



Катажина ОСИНЬСКАЯ

СВИДЕТЕЛИ И СВИДЕТЕЛЬСТВА.

ВОСПРИЯТИЕ МЕЙЕРХОЛЬДА В ПОЛЬШЕ ДО 1939 ГОДА

Мейерхольд посетил Польшу только проездом. На рубеже марта и апреля 1907 года он остановился в Лодзи¹, а потом поехал в Берлин через Сосновец и Катовице. Перед Первой мировой войной в Варшаве, в свою очередь, гастролировал Театр Комиссаржевской. В то время гастроли театров из Москвы и Петербурга были для столицы Польши естественны, равно как и выходившие в прессы – в том числе польскоязычной – заметки о театральной жизни в России. Корреспондент польского журнала «Scena i Sztuka» («Сцена и искусство») сообщал варшавским читателям в начале января 1908 года из Петербурга о конфликте между Комиссаржевской и Мейерхольдом. Он писал о поддержке, которую оказывали режиссеру некоторые актеры театра, а также часть зрителей, и о травле, устроенной против него в печати². Именно тогда в Варшаву приехал Театр Комиссаржевской. В его репертуаре оказались три спектакля Мейерхольда: «Сестра Беатриса» и «Чудо Святого Антония» Метерлинка, а также «Вечная сказка» Пшибышевского. Все они были показаны в первые дни февраля 1908 года в театре в Саксонском саду³. Однако значительная часть польской интеллигенции бойкотировала гастроли артистов из России – причем всех, не только труппы Комиссаржевской (бойкот имел место во время гастролей

Московского Художественного театра), выражая таким образом протест против оккупации Польши (а именно так воспринимались разделы). Поэтому эти спектакли не сохранились в памяти польских театралов.

После обретения Польшей независимости в 1918 году напряжение в официальных взаимоотношениях не способствовало приглашению известных российских артистов, хотя случались исключения, например, приезд популярного и ставившегося в Польше Николая Евреинова, гастроли Михаила Чехова и Качаловской группы МХТ; нередко это были визиты художников по пути в эмиграцию – на Запад. Спектакли Мейерхольда не показывались в Польше в межвоенное двадцатилетие [период с момента обретения Польшей независимости в ноябре 1918 года до начала Второй мировой войны. – *Прим. пер.*], однако это не означает, что к его творчеству не было интереса. Как раз наоборот, ощущался информационный голод, особенно в лево ориентированных художественных кругах, хотя и не только. В связи с этим появлялись довольно многочисленные публикации, посвященные творчеству Мейерхольда, а также переводы текстов его авторства и интервью с ним, наконец радиопередачи. Уже в январе 1923 года Вильям Хожица (1889–1959), режиссер, писатель, директор театров,

¹ Оттуда он выслал В.Ф. Комиссаржевской письмо, датированное 31.III.1907. См.: Мейерхольд В. Переписка. 1896–1939. Москва, 1976. С. 84–85.

² Rozstański B. Petersburg w grudniu // Scena i Sztuka. 4. I. 1908. № 1. S. 15–16. [Розстанский Б. Петербург в декабре.]

³ См.: Taborski R. Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy. Warszawa, 1999. S. 122. [Таборский Р. Борьба за новый репертуар в театрах «молодопольской» Варшавы.]

<i>Pro настоящее</i>	
<p>опубликовал в «Scena Polska» рецензию на «Великодушного ро-гоносца» в собственном переводе с немецкого⁴. В 1925 году еженедельник «Życie Teatru» («Жизнь театра») в пяти вышедших под-ряд номерах опубликовал обширное исследование Витольда Вандурского «Эволюция творчества Мейерхольда»⁵.</p> <p>Что касается публикаций тек-стов самого Мейерхольда, то их было немного, только три (по крайней мере, столько обнару-жено). Первый – это «Мой твор-ческий путь»⁶ в так называемом советском номере «Wiadomości Literackie» («Литературных но-востей») от 29 октября 1933 года⁷. Этот текст, являющийся сокра-щенным изложением художест-венной программы Мейерхольда (его отношение к драматическому тексту, функции режиссера, тради-ции, биомеханике, роли музыки и света, организации художествен-ного пространства, архитектуре нового театрального здания), был дополнен более обширной стать-ей Николая Волкова «Творческий путь Мейерхольда» и снабжен фо-тографиями спектаклей. То были не первые и не единственные в этом издании публикации, посвя-щенные творчеству российского художника. И ранее, и позднее в нем печатали корреспонденцию, статьи, рассказывающие польско-му читателю о Мейерхольде и его спектаклях⁸.</p> <p>Одним из пропагандистов творчества Мейерхольда на стра-ницах «Wiadomości Literackie» был Ян Хемпель (1877–1937) – известный публицист, критик и коммунистический деятель, жер-тва чисток 1937 года (в 1932 году эмигрировал из Москвы – как и</p>	<p>многие другие коммунисты, чле-ны Коммунистической партии Польши)⁹. Авторы публикаций порою пользовались советскими источниками, как Зигмунт Тонец-кий, который в пространном тексте «Театр Мейерхольда», за-нимающем всю первую полосу выпуска от 13 марта 1932 года, обращался к работам Евгения Зноско-Боровского и Александра Февральского. Интонация этих статей была исключительно по-ложительная: Мейерхольда пред-ставляли как художника крупного масштаба, подчеркивали его вклад в мировую театральную культуру, витальность и живительную силу его театра, показателем которого является «<...> постоянная борь-ба, которая ведется вокруг него, диспуты, нападки, полная энтузи-азма апология»¹⁰. Таким образом, было понятно, какие противоре-чия рождал в Советском Союзе театр Мейерхольда, за его судьбой следили и сообщали читателям о текущих новостях.</p> <p>Второй обнаруженный пере-вод Мейерхольда на польский – статья «Идеология и технология театра», опубликованная в кра-ковском «Tygodnik Artystów»¹¹ («Еженедельнике художников») от 26 января 1935 года¹². Этот текст, написанный доступным языком, включал в себя основные эстети-ческие принципы Мейерхольда. Существенно то, что он был издан в Кракове, в журнале, который чи-тали в художественной среде. С этим текстом мог познакомиться Тадеуш Кантор, который в то вре-мя интересовался Мейерхольдом, о чем свидетельствует многократ-но упоминаемая им книга Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера «Русский театр»¹³, в которой</p> <p>⁴ Хожица перевел статью: Guilbeaux H. Der «Cocu magnifique» der Regisseur Meyerhold und die neue Dramaturgie in der RSFSR // Das Literarisches Echo. 1922. № 24. См.: Horzyca W. Z praktyki inscenizacyjnej. «Rogacz wspaniały» – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda // Scena Polska. 1923. Z. 1–3. S. 14–15. [Хожица В. Из постановочной практики. «Великодушный роносец» – пьеса Кроммелинка в театре Мейерхольда.]</p> <p>⁵ Życie Teatru. 1925. № 38/39. S. 295–299; № 40. S. 307–309; № 41. S. 317–318; № 42. S. 326–330; № 43. S. 336–337.</p> <p>⁶ Meyerhold Wsiewołod. Moja droga twórcza [Мейерхольд Всеволод. Мой творческий путь] // Wiadomości Literackie. 29 X 1933. № 47. S. 16.</p> <p>⁷ Целый номер, посвященный советскому искусству, был подготовлен в тесном со-трудничестве с Россией; в нем были помещены среди прочих тексты Луначарского, Андрея Белого, Алексея Толстого, Всеволода Иванова, Александра Таирова, Анатолия Глебова («Пятнадцать лет советского театра»), Сергея Динамова («О современной советской драматургии»); все они были написаны специально для польской газеты. Стоит доба-вить, что, согласно договору между польской и советской сторонами, в СССР должен был выйти номер «Литературной газеты», целиком посвящен-ный литературе и искусству Польши, но советская сторона не выполнила своего обещания.</p> <p>⁸ В «Wiadomości Literackie» были напечатаны рецензии на «Мистерию-буфф» (Majakowski i Meyerhold. Wiadomości Literackie. 1929. № 26) и «Дамы с камелиями» (Dama kameliowa u Meyerholda. Ibid. 1934. № 3)</p> <p>⁹ Hempel Jan: Teatr i kino w Rosji Sowieckiej // Wiadomości</p>

содержатся фотографии спектаклей российского режиссера и комментарии к ним.

К высказываниям самого Мейерхольда следует добавить два интервью или, скорее, записи бесед, которые сделали с художником поэт Ян Бженковский (1903–1983), а также актер и режиссер Бронислав Домбровский (1903–1992). Бженковский общался с Мейерхольдом во время гастролей ТИМа в Париже в 1930 году, когда постановка «Ревизора» вызвала протесты русской диаспоры в Париже, возмущенной изменениями, которые режиссер ввел в текст. Мейерхольд, расспрашиваемый Бженковским о современном российском театре, отвечал скупой общими фразами, говоря о двух направлениях: реалистическом и реформаторско-экспериментальном. В то же время он однозначно заявил, что предпочитает французский театр немецкому, добавив, что был восхищен спектаклями у Бати и Жуве, а также заметил, что совершенно не знает польского театра¹⁴.

Домбровский беседовал с Мейерхольдом на Международном театральном фестивале в Москве в мае 1934 года, в антракте «Ревизора». Делясь впечатлениями об этой встрече, он привел высказывания Мейерхольда, в том числе касающиеся биомеханики¹⁵, и дополнил их собственным описанием спектакля, который произвел на него «поразительное» впечатление:

«Мы находимся на спектакле “Ревизор” Гоголя. Скромный зал рабочего клуба, где пока располагается театр Мейерхольда, поначалу удивляет своей бедной простотой участника фестиваля,

уже привыкшего в Москве к прекрасно оборудованным современным театральным помещениям. Мейерхольд совершенно не использует занавес, и наш разочарованный взгляд задерживается на мертвой, неосвещенной декорации. Сцена окружена красным обрамлением, словно ширмой, в котором виднеется восемь двустворчатых дверей. Но вот ударяет гонг, и свет прожекторов придает новый смысл этому сценическому построению. Открываются широкие центральные двери, и на сцену въезжает платформа с актерами. Большая часть действия “Ревизора” будет разворачиваться на этой ограниченной, но как бы выставленной на публичное обозрение движущейся плоскости. Декорации сменяют рабочие при мерцающем свете канделябров со свечами. Возникающие подвижные и фантастические тени усиливают настроение спектакля. Однако по сравнению с декорациями и световыми эффектами еще более удивляет и приковывает к себе внимание актерская игра. Все то, что мы до ранее называли театром, кажется нам теперь словно перевернутым и искаженным в каком-то необыкновенном зеркале. Не смысл слова подчеркивает актер Мейерхольда. Не духовный источник речи важен ему. Движение и внешняя жизнь сцены, людей становятся той силой, которая волнует и раскаляет зрительский интерес. Вот среди советующихся чиновников кружит играючи яблоко. Они перекладывают фрукт из рук в руки, обезьяньими жестами выхватывая его друг у друга. Яблоко становится самым тяжелым объектом и акцентом действия. Среди ленивых и неважных реплик наполовину

Literackie. 1926. № 18; *Rewizor u Meyerholda*. Ibid. 1927. № 7; *W obronie Meyerholda*. Ibid. 1928. № 4. [Хемпель Ян: *Театр и кино в Советской России*; *Ревизор у Мейерхольда*; *В защиту Мейерхольда*.]

¹⁰ Tonecki Z. *Teatr Meyerholda // Wiadomości Literackie*. 13.III.1932. № 11 (428). S. 1. [Тонецкий З. *Театр Мейерхольда*.]

¹¹ Meyerhold Wsiewołod. *Ideologia i technologia teatru // Tygodnik Artystów (Kraków)*. 26. I. 1935. № 11. S. 3.

¹² Оригинал этого текста впервые был напечатан в «Советском искусстве» от 20.XII.1933. *Репортаж о встрече Мейерхольда с руководителями любительских трупп – в номере от 12.XII.1933 года, подготовленный к печати А. Февральским; стенограмма этой встречи была опубликована под заголовком «Идеология и технология в театре» в книге Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 2. С. 268–283.*

¹³ Gregor Joseph, Fülöp-Miller René. *Das russische Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit Besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode* («Русский театр: Сущность и история в период революции»). Zürich, 1928. *Новость о выходе книги Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера увидела свет в виде неподписанной заметки: Ze sceny rosyjskiej // Wiek XX. Warszawa. 6.V.1928. № 6. S. 4–5. [С российской сцены.]*

¹⁴ Brzękowski Jan. *Kilka chwil z Meyerholdem // Kurier Literacko-Naukowy*. 29 IX 1930. № 40. S. 2 (dod. do «Ilustrowanego Kuriera Codziennego». № 263) [Бженковский Ян. Несколько мгновений с Мейерхольдом.]

¹⁵ Dąbrowski B. *Rozmowa z Meyerholdem // Scena Lwowska*. 1934/1935. Z. 3. S. 45–48. [Домбровский Бронислав. *Разговор с Мейерхольдом*.]

<i>Pro настоящее</i>	<i>DM</i>
<p>одуревших чиновников движение яблока настолько затейливо и неспокойно, что прямо приковывает внимание зрителя, вводя его в какое-то состояние каталепсии. Или переливающиеся в бесконечном ритме группы людей, игра глаз, рук, ног, переносимых с места на место предметов или источников света. Поначалу зритель дезориентирован. Как это? Ведь во всем этом исчезает суть пьесы... Но через некоторое время, пораженный гениальностью и точностью механической жизни, он начинает привыкать к дисциплине мейерхольдовской биомеханики»¹⁶.</p> <p>В польской прессе тех лет появились и другие заметки о «Ревизоре». Однако это и еще несколько свидетельств Домбровского были наиболее развернутыми. «Ревизор», как представляется, стал для него одним из ключевых театральных впечатлений. К описанию этого спектакля Домбровский возвращался многократно, чаще всего повторяя уже опубликованные фрагменты, но каждый раз добавляя новые фразы или трактовки отдельных сцен (особенно так называемой «немой сцены»), которые явным образом не давали ему покоя. Одну из заметок он поместил в «Gazeta Artystów», где писал также о постановках «Леса» и «Дамы с камелиями»¹⁷, а год спустя во львовском еженедельнике «Новэ часы» («Новые времена»), в статье «100 лет “Ревизора” в России». Тогда он решил, что ключевой для интерпретации «Ревизора» стала постановка Мейерхольда:</p> <p>«Возможно, глубже всех сердце и внутренности этого шедевра вскрыл своим холодным, резким рефлектором Всеволод Мейерхольд. <...></p> <p><...> О спектакле Мейерхольда написаны тысячи статей, по поводу него велись ожесточенные бои, еще более яростные, чем те, что сопровождали рождение “Ревизора”. Кто-то злобный назвал этот спектакль – пьесой Гогольхольда. Зло, но метко, ибо постановка была гениальным сплавом двух талантов, автора и режиссера. “Ревизора” знают в России наизусть; его одевали в тысячи костюмов, теперь на него смотрят как на чудовищный кабинет восковых фигур, которые, кстати, в театре Мейерхольда играют финальную немую сцену вместо живых актеров. С искривленных, засмотревшихся вдаль стеклянными глазами лиц смотрит смерть. Так заканчивается спектакль. Зажигается свет. Приходят обычные рабочие и снимают с манекенов парики и парадные костюмы»¹⁸.</p> <p>В семидесятые годы Домбровский опубликовал в расширенном варианте свои московские впечатления в книге воспоминаний. Оценивая новаторство «Леса», он писал, что «Дама с камелиями» разочаровала и не захватила зрителей; он высказывал предположение, что этот спектакль был следствием компромисса Мейерхольда, утомленного нападками прессы, обвинявшей его в формализме. Больше всего внимания Домбровский уделил «Ревизору». Однако переделанная рецензия в книге, хоть и дополненная описанием еще одной сцены, в которой Мейерхольд обратился к игре с предметом (сцена, когда Хлестаков разрезал в трактире курицу), утратила свежесть первых свидетельств¹⁹.</p> <p>Другой важный аспект беседы с Мейерхольдом, проведенной</p>	<p>¹⁶ Ibid. S. 45–46. Фрагменты этого текста вошли в другие публикации Домбровского в журналах, а также в изданную в 1977 году книгу – см. прим. 15.</p> <p>¹⁷ Dąbrowski B. Stanisławski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Wrażenia z Festiwalu Teatralnego w Moskwie // Gazeta Artystów. 1935. № 9. [Домбровский Bronisław. Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов. Впечатления от Театрального фестиваля в Москве.] В этой же газете от 13 октября 1934 года (№ 7) была напечатана его статья «Биомеханика Мейерхольда» («Biomechanika Meyerholda»), большую часть которой занимает описание «Ревизора», почти целиком повторяющее описание из «Сцены львовской».</p> <p>¹⁸ Sto lat «Rewizora» w Rosji // Nowe Czasy. 15.XI.1935. № 31. S. 4. [Что лет «Ревизора» в России.]</p> <p>¹⁹ Dąbrowski Bronisław. Na deskach świat oznaczających. 1. Wędrowka wśród kulis. Kraków, 1977. S. 112–113. [Домбровский Bronisław. На подмостках означающих мир. 1. Странствование за кулисами.] Стоит добавить, что в послевоенный период, еще до выхода книги, он вновь вернулся к своей московской поездке в статье: Dwa spotkania // Teatr. 1–15.XI.1953. № 21. S. 5–6. [Две встречи.]</p>

Европа и Россия

Домбровским в 1934 году, касался архитектурных планов нового театра:

«Мы меняем тему разговора, и гениальный режиссер показывает нам с плохо скрываемым волнением план своего нового гигантского театра. "В нем будут объединены элементы и принципы греческого, японского театров и шекспировского Глобуса", – говорит Мейерхольд и показывает на рисунке большую круглую сцену, окруженную оригинально расположенным амфитеатром огромного зрительного зала. Этот амфитеатр очень напоминает круги расплывающихся волн. Уже совсем скоро они заколышутся многотысячной толпой зрителей»²⁰.

Смелость этой картины наверняка будоражила воображение польских читателей «Scena Lwowska». Не меньшее впечатление, несомненно, производил сам факт, что настолько смелые идеи претворяются в жизнь – тогда еще никто не мог предположить, что художник, считающийся в мире одним из величайших советских деятелей искусства, будет уничтожен, а задуманное театральное здание реализовано не будет.

Это была не единственная заметка с московского фестиваля. Сам Домбровский опубликовал репортажи об этом событии в еженедельно выходившей во Львове газете «Chwila» («Момент»). В них очевидно восхищение Домбровского активностью театральной жизни в Советском Союзе. В первой части репортажа он описывает открытие фестиваля:

«Две тысячи человек, в том числе двести заграничных гостей, среди которых можно было увидеть даже смуглые лица индийцев

и раскосые глаза японцев, встали с мест. В многоэтажном широком зале Большого театра, до отказа набитом серо и бедно одетой толпой, странно выделялись элегантные туалеты и изысканно пошитые пиджаки иностранцев.

Сверху, над занавесом, назойливо блестит герб СССР – серп и молот. В бывшей царской ложе мы видим несколько аккуратно одетых пролетариев.

Свет затухает – занавес поднимается. II театральный фестиваль открыт»²¹.

В общей сложности было опубликовано девять репортажей Домбровского. В большинстве из них Мейерхольд по крайней мере упоминается, а три были почти целиком посвящены его творчеству²². Домбровский посетил тогда и другие известные московские театры, в том числе, конечно, МХАТ, театр Вахтангова, Государственный еврейский театр (ГОСЕТ) и Московский детский театр Наталии Сац. Его заметки имели прежде всего информационную ценность. Польские читатели узнавали необходимую и основную информацию о событиях. Так в Польшу проникали сведения, с которыми большинство людей не имело возможности познакомиться непосредственно.

Ежегодные московские театральные фестивали давали полякам, интересовавшимся тем, что происходило за советской границей, возможность сравнить свои представления с действительностью. В 1934 году в Москву отправилась группа польских наблюдателей, среди которых, кроме Домбровского, были известный актер и режиссер Хенрик Шлетыньский, актрисы Зофья Малынич и Зофья

²⁰ Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem. S. 48.

²¹ Dąbrowski B. Prawdziwe oblicze teatru sowieckiego. Obrazki z Festiwalu w Moskwie. (Korespondencja własna «Chwila».) // Chwila. 27.IX.1934. № 20. S. 3. [Домбровский Б. Истинное лицо советского театра. Картинки с Фестиваля в Москве.]

²² Репортажи Домбровского из Москвы были напечатаны в следующих номерах «Хвилі»: № 20 (27.IX.1934). S. 3; № 21 (28.IX.1934). S. 6; № 22 (29.IX.1934). S. 2; № 23 (1.X.1934). S. 3; № 24 (2.X.1934). S. 6 – переписка под названием «Мейерхольдовская „биомеханика“ и революционный „Ревизор“»; № 25 (3.X.1934). S. 6 – «Мертвый паноптикум царской России в революционном „Ревизоре“ Мейерхольда»; № 26 (4.X.1934). S. 6 – «Мезальянс Мейерхольда и – встреча со Станиславским»; № 27 (5.X.1934). S. 5; № 28 (6.X.1934). S. 8; № 29 (8.X.1934). S. 3.

Pro настоящее

Тымовская, литературный критик Зыгмунт Новаковский²³. Они поехали экскурсией, организованной «Интуристом».

Впечатления об этом событии оставил Хенрик Шлетыньский (1903–1996) в цикле статей, опубликованных в октябре 1934 года в лодзинском ежедневнике «Głos Poranny» («Утренний голос») в форме интервью, взятых у него журналистом газеты²⁴. Они представляли собой живой рассказ о посещении московских театров. Значительные фрагменты автор посвятил театрам: Большому, Малому, МХАТу, МХАТ-II (о котором он пишет: «лучший театр в Москве»), Камерному, ГОСЕТу, Детскому театру Наталии Сац, Театру им. Вахтангова – а одну из частей полностью отвел Театру им. Мейерхольда, сосредоточившись прежде всего на постановке «Ревизора» («Даму с камелиями» он, как и Домбровский, счел спектаклем неудачным). Текст был проиллюстрирован фотографией, на ней беседующий с Эрнстом Толлером Мейерхольд, а на втором плане сам автор текста²⁵.

Судя по всему, Шлетыньскому в то время не было близко искусство Мейерхольда и он его не понимал. В одном из фрагментов своих московских воспоминаний он заявлял:

«Москва всегда славилась очень хорошим и интересным театром. После войны в этой сфере ничего не изменилось, а если и изменилось, то только на пользу. Для советской России характерен довольно продолжительный период формализма в театре. Сегодня его львиная доля уже в прошлом. Мы наблюдаем явное возвращение к реализму как в игре, так

и в режиссуре и оформлении спектакля»²⁶.

Шлетыньский принимает за чистую монету советские суждения, на самом деле предвещающие травлю, главным боевым кличем которой станет «формализм». В то же время он хвалит разнообразие российского театра (тем не менее интерпретируя театр – что знаменательно – как «искусство отражения»):

«Уровень театра, как храма искусства отражения, в Москве сегодня едва ли не выше всего в мире. Этот уровень повышается благодаря тому, что у каждого театра есть свое собственное лицо, у каждого театра есть что-то оригинальное, о чем он может сказать обществу. Театр, который бы продвигался сегодня в Москве проторенными дорожками, ни в каком отношении не был бы оригинальным и ценным, не смог бы продержаться. Допустимо даже плохое исполнение или слабая режиссура, но некая ведущая мысль необходима <...>»²⁷.

Ход следующего фестиваля, состоявшегося в 1935 году, был описан в еврейской ежедневной газете «Nasz Przegląd» («Наше обозрение»), издававшейся в Варшаве на польском языке. Это было амбициозное издание с серьезным отделом культуры. Автор ряда публикаций, посвященных не только самому фестивалю, но и многим другим явлениям советского театра, Михал Брандт, отметил – как факт, достойный сожаления, – что в фестивальную программу не был включен ни один спектакль Мейерхольда, а его театр пребыл в то время на гастролях в Ленинграде. Это сообщение Брандт снабдил знаменательным

²³ Зыгмунт Новаковский использовал свой визит на Театральный фестиваль как возможность познакомиться с Москвой в более широком, нежели только театральный, контексте и по возвращении опубликовал в форме книги репортаж под названием «В погоне за формой» (*W pogoni za formą*). *Lwów*, 1934), местами критичный в описании будничных проявлений, но в целом проникнутый энтузиазмом в рассказе о театральной жизни – за исключением театра Мейерхольда, чей «Лес» оставил у автора наихудшее впечатление – как «цирковое шутство». Новаковский признавался, что остался глух и бесчувственен к мейерхольдовской биомеханике и конструктивистским декорациям – см. *S.* 107–110. Это была, кажется, единственная столь однозначно критическая оценка произведений Мейерхольда в польской прессе того периода.

²⁴ Репортажи Шлетыньского публиковались в следующих номерах «Глоса поранного» [*Głos Poranny*]: 5.X. 1934. № 275. *S.* 6; 6.X. 1934. № 276. *S.* 6; 7.X. 1934. № 277. *S.* 6; 11.X. 1934. № 281. *S.* 6; 14.X. 1934. № 284. *S.* 6.

²⁵ *Tragedia Gogola... «Rewizor»*. *Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // Głos Poranny*. 11.X. 1934. № 281. *S.* 6. [Трагедия Гоголя... «Ревизор». Впечатления лодзинского режиссера от московских театров.]

²⁶ *Szletyński H. Wątpliwa treść w przepięknej formie. Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // Głos Poranny*. 14.X. 1934. № 284. *S.* 6. [Шлетыньский Х. Слабое содержание

Европа и Россия

комментарием о творчестве Мейерхольда:

«Было бы весьма любопытно установить, каким образом он [Мейерхольд] отнесся к девизу последних лет, так называемому “социалистическому реализму”. Не должно ли было его отсутствие на фестивале означать, помимо причин технического характера, неимение определенной позиции по этому вопросу?»²⁸

На известие о ликвидации Театра им. Мейерхольда «Nasz Przegląd» отреагировал решительно и однозначно²⁹. Автор текста Тадеуш Хеллер не сомневался в значении достижений российского режиссера как для европейского искусства («Для западноевропейского театра Мейерхольд был первым революционером сценической формы, главной целью которого стала передача большей экспрессии при помощи автономных театральных средств»), так и для российского, и особенно советского. Прежде всего это касалось создания в первые годы революции формулы агитационного театра, обладающего огромной силой воздействия. Поэтому, по мнению автора, выступление Керженцева нужно признать обыкновенным цинизмом, а доносы других врагов художника – подлостью. При этом обвинения в «буржуазной направленности» и формализме Хеллер полностью высмеивает и трезво замечает, что вся травля основана на пасквилях и клевете, вводит обычных читателей в полное замешательство, навязывая им лживый образ Мейерхольда.

Хеллер защищает последний период творчества Мейерхольда (в том числе постановку «Дамы с камелиями»), вписывая ее в

более широкий контекст, определяемый в советском искусстве как возврат к традиции или даже переходом к «неоконсерватизму». Сегодняшнему читателю очевидно, что польский журналист не очень хорошо ориентировался в ситуации, сложившейся в советском искусстве в 1938 году. Он питает иллюзии, что искусство, несмотря на тяжелое политическое положение, подвижимо собственными, особыми принципами. Он отмечает, что в «Даме с камелиями» Мейерхольд вернулся к реализму. В этой мысли его утвердило мнение Пискатора:

«Помню разговор, который состоялся у меня <...> с Пискатором, когда тот четыре года назад был проездом в Варшаве, возвращаясь из Москвы. Помню энтузиазм, с каким великолепный продолжатель и подражатель Мейерхольда говорил мне о его реалистической постановке “Дамы с камелиями” Дюма. С особым интересом я спрашивал о том, какое впечатление этот неоконсерватизм произвел на прессу и на советские компетентные органы. Пискатор со свойственной ему энергией отвергал заключенную в этом вопросе скептическую подозрительность. Он говорил о хвalebных голосах критики, перечислял театры, культивирующие “буржуазный” традиционализм, отсылал ко всеобщему для России мнению, что во имя новинок нельзя пренебрегать несомненным вкладом прошлого»³⁰.

В то же время Хеллер отдает себе отчет, что в Советском Союзе идет идеологическая борьба, что ведется она не на жизнь, а на смерть, что проводятся чистки, что людей уничтожают в прямом смысле слова; он упоминает также о методах ликвидации, о доносах и

в прекрасной форме. Впечатления лодзинского режиссера от московских театров.]

²⁷ Ibid.

²⁸ Brandt M. Mejerhold i Tairow // Nasz Przegląd. 1.XII.1935. № 338. S. 21. [Брандт М. Мейерхольд и Таиров.]

²⁹ Heller T. Likwidacja Meyerholda // Nasz Przegląd. 23.I.1938. № 23. S. 14. [Хеллер Т. Ликвидация Мейерхольда.]

³⁰ Ibid.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>клеветнических компаниях. Но при этом наивно возмущается масштабом травли:</p> <p>«Известный летчик Чкалов, который отлично летает, однако имеет такое же представления об искусстве, как Мейерхольд о двигателях внутреннего сгорания, заявляет с необыкновенной самоуверенностью, что “театр Мейерхольда никогда ему не нравился”. Кто-то еще из услужливых подлиз спешит поделиться с товарищами наблюдением, что Сталин никогда не ходил в театр Мейерхольда, как будто это могло бы иметь сколько-нибудь существенное значение»³¹.</p> <p>«Nasz Przegląd» и раньше уделял внимание российскому художнику, публикуя переписку из Берлина о показываемом в Германии «Ревизоре»³². Наконец, в этой газете был напечатан текст самого Мейерхольда под названием «Театр в России». К сожалению, отсутствует какой-либо комментарий по поводу его происхождения. Но судя по содержанию, это может быть какое-то выступление Мейерхольда на Западе, поскольку в нем он говорит о причинах кризиса в советском театре, видя их в отсутствии хорошей современной отечественной драматургии, и не скрывает при этом, что «по социальным причинам» в СССР нельзя ставить многие выдающиеся зарубежные произведения³³.</p> <p>На следующий Театральный фестиваль в 1936 году в Москву приехала небольшая группа польских наблюдателей, среди них супружеская пара, режиссеры Ирена и Тадеуш Бырские. Ирена Бырская (1901–1997) по прошествии почти 60 лет вспоминала, что тогда в Москву должно было поехать 24 человека, но почти</p> <p>все отказались. Она запомнила, что кроме них поехал еще Антони Богдзевич. Я спросила пани Ирену в 1994 году, почему остальные отказались³⁴:</p> <p>«– Боялись, ведь нас за это вытурили из Вильнюса. Большевиков из нас сделали. Потому что мы с энтузиазмом говорили о достижениях российского театра <...>. Все отказались, Ярач отказался³⁵, все, остались только мы втроем...</p> <p>– Было ли давление, чтобы не ехать?</p> <p>– Нет, мы об этом не слышали, но то, что нас потом выгнали из Вильнюса, лучше всего доказывает, что что-то было».</p> <p>Тадеуш Бырский (1906–1987) записал свои наблюдения от посещения Театра Мейерхольда во время фестиваля³⁶. Он детально описал здание театра, находившееся тогда в процессе строительства, по которому зарубежных гостей водил сам Мейерхольд:</p> <p>«Здание еще не закончено, оно будет сдано в эксплуатацию, скорее всего, не раньше, чем через год. <...> На данный момент оно производит впечатление руин греческого амфитеатра. Достаточно, однако, повернуться, чтобы заметить, что мы стоим перед конструкцией шекспировской формы. То есть там, где зрители – греческий амфитеатр, там, где актеры – парафраза шекспировской сцены. Все вместе – ультрасовременный театр маэстро Мейерхольда. Нельзя не признать, что такая ультрасовременность, уходящая корнями в традицию, обладает огромным очарованием. <...></p> <p>Сценическое пространство пригласительно имеет форму круга. На $\frac{3}{4}$ оно прилегает к зрительному залу, на $\frac{1}{4}$ опирается на ту часть,</p>	<p>³¹ Ibid.</p> <p>³² Schwam H. «Rewizor» Gogola w inscenizacji Meyerholda (korespondencja własna) // Nasz Przegląd. 12 kwietnia 1930. № 102. S. 8. [Схам Х. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда.]</p> <p>³³ Meyerhold W. Teatr w Rosji [Мейерхольд Всеволод. Театр в России] // Nasz Przegląd. 29. XI. 1931. № 330. S. 12. [Мейерхольд Всеволод. Театр в России]</p> <p>³⁴ Короткую беседу на тему визита в Москву в 1936 году я записала с Иреной Бырской 10.IV.1994 в Сколимове (местность недалеко от Варшавы, где находится дом престарелых для театральных деятелей). Моя собеседница не авторизовала приведенных здесь слов. Мне не удалось установить, действительно ли в 1936 году в Москву поехали только три человека.</p> <p>³⁵ Выдающийся актер Стефан Ярач действительно собирался на фестиваль в 1936 году, но отказался – согласно Эдварду Красиньскому – по совершенно другой причине: «В 1936 году [Ярач] живо отреагировал на арест Радека и, будучи официально приглашенным, отказался от поездки на театральный фестиваль в Советский Союз». Добавим, что с Карлом Радеком польского актера связывала дружба, которая началась еще в молодости. См.: Krasinski E. Stefan Jaracz. Warszawa, 1983. S. 427. [Красиньский Э. Стефан Ярач.]</p> <p>³⁶ Byrski Tadeusz. U Meyerholda w Moskwie // Środy Literackie. Wilno. XI. 1936. № 5. S. 7–10. [Бырский Тадеуш. У Мейерхольда в Москве.]</p>

которая будет предназначена для актеров, оркестра, осветительных лесов. Непосредственно из места сценического действия можно будет через большие двери попасть на улицу.

<...> Мейерхольд говорит неслыханно ясно, просто, убедительно. Экскурсоводы переводят на иностранные языки, поэтому есть время подумать над каждым предложением. Он не использует громких слов, не обращается к патетике. Не говорит о конструкции своего театра как о каком-то открытии. Наоборот – рассказывает обо всем ясно, просто, как о разумеющихся вещах. “Да ведь иначе делать нельзя!” – чувствуется невысказанная мысль человека театра.

“Гриммерки актеров, – говорит Мейерхольд, – будут размещены рядом с местом, где будет разворачиваться сценическое действие. Во всех современных театрах гардеробные располагаются далеко позади кулис, на этажах. Мне важно, чтобы актер – в свободную минуту или переодеваясь – слышал спектакль. Чтобы он *не выпал из ритма*” [здесь и далее – курсивы **Т. Бырского**]. Эти слова он подчеркнул особенно. Позже на репетиции и спектакле мы поняли, насколько важную роль играет у Мейерхольда *ритм*»³⁷.

Бырский описал и ход репетиции «Юбилея» Чехова, обращая особое внимание на метод работы Мейерхольда с актерами, а также на точность, с какой режиссер выстраивал отдельные сцены:

«Итак, композиция является элементарным понятием работы у Мейерхольда. Таким образом, нет места никаким вольностям. Все должно быть заранее предвидено, уложено. Каждый жест, каждый



акцент, мельчайшая интонация. <...> Ритм и мелодия зрелища – вот важнейшие составляющие, которыми в первую очередь оперирует этот театр»³⁸.

Оба Бырских – по словам их друга Чеслава Милоша – относились к довоенным «левым безумствам» толерантно, но довольно скептически³⁹. Бырский не скрывает своей дистанцированности по отношению к советской действительности и в то же время – что поразительно – видит в Мейерхольде независимого художника:

«Сегодня до полудня ни разу не прозвучало слово “Сталин”, – пишет он в своем репортаже. – Не велись разговоры о советской правде и величии Октябрьской революции. Возможно, такое “умолчание” могут позволить себе лишь немногие, к коим принадлежит Мейерхольд. Не знаю. В любом случае этот день начался хорошо – как-то “независимо”»⁴⁰.

Какой образ Мейерхольда можно было составить на основе приведенных выше статей из польской прессы? Из них вырисовывается

Тадеуш и Ирена
Бырские

³⁷ Ibid. S. 7–8.

³⁸ Ibid. S. 10.

³⁹ Miłosz Cz. O Tadeuszu i Irenie Byrskich // Teatr Byrskich. Kielce, 1992. S. 6. [Милош Ч. О Тадеуше и Ирене Бырских.]

⁴⁰ Byrski T. Op. cit. S. 10.

Pro настоящее

фигура крупного художника и реформатора театра, режиссера, который выступал против понимания спектакля как произведения, обслуживающего литературу. Из них также вырисовывается фигура постановщика, создающего свой авторский театр, а для поляков это было тогда открытием. Все польские зрители оценивали его творчество как новаторское и видеть хотели в нем прежде всего художественного революционера, поэтому с одобрением писали о таких спектаклях, как «Мистерия-буфф», «Лес», «Ревизор», «Мандат», «Клоп», «Последний решительный», а «Даму с камелиями» воспринимали как возвращение в прошлое, результат компромисса. Интересно, что вне зависимости от своей политической ориентации авторы статей Мейерхольда, как художника связанного и идентифицирующего себя с большевистской властью, не критиковали. Тем ни менее нужно помнить, что это были мнения относительно немногочисленных свидетелей, людей, расположенных к России. Трудно сказать, какие реакции вызвали бы спектакли Мейерхольда, будь они показаны в Варшаве, однако с большой вероятностью можно предположить, что их прием не был бы таким доброжелательным.

Образ Мейерхольда – революционера в искусстве, разрушающего старые формы, был в известном смысле мифологизирован. Стоит в скобках упомянуть об удивлении, которое вызывала его персона в непосредственном личном контакте. Поражала «обыкновенность» его внешности и поведения.

«В антракте мы приходим в кабинет Мейерхольда, – писал Бронислав Домбровский, – и, еще



Вацлав Радульский.
Ок. 1935 года (из
архива З. Осиньского)

проникнутые глубиной его сценического творчества, с удивлением встречаемся со зрелым мужчиной, который приятно и просто улыбается нам. <...> Величина, к которой мы приблизились, явилась нам в самом простом, сером образе»⁴¹.

Бырский тоже писал о том удивлении, которое произвел на него вид пожилого человека. Объяснение кроется в том, что образ Мейерхольда в сознании поляков связан с 1920-ми годами. Многие считали его человеком относительно молодым, собственно, как и положено авангардному художнику. Мейерхольд – и это необходимо подчеркнуть – в межвоенной Польше ассоциировался прежде всего с послереволюционным творчеством. Мейерхольд восхищал своими произведениями и харизмой.

К кругу художников, которые признавали непосредственное влияние Мейерхольда на собственное творчество, принадлежали Витольд Вандурский и Вацлав Радульский.

⁴¹ Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem. S. 46.

В 1925 году Витольд Вандурский (1891–1934) опубликовал первое и наиболее обширное в польской межвоенной печати исследование, посвященное Мейерхольду. Он проследил в нем творческий путь Мейерхольда: от его начал в Московском художественном театре через символизм и театрализацию театра вплоть до конструктивизма и биомеханики. Исследование было напечатано в пяти частях в лучшем (наряду со «Scena Polska») театральном журнале в Польше «*Życie Teatru*» («Театральная жизнь»)⁴². Вандурский не скрывал, что пользовался книгой Зноско-Боровского⁴³ и другими, менее значительными публикациями. Монография носила компилятивный характер, хотя Вандурский снабдил ее собственными комментариями, добавлениями и являлась портретом художника. Вандурский видел в Мейерхольде романтика, натуру беспокойную, ненасытную, ищущую. Он причислял его к категории мятущихся душ, авантюристов, называл конкистадором, завоевывающим новые, неизвестные доселе территории искусства. В его индивидуальности и художественной деятельности он замечал прежде всего анархистское начало. Будучи коммунистом, с 1925 года членом Коммунистической партии Польши (КПП), Вандурский не мог не сказать о роли революции в творчестве Мейерхольда, однако был далек от видения в нем художника на службе у идеи:

«Революция дала выход темпераменту Мейерхольда-художника: “идеология” была подцеплена позже. Вообще, любая “идеология” всегда была чужда этой стихийной натуре. Мейерхольд – в отличие от

Евреинова и Таирова – никогда не создавал себе системы: он творил непосредственно, вне теории – теория приходила потом. <...> Что же до “коммунизма” Мейерхольда, то, кажется, сами коммунисты не очень доверяют ему в этой материи»⁴⁴.

Пророческие слова! Их написал коммунист, но – подчеркнем еще раз – не только Вандурский видел в Мейерхольде художника независимого, преданного лишь искусству, этот образ сформировался задолго до трагического финала его жизни.

Витольд Вандурский, автор монографии – публицист, переводчик (он первым перевел на польский Маяковского), поэт и драматург, режиссер, пионер и создатель рабочих театров в межвоенной Польше, провел в России семь лет⁴⁵. В 1913 году он уехал из родной Лодзи в Москву получать юридическое образование. Он быстро установил контакты с артистическими кругами, а его самой большой страстью стал театр. До революции он, судя по всему, не видел ни одного петербургского спектакля Мейерхольда, но интересовался его творчеством, слушал рассказы очевидцев, запоем читал журнал «Любовь к трем апельсинам»⁴⁶. Он принимал активное участие в работе студенческой театральной студии на Девичьем поле; вдохновленный поисками Мейерхольда, он начал самостоятельно изучать старый театр, особенно комедию дель арте.

Во время революции он занялся просветительской и культурной работой, стал участником самодеятельного театрального движения под эгидой Наркомпроса. В 1919 году Вандурский переехал в Харьков, где участвовал в организации Экспериментально-театрального

⁴² Wandurski W. *Ewolucja twórczości Meyerholda // Życie Teatru*. 1925. № 38–39, 40, 41, 42, 43. [Вандурский В. *Эволюция творчества Мейерхольда*.]

⁴³ Зноско-Боровский Е. *Русский театр начала XX века*. Прага, 1925.

⁴⁴ Wandurski W. *Op. cit.* № 43. S. 337.

⁴⁵ Сведения о жизни и деятельности Вандурского я почерпнула из монографии Хелены Карвацкой: Witold Wandurski. *Łódź*, 1968. См. также: Wodnarowie E. i M. *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*. Warszawa, 1974. S. 180–224. [Воднар Э. и М. *Польские рабочие сцены 1918–1939*.]

⁴⁶ См.: *Ibid.* S. 49.

института, а позднее принял руководство художественным клубом работников здравоохранения, создал самостоятельную театральную труппу. О своей деятельности в Харькове он по прошествии многих лет рассказал Александру Февральскому, который написал на эту тему статью, опубликованную в 1960-е гг. в ежемесячном журнале «Диалог»⁴⁷. Вандурского арестовали в 1921 г., и, освободившись, он вернулся в Польшу.

Приехав на родину, он связал свою жизнь с Лодзью, где с 1923 г. сотрудничал с труппой самостоятельного театра «Рабочая сцена», а в 1925–1927 гг. руководил ею. Здесь он поставил свои пьесы «Смерть на груше» и «Игра об Ироде», а также Пролог к «Мистерии-буфф», фрагменты из «Слова о Якубе Шеле» Бруно Ясенского; принимал участие также в постановках «Ткачей» Гауптмана и «Гибели «Надежды»» Гейерманса. В 1928 г. был арестован за коммунистическую деятельность. После выхода из тюрьмы он эмигрировал сначала в Берлин, а потом в СССР, где в 1933 году был арестован и погиб в 1934 г.

Как театрального критика и публициста Вандурского интересовала проблема неспособности театра установить контакт с новой, демократизировавшейся публикой. Он подчеркивал необходимость реформировать театр ради потребностей рабочего зрителя. Его взгляды сформировались под влиянием разных наблюдений, почерпнутых в России: в них заметны отзвуки как пролеткультовских идей, так и мейерхольдовской программы «Театрального Октября». Вандурский постулировал обращение к старым традициям народного театра, временам,



Леон Шиллер, 1939. Фотография с посвящением Эрвину Аксеру

когда литературный текст не ограничивал исполнителя, а был лишь эскизом, на основе которого актер посредством своего творчества творил новое содержание (например, в средневековом ярмарочном театре или в комедии дель арте). Он считал, что сцену не следует отягощать психологизмом – «стремиться к живому действию», «занимательной интриге»⁴⁸. Он рассматривал театральное зрелище как независимое искусство, как игру, особенностью которой является движение тела актера.

В своих постановках Вандурский ссылаясь на опыт и открытия Мейерхольда, создателя театрального конструктивизма и биомеханики⁴⁹. Он призывал «расправиться с переживаниями» на сцене. Большое значение придавал голосовой «инструментализации» зрелища и сценическому движению – «пластически организованному» и «ритмизованному»⁵⁰. Предлагал максимальное упрощение сценографии. Конструктивизм, как писал Вандурский, стал на «Рабочей

⁴⁷ Fiewralski A. Majakowski, Wandurski, Jasieński // Dialog. 1962. № 9. [Февральский А. Маяковский, Вандурский, Ясенский.]

⁴⁸ Teatr Ludowy. 1921. № 2. S. 8. Цит. по: Karwacka H. Op. cit. S. 83.

⁴⁹ По поводу связи между конструктивизмом и биомеханикой в сценической практике Мейерхольда Вандурский высказался также в полемической статье: Nieistotne argumenty // Życie Teatru. 1924. № 31–35. [Несущественные аргументы.]

⁵⁰ См.: Karwacka H. Op. cit. S. 143.

⁵¹ Ibid. S. 175.

⁵² См.: Osirski Z. Wacław Radulski (1904–1983) // Pamiętnik Teatralny. Rok XXXII. Z. 1–2 (129–130). Warszawa, 1984. S. 16. [Осинский З. Вацлав Радульский.]

⁵³ Красовский Ю. Октябрь и проблемы театральной педагогики (Анализ методических разработок Курмасцена и ШАМа) // Из истории сценической педагогики Ленинграда (ЛГИТМиК). Сборник статей и материалов. Ленинград, 1991. С. 31. Сам Мейерхольд читал лекции в Петрограде сначала на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (летом 1918), а затем – в созданном на основе Инструкторских

Европа и Россия

сцене» господствующим стилем, следовательно, вместо старых декораций вводились простые, суровые архитектурные конструкции. Стоит добавить, что проекты Вандурского пересекались с поисками польских конструктивистов и абстракционистов, работавших именно в Лодзи и входивших в группу «Блок» (Катажина Кобро, Владислав Стшеминьский, Хенрик Стажевский, Мечислав Щука и другие). Он разделял их убеждение, касающееся «неотделимости искусства от общественных проблем»⁵¹.

В контексте достижений советского театра идеи Вандурского не отличались оригинальностью, однако на польской почве были в то время наиболее серьезной попыткой создания модели нового театра, вдохновленного творчеством Мейерхольда. Вандурский пытался реализовать эту модель в самодельном театре, рабочем, на эта попытка была с самого начала обречена на провал, поскольку авангардные идеи с трудом объединялись с возможностями самодельной труппы. Вандурский отдавал себе отчет в этом противоречии, поэтому планировал работу, рассчитанную на повышение квалификационного уровня создателей и развитие зрителей рабочего театра. Но эта работа требовала многих лет, которые не были отпущены Вандурскому.

Художником, который не скрывал своего восхищения личностью и достижениями Мейерхольда, был Вацлав Радульский (1904–1983). Он родился и вырос в Петербурге, где окончил гимназию и в 1922 г. взялся за театральное образование. Радульский учился в Институте сценических искусств с обязательной практикой

в Александринском театре под руководством Юрия Юрьева⁵². Напомним, что Институт сценических искусств был образован как раз в 1922 г., а на его программу повлиял Мейерхольд: «В программу занятий Института была включена биомеханика в качестве актерского тренинга»⁵³. В своих письмах Радульский вспоминал, что один или два раза слушал лекции Мейерхольда (скорее всего, во время коротких визитов режиссера в Петроград).

В июне 1923 г. Радульский приехал в Варшаву, где продолжил актерское образование в Театральной школе. Он учился под руководством Александра Зельверовича⁵⁴. Среди его профессоров были: Стефан Ярач⁵⁵, Вилем Хожица⁵⁶, наконец Леон Шиллер⁵⁷, с которым он мог обсуждать то, что его тогда больше всего интересовало. Спустя годы Радульский вспоминал:

«Я был на так называемом седьмом небе. Наконец, нашелся кто-то, кто говорил о знаменитых русских спектаклях, как будто сам их видел, кто-то, кто глубоко “сидит” в самой гуще современного театра»⁵⁸.

Пользу от этих бесед имел не только ученик, но и учитель. Шиллер до этого знал Мейерхольда только по книгам, а теперь мог узнать что-то от живого свидетеля. Радульский несколько раз упоминал о виденных им спектаклях Мейерхольда, не указывая названий⁵⁹. После переезда в Польшу он внимательно следил, что писали о Мейерхольде, и по-прежнему пребывал под большим впечатлением от того театра, который видел в России. Он писал об этом в статьях о русском театре для журналов: «Scena Polska», «Życie Teatru», «XX wiek».

курсов Курмасцене (1918/1919) – см.: Мейерхольд В.Э. Лекции 1918–1919. Сост. О.М. Фельдмана. Москва, 2001.

⁵⁴ Зельверович А. (1877–1955) – польский актер, режиссер, директор театров, педагог; его имя носит Театральная академия в Варшаве, основанная им же в 1932 году.

⁵⁵ Ярач С. (1883–1945) – польский актер, режиссер. С 1904 в театрах Кракова, Познани, Лодзи, Варшавы. Реформатор польского театра (основывался на принципах Московского Художественного театра).

⁵⁶ Хожица В. (1889–1959) – режиссер и директор театров, писатель, театральный критик; один из создателей польского Монументального театра.

⁵⁷ Шиллер Л. (1887–1954) – режиссер, одна из крупнейших фигур в истории польского театра, которого многие считают самым выдающимся польским постановщиком XX века, с июля 1946 г. ректор варшавской Государственной высшей театральной школы (временно располагавшейся в Лодзи).

⁵⁸ Radulski W. Schiller – reżyser // Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze. Portrety wielokrotnie / Wybór i opracowanie J. Timoszewicz. Kraków, 1990. S. 172 (впервые мемуар Радульского был напечатан: Wiadomości. Londyn. 1955. № 44). [Радульский В. Шиллер – режиссер.]

⁵⁹ «Должен отметить, что у меня в памяти были свежи спектакли, поставленные Мейерхольдом, Вахтанговым, Таировым, Радовым <...>» – Op. cit. S. 171.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>После приезда из России Радульский очень критично относился к спектаклям варшавских театров, обвиняя их в устаревших декорациях и анахроничной режиссуре⁶⁰. В то же время его заинтересовали спектакли Леона Шиллера (1887–1954) со сценографией братьев Анджея и Збигнева Пронашко. Шиллер в 1924 г. принял руководство варшавским Театром им. Богуславского. Он пригласил к сотрудничеству художников, искавших новые средства пластического выражения: Виляма Хожицу, Анджея Пронашко, Винцента Драбика, Зофию Стрыенскую, Тадеуша Гроновского, Тациану Высоцкую, Кароля Шимановского. В планах Шиллера этот театр должен был стать популярным, массовым, предназначенным для рабочей публики, которая имела бы возможность познакомиться с передовым репертуаром, главным образом польским, поставленным на высоком художественном уровне. Параллельно Шиллер воплощал на сцене Театра Богуславского идею польского монументального театра⁶¹.</p> <p>«Русский театр» – это очень широкое понятие. Тем не менее, Радульский подчеркивал особое значение именно Мейерхольда. «Я предпочитал Станиславскому динамичного Мейерхольда», – однозначно определял он свою художественную позицию в личном письме⁶².</p> <p>Свое отношение к Мейерхольду и его творчеству он ярче всего выразил в тексте «Театр Мейерхольда закрыт»⁶³, опубликованном через три недели после закрытия ГосТИМа. Радульский очень хорошо ориентировался в ситуации, господствовавшей в тогдашнем Советском Союзе, который он,</p>	<p>кстати, посетил в 1935 году в качестве гостя Международного театрального фестиваля в Москве. В этой статье он не только объяснял польским читателям всю значимость сделанного Мейерхольдом и плачевные последствия для будущего советского искусства ликвидации театра известного режиссера, но и говорил о своих собственных художественных предпочтениях.</p> <p>«Уничтожение театра Мейерхольда является последним пунктом в искоренении нереалистического искусства в Советской России», – писал Радульский в первой фразе своей статьи. И добавлял: «Мейерхольд был, кажется, первым, кто воплощал в своих постановках лозунг возврата к реализму», – объясняя при этом, что его реализм совершенно не умещался в рамках академического, классического понимания. Радульский пишет о конфликте театра героического, трагического, массового с современным советским театром мелких жизненных проблем серых граждан, соответствующего государственной идеологии. Он пишет, что когда советский театр показывает прошлое, то делает это исключительно «в форме лубков анекдотического характера в красно-патриотическом соусе для укрепления духа и пробуждения советско-национального шовинизма». Поэтому он не сомневается, что:</p> <p>«На фоне этих [указанных] постулатов спектакли Мейерхольда выглядят чуждо, даже враждебно. Мейерхольд чувствует зыбкую почву реализма в искусстве. <...> Его постановки заставляют беспокоиться. В его спектаклях актуальные вопросы теряют весомость, “здоровый” оптимизм кажется</p> <p>⁶⁰ В «Новом Дон Кихоте» Фредро, поставленном в театре «Редута» группой режиссеров под руководством Шиллера, Радульский критиковал стилизацию как «форму, которой давно пренебрегают в современном театре» (см.: Osiński Z. Op. cit. S. 18), наверняка принимая за точку отсчета русский театр, поскольку другого он не знал.</p> <p>⁶¹ См. коротко на эту тему: Осинская К. Театральная «Картотека». Путеводитель по польской сцене XX века // Театр. 2011. № 5. С. 8–41.</p> <p>⁶² Письмо З. Осиньскому от 6.VI.1963. См.: Radulski W. Quasi-pamiętnik ułożony z listów (1) // Dialog. 1979. № 2. S. 130. [Радульский В. Квазидневник, сложенный из писем.]</p> <p>⁶³ Этот текст был опубликован 30 января 1938 года в варшавском еженедельнике «Пион» («Вертикаль») и в тот же день в «Курьере Виленском».</p>

Европа и Россия

подозрительным, официальная правда не представляется такой надежной. <...> Сквозь осязаемый “здоровый” реализм начинает пробиваться вечное, трагизм человека-личности, критическое отношение ко всему бытовому».

И дальше: «Для сегодняшнего дня Мейерхольд становится вредителем, который выламывается из рамок общевоспитательных тенденций СССР. Однородный общественно-идеологический лагерь, которому должно служить искусство, не может признать этого пролома. Мейерхольд <...> должен быть ликвидирован»⁶⁴.

Рассуждая о Мейерхольде, Радульский не только солидаризируется с человеком и художником, но также становится на сторону театра, который он представляет: театра трагического, поднимающего вечные вопросы, который не соглашается на роль obsługi каких-либо безотлагательных задач. Радульскому была близка левая позиция Мейерхольда. Однако «левость» означает для Радульского отрицание мещанского искусства и восхищение всем революционным и авангардным в искусстве: выход за пределы традиционной сценической коробки, снятие занавеса, конструктивизм, использование в театре киномонтажа и т.п. Его интересовал театр, работающий с коллективным мифом и архетипом, но не преследующий цели воспитать зрителя во имя какой-то конкретной политической или национальной идеи – даже в том случае если бы ставилась польская романтическая драма.

Радульскому было близко понимание театра как искусства, высказывающегося собственными

средствами, а не через авторский текст. Мейерхольд стал для него ключевой фигурой современного театра, поскольку своим творчеством он доказал, что театр – это, прежде всего, продукт мысли и воображения режиссера:

«Постановщик <...> должен иметь свой взгляд на произведение, найти свою правду в его слове, должен уметь показать эту правду зрителям и завоевать их ради нее. Такова сегодня роль режиссера, человека, волею судьбы поставленного на должность не просто управляющую, но и определяющую значение сегодняшнего театра»⁶⁵.

В глазах Радульского Мейерхольд воплощал силу и величие современного театра, облик которого формирует режиссер, словно демиург и организатор труппы: «Постановщик – это художник, доминирующий в театре, объединяющий отдельные силы <...>»⁶⁶.

Таким образом, Мейерхольд для Радульского – прежде всего, создатель современного театра, вдохновляющий размахом и смелостью интерпретации текста, формирования собственного театрального пространства и, наконец, создания новой, внепсихологической актерской игры.

Приведенные выше заметки позволяют сделать вывод, что восприятие Мейерхольда в Польше в 1923–1939 годах было явлением живым и плодотворным. Тем не менее знания о Мейерхольде упомянутых польских художников не были знаниями исследователей, обладающих детальными сведениями о советской театральной теории и практике. Они смотрели на творчество Мейерхольда сквозь призму собственных увлечений,

⁶⁴ Radulski W. Teatr Meyerholda zamknięty // Kurier Wileński. 30.1.1938. № 29 (4347). S. 6. [Радульский В. Театр Мейерхольда закрыт.]

⁶⁵ Radulski W. Dialog o inscenizatorze // Życie Teatru. Warszawa. 1.XII.1926. № 42. S. 310. [Радульский В. Диалог о постановщике.]

⁶⁶ Ibid.

Pro настоящее

интересов, видения театра, сформированного в ином культурном контексте. Не удивительно, что большинство художников в межвоенной Польше не отличало творчество Мейерхольда от Таирова или Вахтангова, объединяя их под одним определением – антипсихологический театр, имя же Мейерхольда как правило всегда называлось первым, поскольку стало символом театрального авангарда. Даже Радульский, который видел спектакли всех троих, был склонен к такого типа обобщениям и делал из них далеко идущие выводы, в том числе оценивая родство польских художников с российским театром. Вспоминая Шиллера, Радульский писал:

«В грубом разделении на реалистический театр со Станиславским во главе и формальный, которым предводительствовали заклеянные Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, место Шиллера, несмотря на все его теоретические высказывания, было по эту, вторую сторону. Что русский реализм с его продолжателем в лице советского соцреализма имеет общего с Мицкевичем, Словацким, Норвидом, Выспяньским, Мичиньским, Жеромским, драмами, которые ставил Шиллер и которые должны были заложить фундамент взлелеянного им в мечтах польского театрального стиля»⁶⁷.

Если опустить упрощения данного вывода (в них Радульский, впрочем, отдавал себе отчет), то обращает на себя внимание попытка найти общий знаменатель для традиции польского монументального театра и советского авангарда. Нельзя при этом забывать, что главные представители этого важнейшего в театре межвоенной

Польши явления: Леон Шиллер, Вильям Хожица, Вацлав Радульский, Анджей Пронашко – ссылались на совершенно иную и неизвестную в России культурную традицию, к театральным идеям и драматургии польских романтиков, в том числе к т.н. «Лекции XVI» парижских лекций Адама Мицкевича – новаторскому видению нового театра, а также к Выспяньскому. Но нет и оснований игнорировать заявления Радульского о восхищении Мейерхольдом, поскольку между обоими этими явлениями (польским монументальным театром и театром Мейерхольда) есть параллели, выражающиеся в схожем стиле мышления о театре⁶⁸. Этот стиль характеризовал творчество многих режиссеров европейского театра того времени. Именно поэтому в сопоставлении польского монументального театра с постреволюционным творчеством Мейерхольда речь идет не столько о поиске влияний и зависимостей, сколько об указании на определенную идейно-художественную общность.

Польская романтическая драма, а также произведения Выспяньского, Мичиньского, то есть та сценическая литература, которая попала в поле интересов Шиллера, Хожицы и Радульского (хотя необходимо подчеркнуть, что все они ставили также современный репертуар, отечественный и зарубежный), не могла иметь место (и в сущности его не имела) ни в театре XIX века, ни в начале XX века, в период «Молодой Польши». Этот тип драматургии, отвергающей так называемое жизнеподобие, обращаемой к миру идей, к коллективным мифам и архетипам, не умещался в рамках

⁶⁷ Radulski W. Schiller-reżyser. Op. cit. S. 178. [Радульский В. Шиллер-режиссер.]

⁶⁸ На эти параллели указывал Збигнев Осиньский: Osiniski Z. Polski Teatr Monumentalny a radziecka awangarda teatralna // Miesięcznik Literacki. Styczeń 1969. № 1. S. 53–63. [Польский монументальный театр и советский театральный авангард.]

традиционного театрального пространства, требовал нового сценического языка и непсихологической актерской игры. Поэтому художники, сформировавшие лицо польского театра в межвоенный период, искали вдохновения в новых направлениях европейского искусства, особенно интересовались тем, что происходило в Германии, Франции и России, внимательно наблюдали за начинаниями Мейерхольтца. Их художественная позиция сводилась – в общем и целом – к отказу от «натурализма» мещанского театра и поиску вдохновения в более ранних эпохах: в польском романтизме, а также в античной традиции и в средневековом театре мистерий.

«Театр героический, трагический, массовый – в противоположность театру переживаний, интимных сценок и интересных случаев из жизни»⁶⁹, – писал Радульский о театре Мейерхольтца, подчеркивая, что его сила заключается в «созвучности эпохе». Похожие принципы исповедовали польские художники из круга, о котором идет речь:

«Любой большой, а точнее – любой творческий театр должен быть связан с коллективной жизнью, должен быть выразителем этой жизни, – подчеркивал Вилем Хожица, – ибо без этой глубокой связи с духовной сущностью общества театр как искусство по природе своей общественное обречен на вырождение и упадок»⁷⁰.

В другом месте, отсылая к Мицкевичу, он писал:

«Все эти идеи сцены не будучи арной, но мистериальной, визионерской и монументальной – это и есть язык нашей театральной современности, уже не только польской»⁷¹.

С таким стилем мышления были связаны конкретные постулаты и постановочные решения, принципы театрального пространства. В этой области огромную роль сыграл Анджей Пронашко – художник, наиболее открытый радикальным авангардным идеям, переносивший их на почву польского театра и являвшийся в то же время автором оригинальных пространственных и сценографических решений в театре. Он принадлежал группе художников, благодаря которым удалось найти ключ к постановкам польских романтиков в современных сценических образах. В 1928 г. в опросе «Театр будущего», проведенном журналом «Век XX», Пронашко писал:

«Театр должен стать машиной, нарушающей РАВНОВЕСИЕ духа, его сонное бездействие или спячку. <...> Задача театра – не воссоздавать жизнь, но ухватывать ее движение, ее призывы, <...> силу, которая приводит ее в движение»⁷².

Оказалось, что в этой революционной концепции театра может уместиться творчество Мицкевича и Выспянского. Среди прочего заслуга Пронашко – обнаружение художественно-идейного родства между, на первый взгляд, такими отдаленными явлениями, как польские романтики и авангард первой половины XX века⁷³. После войны, в 1958 году, наблюдая регресс в области пространственных решений, Пронашко приводил важнейшие достижения прошлого:

«Известно, и меня этот факт глубоко волнует, что огромное количество труда и изобретательности (целая масса замечательных идей во Франции, Германии, России и у нас) было вложено в конструирование нового театрального

⁶⁹ Radulski W. Teatr Meyerholda zamknięty.

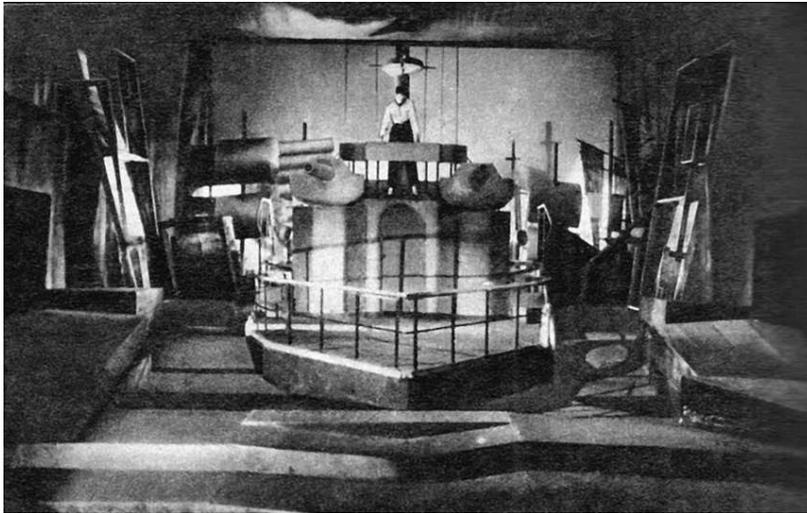
⁷⁰ Horzyca W. Zagadnienie polskiego teatru monumentalnego // Sygnały. 1933. № 10–11. S. 26–27. [Хожица В. Проблема польского монументального театра.] Тексты Хожицы о театре, публиковавшиеся в газетах и журналах, вышли отдельной книгой: Horzyca W. Polski teatr monumentalny. Wybór i opracowanie L. Kuchtówna. Wrocław, 1994. [Хожица В. Польский монументальный театр.]

⁷¹ Horzyca W. Rodowód teatru polskiego // Pion. 1938. № 51–52. S. 2–4. [Хожица В. Генеалогия польского театра.]

⁷² Pronaszko A. O teatr przyszłości // Wiek XX. 1928. № 2. Cyt. za: Marczak-Oborski S. Awangardowa wielość rzeczywistości // Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia. Wybór i wstęp S. Marczak-Oborski. Noty L. Kuchtówna. Warszawa, 1973. S. 5.

⁷³ «Адам Мицкевич, – писал Пронашко в 1934 году, – автор первого в мире сценического фактомонтажа, этой так модной сегодня сценической формы («Дядя»), в то же время является первым в обновлении концепции симультанного театра и искателем новых путей театра». Далее Пронашко напоминает о мицкевичевской идее постановки «Небожественной комедии» Красиньского в парижском Олимпийском цирке – см.: Odrodzenie teatru // Pronaszko A. Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa, 1976. S. 247–248. [Возрождение театра // Пронашко А. Записки сценографа. Воспоминания – статьи – письма.]

<i>Pro настоящее</i>	
<p>пространства. “Огромный театр” Выспаньского, театр Пискатора-Гропиуса, театр Копо, Симультаный театр, о котором мы уже не раз говорили, театр Сыркуса на Жолибоже, мой театр “на колесах”, как его называли, театры под руководством Мейерхольда и Таирова с их прекрасными соратниками, художниками – это не все, что можно было бы перечислить»⁷⁴.</p> <p>Пронашко вместе с архитекторами Хеленой и Шимоном Сыркусами, Феликсом Крассовским (автором метода «нарастающей сцены» – заполняемой по мере развития театрального произведения), а также Иво Галлом, Винцентом Драбиком, Владиславом Дашевским, Збигневом Пронашко и другими, относился к той группе польских сценографов, которым было слишком тесно в театральной коробке и которые не хотели довольствоваться ролью театрального декоратора. Упомянутые художники не составляли некоей единой группы. Пронашко и Сыркусы, например, обращались к программам футуризма и кубизма, а также конструктивизма, в то время как Иво Галл, отвергая очарование техникой и механическими эффектами, стремясь извлекать поэтико-философскую суть драмы в рамках жреческого видения ИТЕАТРА⁷⁵, искал вдохновения в восточном театре (особенно в театре Но) и мистериальном. Их всех объединяло с Мейерхольдом и соавторами его спектаклей стремление к архитектурному построению театрального пространства, к функционализму, тенденция к монументальности, наконец.</p> <p>Пронашко и Сыркусы создавали проекты театральных зданий, исходя из того принципа, что каждая</p>	<p>⁷⁴ Pronaszko A. <i>O nową przestrzeń sceniczną // Ibidem. S. 266.</i> [Пронашко А. О новом сценическом пространстве.]</p> <p>⁷⁵ ИТЕАТР – название (от соединения: «театр и театр», где первая часть означает театр существующий, а вторая – театр будущего), которым Иво Галл определял видение театра, где постановка (расположение сцены и зрительного зала) изменчива и диктуется характером драматического произведения.</p> <p>⁷⁶ Здесь стоит вкратце напомнить историю одной из самых громких постановок Шиллера, первый раз показанной на сцене Театра Велького во Львове (15.05.1932) со сценографией Анджея Пронашко. Премьера была с энтузиазмом встречена частью лево настроенных зрителей и атакована правонациональной прессой, обвинявшей Шиллера в большевистской пропаганде. Притесняемый властями (после постановки «Серебряного сна Саломеи» Словацкого Шиллер был на короткий срок арестован, а в его квартире провели обыск), режиссер уехал из Львова и занял пост директора варшавского театра «Нове Атенеум». Между тем он повторил в Театре Мейском в Лодзи (15.12.1932) львовскую постановку фактомонтажа Третьякова (на этот раз со сценографией Станислава Яроцкого, основанной на проекте Пронашко); сорежиссером спектакля выступил Хенрик Шлетьньский. Атмосфера рабочей Лодзи в большей степени благоприятствовала левой идеологии, поэтому спектакль был принят очень хорошо. Очередную постановку «события в 9 веньях» Шиллер</p>



этого визита в интервью ежедневной газете «Курьер польский» он заявлял, что Художественный театр (наряду с Малым театром и Театром Корша) представляет «не-что, скорее, музейное в противоположность Мейерхольду, которого «можно назвать сегодня *magnum opus* нового театра»⁷⁹. Тем не менее по прошествии лет Шиллер отрицался от непосредственного влияния Мейерхольда на собственную постановку произведения Третьякова⁸⁰.

Не подлежит сомнению, что монументальный театр в межвоенное двадцатилетие черпал свою энергию из достижений авангарда, и что творчество Мейерхольда было для него одной из важнейших точек отсчета. Отдельной проблемой является поиск упомянутыми режиссерами внепсихологического актерского языка. Кажется, однако, что в этом случае нельзя говорить о прямом влиянии Мейерхольда, а особенно – о влиянии биомеханики. Конечно, о ней писали, ею интересовались, но не было предпринято никаких

Сцена из спектакля «Рычи, Китай!» С. Третьякова. Режиссер Л. Шиллер. Театр «Атенеум», Варшава. 1933

радикальных шагов в создании актерского метода, опирающегося на непсихологические основы.

«Мицкевич, больной мейерхольдизмом» – такая формулировка была брошена (в качестве оскорбления!) в адрес Шиллера и его постановки «Дзядов». В 1927 г. Хожица писал: «<...> признание великолепных театральных идей Мицкевича сегодня считается еще «футуризм» или даже «русскими новинками»⁸¹; но следует добавить, что и в более поздние годы любая новая идея, особенно из области формальных решений, обвинялась частью критики в большевистском влиянии. Даже враги такого понимания театра, которое представляли Шиллер, Анджей Пронашко, Хожица или Радульский, интуитивно ощущали их родство с творчеством русского художника.

Перевод с польского Д. Вирена

подготовил вместе с Пронашко на сцене «Нове Атенеум» (1.04.1933). Варшавским спектаклям сопутствовали манифестации зрителей, полных энтузиазма, что вызвало ответные реакции полиции (были случаи задержания после спектаклей). Эти обстоятельства стали причиной того, что пьеса исчезла с афиш после 42 спектаклей, хотя пресса – расхваливавшая в идеологической оценке спектакля – единогласно признавала, что это одно из крупнейших достижений польского театра в области постановок современной драматургии. – См.: *Kołakowski T. Dramat radziecki na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym. Warszawa, 1982. S. 124–135. [Колаковский Т. Советская пьеса на польских сценах в межвоенное двадцатилетие.]*

⁷⁷ Автором инсценировки был Б.Ф. Федоров, сценографии – С.М. Ефименко; Мейерхольд осуществлял режиссерское руководство над спектаклем, премьера которого состоялась 23.01.1926 в TuMe.

⁷⁸ Эту информацию я привожу по Е. Тимошевичу – см.: *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowwywiady. 1923–1953. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa, 1996. S. 305. [Беседы с Леонам Шиллером. Интервью и автоинтервью.]*

⁷⁹ *Kurier Polski. 7.11.1928. № 309; цит. по: Ibidem. S. 68–69.*

⁸⁰ См.: *Ibidem. S. 187.*

⁸¹ *Horzyca W. Teatralne idee Mickiewicza // Horzyca W. Polski teatr monumentalny. Op. cit. S. 168. [Хожица В. Театральные идеи Мицкевича.]*