре висит тот самый, который висел в последний день, и ручка лежит так, как в последний раз была положена.

Но в том и беда, что и на такой музей наш склад также мало подходит, как шут гороховый на серьезного гражданина. Вы хотите уверить кого-нибудь, что когда-нибудь кто-нибудь где-нибудь жил так, что склад наш сохраняет картину прежнего быта и отошедшей жизни?

В том-то и дело, что картина эта давно и безвозвратно искажена и нарушена и сохраняется разве в памяти прежних служащих. Я не о том говорю, что переставлены стулья с места на место, а о том, что **вся картина дома**, как ее рисует наш склад, может дать представление о **кладовой или чердаке** и ни о чем больше. Как исторически бытовой памятник музей не говорит ничего больше, как только то, что вот такие и такие вещи водились в доме. И цена такому историческому музею небольшая.

И затем, есть вещи слишком ценные при нашей художественной бедности, чтобы из них делать только деталь, только подробность обстановки кладовой. Рукопись Крылова, может быть, хранящая очень ценные варианты его басен, драгоценность для истории литературы. Картины вообще нет у нас. Не расточительно ли через меру украшать ими стены кладовой.

Отдельно и уже в самых суровых жестких словах надо говорить о библиотеке замка. Пять лет ни одна книга ни одному человеку не была выдана. Громадные книжные ценности, десятки тысяч экземпляров стоят без всякого употребления. Раз десять объявлялось за эти годы об открытии читальни, о выдаче книг для научной работы, но ни разу ни одна книга не была никому дана. Скажут, что литература там собрана не популярная, что большинство книг на иностранных языках. Так что? Разве в Москве книгохранилища с непопулярной литературой закрыты для пользования. Или научные издания, нужные пока немногим, не нужны вовсе.

А если решительно никакого употребления нельзя придумать для этих книг, то отдайте их туда, где они нужны – такие места в республике найдутся. Все думают, как бы хоть десятком научных книг пополнить библиотеку, а здесь под боком книжные сокровища лежат без движения и дело потому только, что кому-то невдомек, что книга для того сделана, чтоб ее кто-то читал, и не прятать, а напоказ выставлять надо книгу, чтоб ее только читали. Это в том случае, если есть у музея иные задачи в области народного просвещения, чем подушки князя поправлять.

Растащут – обставьте сохранность книги всеми доступными гарантиями. В целом мире читают же и не боятся того, что растащут.

Сделайте из склада музей и библиотеку, умейте использовать их – и вы убедитесь, какие богатства лежали пять лет под спудом, сбереженные, но неиспользованные. Как мартышка с очками, не знаем мы употребления того, чем владеем. Не велика штука охранять склад и по билетикам пускать посетителей

на роскошь чужую  
в отдых  
осоловелыми глазками хлопать.

Еще раз говорю: кроме хлопанья глазами, на чужую роскошь ничего от музея в теперешнем его виде не получишь. И мне жаль тех серьезных людей, которые с образовательной целью бродят по этому складу экскурсиями, хлопают глазами и думают, что делают дело.



## Л.С. Выготский **Гастроли второй студии МХАТ**

Вторая студия – самая скромная и негромкая из всех – она в семье своей родной казалась девочкой чужой – не раз. В ней нет актеров того трагического и острого гения, который сделал Чехова любимейшим актером эпохи, ни тех мощных и огромных талантов, которыми неожиданно почти обернулись дарования Хмары, Вахтангова и других участников I студии и не было турандотовской легкости третьей, которая сделалась крылатой и смертной шуткой, создавшей вокруг молодой сцены атмосферу влюбленности и очарования.

С самого начала II студия встала на дорогу трезвого реализма – того душевного натурализма, который Станиславский выдвинул одно время, как девиз своего театра. В конце концов, сверчок в I студии это был контрабандой провезенный груз самого яркого сценического романтизма под флагом МХТ. И сейчас кажется, что всякий зритель в этих полусмешных полускорбных фигурах мог провидеть эрика и весь теперешний путь студии. Мне думается, что II студия возникла именно, как некая реакция другой души театра на эту романтизацию обыденщины, потому что в груди МХТ, как в груди Фауста; две души живут с давних пор. И вот, вместо романтики и жути, вместо мучительства и иностранного репертуара, невольно окрашивающего игру в чуть-чуть отвлеченный стиль, – II студия пришла на сцену шумным зеленым кольцом гимназистов, которые захотели не играть на сцене, но быть на сцене самими собой. Жизнь на сцене взманила их.

Я не знаю последних самых работ студии. В репертуар гастролей вошли все прежние – студия показывает свое прежнее лицо. Слышно, что и у студии сейчас ломается голос, и она переживает переходный возраст. Но и прежнее ее лицо – есть в своем роде и стиле законченный и почти доведенный до совершенства театральный жанр. И показать эту систему в ее чистом виде должна студия.

К сожалению, художественное значение первого спектакля было прямо сорвано всякими техническими неприятностями и осложнениями. Тот гипноз настроения, который составляет основу воздействия на зрителя такой игры, был парализован и рассеян. Я думаю, этим актерам никогда не приходилось так трудно и не в своей тарелке играть. Да и самый театр-сарай вдруг сорвал такую кисею комнатной уютиности с этого спектакля и эта синяя комната и душевные разговоры имели чуть жалкий вид, как безделушки с письменного стола на площади. Эту поправку на неизбежное несовершенство приходится внести в оценку впечатлений.

Младость – из андреевских горе-пьес одна из худших. Поверхностно карикатурная зарисовка гимназической молодежи сделана так, как студенческая цыганщина зарисована в Гаудеамус. Все банальное, известное. Психология с вывертом. Сначала лирика самоубийцы и декламация о смысле жизни, потом внезапное просветление – радость жизни, открытая после смерти отца, после отчаяния и горя.

Недавно эту самую пьесу ставил у нас Красный Факел. И хотя весь внешний облик спектакля был воспроизведен с постановки студии, но композиция спектакля была иная. Там сгущенная жуть с громкой истерикой, с мучительным выкриком сменялась вдруг внезапно спустившейся тишиной похорон, когда в доме покойник, – сквозь эту тишину намеками, тонкими травинками пробивалась радость. Здесь пропорции совсем другие. Придавленная, приглушенная, смягченная безмолвием вдруг резко, сияющими бликами вспыхивает и загорается почти ярким светом радости. Уже сцена панихиды звучит торжеством. Все это сделано в целом неизмеримо совершеннее и технически лучше. Мяуканье кошки и гудок паровоза – все эти мелкие пылинки натурализма не казались странными в том крепком шитье, где каждый шов сшит ниткой настоящего душевного движения.

Исполнение отдельных ролей вызывает самые серьезные возражения. В этом смысле спектакль не подымается над уровнем посредственности. В частности, Всеволод (Прудкин) таким практически деловитым вдруг сделался после смерти отца, таким внутренне светлым и самовольным, без тени прошлой скорби, что всему этому плохо верилось. «Благополучный гражданин» – в конце, он и в начале не убеждал гипнотическим взглядом. Это было деловое рассуждение, а не андреевский надрыв.

Малорадостна фигура отца-Мацкева [*sic, recte*: Мацнева] у Гузеева. Это просто грузный мужчина, ожидающий удара. В недавнем исполнении Татищева это было тоньше, многозначительнее и лучше. Тени смерти и земного восторга были положены на образ многоцветно, и оставалось впечатление от них во всех последующих актах.

Катя (Елина) играла больше телеграфистку с маленькой станции или чеховскую акушерку, чем гимназистку – место очаровательного, от сердца, застенчивого кокетства сквозь слезы заняло приторно-преувеличенное заигрывание. Это сделано не тонко и не молодо – с клеветой на юность.

Прекрасно Зуева играет тетю Настю – что-то «вечно теткинское», самую категорию тетки – зараз и обездоленного, и панически застенчивого. Зоя (Ершова) и Стометова (Еланская) по-настоящему, всерьез гимназистки – так ходили, так думали, даже сердце у них билось, как под гимназическим передником.

Вася у Александровой не утерял до конца женского облика. При всем превосходном его плаче и крике, внутренняя импульсивность и острота чувства были переданы с каким-то кокетством надутой губки и девической нежностью. Васька ловчее, грубее и крепче.

Не знаю, гастроли ли виной этому или самый механизм уже не годится для прежних песен, но досада каплями просачивалась в чувства зрителя, досада на то, что спектакль не заражает, не дышит молодостью. Младость – и вечная к ней рифма радость – говорится у Пушкина. Вот этой-то рифмы и не было. Было отдаленное созвучие – ассонанс. Никому и не казалось, что радость будет.

Я думаю, что между зрителями и Младостью выросла за эти годы стена. Может быть, даже между актерами и ролями. И ключи, которые вчера еще так легко отпирали самые потаенные двери души, сегодня бессильны перед новыми замками, которыми заперты души и не входят даже, как следует, в скважины. Остается играть не отмыкающими ключами и искать – нет делать – новые ключи.

## Л.С. Выготский Гастроли второй студии МХТ

Несколько лет тому назад мне привелось писать об открытии той самой студии Московского художественного театра, которая сейчас закончила гастроли у нас. Шло «Зеленое кольцо», шло стройно, как хороший концерт, и сразу вызвало слова восторга и признания у всех. Впечатление бодрости, веры в жизнь, свежести уносили из театра зрители. «В самом деле, студия сумела, писал я тогда, тот метод, которым художественный театр раскрывал души взрослых, применить к детям, подросткам, и можно сказать с уверенностью, что едва ли не первый раз на сцене с такой художественной силой и проникновенностью были раскрыты детские души». Но уже тогда было видно, что «опыт студии намечает ясно сравнительно узкий круг приложения и жизненности этих методов, круг, лежащий в стороне от **большого искусства**: в конце концов, это – **маленький театр**, почти домашняя комната».

Через несколько лет: бодрости, веры в жизнь, свежести не уносишь больше. Спектакль как-то иссох, лиризм его выветрился и испарился. Комнатные пропорции сохранились те же. Теперь это уже очевидно для всех – маленький спектакль при всех своих достоинствах.

Во-первых, ушел первый состав исполнителей. Я думаю, что часть ролей, по гастрольным условиям, в случайных руках. Дядя Мика, потерявший вкус к жизни, но, в сущности, притаивший его где-то глубоко, пропал в спектакле вовсе. Это был какой[-то] резонер, иногда распорядитель, желчный со старшими, безразличный к молодым – ни тона верного, ни верного лица. Какая-то сухость, принужденная, несвободная, притворная мимика. У первого исполнителя это была блестящая роль. Недавно Татищев, при всех недостатках, которые вносили в игру сапоги и фрэнч – внутренние и настоящие, – дал лирический и акварельно-прозрачный рисунок.

Очень оригинально, но не отрадно трактует роль Вожжина Судаков. Перед нами слабовольный, с беспрестанно недоуменно моргающими глазами (во всех ролях!), потерявшийся, чуть приглуповатый человек – какой-то чеховский дачный муж или жених из предложения — комический неврастеник. Да и вообще, все старшие, которые безнадежно перепортили жизнь, никак не давали образа и подобия этой перепорченной жизни, которую зеленое кольцо хочет выправить по своему.

Гимназисты и гимназистки тоже как-то механизировали свои исполнения. Один Петя переплетчик (Баталов) глядел настоящим до конца в этой толпе. Что-то подлинно незрелое, зеленое, растущее было в этих жадно раскрытых глазах и гикерболической [sic] серьезности. Видно было, что этот человек уставился глазами в жизнь и так и не сводит взгляда. Но это мимоходом и подробность.

«Великий бог деталей, всеильный бог любви», который делал бесконечно очаровательными эти спектакли, скрылся, и в подробностях спектакль совсем не хорош. И центральная драма Финочки, девочки спасающейся из черного колодца одиночества через общение с зеленым кольцом, через преодоление одиночества, поблекла в новом исполнении Ценовской. Осталась очень искренняя передача, но той звенящей и тонкой боли, потом светлой радости, что были прежде, не было сейчас.

Самая «радость совместности», которая составляет центр и основу кольца, пропала – этот секрет совместного творчества, сливавший отдельные исполнения в единый оркестр ансамбля.

Во втором спектакле так же мало радостно прозвучала скомканная «История лейтенанта Ергунова» по Тургеневской повести и совсем глупая заключительная «американская», как ботинки Вера, комедия.

Неожиданно врезалась в восприятие маленькая сцена допроса Рылеева из романа Мережковского о декабристах. Мережковский рисует эту сцену не вполне согласно с исторической правдой. Эта правда начинает теперь обозначаться ясно в связи с изучением подлинного «Дела» и разрушает легенду о декабристах. В одной из последних статей Покровский показал убедительно и ясно всю несостоятельность либеральной легенды, по которой декабристы «были отменно кроткие люди, которые не только перебить всех Романовых, но и зарезать цыпленка, вероятно, затруднились бы». Несостоятельна и «революционная легенда о декабристах», воплощенная ярче всего Герценом, для которой «декабристы – идеал революционера: как тип бойца за революцию выше героев 14 декабря подняться некуда». Зонд исторической критики вскрывает легендарность обеих версий. В частности, Рылеев в свете исторической правды – республиканец и цареубийца в воображении» [sic], сейчас же после ареста, без всякого внешнего принуждения, не боясь казни и прося ее для себя лично, выдал других участников заговора, принес покаяние, желая «примириться со своей совестью, не мирившейся с восстанием против «законной власти». «Ужаснее показаний Рылеева ничего быть не может, говорит историк, одно упоминание о его нестойкости вызывает негодование Плеханова».

Мережковский, следуя легенде, представляет дело так, что Рылеев до конца остается стойким и пламенно верующим в революцию, пророчествующим перед Николаем о ее пришествии. Его сознание, раскаяние, выдачу соучастников мотивирует поэт хитростью и обманом Николая, прикинувшегося тоже другом революции и предложившего Рылееву союз революции и самодержавия для переустройства России.

И вот эта заведомая театральная ложь оказалась сильнее и ярче чем те пьесы, в которых сквозь героев гимназистов и гимназисток глядела самая доподлинная **жизненная правда**. Всмотримся ближе, как это могло произойти.

Покровский в статье, разоблачающей легенды о декабристах, говорит, что при всей исторической негодности брошюры Герцена она «так заражает своим революционным энтузиазмом, что с **педагогической** точки зрения ее стоит рекомендовать еще и сейчас. Воспитательное значение брошюры огромно даже и после 1917 года. Юношам еще и сейчас может быть полезно прочесть такие книжки о французской революции, как Минье или Кинж – прежде чем приниматься на Кунова или Жореса. Хотя мы отлично знаем, что революция происходила **не так**, как описывал ее Минье».

Так же обстоит дело и с театром. Хотя мы знаем, что допрос Рылеева происходил **не так**, как сыграла его студия, но **театральное значение** этой сцены огромно. Не только юношам, не только с педагогической точки зрения, но и с точки зрения любого зрителя **правда искусства** вовсе не полностью совпадает с **правдой жизни** и измеряется отнюдь не тем, что при наложении она совмещается, как равные фигуры в геометрии. Артист играет не маленькую, фактическую правду о допросе Рылеева, а большую правду революционного энтузиазма, и если для ее воплощения надо выйти из рамок истории и погрешить против фактической правды, художник создает условный, чисто сценический образ – сосуд его большой правды.

В сущности, Покровский, оправдывая ложную брошюру Герцена, повторил Пушкинскую истину, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». В этом я вижу разгадку того, что возвышающий обман этой сцены оказался дороже, чем тьма низких истин, мелких фактических правд о гимназических трагедиях. В конце концов, зеленое кольцо и младость—это театральное «ребячество, гимназические драмы». Это бескрылый театр житейской правды, маленькой темы, без пафоса. А без пафоса нет, в сущности, театра.

Как много возражений ни вызывает исполнение этой сцены, она была сыграна окрыленно, с пафосом, с попыткой уловить большую правду. Театром серенькой

действительности, сверчков и дяди Вани часто бранили художественный театр. Его трагедия – это бесплодны[е] поиски пафоса. И всякую попытку, всякое стремление хоть каплю зачерпнуть из этой огромной театральной стихии – чувствует зритель безошибочно. Не то – актер поигрывает, зритель посматривает – с холодной кровью. Подлинно театральное переживание прорезало слух, когда Рылеев заклинал: революция будет. Ни один народ так не способен к восстанию, как наш, – как колдун заговором закликает и вызывает стихию. Это был волевой напор, устремление, стрела, вызов, полет. Словом [sic] вырывались, как камень из пращи, и потом, как падучие звезды, падали и гасли. Это была отдаленно звучащая – в намеках, – но настоящая трагическая музыка.

При всем том, для меня очевидно, что роль Николая у Вербицкого сделана чисто внешне, и что он наивно играл величие императорским тоном и лицемерие платком, не доносимым до глаз. Судаков (Рылеев) один из интереснейших артистов, игравших в гастрольях (Баталов себя не показал почти). Его актерский излюбленный стиль – хочет быть близким к Чехову. Он ищет гротеска, смещения уродливого с прекрасным, комического с трагическим, на дне нищего духа взрастить цветы и травы. Рылееву придал он облик и речь, и движение юродивого от революции, светлого [sic] идиота. Что-то зараз и обезьянье было в раскрытом рте и мигающих глазах, и экстатическое. Все это ростки большого дарования, но еще не большая игра.

На грани между маленьким театром комнатных переживаний и патетическим театром больших эмоций стоит Потоп. Это пьеска из репертуара I студии, где она проходит в прекрасном исполнении. Пьеса эта наивно и примитивно построена и, в сущности, представляет маленький психологический этюд. Люди американского города, у которых дело и доллар заменили душу, объединенные, эгоистичные, жадные, готовые перегрызть друг другу глотку в смертельной волчьей схватке конкуренции, вдруг оказываются кроткими агнцами, любящими друзьями, спаянными одной общей цепью, идущими по одной дороге, – как только они становятся пред лицом смерти. Все они во время наводнения попали в бар, и им грозит погибнуть в воде. Но этот истинный облик души, которая «естественная христианка», опять обрастает шелухой, корой черствости, как только опасность миновала.

Уже первая студия делала ошибку, играя слишком всерьез эту ироническую шутку. В сущности, это О'Нэль, иронический гений, пошутил над всеми и уверил всех, что им грозит гибель. Это он смотрит зорким глазом и экспериментирует. Как трагическую шутку, это и надо играть. Между тем, это было сыграно, как правдивое происшествие. Чуть измененная, в смысле приближения к этому, постановка, по сравнению с I студией, казалась робкой и неполнозвучной. К прекрасным исполнениям Хмарой О'Нэля, Чеховым и Вахтанговым – Фразера [sic] – оказалось невозможно и приблизиться. Фрезер у Азарина был сыгран в благороднейших серых тонах, почти бесцветно, мягко, с тихостью необычайной. Это для обычной утрирующей игры в еврейских ролях огромно и ценно. Но это была сыграна одна бедность без света. Комично суетился еврей, но в этой каменной душе не взрастил ни одного цветка артист. А у Чехова это была сирень на камне – эта роль, свет в пустыне, чудо преображения, вода, претворенная в вино. И у О'Нэля (Судаков) седина лучами нимба сияла вокруг головы, но была маленькая страстность и ирония адвоката. У Хмары это звенело и гремело, как трубы медные.

Я думаю, что гастроли **криво** отразили лицо студии и ввели нас в самые старые и несветлые комнаты ее дома. Но и в этих неприбранных и уже нежилых почти комнатах, в этих неудавшихся – в целом – спектаклях был свой свет – и большой. Во-первых, это все оценка на большой спрос, на строгий суд, потому что студию меряешь большими мерами. А во-вторых, это искусство жизненной правды, которое принес на сцену художественный театр, этот душевный натурализм, против которого я возражал здесь, уже пройденная и преодоленная ступень в жизни театра и, кажется, в жизни самой студии. И самые недостатки,

---

самая неуклюжесть подчас говорили именно об этом. «Вот такими мы были раньше, вот так мы играли прежде, но мы уже не играем больше так», говорили эти спектакли. Так взрослый примеряет свой детский костюм.