

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» пре-терпевающей бедствия.

Тенденции ухода от действительности проходят через спектакль «Счастливы 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 оквозят 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 мятежью, 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.

„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 Lambertre» «Кто убил». В русском переводе этой трехактной пьесы только два дейст-

вующих лица. Несмотря на это смотрится пьеса все время с неослабевающим интересом. Пьеса шла с боль-

шим успехом в Гер-

Англии и да-
Но упорно репутация ло-
малась не то-
серьезным ма-
признания той-
дией каким-то-
мым спектакле

Поэтому пар-
бенно в ее сер-
Антуан) был-
1931 г. в Пар-
хом — правда,
нонии и с несра-
ной роли — пр-
нейля «Меркур

Интересно зд-
что ловкость Вернейля действитель-
но поднялась до мастерства, что им
была создана уморительно смешная
комедия, которая поражает насыщен-
ностью, комизмом характеров и поло-

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 подчеркнутую 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 связанные отрывки из немногих действительно проникнутых мистикой рассказов Тургенева («Клара Милич», «Призраки»). И, наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в политическом смысле мистического действия, 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 Комиссаржевской», конкретный образ которой, кстати сказать, передвижниками вообще был введен до степени некоей неруководной иконы, построен на том, что показываются отрывки из пьес, в которых играла Комиссаржевская, 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 литературы»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 за-силья.

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 подражания 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 ме-

¹ «Записки Передвижного и общедоступного театра», 1923 г. № 61.

² «Театральное дело внешкольника», стр. 44.

³ «Записки передвижного общедоступного театра», 1923, № 48.

ком на эти романы был «Жиль Блаз» Лессажа, и в значительной мере — уже на французской сцене — бессмерт-

о.
поощрительная любовь к
дохам живет во Франции
Они играют большую
едях Скриба и развлека-
а, теперь академики типа
и Кайавэ, нажили на этих
инниках и славу и деньги.
идем рассказывать здесь
ьную историю подъема
ого продавца газет до
то вроде финансового
Франции. Уморительные
гой истории лучше ви-
е.

есть другой, как я уже
о связанный с первым,

элемент.

Пьеса писалась во времена знамени-
того Устрика и не менее промкого де-
ла газеты Франка. Тогда в самых
непозволительных спекуляциях оказа-
лись замешанными все министры,
вплоть до самого г-на Тардье.

И вот, не жалея для красного
словца родного отца, Вернейль вен-
чает свою комедию изображением то-
го, каким образом попавшийся, уже
притянутый к прокурору мошенник-
банкир может не только избежать
наказания, но еще — именно благода-
ря этой катастрофе — добиться не-
слыханной власти над правительст-
вом.

Жалкий соперник удачника, героя
пьесы Лебреша — некто Ларнуа — по-
хищает у него разоблачающие его
документы и посылает их прокурору.
Министры должны решить, давать ли
делу ход? Оказывается, что у всех
у них рыльце в пушку, что все они
слишком связаны с этим любезней-
шим, талантливейшим, даровитейшим
Лебрешем.

Правда, среди них есть один, сла-
вющийся своей полной неподкупно-
стью.

Это министр народного прос-
вещения Воклен. Но он подкуплен
иначе: он попался на удочку кокет-
ства ловкой жены Лебреша и ему хо-

тода Скарской — к эмоциональному рождению слова». А
опыт самостоятельной коллективной композиции напоминает
журналу «шестую ступень метода Скарской». Формально-
эстетские изыскания Радлова и эмоционально-мистические
упражнения передвижников оказываются, таким образом,
вовсе не столь полярно-противоположными, как кажется на
первый взгляд. Философские и социальные корни импро-
визации во всех этих случаях одинаковы: это — восстание
против идейной нагруженности театра, конкретизируемой в
драматургии, это — стремление разорвать целостный замы-
сел спектакля, его план, его идею.

Ту же словесную импровизацию и ту же коллективную
драматургию, — и притом часто в непосредственной преем-
ственности 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, —
двойка. В театрах буржуазного упадка это было, как ска-
зано, реакционным стремлением отрицать смысл и созна-
тельный план в искусстве, реакционной попыткой в поисках
некоего идейного примитива отбросить весь ставший нена-
вистным груз идейно-драматургического наследия своего
класса. Но в массовом самодеятельном театре та же импро-
визация и коллективная драматургия могла обратиться —
и при известных условиях обращалась — в свою противо-
положность. Она становилась выражением протеста против
современной ей буржуазной драматургии, по содержанию
своему не удовлетворяющей идейных запросов красноармей-
ской и рабочей аудитории.

Глубокая противоречивость творческой деятельности *Пе-
редвижного театра*, как театра подверженной беспрестан-
ным патаниям мелкой буржуазии, имела следствием бур-
ную дифференциацию внутри творческого ядра передвижни-
ков 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 ми-
стицизма и совершенного идейного распада, отдельные эле-
менты труппы стремились найти новую социальную опору
в окружающей революционной действительности. И если
Передвижной театр в целом распался и погиб, то с рабо-
той отдельных передвижников приходится встречаться и в
дальнейшем на ответственных участках театрального
фронта, приходится встречаться с тем, как эти художники,
каковы бы ни были их субъективные намерения, приносили
с собой в работу революционных художественных органи-
заций тяжелые пережитки идеологии Передвижного театра,
тяжелый груз своего буржуазного идеалистического про-
шлого.

чется большой услугой ее мужу при-
двинуть час своего счастья. Вот по-
чему среди смешного, но очень метко,
очень реалистически изображенного
лицемерия всех этих Форестье, ульт-
ралиберальным оказывается Вьзанн.

Не думайте, чтобы Вернейль или
французские театры действительно
хотели нанести удар буржуазному
строю. Они просто зубоскалят. Им
кажется, что в изображаемом ими нет
ничего особенного. Но именно та пор-
хающая веселость, с которой, эти лег-
комысленные Хамы сдоргивают по-
кров с пьяного буржуазного Ноя,
лучше всего показывает, до какого
гниения дошло дело. И, разумеется,
дело идет не о каком-нибудь опреде-
ленном министерстве, а о большин-
стве буржуазных правительств, не о
Франции только, а вообще о буржу-
азном мире. Вот почему виртуозно-
веселая комедия Вернейля для нас
имеет немалое общественное значение.
Она игривыми штрихами набрасывает
мошенническую физиономию деляче-
ской буржуазии и ее верхов.