

Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Наш понедельник» (Гомель), 1922 г.

Л. С. Выготский

Комментарий к публикации

Эта публикация ранних работ Л.С. Выготского стала возможной благодаря слаженной и скоординированной работе международного коллектива энтузиастов — исследователей, архивистов и сотрудников библиотек Беларуси, Бразилии, Израиля, Канады и России—объединивших свои усилия и собравших значительную коллекцию публикаций ранних текстов Л.С. Выготского его первого московского (1913-1917) и гомельского (1917-начало 1924) периодов. 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 сегодняшний 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 открывает серию публикаций ранних работ Л.С. Выготского и представляет его статьи и очерки, вышедшие в гомельской газете «Наш понедельник» в 1922 г. 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

Гастроли Е. В. Гельцер

Л. С. Выготский

Гельцер – это зараз и громкое имя и огромный талант и совершенное мастерство. Искусство ее – классический танец – трудно и непопулярно. Оно нуждается в некотором *комментарии*, особенно, когда является в гастрольных, то есть невольно отрывочных и искаженных формах. Тем более, что между балетом и новым зрителем стоят популярнейшие предрассудки. В народнически-интеллигентском сознании балет граничит с непристойностью. Многие ли знают, что русский балет – это одно из величайших созданий творческого духа – именно его серьезнейших глубин. Второе предубеждение создано в последнее десятилетие и родилось в недрах самого танцевального искусства. Акробатичность, видимая бессмысленность классического танца, его поражающе трудная, искусственная, не имеющая себе ничего равного техника – создали мнение, что балет это и есть поверхностная гимнастически-акробатическая механика человеческого тела – вычурная и нелепая. Вся борьба за обновление танца – шла под лозунгом так называемого натурального, естественного танца: и Дункан, и Фокин, и многие другие боролись за драматизацию балета, за пантомимный, изобразительный, и психологически выразительный танец, строящийся на основе естественного движения человеческого тела – плоского шага, бега, выразительного жеста. Всего этого нет в классическом танце. Он – беспредметен. Он ничего не изображает, ни о чем не рассказывает, не выражает никакого конкретного, определенного психологического переживания. Классический танец в такой же мере равнодушен к воспроизведению естественного движения и выражению *маленького психологического смысла*, как музыка – к звукоподражанию; он так же, как и музыка, строит автономно живой пластикой *искусственных* форм, одушевленных ритмом – *свой* особый мир *большого смысла*, не душевного, а духовного. Как музыка, потрясает он человеческую душу *искусственным* построением, и так же не переводим ни на какой другой язык, как и она. Все приемы его техники именно на то и рассчитаны, чтобы сразу перерезать все существующие связи и ассоциации между движением и элементарной душевностью. Балерина подымается на пуанты (вытянутые пальцы ноги) и отрешается от естественного движения. Как человек, заговоривший стихами или песней – от естественной речи. Это движение требует уже искусственного равновесия, отрешающего от механического, плоского шага, от закона тяготения, подчиняет все расположение членов новому, *искусственному* закону – так называемому апломбу балерины, и уже все движение переводится в новую сферу. Вся техника классического танца – полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее – есть система *искусственного* движения, носящая в себе свой внутренний закон – опять как музыка.

Е. В. Гельцер в совершенстве владеет всей сложнейшей техникой классического танца. Ее изумительное техническое мастерство несколько поблекло на нашей сцене, тесной, маленькой доя ее мощного прыжка и «душой исполненного полета», она казалась чуть вялой в вегетариански-ограниченных клочках программы, без всего, что дает страсть, бурю, а после дым и ветер танца; его тончайшие тонкости и сильнейшие размахи не могли быть показаны. Но все же самое важное было: личный пафос ее танца и строжайше-чистая хореографическая ткань – графика, рисунок чертежи идеальной геометрии. Пафос Гельцер – мужественная жестокость, сила, резкость, отчетливость, волевой напор в женственно-дымной, невесомой, растительно-нежной, воздушной, легкой сфере женского танца. Трагическое запечатление этой жестокости на прозрачности танца составляет самое сильное очарование. Ее сила именно в мощности, грандиозности, величественности даже. Ее

упрекают в грубости. Ее стихия – не элегантная изящность, грация, не «светлые бури духа», в ее танце нет и следа той серафической бесплотности, которая часто осеняла русский балет своим крылом. В ней совсем нет мотылькового, бабочки; Это полет тяжелой птицы, рассекающей воздух чуть косящим крылом. Вот почему вальс Каприз и все, требующее мотылькового полета, было менее удачно и совсем не сильно. Напротив, телесные вихри и смерчи, окованные железным ритмом, вращения (фуэте, пируэты), трудные волевые напоры танца были послушны ей. Замечательное исполнение Умиряющего лебедя. Этот слащаво-меланхолический, бедный хореографическим содержанием танец, переводящий пантомиму в высокий стиль классического танца, рассчитан на все напряжение элегически-женственных сил танца. Кто забудет белую агонию Павловой? У Гельцер и здесь прозвучала явственнее всего жестокость, трагическая борьба и трагическое усилие в этом апофеозе агонирующего бессилия и бескровной слабости. Контраст сухих, коротких, быстрых шажков на вытянутых носках, приковывающих к земле и длинных, протяжных, влажных движений рук, отрешающих и возносящих – был исполнен не задыхания и мертвого трепета, а трагического нажима всей силы духа на крылья рук. На упор ведущих большие круги ног. Не изнеможение и таяние (это плачет лебедь умирающий), а трагическая сила, взлеты отчаянья – и простреленное крыло бьет воздух. Этот упрощенный танец, впитавший в себя много от натурального танца, прекрасно поясняет тот иногда незначительный остаток предметного, изобразительного, что есть в классическом танце. Как машина тяжелее воздуха нуждается в упоре и из сопротивления черпает свой подъем, как птица, отталкивающаяся от воздуха – танец этот отталкивается в каждой своей точке от того пантомимного, предметного содержания, которое ему предано и задано. Он не усваивает себе, *а ведет борьбу* все время с конкретным представлением умирающего лебедя, лежащим в его основе, и играет все время на пафосе расстояния между драматическим изображением и танцевальным отрешением и вознесением.

Поражают у Гельцер ее «властительные ритмы» - верный голос ее пафоса, глубоко личные именно как голос. Вся оригинальность ее Лебедя и вся его сила именно в ритме, пронизывающем и оформляющем эту небогатую пластику.

Д. Тихомиров – большой мастер техники классического танца, но по определению одного из критиков - «грузный и прозаичный». В поддержке балерины это еще создает впечатление какой-то монументальности и мужественности, в танце – это только грузность и прозаичность. На этот раз он был хорош только в поддержке, только в роли балетного кавалера. Его прыжки – низкие, несильные, невыразительные: что-то ленивое, вялое, не упругое, бескрылое.

Гастроли Соловцовской труппы

Л. С. Выготский

Спектакли сыгранного на большой сцене и художественно слаженного ансамбля - радостное событие в нашем театре. Первое, что различаешь в этих театральных впечатлениях, - это именно неслучайность, сделанность каждого спектакля, во всех его частях - ролях, мизансценах, диалогах. Их легко и радостно смотреть - ни следа того напряжения, которое не покидает тебя, когда весь спектакль скрипит, двигается туго от одной случайности к другой, от реплики к реплике и весь исчерпывает себя в однообразных, бедных, все возвращающихся двух-трех трафаретных мизансценах и тонах. А ведь это знакомо провинциальному зрителю хорошо - и по театру Свердлова тоже. Единый режиссерский замысел - какой бы он ни был - проникает весь спектакль от начала до конца: все замыслено, рассчитано, взвешено, учтено и исполнено сознательно - в меру артистических сил, в осуществление целого сценического замысла пьесы. Пусть простят мне это пристрастие к артистической корректности и сценическому приличию. По-моему, здесь не одна вежливость, но и искусство тоже. Мизансцены - эти сценические шахматы - расположение на подмостках живых фигур, их игра, а не переходы с одного места на другое и уходы в уборную разгримироваться. Динамическое, драматическое соответствие их, вопрос и ответ фигур, вызов и борьба, шахматный ход, который не делается же впустую, чтоб удобнее фигуре стать или чтоб виднее, но что-то такое подвигает вперед в игре, грозит, сбивает, укрепляет, подготавливает нападение, создает защиту, оказывает сопротивление - приближает игру к развязке, к сценическому мату.

E2 - e4,

обязывает белая королевская пешка.

E7 - e5,

отвечает черная и подходит к ней вплотную: узел игры завязался. Здесь будет драма. По входу горничной можно судить об этом. В случайных и незакономерных движениях фигур не по рассчитанной сетке доски - ее нет.

То же словесное здание драмы: оно рождается тоже на глазах зрителя из живой борьбы, рассчитанного соответствия тонов и интонаций их игры. В реплике, полученной у суфлера, подогретой наспех и отданной в публику - его нет.

Вот этим чувством ансамбля и спектакля подкупают артисты. Если сюда прибавить - хорошие артистические дарования и уверенную, выработанную манеру, уже знакомые в большинстве гомельской публике (Сосини, Болотина, Вершинин), - и получится тот благородный, подкупающий общий тон спектаклей, который один я хотел отметить в этих беглых строках. По причинам совсем случайным отзыв даю только о «Мысли», оставляя до следующего раза отчетное обозрение гастролей.

Трагедию мысли осуществить на сцене чрезвычайно трудно, гораздо труднее, чем трагедию страсти, воли. Драматический конфликт Мысли не исчерпывается же в конце концов контрастом большого лба и беспокойной мимики сумасшедшего. А между тем, Кержинцев на сцене обычно просто сумасшедший с большим лбом - больше нечем обозначить трагедию Мысли. Нет ее и в исполнении Сосини.

Это был человек (со второго акта), с начинающимся безумием, убивающий мужа любимой им женщины, и это все было превосходно, а грандиозные психологические пружины этого убийства так и не были нажаты. Примечательно, что самая сцена убийства поэтому сценически слаба, невыразительна, занавес спешит сдвинуться и хорошо делает: артист симулирует удар. А ведь это и есть минута грани, высшее торжество мысли и безумия

вместе. Стихия безумия и муки показана была хорошо. Последний акт, кроме некоторого неприятного привкуса психологического натурализма и клиники, эффектен и силен.

Незабываема – вдруг выделенная непередаваемым протяжным стоном из этой тьмы безумного говора – часть фразы – как я одинок - и потонувшая сейчас же опять в тьме прежней речи. Незабываем безумный вой, полное и жуткое безмыслие, кончающее пьесу. Но все это висит в воздухе, так как соответствующей силы мысли прежде не было.

Л. Болотина (Савелова), Вершинин (доктор) и Долгов (Федорович) играют свои роли хорошо – но не в Мысли, не в трагедии. Какая-то чрезмерная бытовая плотность осела на эти роли, упростила их до персонажей бытовой комедии незначительного конфликта. В сфере трагедии даже не трагические фигуры приподняты: во время бури и песок – как птицы.

Преступление и наказание - Золотая осень - На дне

Л. С. Выготский

(нрзб)...но простота, грубоватость, свежесть неподдельные, хотя и тяжеловесные. Это - актер с невыработанной совершенно еще манерой игры, с множеством неожиданных и нерассчитанных случайностей, - но с дарованием несомненным и хорошим.

«На дне» - самый печальный и скучный спектакль. Вот уж не бенефис гастролера. Кроме крупного шрифта в программе и афише. Сосини не выделялся ничем почти в общем невеселом ансамбле. «На дне» - пьеса романтического пафоса, а не бытовые сцены. Гордый человек, с которого слиняли все социальные краски, бывший человек, горьковский босяк – фигура отвлеченная, нежизненная, почти символ, во всяком случае химера. Проститутка, живущая «Роковой любовью»; шулер, проповедующий сверхчеловека – и еще, и еще – поддрюмянные души, иноки мечты и невозможности. Этим и дорога пьеса, а не изображением нищеты и ночлежки. Как говорит Лука, в ней «не в слове – дело, а почему слово говорится»; в том, что *за* словом, *за* персонажами, – а это чистейшая романтика. Вывести вперед бытовое обличье пьесы и значит погубить ее. Эти философствующие босяки, разговаривающие афоризмами, - академия какая-то, а не ночлежка, как уже отмечалось много раз – нелепы и фальшивы в плане бытовом и натуралистическом.

Сатин (Вурманский) в своем солидном сюртуке и глядел каким-то профессором, - не говорил, а читал лекцию.

Сосини в бароне подчеркнул одни бытовые черты, а вечного тумана в голове и сердце, великолепной нелепости, живописной и трогательной беззащитности и беспомощности этой химерической фигуры не передал. И вышло что-то практически деловитое, даже злое.

Вершинин (Лука) – очень хороший актер – свободный, непринужденный с выработанной и уверенной манерой, с подлинным юмором. Но Лука его, с подчеркнутыми особенностями бытового говора и распева речи потерял в романтической иронии, непростой лукавости – небывалого еще служителя мечты и поэта вранья. Последний акт – прямо какое-то заседание – так чинно и деловито - просится в протокол. Лучше других зарисовала Болотина Василису – это было что-то значительное во всяком случае.

На этом кончаю. Мне жаль, что я могу показаться брюзгой в этих строках – то не так, и это тоже. Я хотел бы, чтоб меня поняли так: это только *отрицательная* реакция на игру Сосини и других; отзыв на то, что в ней не прозвучало; указание на то, чего в ней нет и искать нельзя. Я правильно озаглавил бы эти строки так: *то, чего не было*. Потому что я об этом все и пишу. Но *то, что было*, стоит тоже разговора. Откладываю его – на этот раз до открытия зимнего сезона, когда в условиях спокойной и длительной работы это обнаружится отчетливее и яснее и сможет быть вернее оценено. Но главное все же, думается мне, намечено и в этих строках, которые, право же, не учительская указка, а простой оборот мысли – отмечаешь то, чего нет, - остаются и очерчиваются истинные контуры вещи. В двух словах: игра Сосини – не сценическая живопись (я об этом все время), но благородная театральная бескрасочная графика, чистое искусство рисунка, как есть стихи и проза у поэтов. Он играет не стихами – художник сценической прозы. Вот и все.

«Наш понедельник», 1922, №6 от 2 октября, с.4

Октябрь в поэзии

Л. С. Выготский

На эту тему Г. Лелевич прочел лекцию в Партклубе. Она стоит разговора серьезного.

Октябрь в поэзии – слова эти покрывают две совершенно различные темы: 1) как отразился октябрь в поэзии; 2) собственно поэтический Октябрь, переворот в самом искусстве слова, аналогичный соц. и лит. Октябрю. На эту вторую тему лектор намекнул только в конце в самой расплывчатой и неопределенной форме, ограничиваясь одной аналогией между революцией соц. полит. и поэтической, по формуле: точно так же, как и т.д. Но какое реальное политическое содержание вкладывается в эту формулу? Казалось бы, вопрос прост и действительно исчерпывается аналогией. Но это глубочайшее заблуждение. Вреднейшее и для художественного сознания современности и для направляющей искусство политики. В самом деле, сравните то, что подразумевают под этой формулой такие коммунистические деятели искусства, как Фриче и Брик, Луначарский и Мейерхольд, Серафимович и Лелевич. И вы получите совершенно разные, взаимно исключающие и полярные худож. выводы из одинаковых соц. полит. предпосылок. Кто не знает, что единого, общепризнанного коммунистического истолкования эти слова не получили пока. Дело в том, что просто транспонировать, перенести по аналогии законы одного круга явлений в другой нельзя. И поэтическая революция, октябрь в поэзии – это только троп, метафора, употребление слова в переносном смысле. Это совсем не то, что революция на улицах Петербурга и в государственном хозяйстве. Сейчас, к концу пятого года, это осознали, кажется, все. Лозунг должен прежде всего быть отчетлив и ясен. Здесь все пусто и безвидно.

Единственной чертой, которая вносит некоторую ясность, является указание на группу пролетарских поэтов как предтеч поэтического октября. Это компас, Это полно реального смысла. Но это кажется так устаревшим – не при Нэпе, нет, а при тех успехах и неудачах, вообще обнаружениях, которые принесло пятилетнее экспериментальное создание пролетарского искусства. Построенное по чисто внешнему признаку, постороннему специфической сущности художественного производства – оно кажется сейчас не находит защитников в среде самих пролетарских поэтов.

От этой идеологии отказались сами ее создатели, в этом суть дела, которую необходимо усвоить. Что означает литературная линия «Известий», где стихи пролетарского поэта Обредовича печатаются рядом с «хулиганом» Мариенгофом, крестьянином П.Орешиним и Б.Василенко.

Что означает «Красная Новь», в которой собрано все – от классики Мандельштама и до Казина.

Что означает все это (да и многое другое, что не успел здесь назвать), – как не ликвидацию прежней идеологии пролеткультов и замену ее совершенно новой, поэтически удаленной от прежней, как электрический свет от лучины.

Лелевич не может не знать, что то же самое произошло в области театра.

Мейерхольд, прокламировавший театр Октября и замок на академические театры, теперь занят биомеханикой вместо передовиц в В.Т., и «Великорусским рогоносцем», казалось так далеким от октября (вспомните оценку Луначарского), подготавливает театральную революцию в мировых размерах. А рабоче-крестьянский театр остался в архивах теосекции. Напротив, пролетарские поэты живут – удивительно не то, что они живут, а то, как они великолепно уживаются на одних страницах с крестьянами и интеллигентами. Хорош октябрь вегетариански бескровный – ты на правой странице, а я на левой, точно в одном котле отлиты. И точно в одном котле. Казин и Александровский

поэтически не только до октября, но и до февраля, в области поэтической инженерии, как говорят теперь, они не создали ничего нового. Они воспитаны на Бальмонте и Блоке. Это очень легко показать. И это уже знают все.

Суть дела в том, что возьмите вы керосиновую лампу с маркой РСФСР и электрическую с маркой империалистического завода, так электрическая, несмотря на марку, революционнее и ближе к октябрю.

То же и в поэзии.

Пастернак левее Казина, а Мандельштам – Александровского несмотря на происхождение. Кстати, о нем: мне думается, и в социальном смысле классовое лицо отдельных личностей рабочих ушедших от фабрики, крестьян, живущих на шестом этаже – едва ли всецело определяется происхождением.

Пролетарские поэты – это стрелка компаса, обращенная назад, а не вперед, и ведет не к октябрю, а от него. Это защищают сейчас и весьма многие коммунисты. Работа пролеткультов оказалась просто введением в литературу нескольких поэтов пролетарского происхождения разного таланта, но главным образом на вторые и третьи роли.

Итак, в смысле октября и это указание пустое и ложное. И нужны другие. Здесь даже простое осведомление о том, как обстоит дело, было бы драгоценно для всякого, кому вопросы искусства в РСФСР близки. Если нет еще все спасающих формул, то предварительная разработка вопроса достигла уже такой сложности, что необходимо было на ней остановиться.

А то мы слышим: призывайте октябрь в поэзии, он придет, но откуда его ждать, как узнать, что за него, а что против – про это ни слова.

Хуже нет, как превратить эту формулу в пустые слова.

Что до другой темы, - то она уложилась в лекции Лелевича отчетливее и яснее и в общем менее спорна.

Раньше всего поэтический отвод всей противооктябрьской поэзии: мечты о булке и икре Северянина и бездарная брань Гиппиус – конечно не поэзия. Но этим исчерпывается ли противодействующая литературная линия? Как забыть Молитву о России Эренбурга, внутреннюю контрреволюцию Ахматовой, высокое напряжение которой нашло себе поклонника и на страницах «Известий». Да и еще.

Остаются три группы, отразившие октябрь интеллигентов (Блок, Маяковский), почувствовавших величие октябрьских ветров, но не отдавшихся им всецело; крестьянских поэтов, соединивших октябрь с мистикой крестьянского рая и уловивших в Ленине керженский дух и иегуменский окрик в декретах (Есенин, Орешин и др.); группа пролетарских поэтов (Казин, Александровский и др.) в чьих голосах звучат новые предоктябрьские звуки – рождающегося коллективистического нового сознания.

В блестящем и сжатом анализе представил лектор все эти три группы. Только один упрек можно ему сделать, это чрезмерная упрощенность и неизбежная вульгаризация таких вещей, как «12» Блока, Маяковский и пр.

Лелевич превосходный оратор. Про это забывают и про это не принято говорить. По-моему в этом есть какая-то не смыываемая провинциальность, в этом невнимании к своему и близкому. Только в духовной провинции могло создаться то презрительное, что связывается со словом доморощенный. Эта та же обывательская дурость, которую великолепно учитывали на вывесках аршавские портные и булочники из Одессы. Если бы на книге Лелевича и не его лекции была аршавская марка – может бы разглядели бы лучше, что Лелевича стоит просто *слушать* потому что само мастерство живой ораторской речи, исполненной чудесного и легкого волевого напора, отчетливо разузоренной есть талант и радость.

После лекции артист Бабушкин читал стихи, иллюстрирующие лекцию. В его чтении, еще исполненном драматического тонирования и логического выкрика в сильных местах

(сделавших невозможно карикатурным чтение Маяковского), есть уже и то новое, что становится неременной частью всякого литературного выступления: выяснение литературного чтения стихов и прозы, в частности, лирики, в самостоятельное стилистическое задание, ничего общего не имеющее с драматическим представлением речи. Но о проблеме художественного чтения стихов, сейчас очень остро вставшей, надо говорить особо. Вот одно только: почему из Лелевича читалась неудачная рифмованная проза «Стучите молоты», когда у него есть полнозвучные стихи?

Последнее: необходимо устраивать чаще литературные беседы.

Декабристы и их поэзия

Л. С. Выготский

На прошлой неделе, в центральном рабочем клубе Г. Лелевич прочел лекцию на эту тему. После подробного анализа историко-социальной обстановки восстания и увлекательно-живого (даже для хорошо знающего все это) – страстного даже рассказа о самом восстании, Лелевич перешел к поэзии декабристов.

Ведрышками объяснительного чтения и популяризирующей схематизации исчерпал он все Пушкинские стихи, относящиеся к делу и кое-что из Рылеева и Одоевского. Идеологическая сторона дела была этим уяснена и закреплена точно, но при чем здесь поэзия? Для чего было расшифровывать и переводить с языка поэзии на язык прозы Пушкинский Кинжал, если суть дела в изложении мысли и только в одном этом. Создалось такое впечатление (не у меня одного), что поэзия, это бесцельно зашифрованная – в непонятные, иностранные больше слова – простая и нехитрая мысль. Ведь вот мы так и не узнали, что есть хоть какая-нибудь разница между Пушкиным и Рылеевым – в идеологии она может быть и незначительна, но в поэзии? Историческую же картину можно было бы рисовать не стихами, а трезвой прозой. Я утверждаю, что в лекции Лелевича поэзия сознавалась как нечто мешающее, и назойливо трудное. А того ли он хотел? О, смешивать два эти ремесла есть тьма охотников – ведь он не из их числа.

Присоедините к этому глубоко неподготовленную аудиторию – и вы согласитесь может быть, что преподносить ей поэзию меньше всего значит быть карманным словарем иностранных слов с эстрады (а Лелевич был им), а делать это значит создавать туман и путаницу в головах.

И как это не вязалось с тоном лектора, который же знает, что поэзия – это совсем другое. И как легко было перекинуть мост от стихов к той стихии, не идеологической, которой они призваны служить.

Здесь есть о чем подумать серьезно, если преподносить аудитории поэзию.

Открытие сезона

Л. С. Выготский

В субботу в театре Калинина Ревизором открылся зимний сезон. Громким голосом надо приветствовать Ревизора на нашей сцене – единственную в мировой литературе, поистине русскую божественную комедию, созвучную ветрам революции уже по одному чрезмерному, чудовищно-напряженному исступлению, напряжению и потрясающей силе «грозной вьюги вдохновения». Ревизор сам в себе – это целая и законченная революция.

Надо и то сказать, что Ревизор сейчас на всякой сцене был бы большим событием – только исключительно богатая и сильная труппа могла бы решить эту шекспировскую задачу русской сцены, так далеко выходящую из репертуарной колеи. Естественно, что огромное дерзновение и смелость заключены в этой попытке для актеров другого совсем духа и репертуара.

И скажу прямо – это дерзновение спектаклем вполне оправдано и возведено в большую театральную заслугу. За несколько лет я не припомню такого радостного спектакля в Гомеле – если говорить в сумме всех разноречивых впечатлений. Это не значит, конечно, что все было сверхблагополучно в спектакле. Этого и не могло быть. Большинству актеров в громадном большинстве трупп РСФСР играть в Ревизоре – значит играть не то, что им обычно; не то, что удастся им наилучше, значит совершить некоторый скачок через самого себя. В бенефис свой никто из них не поставил бы этого – этим сказано все, это не их воды для плавания. Поэтому несомненный отказ от актерского эгоизма создал первый спектакль. И дать нечто сверх гоголевского текста в Ревизоре, что заставило бы спектакль предпочесть книге, – уже много для нашей сцены.

Сверх того – это дебют, это смотр мужскому составу труппы. Много приходится угадывать в таком спектакле, легко очень ошибиться, вышелушивая актера из роли и оценивая его будущие возможности, но я угадываю с внутренней несомненностью хорошее, артистическое, подлинное у некоторых, у многих в этой необычно большой и разнообразной труппе. И это создает тот благожелательный оптимизм, то ожидание хорошего театрального сезона, которым продиктованы эти беглые строки.

О Ревизоре подробный разговор в ближайшем обзоре – он того стоит. А пока только отзыв на первый театральный выстрел. Ревизор – это чудесно, а как открытие сезона – это знак и художественное обязательство, которое надо оплатить полноценной театральной монетой.

Гастроли оперетты

Л. С. Выготский

Найти художественное оправдание оперетте – этому ложному и фальшивому по существу виду театра – задача, которую себе теперь поставили многие театры. Художественный и камерный театры пошли по этому пути. Но их раскопки обнаружили только жизнеспособные части оперетты, которые тяготеют к комедии и мелодраме, а оперетта по существу осталась неоправданной. Мозаично склеенная из отдельных кусков, неорганичная, сочетающая разнообразные стили, сочетающая разноприродные стили нафаршированная трюками и куплетами, к тому же взявшая от всего самое поверхностное и пустое – хореографические пустячки и ухватки от танца, куплеты – от поэзии, гримасы и коленца от мимики, дешевый мотивчик – от музыки, - она по существу несерьезна и ее глубина не глубже чайной ложечки. Ее оправдание скорее в тех блесках отдельных ее частей, которые составляют обаяние многих опереточных талантов. Можно и гримасничать талантливо.

Но как легко здесь двусмысленность переходит в непристойность; игра в кривлянье, речь в визг. Оправдание оперетты как рискованного анекдота – в остроумии и все искупающем изяществе. Элегантность – ее пафос, который спасает ее от пошлости. Недаром ее Мекка – Вена, элегантнейшая из столиц. «Нас тешат блески и обманы».

Труппа З. Зиновьева – во всех отношениях средняя опереточная труппа. В ней при очень слабом хоре и неслажено-скудном оркестре есть отдельные хорошие артисты, умеющие играть и с вокальными данными. Репертуар (Гейша, Ночь любви, Сильва, Цыганские романсы и др.) довольно поношенный и даже не проветренный в постановке, не подновленный в игре. В игре мало опереточного стиля. В куплетах каких-то слышал я жалобы на приевшийся театр Островского и Чехова, а в оперетте совет похохотать и поучиться. Но смех не часто звучал в зале и не всегда хороший, доброкачественно вызванный, а учиться нечему было в бесцветной передаче старого старыми средствами.

В игре лучших даже артистов опереточного было немного. Из артистов отметим Волкову, обладающую хорошим голосом, немножко неподвижно-однообразную для оперетты, но с мелодраматической и лирической стрункой в душе, в которой звучит и подрумяненная морщина страдания, и нарядная печаль, и взвинченное чувство цыганского романса. Торского – хорошего комика с убедительной простотой и опереточно-карикатурными замашками, Митяеву – артистку оживленную и в меру легковесную в игре.

Ревизор – Флавия Тесини – Цена жизни – Певец своей печали – Овод

Л. С. Выготский

Первые спектакли новой труппы имеют больше значение показательное. Это своего рода дебюты. Едва ли в репертуаре удержатся и видное займут место в сезоне все эти глухо провинциальные, на задворках литературы разысканные, насквозь проеденные молью пьесы. Рядом с Ревизором и даже Оводом (которые, конечно же не могут и не должны ни в коем случае из репертуара выпасть) они кажутся написанными тысячу лет тому назад.

Все же и в этих пьесах удалось труппе дать ряд интересных и хороших по результатам дебютов и сразу ввести зрителя в круг театральных возможностей этого сезона. Еще не проступили ясно, но уже наметились они – со своей сильной и слабой стороны. Назвать их точно и критически оформить еще не время, но коснуться их легко и бегло уже можно. Очертания есть.

Прежде всего – богатый артистический состав, то, отчего мы изрядно поотвыкли за все последние годы, многолюдство, обещающее и некоторое сценическое разнообразие и некоторую согласованность, что ли, роли с исполнителем. Артистам не приходится играть решительно все и давать каждый день одно и то же, под разными псевдонимами ролей укрывая все то же свое личное имя, предоставляя заботу о перевоплощении костюмеру и парикмахеру.

Но с Ревизора уже наметился тот анархический вид спектакля, который говорит о некоторой слабости режиссуры. В этой пьесе художественной диктатуры главной темы <нрзб> только такая же режиссерская диктатура единого смысла спектакля. А это было добросовестное многоопытное воспроизведение традиционного исполнения, насквозь <нрзб> копия, то платье и <нрзб> каждой роли, о котором говорил нам Гоголь – схваченная находка, частности и <нрзб> принадлежности исполнения – без души роли. <Нрзб>, а в целом спектакле не замечено было то, «сквозное действие», которое продергивается сквозь все сцены, как нить сквозь жемчуг и дает им единство и смысл. И это свойственно было всем виденным мной спектаклям и едва ли не составляет самое слабое их место. Никакого темпа и ритма – все сцены всех пьес идут одинаково случайно, несколько тягуче, по большей части, вне всякой попытки дать хоть какое-нибудь размеренное соответствие и ритмические пропорции частям. Отсюда многие крупные промахи, о которых – попутно.

Золотарев – Хлестаков обнаружил сразу все свои артистические достоинства: сценическую живость и непринужденную подвижность, приятный мелодический голос, выпуклую, часто подчеркнутую выразительность игры. Он – хороший любовник, вне спора. Он это доказал дальнейшим. Но из Хлестакова он сделал обыкновенного вралю, себе на уме. Фантазмагорическое лицо, человек не то, ни се, фантом – вот Хлестаков от Гоголя и до последнего критика. Он говорит и действует без всякого соображения. В нем все – это сюрприз и неожиданность для него самого – определил Гоголь. И эти грандиозные размахи – его «сверхлганье», этот род вдохновения, всю фантастику сумасшедшего гротеска лжеревизора – как же уместить в этот аккуратный и рассчитанный кокетливо отогнутый мизинец.

Городничий неярко и без привычной сочности густо-комического темперамента зарисован Москвиным, но внутренне верно. Какое-то благородство (Гоголь так настойчиво требовал его у актеров), напряженная значительность не обыкновенных положений, выше тех, в которых ему случалось бывать, – его каждое слово значительно – учит Гоголь. И это

было.

Но и у этих двух исполнителей, как и у остальных, было все же опять таки только платье и тело роли – а не ее душа. И оттого последняя сцена, эта онемевшая мимика не производила электрического потрясения и вообще электричества в спектакле не было.

Флавия Тесини показала Радецкую в заглавной роли. Радецкая – артистка подкупающего тона, бесконечно простого и искреннего. Ее голос матового тембра без звона и блеска, с налетом некоторой внутренней задумчивости и глубины. Речь ее сценически убедительна. На сцене она была прекрасно-несчастлива каким-то без блеска сияющим несчастьем – и в драме Флавии.

Очень хорошая артистка – Каменская – сильная, взволнованная, полнозвучная, выпукло-яркая игра в нескольких сжатых линиях. Но непростительный промах режиссуры – еврейский акцент и однообразно-комический распев речи рассказчиков еврейских анекдотов. Где ему оправдание? В бытовой правде? Но тогда в пьесе Шиллера надо говорить с немецким, а в пьесе Гюго – с французским акцентом. Как будто интонация – это что-то постороннее и внешнее, что можно присвоить каждому языку. Это без преувеличения отвратительно и таких шедевров русской речи, как «прошлялась наверное, мне болит голова» и др. надо стыдиться каждому актеру.

Эта же несчастная идея погубила и «Певца своей печали». Кто в лес кто по дрова. Трубочист (Долгов) – что Алешка из «На дне», а госпожа Лурье (Волховская) ни слова без утрировки и акцента. Еврейская интонация и жест заслуживают художественной разработки и таят источники богатых театральных откровений, но не здесь и не в этом жалком передразнивании.

Шейн – хороший и серьезный актер. Его мучительно замедленная игра, какая – то трогательная и беспомощная, важность каждого движения и слова, обдуманная до деталей – принимаются хорошо и ухом и глазом и душой. Но разве можно всю роль выдержать на одной слезе? Получается слезливость вместо страдания – оно на высоких нотах сухое и горькое, не соленое и слезоточивое. Станиславский дает чудесное правило своим ученикам: «Нежная инженеру, играющая нежную роль, например Офелии, должна играть мужественно – иначе получится сентиментальность, фальшь».

Это как бы прямо о наших актерах сказано и о Шейне прежде всего. Нельзя выдержать всю роль на одной ноте, нельзя красить два смежных куса роли одной краской. Нужны внутренние контрасты. Если вы хотите осенять белым – давайте не скупясь, черную краску. Одна белая и близкие к ней дадут, в лучшем случае, голубоватую серость, в худшем – муть. «Мало криков – надо стройно, гармонически рыдать» - а это значит, что одного рыдания мало. Вот этой актерской изобретательности, динамики роли, мелодического сочетания нот, сценического аккорда – мало у нас на сцене. В одной ноте – все. Если любовник – то только слащаво-нежный, если неврастеник – то только слезливый. Отсюда то однообразно-монотонное, что губит не одно хорошее исполнение.

Так и Стопорина в Цене жизни. Это прекрасная артистка, великолепно знакомая мне не по одной гомельской сцене.

Насыщенно психологическая игра, великолепные интонации, превосходное мастерство сценического разговора – такие слова рождаются тут же в первый раз со всей непосредственностью действительности. Но в одном облике углубленного в себя, затаенного и сдержанного страдания – без оживляющих и оттеняющих красок, был какой-то ненужный актерский аскетизм, самообирание.

И уж окончательно однороден Овод. Он, конечно, сценически небогат – этот роман для юношества. Но разве он умещается весь в этот тягучий, странный, задыхающийся тон, придающий одну внешнюю характерность роли, утомительный. В игре Золоторева неизгладимая печать кинематографичности – этот напряженный, замедленный жест, позы, «показы» лица и пр. Так и ждешь, что вот вырастет это лицо, займет одно весь экран –

чудовищные морщины лба и неизмеримые белки глаз. Что-то плоско-экранное есть в этом. Некоторое тому оправдание в самом характере постановки – близком к кино.

Переделка не плоха, пожалуй, но многое отбрасывает всю почти историю революционного подвига. Овод, его роман – все, что развернуто в эпическом повествовании. Но в общем – спектакль хороший и дружный.

Дурак – Хамка

Л. С. Выготский

Дурак скроен сценически ловко, занимательно и умело. Это комедия смешных положений, очень наивной и поверхностно-расплывчатой сатиры и сценического каламбура.

Сам Юстус, герой комедии – дурак такой житейской непрактичности, чистейшей наивности, ребенок с мудрым сердцем и глупой головой. На столкновении его со своекорыстными, хитрыми людьми, построена комедия. Ее комизм несложного химического состава – именно как каламбур. Она двойт все время смысл на острие самых элементарных и грубо-примитивных, плоских даже психологических и сценических ситуаций.

Шейн показал себя в этой роли с новой стороны – это было нежное, смешное и трогательное, откровенно поверхностное комедийное исполнение, отмеченное на всем протяжении чувством меры и такта. Разве это чуть-чуть переслащено, расслабленно.

Как была бы к лицу здесь одна суровая, мужественная и гневная нотка – в гриме, в тоне, в жесте – как оттеняла бы, как выпукляла бы игру. А даже в крике он был жалок, в гневе – ничтожен. Еще нельзя не остановиться на движении этого интересного актера. Его жест и движение всегда (и здесь тоже) на тормозах, задержанное. Рука хочет взлететь – тело броситься, но усилием приведены в неподвижность, порыв подавлен в самом начале. Это очень умный прием и нужный. Задержанный жест – тот же жест и часто огромной силы.

Но для этого самый первый порыв, самый замах жеста, разгон движения должны быть сильны и выразительны, чтоб было что тормозить, но то неизбежно вялое, невыразительное, ненужное движение и еще чаще просто неподвижность. Серьезное возражение вызывает его сценическая походка. Она не принимает почти участия в игре, она механически переносит его с места на место. Так ходит Шейн, не Юстус, не певец своей печали.

Стопорина в роли американки начиненной трюками, была только корректна. Какая-то напряженность, усилие, подстегивание, и при всем том не совладала со скачкообразным темпом роли, исчерпывающей себя вполне в выходках. Эта роль должна мчаться экспрессом, а она проехала на паровозике.

Из остального – нельзя обойти молчанием очень неудачное исполнение одного из кузенов, поэта, Шефтелем. Или артист не в своей роли? Еще: на сотрудников режиссуре надо обратить внимание. Испортить сцену, акт может и эпизодический, выходной актер, и это они добросовестно делают – досадные опечатки спектакля.

Хамка – опять ничтожнейшая вещь. Но надо прямо сказать – хороший и удачный спектакль. Общий тон был нашупан и спектакль был стянут им, а не расшит на отдельные роли. Недопустимого и плохого в исполнении не было. Хороши Васильева, Оршанская, Ельвич, Крылов. Вообще труппа несомненно богата вторыми актерами и о них интересно и важно говорить, и потому, что есть интересные дарования, и потому, что это важные колеса в механике спектакля. Откладываю до следующего раза.

Стопорина раскрыла всю бытовую и психологическую правду хамки прекрасно. Первый раз мы услышали полный звук ее голоса. Но дорожке бытовой правды образа было великолепное чувства комедийного стиля всей игры. Какой-то бог в античной комедии говорит: «Я – бог, я могу из трагедии сделать комедию, не переменяв ни одного стиха в ней». Стиль – такой же бог, на этот раз добрый к артистке. Это он уберет ее исполнение от тенденции доказать, что и кухарки чувствовать умеют. Кухарка не была подчеркнута, а застенчивая и грубоватая полнозвучность чувства создавала настоящий сценический подъем. Но это еще не лучшее, что должна показать Стопорина. Шейн в роли Глеба обнаружился неожиданно прекрасным простаком. - Он заговорил своим голосом, чудесно звучащим на

грубоватой нотке: он положительно актер с хорошим юмором. Все бы это ввести в другие роли. А то есть у него орфографическая слабость некоторых плаксивых детей – ставить мягкий знак там, где он нужен и где не нужен.

Волховская и Незнамов не в первый раз очень хорошо сыграли свои роли, но о них отдельно и серьезно.

«Черная пантера» - «Волчьи души»

Л. С. Выготский

На этой неделе инсценирован целый зоологический сад: черная пантера, белый медведь, волчьи души.

Зоологическое в человеке – вокруг этой ноты вращалось сценическое действие в обеих пьесах. Винниченко вскрывает звериное и хищное в любви и в отдельной душе, обнажает ее темный корень. Ленден – в социальной схватке классов. За героями Пантеры чувствуется черный колодец отъединенной личности, который сторожит демон молчанья, – узкое и глубокое. За героями Лендена - миллионноголосый гром масс, социальные моря, разливы классовой души, - широкое и огромное. Так проявляется единое зоологическое в обеих пьесах – упадочной и социально-мажорной. Зоология индивидуальная и социальная.

Перенести это на театр – значит прежде всего нащупать и высквозить эту подкладку в игре – первобытный роковой поединок любви. В душах – беспощадную и смертельную схватку классов. Из *такого* поединка, из *такой* схватки один не выходит живым.

Нужды нет, что обе пьесы невысоко стоят в этом отношении, что их охват – с обручальное кольцо, а от ширины и глубины они застрахованы ремесленным кустарничеством драматической постройки так же верно, как деревянная нога от ревматизма. Всякая пьеса только предлог, говорил Мунэ-Сюлли. И предлогом надо уметь пользоваться сцене и актеру.

Печально, что этого-то и не было на сцене и звери наши были совсем домашние, ягнята в волчьей шкуре, «какие-то похожие на льва», как говорит в анекдоте еврей из местечка, приглашенный в цирк натягивать на своего товарища львиную шкуру. Стыдно говорить их – так они затасканы эти Толстовские слова – но лучших не подберу: нас пугают, а нам нестрашно. И в этой беззубой игре было столько же зверя, сколько на вывеске у меховщика или в дамской муфте. Рисунок с вывески – вместо засаженного в клетку театральной формы хищника.

И причиной этому общее театральное мировоззрение наших актеров: их тяготение к среднему, обыденному, «привычка к пиджаку» и к затасканному павильону. Их любовь приводит все разом к одному средне-бытовому знаменателю. Американские миллионеры, французская богема, итальянская революция, еврейское местечко – все на одно и лицо, и в одном павильоне, и в одном сценическом стиле. Игра раздробляется на эпизодические кусочки, изображающие как люди едят, пьют, любят, женятся, носят свои пиджаки. Даже оставаясь в пределах критики реальных возможностей нашей сцены и репертуара, необходимо говорить каждый раз и по всякому поводу, что одна серая краска бытового шаблона невыносима для глаза, что в наши окна бьют новые ветры театрального стиля. Мы их ждем, мы их хотим все.

Вот Говард из волчьих душ (Золотарев). Сколько напряжения и страсти, какой стали ждете вы в голосе и жесте этого вождя рабочих, который в парламенте закладывает динамит революции. В его голосе миллионный гул тех, чей он только вестник. Если за ним вы не услышите массового приboя – роль сведена к нулю. Мелодраматический герой, который в последнюю минуту – смерти злейшего врага его дела и овладения документами, в которых весь динамит борьбы, - благородно возвращает их, раз это все так ужасно. Одним этим штрихом зачеркивается весь образ и ставится вровень с душевной благотворительностью сенаторши Маргарет Редолван, работающей в садах для детей рабочих. Это не вождь, и это сентиментально и глупо, как розовая овца.

Так и за волками – магнатами, миллионерами, сенаторами – не чувствовалось

классовая воля пославших их.

Повторяю: громадная часть вины падает на пьесу, но часть и на актеров. И пьеса и постановка нуждаются в серьезной и коренной театральной корректуре – тогда это будет спектакль.

В той и другой есть очевидные недостатки. Беспомощен весь первый акт, где на маленькой сцене без глубины, почти выдвинутые на авансцену, без дела сидят весь акт двадцать человек, топчутся, не знают, что им делать, - а действие ведут двое. Беспомощна «четвертая стена», натуралистическая гримаса театра – эти усаженные спиной к зрителю на авансцене действующие, ведущие диалог так лица, что лица одной артистка (Красницкая - Доусет) мы не видели вовсе, а важный диалог Нокса звучал комически через сцену. Но при всем том в пьесе и игре несомненно хорошие возможности, которые могут сделать пьесу одной из лучших в репертуаре сезона. Социальный пафос, свежесть и не банальность интриги и действия, драматическое напряжение – все это может вместить в себя хороший и полноценный спектакль.

Оживляющей и забавной нотой прозвучал детский голосок Томми (Файль). Как мало надо, чтоб повеяло свежестью и прохладой на сцене. И как легко достигнуть этого актерам. Их замысел говорит за это.

Лызлов (Губерт) который раз делает не свое дело. Талантливый комик, он сыграл только Бобчинского, а то все исполняет чужую должность в не своих ролях.

В черной пантере Стопорина (Рита) больше страдает сама, чем заставляет страдать других. Она больше жертва, чем хищница. Но в целом, ее образ, безусловно, исполнен и хорошей сценической правды, и настоящего захвата. Он не оставляет равнодушным зрителя. Увлечение, страсть и подземное рыдание разрывают ей голос часто, и это безошибочно отмечает зритель.

Хорошо читает стихи Оршанская (поэтесса). Переход из одной тональности в другую, что ей приходится делать из-за перенесения центра действия во время исполнения стихов, - лучший экзамен для чтеца. Артистка выдерживает его легко. Жаль только, что весь этот акт шантанного безумия поставлен без нарастания, без рассчитанной четкости и силы. Мизансцены и их динамика – самое слабое место режиссуры.

Не совсем рецензия. Коварство и любовь – соколы и вороны

Л. С. Выготский

Шиллер - это театр большого чувства. И только в этом приподнятом, ярком и остром пафосе смысл и оправдание его ранних пьес. Только как пьесы героической эмоции большого подъема, созвучны его вещи нашему репертуару и, по общему почти признанию, принадлежат и тому лучшему, что наша сцена должна взять из старого.

Но это не героичность самих персонажей, не патетичность их переживаний и чувств. Напротив, они часто беспомощны и бескрылы. Так и в коварстве сами герои и их личные страсти и горести не вздымаются выше обычного конфликта мещанской трагедии. Это герои семейной драмы и незначительного столкновения – любви аристократа и мещанки с коварной интригой. И любовь, и коварство даны в пропорциях самых комнатных, в размерах ничтожных и домашних.

Самое убийство влюбленных – как это примечательно: смерть на лимонаде, яд в лимонаде – вот самый верный, точный и острый диагноз пьесы.

Ее лимонад очевиден. Не правдоподобие (поэтическое, не житейское) характеров и ситуаций, их лимонадно-подслащенные тирады, элементарное и детское развитие событий, подрубленные морщины страдания, нарядная печаль и декламирующее бессилие. «Сердце, герб и шпага» - вот герой. Добродетельное мещанство семейственной любви, только что зарождающаяся и гордая собой, тема.

Но в этом лимонаде есть яд: и он убивает. Самыми недостатками драматической постройки он пользуется, чтобы оказаться ощутительнее и яснее. Он – в яркой картине насилия в тех предреволюционных зарницах возмущения и гнева, которые сверкают в сценах пьесы. Период боли и натисков вскормил ее; близкая революция насытила ее электричеством и дала ей силу взрыва; «против тиранов» ее душа. В ней именно возмущение и гнев, волевой напор, а не расслабленность сентиментального чувства к униженным и оскорбленным.

И это господствующий и всепроникающий ее пафос, социальный и сценический. Не расположение драматических фигур, не узор действия в центре зрения.

Они только клавиши, удар по струнам, - средство.

Такова художественная природа всякой романтической драмы. В ней важно изображение только, как знак и рычаг чувства. А в этом смысле у Шиллера нет соперников, его умение из удара сцен высечь нужную искру – гениально. Его вещи раньше всего чудодейственно заразительны и неотразимы, как яд.

Даже выход лакея у него есть сценическая баррикада. Ему безразлично, из чего его строить, кому поручить несение нужной задачи – важна реакция автора и зрителя на сцену, а не ее пластическое совершенство. И это диктаторствует во всей пьесе.

Сценически поднести этот яд в лимонаде удалось артистам хорошо, их успех у зрителей – лучшее свидетельство в такой пьесе, где реакция у зрителя есть все. Можно, не взглянуть на сцену и только видя публику, оценить такой спектакль.

Очень хорош Фердинанд в исполнении Золотарева. Его чуть-чуть танцевальный шаг (какое драматическое па), закругленный, пластически-певучий и протяжный жест и гармонически размеренная интонация. Здесь были к лицу роли. Умеренное благородством страдание, рассудочная чувствительность, холодный огонь Шиллера.

Е. Васильева (Луиза) сконцентрировала в одну патетическую ноту патетического страдания всю роль – элементарную, но в которой душа вещи. Не даром Шиллер называл всю пьесу Луиза Миллер. И пьеса была с душой.

В Вурме не напрасно ли Долгов внешнее оперное, мертвое мефистофельство вынес вперед? Вурм скорее шахматист, чем черт. В сцене диктовки письма (кроме мефистофельского финала) это было показано хорошо.

Лызлов так часто и усилено страдает в драматических ролях, что в конце концов забудет про то, что он комик. Зритель уже начинает забывать об этом.

Еще карикатура Венцовского – гофмаршал – для нашей сцены смелая, но именно потому нужная, необходимая нашей сцене. Правда же в искусстве – не одни олеографии из нивы и виды с открыток. Есть соль и перец.

Соколы и вороны – опять Коварство и Любовь, но не окрыленные Шиллеровским пафосом и потому бесцветные и ненужные. Как это ни странно, в сумбатовской пьесе закрыто и сшито всё искуснее, чем у Шиллера. Но хотя самый протест у Шиллера неопределенный и смутный; хотя его герои умеют только грозить шпагой и умирать, но не убивать; хотя он получил и диплом гражданина от французской революции, как друг человечества, и дворянское достоинство от герцога Веймарского; хотя его яд и разбавлен лимонадом, - но это убийственный лимонад, это все-таки острее шпаги. А история банковского подлога, взошедшего на дрожжах мелкого коварства и пустоцветной любви, художественно никчемна и ни для чего.

Одно достоинство: это очень сносный сценический материал в руках актеров сумбатовского поколения. И в спектакле чувствовали себя, как в своих водах, и Москвин (Тюрянинов), давший бледный-бледный сколок со своего же Кречинского; и Каменская (мать) - чудесная бытовая артистка, точно с жанровой картины Маковского; и даже Шейн, актер другой складки, чуть-чуть наивный и беспомощный в гостинном любовнике. Хороший сценический рисунок не первый раз дает Ельвич. Его Штопнов – подлец с надрывом и ничтожеством и искрой.

Уриэль Акоста – Гроза

Л. С. Выготский

Что нужно для трагедии? Голос, Голос и голос, говорил Сальвини. Чего нет у Шейна? Голоса, голоса и голоса.

Вот почему его исполнению Акосты есть одно только имя: сценическая надсоновщина, размагниченная классика. Уже в гриме, в первом облике – какой-то Христос с открытки.

Разве этот подымет на свои плечи трагедию бунтаря Акосты, рушащего великие заветы окаменелой веры дерзанием свободной мысли и сомнения? Ведь это же надсоновский «друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат» - мы узнали его сразу и безошибочно.

Незначительный вовсе диапазон его голоса, исчерпывающий себя в двух-трех нотах; Однообразный тембр, лишенный всякой силы и расслабленный при первом подъеме; мелко-психологическая интонация, - все это к героическому ямбу трагедии как не пристало.

Наши актеры, вообще, умеют на сцене рассуждать и даже чувствовать, но *волить* – это им чуждо. Даже пожелать они не умеют сильно. И поэтому скелет всякой драмы – ее сквозное действие и противодействие, скелет каждой роли – ее волевая сверхзадача, скелет каждой сценической ситуации – ее волевой кусок – страдающий всегда английской болезнью, рахитичны, размягчены. А рыхлая масса спектакля бесформенно обвисает складками. И в классической трагедии, где действие и противодействие геометрически обнажены, - это нуль, пустота, дыра.

Не умеет *волить* на сцене и Шейн. У него есть подлинное сценическое внутреннее волнение, неподдельная вызванная энергия, он в своей игре исходит не от внешней формы ее и выражения, а изнутри. Это все так, но вы ясно слышите, как взвинчивается это чувство у вас же на глазах, сколько в нем нажима и усилия.

Вот откуда его мелкий нервический жест и дергающееся движение. И уж, конечно, жалкой игрой плаща, - развернуть, потом свернуть снова – ничего не создашь.

Героическое не по нем. В его игре нет и тени пафоса. В его речи ничто не оправдывает стихи. В его чувствах нет иступленности страсти.

И все остальные исполнители показали тоже, как чужда им трагедия. Это был невеселый спектакль. Кроме Гадецкой (Юдифь), все считали за правило читать стих, как прозу, или как читают его дети. Люди с Мясницкой – обычное слово Станиславского для такой игры обыденщины в трагедии. И в Акибе -(Лызлов) - «вместо мудрости, опытности, пресное не утоляющее питье», старческая расслабленность, и у Де Сильвы (Незнамов) интонации земского врача; и у Рувима (Венцковский) тон и затягивание слов от денди декадентского кафе. Я не думаю все же, что это вовсе ненужный спектакль. С коррективами – это сценическое чтение хорошей и нужной пьесы; это домашняя музыка, - вслух за общим столом – значение чисто образовательное. Но поэзия театра здесь и не ночевала.

И можно было бы заключить, что этим людям с Мясницкой по плечу только «Хамка», где из 4-х только один акт обходится легкой закуской с водкой, а в остальных трех – обедают, что этот хороший спектакль есть их лучшее. Если бы не «Гроза». Спектакль прекрасный.

В этой изумительной драме быт «желтенькой жизни» сгущен до фантастики, и события и образы – до символов. И дикие речи странницы, и бред полусумасшедшей барыни, и лубочная геенна на стене, и громоотвод Кулигина, и каждое слово – все здесь дышит единой грозой и электричеством.

Стопорина пронесла сквозь всю драму прекрасное несчастье Катерины, веяние и тень

Грозы. Вот она идет на любовное свидание, как на казнь. Вот идет на казнь, в омут, как на зов любви.

Все очарование земной любви, идущей путями смерти звучало в чудесных распевах ее речи. Она умела их произнести – речи неги страстной, слова тоскующей любви. И какая-то иконная бесплотность, отрешенность и ангелическая прозрачность души. Недаром талантливейший русский режиссер создал Грозу, как русскую иконную живопись. Недаром Стопорина всю поэзию народной женской песни и заговора сделала канвой для узора своих интонаций. Это подлинное мастерство сценической речи. Бытовое, историческое отошло на второй план, а вечно женское русской души – от Островского и до Ахматовой (да, до Ахматовой!) - и пусть камнем надгробным ляжет на жизни моя любовь, - звучало, как эпиграф ко всей роли.

Но самое примечательное вот что. Кулигин, смешной изобретатель невозможного, чудесно говорит, что грозой любоваться надо, как северным сиянием, как кометой, и что только темный ум во всем видит знаки только ужасного. И Стопорина сделала это понятным. Ее Грозой можно любоваться. Эта преображенная в красоту стихия любви и гибели, неомраченная, но усиленная и оттененная рамой жизни. Как часто подавляют в Катерине ужасом и жалостью и темной тяжестью бессмысленного терзания. В ее смерти, указывал Добролюбов, есть что-то ободряющее, освежающее, светлое – разумеется как итог сценического образа, не как жизненное отравление.

И все остальные играли с каким-то подъемом выше обычного.

Борис не по Венцковскому. Его речь уже сама по себе таит в себе излом и мучительное – в конце слов и фраз – верный знак наших десятилетий. А Васильева Варварой дала прекрасную тень для Катерины. Вместе с партнером Долговым, легким и дерзким Кудрашем (это всегда по нем), создала она из зевающей и такой простой любви, покрытый песней, нужный и верный фон.

Одно вот только. Некоторая приподнятость необходимо присуща и комическим и эпизодическим персонажам в трагедии или в большой драме. Гроза разлита во всей пьесе, в каждой ее точке. Я уже писал как-то и это не устану повторять: в бурю, в песок, как птицы.

Хорошо сшитый фрак

Л. С. Выготский

Чудесный сюжет о ловком портняжке – подмастерье, попадающем в сановники благодаря чужой одежде, прошел длинный путь от арабской сказки и до нынешней комедии. Немудрено, что он успел опошлиться и оказаться годным для дешевой драматургии. На этот раз он использован для сатиры нравов. Центр внимания перенесен с талантливого обманщика на ту среду, в которой хорошо сшитый фрак – прямой путь в министры. Но какая убогая и невеселая сатира на еврейскую плутократию, какой никчемный, из анекдота напрокат взятый и немилосердно размазанный однообразный юмор. И все это щедро приправленное самой грубой и безвкусной, плоской шуткой и вульгарным каламбуром.

Так и сыграли. Тяжело, грузно, вяло, с нехорошим выкриком и вульгарным тоном. В каждой остроте десять пудов. А безбожный акцент, откровенно переходящий в кривлянье? Играл один почти Золотарев (Мельцер). Его путь из подмастерьев в министры вызывает оно только решительное возражение: нет метаморфозы, превращения, трюка, подделки, она не двойится все время – эта игра, как должна бы – однотонная и обычная. А между тем, на сцене творится необычайное, и в этом ключ комизма. Поэтому играл Золотарев в своем подмастерье желанное ничтожество и глупость, а комичной гениальности плута и не было. Но это остроумно задумано и хорошо сделано – чуть кинематографично (техника и эстетика экрана), игра по Линдеру, но без его молниеносного комизма, чуть растянутая – каждый жест и интонация.

Во всем остальном не было того тона, который делает музыку комедии. Вообще, тон – самое слабое место нашего театра. Формула его: всяк за себя, а суфлер за всех. Мне кажется, артисты не слышат друг друга. В дуэте даже общий тон не все. Смешное – в тоне и только в тоне. Шутка любит легкое, тонкое, а пустяки в очках несносны.

В частности ужасно, как правило, звучит у нас на сцене так называемое *a parte* – замечание про себя, немое размышление. Почти не преувеличивая, - на этом держится комедия, как трагедия на монологе. У нас то и другое передается в зрительный зал, сообщается публике, отворачиваясь в сторону в буквальном смысле, подчеркнутым тоном. Получается речь, тирада, декларация, заявление. А ведь это речь к себе, беззвучный голос мысли, звучащее молчание, немые звуки. В учебники вошли классические *a parte* Давыдова в роли Городничего, глядящего в упор на Хлестакова но всем поблекшим беззвучным тоном и жестом переводящего зрителя в новую, чудесную театральную условность, заставляющую звучать и мысли, но совсем, совсем иначе, чем разговор. Пока элементарная техника монолога и *a parte* не будет поставлена, двери трагедии и комедии закрыты на нашей сцене на семь ключей.

В общем, фрак сшит так себе, не очень хорошо, но следующий спектакль «Ученик дьявола» - на премьере был показан совсем с белой ниткой, к примерке только. Все это так сыро, что и не знаешь, хорошо это будет или плохо – как на первых репетициях, когда еще не овладели текстом. Как-то неловко писать, что без костюма ходить нехорошо и что не все приличия отменены даже в среде совсем близких людей.

Премьера «Мятежников» еще впереди. Спектакль просто еще не сыгран.

Орленок – Ученик дьявола

Л. С. Выготский

Пресная романтика и малая героика Ростана в Орленке все же таит в себе что-то магическое. От Сарры Бернар и до последнего любовника все исполнители его знают, что нехитрая задача роли – влюбить в себя зрителя. Я казал бы, что ее пафос – сценическое кокетство, - не дурное, смешное, скорее очаровательное и легковейно пустое.

Это история больного и мечтательного Орленка, сына великого Наполеона, в клетке австрийского двора дышит поэзией слабости, очарованием изнеможения и бессилия; она может нравиться, «как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится». Сыграть ее под Гамлета, как это иногда делают, никак нельзя. В ней все чуждо трагического. Самое бессилие и гибель в трагедии – сила и торжество. «Ты возвышаешь мой дух, ниспровергая меня» - эта формула трагического героя точно вывернута Ростаном на изнанку: он ниспровергает дух героя, возвышая его.

Поэтому в этой блестящей и искусной пьесе нет ничего истинно-прекрасного. А всегдашний слащаво-сентиментальный привкус мелодрамы и прямо искусен - «и слезы, и грезы и уст упоительный яд». Таков последний акт - почти весь, где умиленная смерть спрыснута розовой водицей детской колыбели.

Золотарев показал в роли Орленка серьезно сделанное, продуманное и безусловно хорошее исполнение и оправдал успех спектакля. Малая героика по нем. Говоря языком театрального ампула, он скорее любовник, чем герой. Сценическое кокетство есть в нем – и в пальцах, и в тоне. Есть у него певучесть в голосе, танца вольность в шаге, и сентиментальность. Строго говоря, это стихии женской игры – нравится со сцены, и как странно видеть его партии с Раденкой, все своеобразие которой в той необыкновенной сценической серьезности, мужественной задумчивости, которой некогда нравится и быть очаровательной из-за патетического презрения к красавице: зачем ей рай, которым грезят все.

Но это к слову только. Но всерьез: я понимаю того, кто сказал, что Орленка должна всегда играть женщина, и Золотарев играл, как женщина. Это, конечно на этот раз – в большую похвалу. Отрадно и хорошо было смотреть эту не в два дня натасканную игру, *содержательную* и значительную в деталях даже. И только утомителен всегдашний бег на месте роли – иначе не назову всегдашней одинаковости, односложности, неподвижности образа. Без динамики, без нарастания, без элементарного драматизма. Какой акт идет на сцене – это можно узнать только по памяти, да разве по тексту, а по игре – пятый как, первый. Игра как грим: захватывается артистом еще в уборной на целый вечер. Но одна нота не делает музыки, даже самая выразительная. Ведь и костюм иногда меняется несколько раз в спектакле.

Я думаю, что этому виной та система сценической иллюстративности, к которой так часто сводится игра у нас. Вместо игры актер иллюстрирует, зарисовывает жестом, интонацией текст, смысл слов. Например, в Орленке Золотарев, произнося стихи о том как на всем скаку он останавливает вдруг коня, самым тоном речи иллюстрирует это: слова сперва разгоняются и несутся вскачь и вдруг, на слове «остановиться» голос останавливается, совсем как конь, среди фразы. Или называя себя орленком и говоря о крыльях, он руками делает крылья.

Волконский, который дал точный диагноз такой игры, пишет про исполнение Хлестакова: «когда актер после слов «и не говорите, на столе, например, арбуз» - делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу

сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение. А ведь Золотарев такой арбуз старательно вычерчивает и в ревью. Между тем сценический жест не волочится за словом, а предваряет его, как молния гром, не иллюстрирует логический и предметный смысл, а сообщает тексту психологический и духовный. Игра «с картинками» разведает совершенно психологический рисунок роли и ее стиль. Вот отчего все авторы. Хорошо сшитый фрак – как Хлестаков и даже в Орленке – отзвуки чиновника из Петербурга.

Так же и Волховская (Мария-Луиза) иллюстрирует величественную даму. Но ведь и гранд-дам, даже самая настоящая, что-нибудь чувствует и не всегда одинаково, а герцогиня Пармская, с Фиалковым именем, это целая сторона Орленка – ее фиалковая именно сторона, а была важничающая дама. И о том, что такое Меттерних, мы узнали из текста, никак не из игры Долгова, который тоже тщательно пыжился, важничал, надувался и жидкий тон игры этим только усилил, почти перевел в комизм - финале. А ведь я говорю об артистах, которым нечто на сцене дано, и с которых спросить можно больше, чем отрывки иллюстрации.

Ученик дьявола – виселица под музыку. Тот, кто вешает, приглашает того, кого вешает, к завтраку; всходят на виселицу, как на табурет, чтобы забить покрепче гвоздик: петлю набрасывают, как галстук. Это так же похоже на мелодраму, как наука на оперу, как пародия на оригинал. Подчеркнуто и смешно выставлено напоказ все сценическое неправдоподобие. Его нужно оправдать такой же неожиданной, преувеличенной, разужоренной игрой, а соколы и вороны интонации и текстов убивают ее – хищные птицы, хоть и бытовые. Лучшие даже роли были проведены так. Один Незнамов дал настоящего генерала мелодрамы - сгущенный, односторонне-выпуклый, подчеркнутый рисунок. Мне думается вообще, что и в подлинной его артистичности, сценическом самочувствии и спокойствии, при всем даже не разнообразии его игры, заключено настоящее чувство стиля и создания целого роли. Он в каждую минуту чувствует всю роль и переживает ее именем того, кого играет.

Первый раз хорошо играл Шефтель. Его идиот был театрально сделан. Пропали его невозможные (значит просто наигранные и дурно усвоенные) движения, речь – неврастенически петушащаяся в других ролях. Может быть, артист выходит на верную дорогу.

Поступила в редакцию: 20.01.2012 г.

Сведения об авторе

Л.С. Выготский (L. Vygotsky) – Учитель и основатель советской психологии, профессор и заведующий кафедрой психологии Всесоюзного института экспериментальной медицины.