ки выводила этот тягостный кошмар в план судорожно приподнятого мистицизма.

Характерную дополнительную краску вносит постановка *«Привидений» Ибсена* (премьера в декабре 1918 г.). «Расплата за чужие грехи», безвинная жертва, возмездие за не свою вину — такова тема этого спектакля в трактовке *Передвижного театра*, перенесшего центр тяжести на образ фру Альвинг. Спектакль должен был звучать апологией и протестом интеллигенции, несправедливо, «за чужой грех» претерпевающей бедствия.

Тенденции ухода от действительности проходят через спектакль *«Счастливый день»* (китайская драма *М. Кузмина;* премьера 1 января 1919 г.). Задача этой постановки, по заявлению режиссера, «увлечь зрителя в дивную страну, где все не так, как у нас» (любопытно в этом китайском спектакле, как в процессе своего идейного распада *Передвижной театр* усваивает тот экзотический эстетизм дворянско-буржуазного театра, который ранее был ему чужд).

Но окончательно созрел основной лозунг послеоктябрьского *Передвижного театра* — лозунг «третьей, духовной революции» — в высказываниях *П. П. Гайдебурова*, относящихся к 1919 г. «РСФСР создан в политике. Наше дело — создать его в духе». Или из его же лекций на инструкторских курсах: «Возьмем тему спектакля — борьба за лучшее будущее человечества. В первой части дадим индивидуальные дерзания богоборчества, — например. Раскольников поклоняется Соне Мармеладовой, как человеческому страданию. Вторая часть — революционное движение. Третья — революция духовная, революция в области духовной жизни» [1].

Полное раскрытие эти идеи получают в своеобразнейшем спектакле театра — в композиции *«Ветер, ветер на всем божьем свете»*, осуществленном уже в 1922 г. Спектаклю этому, поставленному к дням Октябрьских торжеств ,предпослано вступление: «Две тысячи лет тому назад явилось миру чудо бога-человека. Но жавая вода, которой он крестил мир, превратилась в лед за две тысячи лет. Этот лед растоплен кровавым огнем революции. Что будет дальше? Никто не знает. Но ответ будет» [2]. За мистической терминологией достаточно ясно сквозят здесь подмена классового содержания Октября иным смыслом и надежда на вступление в действие новых социальных сил. Эта мысль раскрывается в образной системе самого спектакля. В его основу положено «Двенадцать» *Блока* с мятелью, солдатами, таинственными прохожими и поэтом, появляющимся из-за черного бархата и исчезающим во мгле. Стихийной, обреченной, чреватой двойным смыслом предстает революция в этом спектакле, заканчивающемся образом Христа.

[1] П. Гайдебуров — «Театральное дело внешкольника», стр. 24.
[2] «Записки Передвижного и общедоступного театра», 1922 г., № 37.

В самой непосредственной связи с этим кругом идей *Передвижного театра* стоит его стремление расширить возможности театра за пределы специфически художественного явления. И здесь, как уже было сказано, передвижники в сущности продолжают теорию символистов о «соборном действе». Но они придают ей подчеркнуто религиозный, мистико-поповский уклон. В связи с этим самая форма пьесы как эстетической основы спектакля уже воспринимается театром в послеоктябрьские годы как помеха.

Передвижники уже не довольствуются трактовкой той или иной пьесы в плане мистерии — они справляют теперь «мессы», «художественные религиозные службы». В 1918 г. ставится *«Месса в память Тургенева»*. В 1919 г. — *«Месса памяти Комиссаржевской»*. Мессой в честь Октября явился упомянутый уже *«Ветер»*.

Вот *«Месса о Тургеневе»*. Как сказано в пояснительных либретто театра, «творчество *Тургенева* должно быть раскрыто в новом религиозно-мистическом понимании». Перед черным бархатом хор голосов восклицает: «воскрес, воскрес великий Пан!..», затем: «о, лазурное царство!..», дальше — «свет, свет как от солнца!.» и еще отрывочные слова и строчки из Тургеневской прозы, после чего идут более связные отрывки из немногих действительно проникнутых мистикой рассказов *Тургенева* («Клара Милич», «Призраки»). И, наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в политическом смысле мистического действа, все эти хоры сладостных голосов, все эти проникновенные слова покрываются «топотом пляски, диким хохотом, воем, свистом, визгом и ревом»: «Степан Тимофеевич, бей!» Вешай!.. Режь! Топи!» Так бессмысленная и беспощадная разиновщина идет громить «светлое, лазурное царство».

Месса *«памяти Коммиссаржевской»*, конкретный образ которой, кстати сказать, передвижниками вообще был возведен до степени некоей нерукотворной иконы, построен на том, что показываются открывки из пьес, в которых играла *Коммиссаржевская*, о ней говорят и вспоминают, но каждый эпизод обрывается в момент, когда умершая актриса по ходу роли должна была выйти на сцену.

Приведенные примеры этих театрализованных спиритических сеансов — наиболее отчетливые образцы стремлений театра путем разрушения специфики искусства создать мистическую реальность «действительности художественной».

Данный драматургический метод неразрывно связан с методом актерской работы, разработанным в *Передвижном театре* в эти годы и получившим известность под именем *«метода Скарской»*. В основе своей этот метод явился развитием свойственной передвижникам и ранее тяги к иррациональному звуку и слову: «Мы с недоверием относимся к тому, что называется идеей» — признавался Гайдебуров еще в 1916 г., а в производственном плане театра на 1923 г. непосредственно указывается, что «метод *Скарской* есть путь отрешения от литературы», «способ освободиться от губительного порою влияния драматургической литературщины» [1].

И действительно, в корне этого метода лежит тезис об эмоциональном возникновении слова как выражения подсознательного, непосредственного, внеидейного ощущения. «Мы воспринимаем сначала чувством, а потом уже это восприятие переходит в разум»; «часто мы даже не можем выразить того, что чувствуем и говорим: так хорошо, что нет слов» — утверждает *Н. Ф. Скарская* [2]. Отсюда возникает словесная импровизация, понимаемая передвижниками, в полном соответствии со всем кругом их идей, как «тайна творческого озарения, сходящего на участников, как некогда дар духа божьего сошел на апостолов». Схоластическая, точно детализованная система шести последовательных «ступеней», метода *Скарской* классифицировала словесную импровизацию от простейшего эмоционального крика к коллективному созданию сценических текстов и целых произведений. Так должно было осуществиться раскрепощение актера-творца от идеи, от литературы, от режиссерского засилья.

Бесспорно, что «метод *Скарской*», на основе которого при театре работала студия молодежи *«Палестра»*, явился развитием и завершением одной из коренных линий мировоззрения *Передвижного театра* — линии иррационального творчества. С импровизацией как орудием борьбы «против литературщины», с коллективно составляемыми пьесами мы еще не раз встретимся в других театрах периода буржуазного распада, в том числе в театрах *мейерхольдовской* системы. На первый взгляд здесь существует непримиримая разница. Импровизация в работах *мейерхольдовских* студий кажется выражением традиционалистского, формалистского, режиссером продиктованного подражанья технике итальянских импровизованных комедий. А импровизация в *Передвижном театре* возникает как будто бы из непосредственного эмоционального ощущения актера.

Это различие, однако, поверхностно, что доказывается между прочим относящимися к 1932 г. опытами импровизации в театрально-исследовательской студии *Сергея Радлова*. «Записки Передвижного театра» [3] упорно стараются показать, что импровизация и заумная речь, разрабатываемые в этой *«Студии»*, это и есть метод, «давно уже применяемый в работах *Передвижного театра*». «Мы приходим здесь к тому, что считается первой ступенью эмоционального метода *Скарской* — к эмоциональному рождению слова». А опыт самостоятельной коллективной композиции напоминает журналу «шестую ступень метода *Скарской*». Формально-эстетские изысканья *Радлова* и эмоционально-мистические упражнения передвижников оказываются, таким образом, вовсе не столь полярно-противоположными, как кажется на первый взгляд. Философские и социальные корни импровизации во всех этих случаях одинаковы: это — восстание против идейной нагруженности театра, конкретизируемой в драматургии, это — стремление разорвать целостный замысел спектакля, его план, его идею.

Ту же словесную импровизацию и ту же коллективную драматургию, — и притом часто в непосредственной преемственности от передвижников — мы найдем также в работе массового самодеятельного театра. В том-то и дело, что природа импровизации, как и всего вообще бунта против «литературщины» в театрах эпохи военного коммунизма, — двояка. В театрах буржуазного упадка это было, как сказано, реакционным стремлением отрицать смысл и сознательный план в искусстве, реакционной попыткой в поисках некоего идейного примитива отбросить весь ставший ненавистным груз идейно-драматургического наследия своего класса. Но в массовом самодеятельном театре та же импровизация и коллективная драматургия могла обратиться — и при известных условиях обращалась — в свою противоположность. Она становилась выражением протеста против современной ей буржуазной драматургии, по содержанию своему не удовлетворяющей идейных запросов красноармейской и рабочей аудитории.

Глубокая противоречивость творческой деятельности *Передвижного театра*, как театра подверженной беспрестанным шатаниям мелкой буржуазии, имела следствием бурную диференциацию внутри творческого ядра передвижников в годы военного коммунизма. В то время как часть труппы во главе с *П. П. Гайдебуровым* и *Н. Ф. Скарской*, в условиях обостряющейся классовой борьбы, все дальше и дальше толкала театр в тупик контрреволюционного мистицизма и совершенного идейного распада, отдельные элементы труппы стремились найти новую социальную опору в окружающей революционной действительности. И если Передвижной театр в целом распался и погиб, то с работой отдельных передвижников приходится встречаться и в дальнейшем на ответственнейших участках театрального фронта,, приходится встречаться с тем, как эти художники, каковы бы ни были их субъективные намерения, приносили с собой в работу революционных художественных организаций тяжелые пережитки идеологии Передвижного театра, тяжелый груз своего буржуазного идеалистического прошлого.

[1] „Записки Передвижного и общедоступного театра", 1923 г. № 61.
[1] „Театральное дело внешкольника", стр. 44.
[2] „Записки передвижного общедоступного театра", 1923, № 48.

„МЕРКУРИЙ"

новая комедия

ВЕРНЕЙЛЯ

А. В. Л.

Парижский драматург и директор театра Луа Вернейль занимает в театральном мире Франции своеобразное место. Никто не станет отрицать за ним замечательную ловкость, большое, почти фокусническое, умение. Ряд пьес, например, Вернейль написал для своей жены Эльвиры Полеску, румынки по происхождению, нечисто говорящей по французски: во всех этих пьесах главный женский персонаж—иностранка. Некоторые из этих пьес имели колоссальный успех, перехлестнулись за границу и на киноэкран.

Невероятным фокусом была также пьеса Вернейля «M-r Lambertrer» «Кто убил». В русском переводе этой трехактной пьесы только два действующих лица. Несмотря на это смотрится пьеса все время с неослабевающим интересом. Пьеса шла с большим успехом в Германии, Франции, Англии и даже у нас.

Но упрочившаяся за Вернейлем репутация ловкача отнюдь не подымалась не только до признания его серьезным мастером, но хотя бы до признания той или другой его комедии каким-то действительно значимым спектаклем.

Поэтому парижская критика (особенно в ее серьезной части, например, Антуан) была поражена, когда в 1931 г. в Париже с огромным успехом — правда, при блестящем исполнении и с несравненным Бушэ в главной роли — прошла новая пьеса Вернейля «Меркурий».

Интересно здесь было не только то, что ловкость Вернейля действительно поднялась до мастерства, что им была создана уморительно смешная комедия, которая поражает насыщенностью, комизмом характеров и положений даже столь привычных пикантно-веселому, искрящемуся театру французов. Дело еще заключалось в том, что пьеса была далеко не чужда социальной сатире. Казалось, автор, думающий только о том, как бы сверкающе утонченно посмешить публику, в какой-то наивности показывает ей «наготу своего отца».

В пьесе два основных элемента, легко свивающихся в одно целое.

Прежде всего, это история карьеры добродушного плута.

Еще в Испании XVII века целыми пачками вырастали из-под земли эти буржуазные романы о великолепно одаренных пройдохах, которые с улыбкой на устах и никогда не теряя развязности и грации, лишенные всякой совести, скользя между законами и используя людей, — добивались успеха и с высокой ступеньки лестницы, на которую они так танцовально проскальзывали, кричали: «Победителей не судят!»

Во Франции великолепным отзвуком на эти романы был «Жиль Блаз» Лессажа, и в значительной мере — уже на фо[illegible]

И вот, не жалея для красного словца родного отца, Вернейль вен[illegible]

элемент.

Пьеса писалась во времена знаменитого Устрика и не менее громкого дела газеты Франка. Тогда в самых непозволительных спекуляциях оказались замешанными все министры, вплоть до самого г-на Тардье.

Правда, среди них есть один, славящийся своей полной неподкупностью.

Это министр народного просвещения Воклен. Но он подкуплен иначе: он попался на удочку кокетства ловкой жены Лебреша и ему хочется большой услугой ее мужу придвинуть час своего счастья. Вот по[illegible]ешного, но очень метко, [illegible]пически изображенного [illegible]х этих Форестье, уль[illegible] оказывается Воклэн. [illegible]чтобы Вернейль или [illegible] театры действительно [illegible] удар буржуазному [illegible]росто зубоскалят. Им [illegible]изображаемом ими нет [illegible]ого. Но именно та пор[illegible]сть, с которой, эти лег[illegible]Камы сдергивают по[illegible] буржуазного Ноя, [illegible]оказывает, до какого [illegible] дело. И, разумеется, [illegible] каком-нибудь опреде[illegible]рстве, а о большинстве буржуазных правительств, не о Франции только, а вообще о буржуазном мире. Вот почему виртуозно-веселая комедия Вернейля для нас имеет немалое общественное значение. Она игривыми штрихами набрасывает мошенническую физиономию деляческой буржуазии и ее верхов.

ПОПРАВКА

На странице 57 настоящего номера по недосмотру выпало следующее примечание редакции:

«Печатая статью Пиотровского и Гвоздева «Театральная Гапоновщина» в качестве исторического материала о жизни петербургских театров 1905—1906 гг., а затем и в период Февральской и Октябрьской революций (статья представляет собой главу из книги «История Советского театра», выпускаемой ГАИС'ом), редакция оговаривает свое несогласие с методологией авторов, подходящих в некоторых случаях к оценке исторических событий с театральной терминологией и определениями сегодняшнего дня, что неизбежно ведет к известному упрощенству.

Точно также полностью на ответственности авторов остаются отдельные неправильные параллели (напр. Гайдебуров — Мейерхольд) и неряшливые формулировки. Самый термин «театральная гапоновщина» не соответствует содержанию статьи и является неудачным. Само собой разумеется, ни Гайдебуров, ни его театр ничего общего с гапоновщиной, как системой фактов политической провокации и полицейского шпионажа не имели. И, наконец, приведенные в статье характеристики следует, разумеется, расценивать в плане историческом, и они никоим образом не относятся к нынешне здравотвующим деятелям бывшего передвижного Гайдебуровского театра».