

Сергей Эйзенштейн

ЗАМЕТКИ КАСАТЕЛЬНО ТЕАТРА

В фонде С.М. Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 1923) хранятся две тетради. Первая (Оп. 2. Ед. хр. 1099) озаглавлена: «Заметки касательно театра за время с 13 мая по 25 июля 1919 г. в городах: Двинск, Режица, Торопец и Холм во время служения в I-ом военном строительстве Армии Латвии» (Л. 1). В ней – 28 записей (№№ 1-28; Л. 2–68). Вторая (Оп. 2. Ед. хр. 1100) озаглавлена: «Заметки касательно театра, также некоторые мысли об искусстве вообще, г. Холм Пск[овской] губ[ернии] и г. Великие Луки, за время с 25/VII – 13/XII 1919 г.» В ней – 32 записи (№№ 19–60; Л. 2–78).

Это первое значительное (не только по объему) произведение молодого человека, выбравшего стезю служителя Мельпомены. Большая часть записей (первая тетрадь – целиком, а вторая – наполовину) была опубликована в Альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра». Вып. 2. / Составление и научная редакция Владислава Иванова. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 199–244 (тексты Эйзенштейна). С. 261–272 (комментарии).

Во введении ко II разделу «К столетию со дня рождения С.М. Эйзенштейна» составитель сокрушался, что в «публикацию мы не смогли по техническим причинам включить театральные тетради С.М. Эйзенштейна в полном объеме» (Там же. С. 192). Речь шла о второй тетради заметок Эйзенштейна, остальные его тексты напечатаны во 2-м выпуске альманаха целиком.

Ниже печатаются «Заметки касательно театра» С.М. Эйзенштейна, не публиковавшиеся ранее (за исключением № 57, опубликованном нами в сборнике «Эйзенштейн о Мейерхольде», но повторенном ниже для полноты публикации).

Надо сразу заметить, что даты, поставленные Эйзенштейном на первых страницах первой

и второй тетрадей, относятся к первоначальным вариантам «Заметок», которые были при соединении их переработаны и дополнены. Эта работа, как нами установлено, проводилась Эйзенштейном в феврале–мае 1920 г. (см. обоснование в кн.: Эйзенштейн о Мейерхольде. / Составление и комментарии Владимира Забродина. М.: Новое издательство, 2005. С. 312–317).

Ранняя работа открывает в Эйзенштейне два замечательных качества. Он называл себя «автодидактом» (т. е. самоучкой). «Заметки касательно театра» демонстрируют удивительную способность быстрого самообучения: записи неопита театра поражают объемом усвоенного материала по истории театра – от античности через средневековье к театру нового времени, начиная от немецкого романтизма и кончая театром символизма и модернизма. Второе не менее удивительное качество – это творческое освоение методов, стилей, культуры разных театральных эпох: в рисунках персонажей, набросках декораций и костюмов, в решении театрального пространства, т. е. построение своего «воображаемого» театра, конкурирующего с новейшими театральными свершениями, и грезы о театре будущего.

Больше всего в этих проектах «бумажного театра» (аналог «бумажной архитектуры» нашего недавнего прошлого) поражает рано созревающая самостоятельность решений, осознание и выращивание своей индивидуальности. В то время, как в «Заметках» Эйзенштейн грезит о театре будущего и своем месте в нем (*mania grandiosa*, как не без самоиронии автор характеризует свои порывы) – на практике, в реальной жизни он ставит и оформляет спектакли с любителями Военного строительства и как актер работает в провинциальном театре на выходах и в эпизодах.



С. Эйзенштейн.

Рисунки для «бумажного» театра.

Общий вид Театра.

Sir Gay, 17

Все-таки имеет смысл сказать, что чтение «Заметок» связано с определенными трудностями. Хорошо написал об этом В.В. Иванов, его точное наблюдение мы повторим:

«Необходимо сказать о стилистических особенностях записей. Напряженная и трудная мыслительная работа С.М. Эйзенштейна находила выражение в синтаксисе, трудность которого не исчерпывается тем обстоятельством, что долгое время режиссер владел «немецким языком лучше русского». В нем отразилась внутренняя коллизия творческой фантазии и стремления к упорядочивающим схемам, движения мысли и не поспевающего за ним слова. Заинтересованному читателю предстоит не столько «чтение», сколько совместная с Эйзенштейном работа» (цит. по: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра. Вып. 2. С. 192. В комментариях ссылки на это издание даются сокращенно: Мнемозина-2, с указанием страницы).

В публикуемых ниже текстах к номеру 44 утверждение, что «читателю предстоит не столько «чтение», сколько совместная с Эйзенштейном работа», относится в наибольшей степени.

Тексты написаны Эйзенштейном по старой орфографии. Здесь они публикуются по нормам современной орфографии: с заменой «ятя» и опущением «ера». Текст записан Эйзенштейном практически без абзацев. Для удобства чтения мы выделили в них смысловые блоки и отделили их абзацами. В квадратных скобках заключены восстановленные части слова и необходимые для понимания текста части речи. Все формы выделения слов и фраз переданы курсивом. При двойном подчеркивании фрагмент дается курсивом с подчеркиванием.

№ 43

Одно маленькое «мистическое» замечание о творчестве (в связи с Гоголем¹): одно взять тип (или наделить тип *готовыми* чертами, опять же взятыми), а другое из «доведенных до типа» черточек создать

тип – другое, хотя бы в конце концов вышло бы такое же типичное и живое лицо, как и первое. Тут такая же мистическая разница, как между машинным кружевом и ручным, фототипией и старой гравюрой и т. д. Первое – беллетристы, второе – «писатели» (настоящие, как Гоголь). (NB. Даже наделение типа «выразительными» чертами – ручное кружево.)

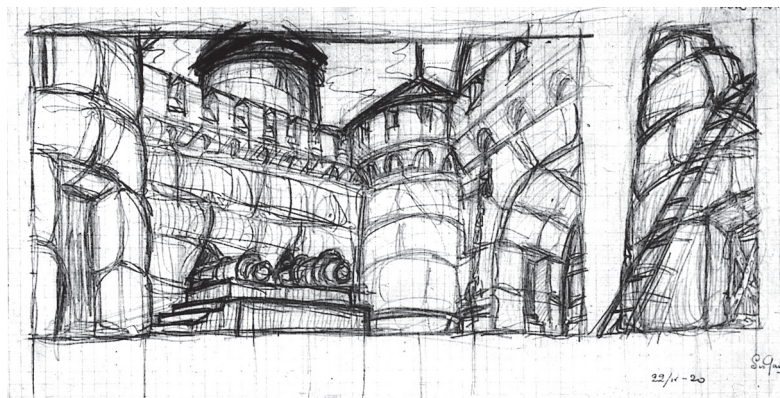
№ 44

15 августа

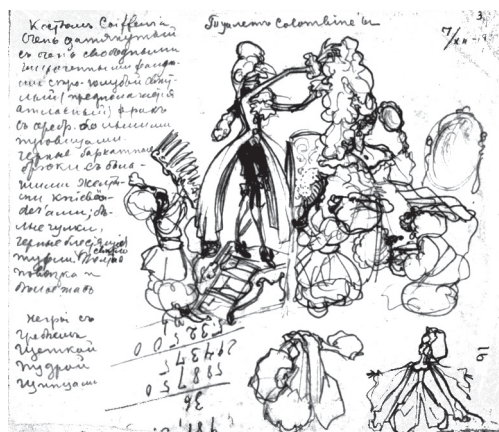
Опять же вскользь брошенное, просто своим сочетанием двух слов обратившее на себя мое внимание выражение, даже не выражение, ибо то, для чего они сказаны были, совсем не то, на что они меня навели. С. Рафалович («Эволюция театра», изд. Шиповник, 1908²) начинает какой-то абзац (об обособлении «театра от жизни всенародной») словами: «Путь сюжетов и их инсценировок...»³ – да, ведь, в этом вся будущность – слить эти две «вещи», слить воедино, в одно «действие», и получится уже нечто цельное новое (кстати, вопросы вроде «воссоединения театра и народа» мне несимпатичны и кажутся мне такого же порядка, как воссоединение или вообще соединение религиозных обрядов с мужицкими обрядами, учения религии с народными суевериями). Соотношение народа и театра должно уподобляться соотношению народа и религии и тайн религии в древности

у жрецов. Вообще о «тайне» и общности духа (обязательно) народа и «народного театра», духа, но не «всепонимания и всеобъемлемости» народом театра, ибо ему *понятно* пока лишь самое «такое, этакое, не-этакое». Сперва его поднять до полного понимания «настоящего», а пока создать ему театр, который бы он «чувствовал, еще не понимая». Об этом подробнее где-нибудь дальше. Кажется, тут пример и ссылки на античность (о ней, конечно, нельзя «умолчать», когда вопрос идет о «народном театре»⁴): идея рока и красота языка, сконцентрированность действия, гениальность древних поэтов – «чувствовалась» толпой, но, я думаю, вряд ли кто-либо из нее «понимал» все это (в трагедии, в сатире *не то* – Аристофан⁵), но дальше.

О «обязательном единстве автора и режиссера» и о слиянии этих двух «враждебных» элементов в одно лицо, которое бы и творило «действие», пишется сейчас очень и очень много. (Я полагаю, что термин «Театр одной воли» Сологуба⁶ это и выражает, но, прожмав⁷ эти философические дебри, в которых постиг весьма немного, изменил взгляд свой. Эх, кажется мне, господа «отвлеченные» теоретики, – не вы постройте новый театр – новый театр за «*практическими*» теоретиками (Вс. Мейерхольд⁸ и пр.) – не забудьте с чего начинаются большинство биографий великих кватро-чентистов: «...отец отдал его в обучение золотых дел мастеру...». Из «мастерства» –



Р. Роллан. «Взятие Бастилии». Акт 3-й.
Sir Gay, 22/IV - 20



«ремесленничества» (в лучшем смысле этого слова XIV, XV вв.), из пыли декорации, построек таких или таких подмостков, проб той или иной краски – вот из чего, из вникания и обогащения, расширения и «доведения до предела⁹ того, что она может дать», всякой мелочи театра, а не в отвлеченном «парении в поднебесьи»! Мысленно представляю себе Шекспира, «бывшегося одним пульсом со своим театром», как он экспериментировал, напрягал и бранил все, все, что можно было (по тем временам) взять от той сцены, единственной (в три «типа» сцены я не вдаюсь, тогда «сценическая (сценографическая) возможность» была больше чем стеснена и поставлена в узкие рамки), но он взял из нее всё. «Взаимодействия» Шекспира на сцену и сцены (ограниченностью своих возможностей) на Шекспира были, вероятно, одинаково плодотворны; как повлиял Ш[експир] на устройство сцены, не знаю – будь в его распоряжении такой же громадный технический инструмент выявления сценических возможностей, как сегодня – оно было бы заметнее и определенно записано. Что же касается влияния сцены на него, то теперь, после исследования Сильверсана (см. №¹⁰), мы ей можем приписать ни одно дивное (без такой сцены «ничемное») описание «местодействия», «сражения» и пр. chef-d'œuvre'ов¹¹ поэзии. Но в силу своей связанности сцена еще и давила

«12 часов Коломбины».

Надписи на рисунке:

Туалет Colombine'y. 7/XII – 19.

Костюм Coiffeur'a – очень затянутый с очень свободными широченными фалдами серо-голубой светлый (предполагается атласный) фрак с серебр. большими пуговицами.

Черные бархатные брюки с большими желтыми kniebänderä'mi [лентами, которые завязываются под коленом]; белые чулки, черные блестящие туфли. Светло-желтая повязка и белое жабо.

Негры с гребнем, щеткой, пудрой, щипцами

Маски Commedia dell'Arte:

Смеральдина

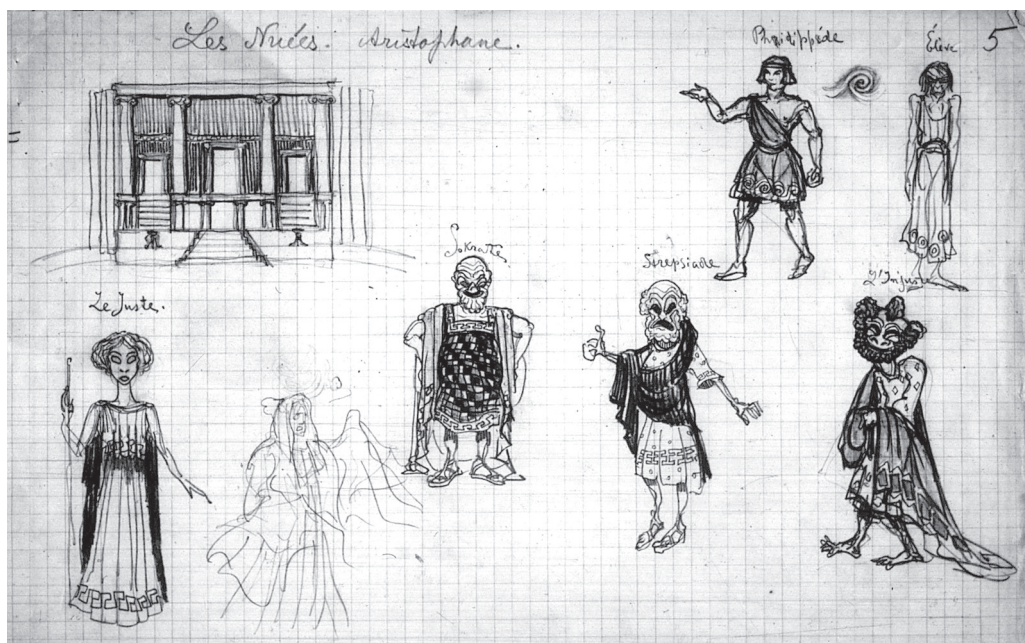


Шекспира, не всегда были такие блестящие «обхождения рамок», как монолог Лира¹², маскирующий «параллельность» действия, или отсутствие занавеса, или пользование этим для обрисовки тревожного настроения солдат (см. упом. статью); сам же Сильверсан приводит примеры неудачного, подчас бессмысленного решения этой задачи «обхождения».

«Ну-с, – скажут, – все это очень мило, пересказ своими словами статьи господина Сильверсана, конечно, очень мило и, м. б., полезно, но... но к чему вы все это, pardon, плетете?» К чему? А вот к чему. Хочу добавить, что в обязанности «слившегося воедино» автора и режиссера должна войти обязанность «строителя своего театра» (resp.¹³ «сцены»), на котором будет «играться» его творение (resp. «совершаться созданное им действие»). Ну? Здесь к его творчеству, чисто поэтическому, присоединится (pardon, отступление – соединение режиссера и «строителя театра» мы уже имеем: Вс. Мейерхольд, Евреинов¹⁴ etc. – не окончательность этой стадии и ее двойные возможности и задачи см. дальше) еще создание параллельно видимой его стороны: с разрешением поэтической задачи будет идти рука об руку задача зрительной ее интерпретации. «Это опять-таки только автор – режиссер», – скажут мне. Нет! Не только! Зря, что ли, я тревожил тень Шекспира в его взаимодействии со сценой и техникой сцены (не только игры). В том-то и дело: творя паралл[ельно] поэтическому творению еще и форму, не только в какой оно изложено, но и в какой оно будет видимо и воспринято (не только перечислением аксессуаров, ремарок для «жестикляции» и цветом декорации и костюмов) – его поэтический замысел будет «модулироваться» (как «необходимость описательных монологов» модулировала, resp. влияла на Шекспировское творчество, дав нам, м. б., одну из наиболее блестящих «страниц» – обратите внимание: «страниц» – термин не театральный, но «необходимость» и «логичность появления» в удовлетворении театрально-сценического требования этого и чуждого «театру» чисто-литературного элемента оправдывает (чего не делает[ся] aujourd'hui¹⁵), когда подобное пристегивается в силу традиции или желания поэта потрепать языком, то и другое sans raison d'être¹⁶ в театре (см. № 42) ему право существования на сцене». Своею неизбежностью

в проведении «театрального» требования (определения места действия, на что не имелось «внешних» возможностей) окупает оно себя это право (тоже отступление «не на тему», но не могу молчать, чтобы было ясно, что тут ничто не противоречит моим основным взглядам на театр: «театр – театр», а не «литература», «кафедра», «трибуна» etc.) и сделается совершенно театрально (resp. зрительно, слухом etc.) воспринимаемым (чего нельзя сказать о многих пьесах, написанных без considérations¹⁷ на то, каким приемом они будут интерпретироваться; с одним желанием «сказать то-то» или «обрисовать такой-то характер» – этих заданий достаточно для «литературной прозы», в театре еще требование – «как я его покажу», «как я проведу его» etc. Отсутствие этих considerations в основах создания творения (вообще или ввиду «не-взятия» максимума от прелести, которую посредством умелого применения они могут дать) доставляет только излишние трудности режиссерам, которым портит кровь и ломает головы в поисках форм, в которых как-нибудь, с грехом пополам (иногда написано так, что и не подберешь ни черта!) были проведены мысли и замыслы автора.

«Эх, батенька, – скажут, – вы не поэт, к поэтике души у вас нет; м. б., к режиссерству у вас сердце лежит, не знаю, м. б., вы в нем что-либо и понимаете или будете понимать, но стойте и не суйтесь в поэзию: всяк сверчок...» – «Pardon», – отвечу я, – но, во-первых, я же осветил одну сторону и пришел к выводу: мысли о сцене (т. е. о том, как будет интерпретироваться «замысел автора на подмостках»), если не будут покидать поэта, будут «модулировать» (оскорбленный «пиит» скажет: «Уродовать! Нельзя ставить красоту поэтического замысла в зависимость от... от... подмостков! Это унижение!») – «Нет, нет», – ответим, – если вы задаетесь такими вещами, то «нэ ходы на мой лавка» в театре, а идешь туда – подчинись известному «требованию» его замысел, но модулировать лишь тогда, когда он будет

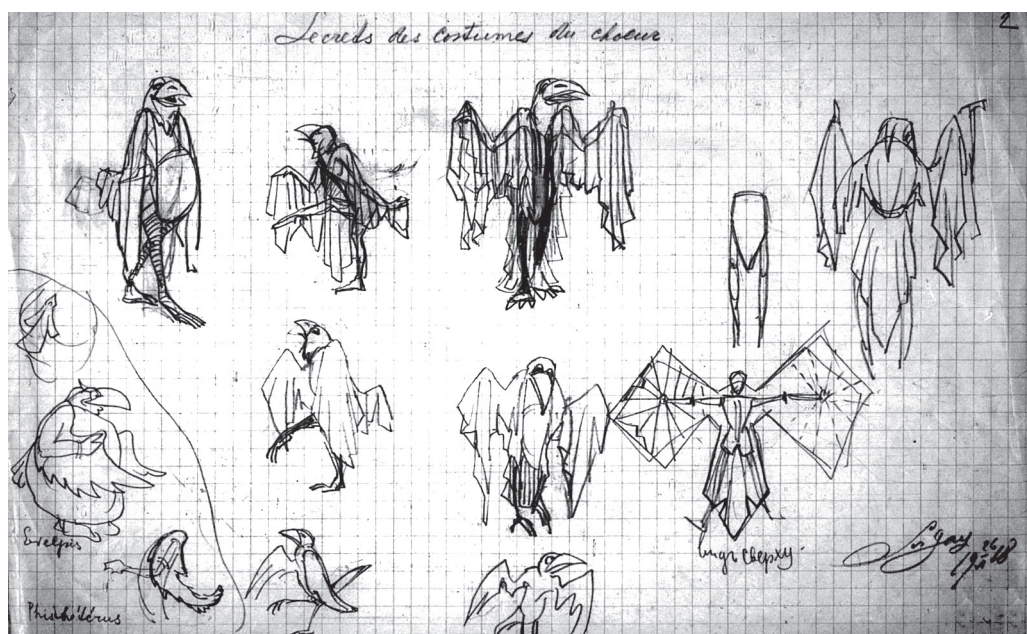


Персонажи комедии Аристофана «Облака»

Стрепсиад

думать [о] «тиранической сцене» (т. к. сцена такова, имеет такие-то + такие-то «возможности» – эта часть мое[го] создания не отвечает «возможностям» сцены, на которой я поставлю вещь – вот эту часть моего произведения («Эту часть моей души», – скажет «пиит»!) (или если я немного изменю положение, ход действия, «приноравлиюсь», это будет в «возможностях» сцены). Но, позвольте, я вовсе не это проповедую – затем-то я и навязываю автору, кроме режиссуры (что делают все), еще *emploi*¹⁸ строителя «физиономии» сцены! Ведь только если он параллельно творению творит и тот аппарат, который проявит его творение, он может вполне «провести» свой замысел. Допустим какой-нибудь дикий случай или пример¹⁹: без некоторого «коробящего» чувства трудно поставить и представить себе фантастическую (в стиле, напр., Гоцци²⁰ или Гофмана²¹) драму или комедию в современных костюмах и обстановке.

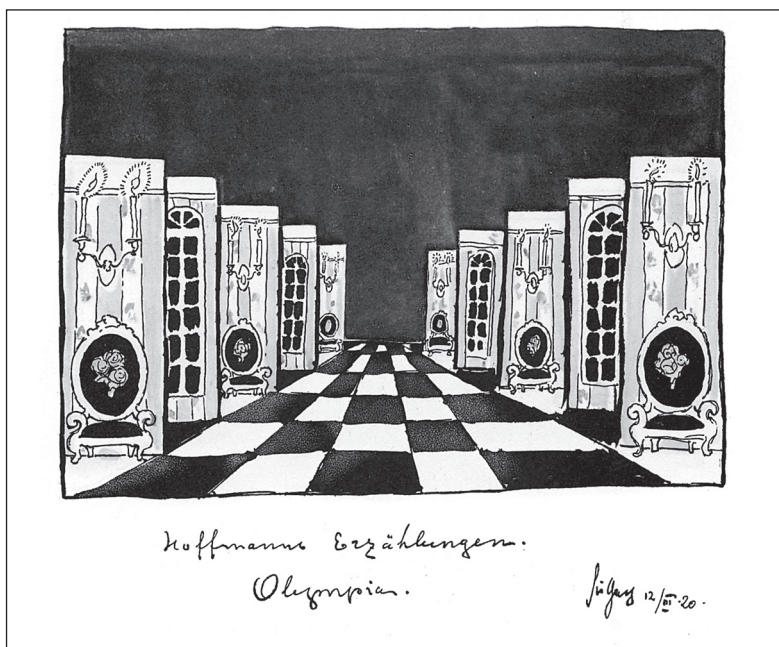




Аристофан. «Птицы».
Секреты костюмов хора.
Sir Gay, 19/VI – 18

Допустим, для примера, что автору удалось написать гениальную «сказку сего дня» – такую, от которой бы не «претило», как всегда претит хоть немного («Hannele» Hauptman'a²²), когда фантастика соединяется с натурализмом – сегодняшним: в костюмах, манерах, прическах, как, например, легко «фантазировать» – resp. делать фантастическими – 30-е–40-е годы (уже не фантастические сами по себе, как какие-нибудь «рыцарские времена») или еще лучше – «чудо» в сегодняшней обстановке (но не под видом сатиры, как «Чудо св. Антония» Метерлинка²³, где дело не в чуде, а в современных людях; а такое этакое в драме «вознесение на небо» (в серьезной, за душу хватающей обстановке), в «калошах и пиджаке», так пусть он придаст своему «творению» такую «форму выразительности» (не словесную, психологическую, а постановочную), чтобы это было не «rigolo»²⁴ или не «наивно» etc.

NB. Пример не совсем удачен. Но, в общем, надеюсь, мысль ясна – поэт создал нечто, до сего времени не поддававшееся интерпретации – это ему «важно», «запрос души», «в этом все» etc. Так пусть же его творческий гений идет дальше – пусть он подскажет ему через то же вдохновение, которое подсказывало ему создание этого «нечто», и тот вид, в котором и «трюки» (resp. механику), которыми он «покажет» его на сцене. Ведь этим мы дождемся новых форм интерпретации, новых «сцен», наконец, театров! Ведь это («Ремесленная сторона», – скажет «пиит».) не унижит автора; наоборот, он сможет сказать «все» (чего не может, если пишет для «коробки» со своими «требованиями»), а во-вторых, создать новую форму театра, а в-третьих, расширить колоссально свою область творчества: м. б., в самой физиономии театральной архитектуры сцены, залы! (Отсюда, по-моему, должно, г. Лукомский²⁵, произойти переустройство «театрального здания» – и не только сцены!) Он сумеет еще добавить больше выразительности, определенности, всесторонности etc.,



Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана». Эпизод «Олимпия». Sir Gay, 12/II – 20

м. б., еще более богатыми средствами, чем только слово (resp. и те «методы выразительности», в коих он еще участвует), своему поэтическому замыслу. Конечно, *это* уже немного утопично. Но «творение своей сцены», никогда не теряя из глаза и параллельного «творения драмы», не только «расширит» горизонты творчества, обогатит театр и его методы несказанно, но и уберекет нас от печали не видеть «в должном виде» поставленных таких *chef-d'œuvre*'ов, вроде «Per Gunt'a»²⁶, который, по свидетельству даже Евреинова, «весьма труден и почти невозможен к сценической интерпретации»²⁷, ибо, конечно, написан *sans considérations*²⁸!

Вообще «параллельному творчеству», о котором разговариваю, позволю себе провести аналогию, взятую не из области искусства, а из практики моей теперешней деятельности – оборонительных работ, а именно: «взаимоотношению» и «сопряженности» окопа и проволочной сети, где вся трудность в таком комбинировании, чтобы начертание окопа отвечало рельефу местности, сеть также, а, кроме того, главное,

чтобы сеть «фланкировалась» огнем из окопа. Вот вам и полная аналогия: окоп («творение») – конечно, главное, но без сети («сценической интерпретации») ничто, или почти ничто («драматическое произведение» «для чтения» – в силу ли намеренности – «Фауст и Город»²⁹ – или невозможности быть поставленным – с точки зрения театра и театральности). Модулирование «изломов» окопа согласно условию фланкирования сети, подгонка ее к нужному положению, то и другое очень усложненное связанностью с рельефом и расположением местности («сценические средства выразительности и интерпретации») – прекрасная притча к тому, что я хотел сказать. Талантливо решенное (вспомним: «чем больше препятствий на вашем пути в разрешении задачи...» – см. № 40³⁰; такой опорный пункт – недоступен), такое произведение прекрасно и окрашено тем, *чем-то особенным*, что дается и проявляется лишь в чем-либо, *трусами* достигнутом (глубина, «inébranlable-енность»³¹, «черноземная сила», дух etc.).

№ 45 (добавление к № 43)

Вспомним еще две манеры «писать человека на картине» (да и вообще живописать) у наших художников и у старых мастеров: «наш» берет и срисовывает натурщика в том или ином положении (т. е. рисует независимо от манеры импрессионистической ли или передвижнической), т. е. «то, что есть» (конечно, творение – «чегонетности» является продуктом «нефотографичности» передачи – это, если бы меня обвинили, что я нашу живопись ставлю в разряд «эстетики второго разряда»³², кстати, «передвижники» именно принадлежат к этому разряду в силу своих принципов писания, все же новые, левые, как хотите, течения – определенно первой – но все это не на тему). Старый мастер, изучивший до тонкости каждую черту (употребляю именно «черту», чтобы подчеркнуть стиль отвечающим обоим аналогизируемым темам термином, аналогию. NB. Там – черту в себе, в характере) человеческого тела, создает в том или ином положении вымышленную – да еще в невозможном на самом деле («чегонетном») положении (вспомним сонм летящих фигур в «Триумфе Игнатия Лойолы» Веронезе³³ – так не подвнешь натурщиков! или «Распятая», из коих ни одно не срисовано с распятого человека) – теперешние копировальщики (неуклюжие фигуры исторической нашей живописи, конечно, не всегда – Суриков³⁴) немного исключение, но, если они – исключение – они именно неуклюжи; а иначе – продукт бесконечно кропотливой «срисовки» или «в нужной позе» срисованные «в картину» (материалы к биографии Сурикова, «Аполлон», 1916 г.³⁵) фигуры, или, если пишет портрет, то дает скорее не таковой («Мона Лиза»³⁶), а целый том анализа и выводов, а не отражение. О превосходстве старых мастеров над большим большинством современных (над всеми,

орудующими в указанной сфере и указанными методами – конечно, нет правил без исключения) – очевидно. Отражение действительности и идей, волнующих современность, в творениях (хотя сколь они недостойны этого термина!) беллетристов – не менее и цель и результат и для чего написана сия аналогия в такой же степени.

№ 46

Итак, конкретным выводом из № 42 явилось положение: существуют две эстетики: первая, высшая и вторая – второразрядная. Первая – поклонница претворения дивного вымысла, вторая – «дивного» претворения реальности.

№ 47 (к № 45)

Вспомним еще, что ответил Рафаэль³⁷ на вопрос о том, как он создает таких божественных по красоте мадонн и откуда он берет такие дивные «модели». Ответ гласил, что, созерцая и живописуя с «модели», он в то же время видит и пишет с некоего идеала, которого в действительности нет, но который носится перед ним.

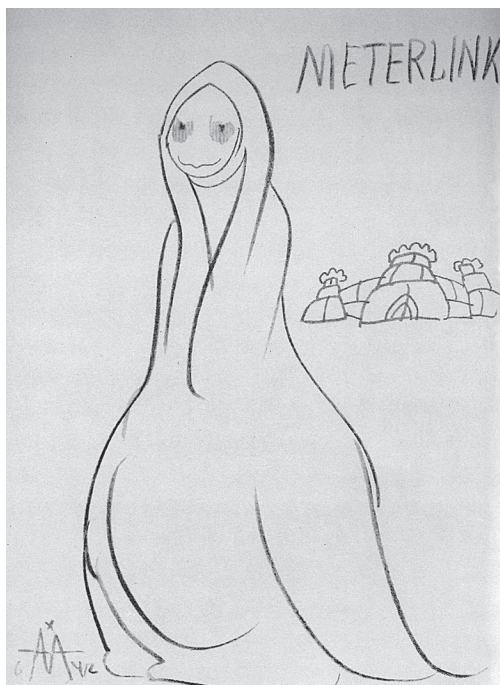
№ 48 (к № 46)

Наличностью эстетики второразрядной (все же тоже эстетики) объясняется такой, часто крупный, успех и популярность многих низкопробных и осуждаемых эстетикой первого разряда произведений и вещей. «Сносность», иногда даже «симпатия» приверженцев высшей эстетики к таким произведениям достаточно ясно объяснены всем присущей «негритянской» чертой наших характеров³⁸.

49

(продолжение к № 44)

Итак, новый автор мне представляет-ся одновременно и полным интерпретатором и автором хоромины своего и для своего творения. Что же теперь делать с детищами тех авторов, которые этому не следуют? (NB. Тон, в котором пишу – «нарочит», не могу отделаться от впечатления, что с кем-то полемизирую!) (Как пример укажу на «Дар мудрых пчел»³⁹ Ф. Сологуба – в начале действия он дает вполне определенную картину того, что должны видеть, ясно, какая картина перед его глазами, когда он писал, но именно «картина», а не «сцена с его драмой на ней», а объем возможностей выразительности картины гораздо больше и совсем иной, нежели сцены. Когда пишешь, надо видеть не только живой тип, его движения и антураж, но: «актера в роли этого типа», «движения актера в роли этого типа на сцене», «mise en scène и «постановку», т. е. именно – «творение,



Метерлинк, 6.X.42, Алма-Ата



Ибсен, 16.X.42, Алма-Ата

поставленное на подмостки».) Преимущественно драмы старого театра: для режиссуры – два пути. Или 1°: «совершенно» изучить сцену и технику эпохи создания вещи, воссоздать их и тем «оправдать» все частности пьесы и выполнить замысел автора таким, каким он был в нем, писавшем для определенного театра (в частности, о Шекспире см. по этому поводу Сильверсана), или 2°: если пути к этому отрезаны – отсутствие данных для восстановления таковых, отсутствие средств к полному или даже частичному восстановлению их (напр., воссоздание античного театра для, скажем, «Электры»⁴⁰ где-нибудь, кроме Orange, Сиракуз⁴¹ или т. п. города, имеющего счастье обладать руинами театров, которые можно приспособить к воссозданию) или по другим причинам – режиссеру остается стать

уже после создания вещи ее «соавтором», т. е. сохранивши дух, физиономию (выражаясь вульгарно, но весьма «практически», «все, что можно») и, так сказать, проникшись духом и согласно творению, досоздать недостающую «половину» (что я этому отвожу такую большую часть, м. б., будет обидно для гг. поэтов – живых, а, конечно, очень для фанатичных охранителей памяти умерших, но, как сказал Лютер, в Worms'e: «Иначе – я не могу»⁴²) и сотворить подходящую физиономию на театре, вполне отвечающую (на практике это, конечно, будет лишь «более или менее») творению.

Роль и тут и там трудная и неблагодарная – неблагодарная, вспомним, как благонамереннейшее воссоздание «Старинного театра» потерпело неудачу (свидетельство Мейерхольда⁴³; я не видел) в силу «недовоссозданности»⁴⁴ (опыт первого пути) и яростнейшие нападки на Мейерхольда, «убившего», якобы (статья Аполлонского⁴⁵), Лермонтова в его гениальной постановке «Маскарада». Постановки «Дон Жуана» и «Стойкого принца»⁴⁶ показывают, что второй путь, пожалуй, гораздо благодарнее, да оно и понятно (особенно при талантности режиссера) – как-никак творчество, а не реставрация и археология... Опыты автопостановки («Пелеас и Мелисанда» в постановке Метерлинка в парке, среди руин аббатства, с публикой, следовавшей пешком по аллеям за «ходом – буквальным! – действия»⁴⁷), как бы они сами по себе остроумные и интересные (упомянутый опыт, совсем новый, Метерлинка – читан года 3–4 тому назад в «The Sketch»⁴⁸, нового и еще чего-либо другого не дают, если «постановочный замысел» не был уже в основе «творения» – здесь автор – просто режиссер второго пути только... «немного более близкий» к инсценируемой драме. Конечно, сотни написанных драм вполне и более удовлетворяются сегодняшними ящиками и большего не стоят. Но я говорю о новом будущем театре, которому суждено создать

эпоху. М. б., мои заметки предугадывают одну его черточку. Что такой метод родит новые сценические возможности – неоспоримо. Что сцена не должна быть «одна» – я писал уже давно, еще в Двинске – «каждой вещи своя сцена, если не свое театральное здание и архитектурный фасад»⁴⁹. Сегодняшняя заметка – расширение темы... и указание того плодоносного источника, откуда вместе с чудесами поэзии наиболее пристало родиться новой сценографии, сценотектонике (аналогично архитектонике) вообще – новому театру («практической», «вещественной» его стороне).

№ 50

Как красива мысль об «искренности» в архитектуре, – чтобы внешний вид фасада не лгал против внутреннего расположения (специальный, «профессиональный» пример: недопустимость раскреповки сплошной – внутри – стены, если внутри одно помещение за ней). Осуждение с этой точки зрения странностей Версаля, где одним фасадом (одинаковым) прикрыты царские чертоги, залы и кухни, бани etc. – по внешнему виду не скажешь, что это. Не есть ли это тоже одна из подсознательных, инстинктивных мыслей и не объясняется ли ею такое умиление (кажется, всем присущее) перед русской стариной, столь в этом отношении откровенной – вспомним любой монастырь, подворье («службы»). Конечно, тут, м. б., еще играет роль и Hogart'овский принцип⁵⁰. Все это пишу, внезапно вспомнив при рассматривании неудачно скомпонованной калитки – ворот дома vis-à-vis⁵¹ – всегда меня очаровывавшие ворота церковных и монастырских оград. Знаете, типа [рис.] и проездов под церквями, «надвратными» (видел таковой в Вологде – в женском монастыре⁵² – очень характерно и резко выраженные).

№ 51 (к № 44 же)

Если бы дали гг. поэтам сотворить человека, – ведь не одну всеми чудеснейшими качествами одаренную душу создали бы они – они позаботились бы и о том, чтобы тело его было бы не менее прекрасно. Подразумеваю здесь под телом не поэтическую форму произведения – *encore une analogia*⁵³!

№ 52 (к № 44)

Не беру на себя смелость определять, что выйдет, какие задачи и какие именно решения их случатся на намеченном мною новом пути для поэта-драматурга (в немецком смысле этого слова⁵⁴). Как на частный пример возможностей укажу следующие пьесы, скомпонованные со специальным и обязательным исполнением, скажем, в парке с следующей за ней публикой, причем, задавшись этой задачей, этой возможностью, поэт возьмет все, что даст ему нового и преимущественного этот прием. Или, например, драму, рассчитанную всю для исполнения «в», «перед» и «около» портала готического собора – опять-таки взяв из этого материала и своеобразности его все. Причем вовсе не обязательно непременно «упрощение» (это уже касается не меня – любителя простоты и схемы). Упрощением мы стараемся приблизиться к «высоте» стариков, забывая, что часто (например, шекспировская сцена) простота была лишь следствием отсутствия возможности в силу недостатков технически-машинных или изобретательности. Дайте Шекспиру-Dramaturg'у в руки все «театральные возможности» сего дня (световые, механические и пр. и пр. электрические etc.) и вообразите, что бы он создал. Например, опыт усложнения (конечно, не как самоцелью) – зародыш моей мысли постановки «Аглаваны и Селизетты»⁵⁵ в картонном целом дворце с башнею и несколькими залами,

галереей и картонным садом, где последовательно в разных частях его развивалось бы действие. Мотив, взятый из средневекового приема – *mansions'ov*⁵⁶ – дворец своего рода *auf ein andere gestapelte mansions*⁵⁷. Также мои будущие постановки частично перекомпонованных (см. статьи об этом в ч. I) мираклей в перекомпонованной сценировке⁵⁸. Затем еще пример: использование до конца всех эффектов и преимуществ в пьесах, написанных для исполнения в маленькой рощице; на площади; на улице, внизу в диалоге с окнами первого этажа (обхождение больших в данном случае акустических затруднений; световых, костюмных задач, принимая во внимание освещение натуральным светом).

NB. На днях видел в журнале «Пламя»⁵⁹ фотографии драмы, исполненной на Дворцовой площади: «Свержение Самодержавия»⁶⁰. Судя по снимкам – нового ничего (особенно сцена-трибуна у ворот Зимнего дворца), кроме, конечно, некоторой оригинальности мысли и, кажется (фотография: «Гапон⁶¹ ведет народ ко Дворцу»), вовлечения зрителей в «игру» (м. б., если бы эта постановка была бы продумана до конца и использовано все: напр., вовлечение публики в самое «действие» – это лишь мое предположение по фотографии – м. б., этим не задавались, не имели в виду, м. б., даже, судя по раздвигающим толпу «держимордам»⁶², были против этого, а какое бы удовлетворение дало бы такое последовательно проведенное «слияние» нытикам о разделяющей рампе!). Да, пожалуй, именно в такой вещи еще возможно слияние полное – факторы налицо: общность настроения («революционность»), близость всем сердцам; участие в идее, даже связанность с местом («Площадь 9-го января»⁶³).

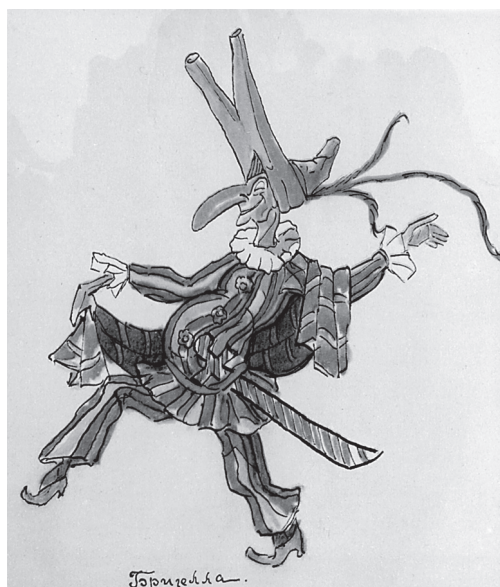
NB. Эти мечтания являются верхом отчужденности моей не только от окружающей жизни, но и от личных политичес[еских] убеждений (по коим я враг этого) и преследуют лишь чисто- и идеально-театральные интересы.

В добавление к № 44, к отступлению о «народном театре» можно это пристегнуть к «понятным» и хоровому началу (о невысокопробной эстетической стороне – не буду говорить – может ли вообще выйти нечто эстетическое из конкубината искусства и сего дня!). Да! (просмотрев еще раз фотографии) такие постановки могли бы сыграть важную роль и сказать «новое слово» (в унисон античному театру) напр. даже такое, как *défilé* «волынцев»⁶⁴, если, если, конечно, ставить на доминирующее или, во всяком случае, не уступающее место «чисто театральное искусство», а не только «идейную», «агитационную» и т.п. задачи.

№ 53

18 сентября

Сего числа начал чтением «Театр для себя»⁶⁵ Евреинова. Не пеняйте, если кое-что будет им навеяно.



Маски *Commedia dell'Arte*:

Бригелла

№ 54

Недавно размышлял о том, что я, собственно говоря, подразумеваю под «театральностью». Пока окончательно формулировать (так определенно, как должны быть ответы на допросе) не могу и боюсь, ибо в это понятие, кажется, у меня входит многое и не из области «чистого божественного искусства».

Пример: такая мысль. Почему после октября в театрах, в частности Императорских⁶⁶, стало так «паршиво». Неужели пиджаки, рубахи и гимнастерки вместо мундиров, фраков, белых галстуков могут иметь хоть косвенное влияние на «торжество» в сторону отрицательную? Отвечу: да. Эта намеренность, разодетость, парадность и торжественность уже отчасти (заморыш, выродок прежнего) есть та до комично жалкого низведенная доля участия «посюсторонней» части актеров в торжественности

действия – «театральность» в зрительном зале. Теперь же «пиджаки» – дома, курят, едят, сидят, развалившись, на барьерах лож и чувствуют себя нисколько не парадно, а как в своих закислох комнатках и чуть ли не в уютном семейном кругу. Слушать «Демона»⁶⁷, видеть «Стойкого принца» в таком настроении – слишком большой разлад. В «Интимных театриках»⁶⁸ другое дело. Там все намеренно подготовлено к сему.

— Итак, фраки, бриллианты, мундиры, перчатки – тоже атрибуты Вашей «театральности»?

— Да! Ведь, смотрите, не только помешанные на театральности чувствуют, что в театрах от этого «паршиво» – и это мнение у той «толпы», которая не мыслит и «валит» в театр, но, чем меньше индивид думает и работает над вопросом, то есть просто, не учитывая, «высказывается», тем подчас ценнее то, что он скажет, ибо это будет не плодом рассуждения и размышления, а голос инстинкта, а чем



Маски Commedia dell'Arte:
Панталон

К. Гоцци. «Женщина-змея».
Гигант

ниже развитие, тем инстинкт острее. Кому не дано рассуждать и размышлять, дано счастье высказать вскользь, подчас не давая себе отчета, уяснения мысли. («Дуракам – счастье!») Чувство «театральности» – нечто инстинктивное, вообще что-то, что надо «почувствовать» (это слово выговаривается, знаете, с таким движением левого плеча, позвоночника и правой стороны таза вкупе с правой берцовой костью – движение, которым хочет[ся] выразить восприятие души).

NB. Сие в pendant⁶⁹ к «морской зыби», «компактности» и «винтовой лестнице», а также маминым описаниям старинного «пузатенького» чайника из серебра, когда она всячески старалась фигуркой и руками

передать и выразить его форму. Все сказанное выше к описательным материалам театральности посюстороннего театра, считая, что мы сидим перед рампой. Так сказать, кусочек материализма в этом понятии. О «душе и переживаниях» в связи с этим понятием – дальше. Если, конечно, не найду у кого-нибудь готового, меня удовлетворяющего определения.

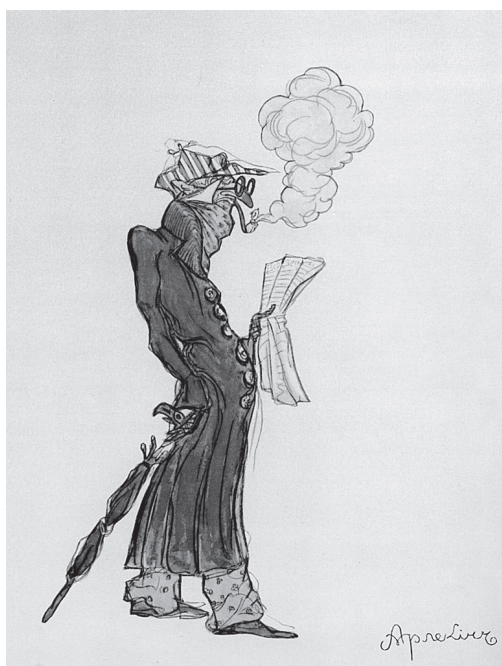
№ 55

22 сентября

Маленькое отступление.

Меня часто и часто мучила и преследовала мысль о том, почему, собственно говоря, читая что-нибудь серьезное, хотя бы по вопросам искусства, если не нахожу прямо написанным то, что я думаю, а что-либо совсем новое, это новое, однако, моментально начинает казаться своим, знакомым, уже не новым. Нечто подобное, интимность при ознакомлении с картиной дотоле





Маску Commedia dell'Arte:

Арлекин,

Пьеро

неизвестного мастера (считаю нужным тут же отметить важное для дальнейшего вывода, что *не все* новые взгляды и *не все* картины, скажу даже, «далеко не все», производят такое впечатление). Сколь приятно же было встретить у L. Tieck'a в новелле «Die Gemälde»⁷⁰ такой отрывок:

«Raffael und Correggio und Titian regen nur mein eignes Selbst an, das in Vergessenheit schlummert, und das größte Genie, der tiefste Kunstsinn können sich die Gebilde mit aller Imagination nicht erfinden, die ihnen von den großen Meistern vorgehalten werden; und doch wecken diese Werke selbst nur die alten Erinnerungen auf»⁷¹. (Meyers Volks Bücher. L. Tieck. Band 2. S. 199), а в выноске внизу страницы приведены слова Канта: <...>⁷²

Обойдя молчанием вторую цитату, непосредственно мало имеющую общего (и лишь посредством долгой софистической дедукции могущей быть приведенной к чему нам нужно), обратимся к словам

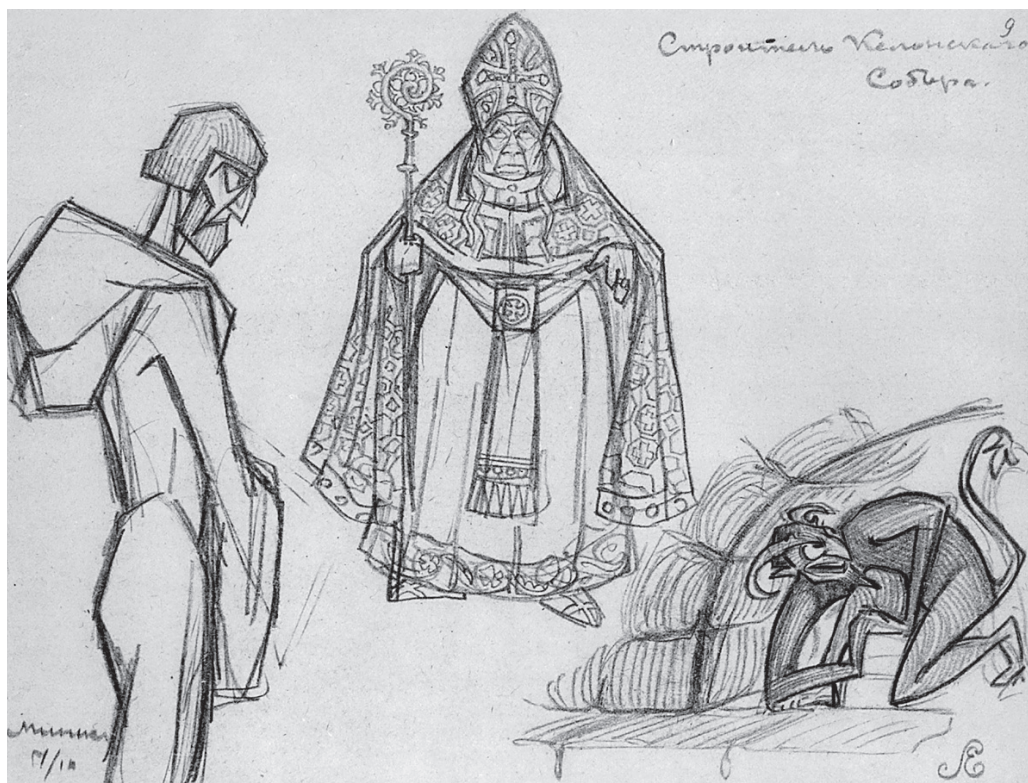
Tieck'a: если мы подставим вместо имен художников имена мыслителей и теоретиков, а вместо «картин» их творения, то что м. б. отраднее такого ответа на мучившие меня два вопроса... Но, не предаваясь умилению радости от этого, постараемся скорей извлечь те выводы, которые можно, из данной фразы, ибо только заметить, привести или выписать мысль – есть еще очень мало похвального для выписочника и его роль в этой мысли наступает лишь при оригинальном из нее выводе или использовании ее. Итак, первое: мы можем получить лишь то, что имеем, косвенным доказательством этого служит еще следующее: не имея в себе всех образов и всех мыслей, мы естественно «не принимаем» всех образов и мыслей, как это мною было отмечено выше, значит имеющийся у нас «бессознательно-ожидаящий» контингент мыслей и образов – ограничен, но раз он ограничен, т. е. имеет свойство, значит он сам существует (черт возьми! Ну и косвенное доказательство!). Отсюда и то, что, прочтя «умную» книгу, я запоминаю лишь то, что ответило или вызывало наружу дремавшее во мне бессознательно-



сознательное; пройдясь по выставкам – я запоминаю лишь то, что для меня «eine alte Erinnerung»⁷³ (кстати, меня смущала и «законность», оправданность, естественность или допустимость того, что из книги я помню лишь что-то малое, свое; с выставки уношу впечатление только от некоторых картин, а прочие мысли и картины – пропали – не есть ли это недоразвитость?). Теперь мне кажется, что это лишь более сильно подчеркнутая индивидуализированность в противовес энциклопедичности восприимчивости, как результат не большей развитости, а большей поверхностности, не глубокой («до корня») приемчивости, а результат «тренировки» в ущерб искренности приятия. Прекрасным доказательным примером может служить следующее: посев в какой-либо части света всех злаков мира – взойдут лишь те, которые могут

здесь взойти, а прочие для этой почвы погибнут безвозвратно. Этим же объясняется и многообразие вкусов и совершенное подчас непонимание и непринимание одними того, что для других очевидно и к приятию обязательно. Этим же оправдано положение, выставленное кем-то из историков литературы XIX в. относительно Жуковского⁷⁴, что, «хотя он почти только переводил, но по выбору материалов для своих переводов, вполне ясно обрисовывается облик его художественной личности».

Этим же положением оправдан и мой импертинентный⁷⁵ возглас где-то в I-й части этих заметок, что я считаю взгляд, разделяемый мной, моим взглядом⁷⁶ – действительно, не будь его уже во мне (правда, в силу моей ограниченности, или неразвитости, или юности, или etc. – молчащим и, м. б., без внешнего толчка



«Строитель Кельнского собора». S E, 1920, 14/IX

молчащим вечно), я не был бы в состоянии не только его разделить, но и (см. выше) сознательно, внутренне (а не тренировочно-внешне) принять.

...Еще несколько формальных (до существа дела уже не касающихся, а лишь по традиции потребных) выкладок и – вот вам апология «социализации мысли» готова: т. е. что выразитель мысли ничуть не выше (взятый абсолютно), чем восприимчивость ее, т. е. нет великих людей – все равны etc., etc., а есть лишь более или менее благоприятные стечения обстоятельств и условия для кого-либо из толпы, дающие ему возможность формулировать то, что есть во всех. Т. е. прямо низведение гения в толпу! Такое курьезное сооружение, как этот вывод, жаль так бросать, хорошо бы его облечь в водевиль или комедию, тем более, что мне, как стороннику индивидуальности, все равно никогда не уверовать в этот продукт эквилибристики... Да мне это и не важно: писалось это опять-таки как одна из «речей защиты» в том «процессе» самообвинений (параллельно самоанализу), который я веду против самого себя («юридический театр для себя»). Если попутно, м. б., бы состряпать из сего сатиру (совсем в духе древности и их «разговоров»⁷⁷), было бы забавно, если в этих рассуждениях есть, м. б., доля истины (для социалистически мыслящих), тем лучше и тем интереснее переход от обрисовки черт индивидуальной восприимчивости на разрешение вопросов не только «интернациональных», но даже общечеловеческих!

Отбросивши всю эту часть, начинающуюся словами: «...Еще несколько формальных...» – обратимся к первой части и на основании ее перефразируем один из афоризмов («дополним и исправим» – *mania grandiosa*⁷⁸) из «Neue Paralipomena»⁷⁹ Шопенгауэра: § 461

«Mit einem Kunstwerk muß man sich verhalten, wie mit einem großen Herrn: nämlich sich davor hinstellen und warten, daß es einem was sage»⁸⁰.

До «warten» включительно я согласен, а дальше сказал бы: «...bis in Einem ein ebenbürtiger großer Herr erwache und mit obigem in reges Gespräch trete»⁸¹ (или вместо ebenbürtiger – Doppelgänger⁸², что будет более «genau»⁸³).

№ 57

8 октября

Раздумывая, с чего я собственно написал предыдущий №, убеждаюсь, что это опять self-apology⁸⁴ в том, что я не все (далеко не все) в драме «вижу» условно, а некоторые (напр. «Нору»⁸⁵) очень и очень натуралистично. Если держаться еврейновской позиции («Pro scena sua»), где задача режиссуры сводится [к] раскрытию замысла автора и представлению его⁸⁶, то это еще более утешительно! Ставя условно (театрально) то, что автор «видел» натуралистично (житейски, реально, в жизни – калоши и bibelots⁸⁷ в «Норе»), мы уже совершенно Willkür⁸⁸ над священной особой автора.

Чтобы все же держаться милых нашему сердцу форм условности, надо подходить к жизни, так сказать, с заднего хода – через мысль или замысел (напр., «марионеточность» в «Чуде св. Антония» – см. Мейерхольд «О театре»⁸⁹; «хладность и осенность» Эдды Габлер – там же⁹⁰ etc.). Прямой, непосредственный подход к таким натуралистически зачатым вещам должен привести к натурализму. (Можно было бы сие озаглавить «Die erlaubte Willkür des Regisseurs über den Autor»⁹¹.)

Итак, «условный подход» часто – Willkür против автора, но... вместе с тем и коллаборация, ибо этим методом режиссер по-своему и *своими средствами* и силами проводит ту же основную мысль автора. Таковы, по-моему, пути Мейерхольда. Во мне форма уже взяла верх над содержанием (в моих мечтаниях), почему меня «театрально» прельщает столь мало. Все, что мною писалось об «идее», должно быть расширено

и на «содержание» – оно должно родить форму и... только (форму театральности). Конечно, прелесть «чистого содержания», при условии создания театральной формы – более чем почтенно само по себе и желательно! Выбор: «то или другое!» – страшно труден и... неблагоприятен – лучше компромисс: «и то и другое». Да, смотря «Balli» Callot⁹², трудно решить, что великолепнее – фигурки или рисунок фигурок. Но будь они плохо нарисованы, они все же не дали бы того наслаждения, какое дает гениально нарисованный пустяк. Усложняется выбор еще тем, что этакий *chef-d'œuvre* ик одновременно удовлетворяет двум эстетическим запросам. Ну и ладно! Пусть, будем удовлетворять *обоим*, но и именно *обоим*, пусть справедливо – и... не содержанию *par excellence*⁹³, а и театральности постольку же (это – «для других» – для меня театральность – *par excellence*), как меня восторгает не «наивная религиозность» примитивов, а сама «наивность» примитива, или еще вернее, «сам наивный» примитив – его беспомощные ручки, наклоны головок, классический изгиб фигур – все без задней мысли. С Callot я витал слишком отвлеченно и далеко, здесь мои дорогие примитивы меня вывели на истинный путь – не религиозное содержание их меня чарует, а они сами.

Почему же с театром не может быть того же? А ведь даже Мейерхольд пишет, что его негритенки⁹⁴ («Дон Жуан») «не трюк для снобов», а должны перенести зрителя в *siècle Louis XIV*⁹⁵, для того чтобы гротеск Мольера более контрастировал⁹⁶ etc. Почему? Эти негритята сами по себе чарующи – они элементы, плоть и кровь театральности! Зачем им навязывать «представление века Короля-Солнца», когда они представляют большее, в театре единственно важное – театральность. Дав, правда, идя по-своему, продукт чистой театральности, почему Мейерхольд не обратил внимания или не подчеркнул в своей статье именно это – наиболее умное и дорогое достижение – «театральность» своей постановки; а не заслугу дать мольеровски верный подчеркнутый гротеск.

М. б., «бесфундаментальность» (помните, я об этом писал⁹⁷) пугает Мейерхольда, в выражении «трюк для снобов» мелькает именно нечто подобное. Нет, скажу я, если трюк для снобов (а нет ли % и этого в столь «далекой» от сего постановке?) – если результат его тот же – театральность, трюк, пусть неосмысленный, случайный, логически неоправданный, – привет тебе!

А, м. б., оно нераздельно? «Театральный» трюк имеет логический скелет, как наиболее красивой формы купол или свод древности оказался и наиболее конструктивным!? Наиболее совершенный внутренне, театр Шекспира и наиболее театрален?!..

№ 58

1 декабря 1919 г.

Несколько слов о движениях в «12 heures»⁹⁸; процесс рождения: главные собственные движения (полуневолевые) под музыку на балу (танцующие – не во время собственно танца, а при «фланировании» по залу) – ассоциация: трактовка всех движений как танца в «...», поставленной Вс. Мейерхольдом («О театре») – а *posteriori*¹⁰⁰ подведенный логический фундамент – Craig: о подчинении движений актера рассудку, а не чувству («Искусство театра», стр.)¹⁰¹ – вывод: при движениях, трактованных как танец, актер все время занят («связан» – занято не одно «чувство переживания», но и чувство или, пожалуй, «разум ритма», внимание, необходимость «следить за собой», что обуздывает *dies Überwallung*¹⁰² первого) – применительно к актеру, еще творящему ритм и танец, а не уже творящему ритмом и танцем, ибо там ритмичность («условность») одним своим присутствием вытеснит эстетически несовместимое с ним (да и вообще – физически) «чувство натурального, всецелого переживания» («натурализм чувства») и такой идеально-ритмичный актер будет и чувствовать («если это уж так необходимо»)

«ритмично ритму» данной пьесы и театральной фигуры, а не «бесформенными страстями» инстинкта переживания. Вот и логический *fondement*¹⁰³ выбранного типа движений для «12 heures» (м. б., и сие *self-apology* против обвинения в «подражании ради подражания» затеям Мейерхольда). К современному актеру должны быть применимы именно такие «насиленные» меры, чтобы отвлечь его от «переживаний». Кстати, для «заставления его двигаться» (а *posteriori* подведенная *raison d'être*¹⁰⁴) – то же «насиленное» – служат во всех моих *mise-en-scène*-бреднях бесконечные лестницы, ступеньки, разницы *Planier flächen erhöhungen*¹⁰⁵ и пр. (родившиеся совершенно интуитивно).

№ 59

13 декабря 1919

Что должен положить в основу при создании драмы в обрисовке действующих лиц идеальный драматург: не тип, не жизненность, не характерность, не реальность (Боже упаси, натуральность), а, во-первых и во главнейших, то, что они должны быть «театральными фигурами» и «театральными персонажами». И это, я считаю, «а и ω» т. н. характера, выведенного в драме.

Это главное и сущность.

А обвесить типичностью, выхваченностью из жизни, правдивостью, вероятностью, возможностью etc. – это уже вторая, меньшая (и не всегда необходимая – хотя бы «12 heures» – *Arlecchino*, *Ragazzo* – только театральны, остальные – характеры, типичны etc.). Все же это без остова в виде «театральной фигуры» – ничто.

Кстати, руководясь этим принципом и расширяя его – допущение *только* «театральных» или «театрально-трактованных» положений, также костюмов, также декораций etc., – мы получим определенные рамки и границы для театра и не будем «бухать» в драму все – мораль ради и только



Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана»,
II акт. Полонез (полумаска). SE, 19/IX – 21

ради морали, м. б., вразрез театральности, историческую иллюстрацию, политические взгляды etc. – эти рамки станут тем «досюда и не дальше», с которым сталкивается скульптор, которому мрамор ставит рамки, живописец, ограниченный двумя измерениями, композитор со свойствами и возможностями инструментов. Что не театрально – тому не место в театре. Проводи, что хочешь, но облеки его (или вернее, «им») в театральную форму. Пора отнестись к театру как к таковому с должным и заслуженным уважением. И повторим с Goethe:

«Ich wünschte, daß das Theater wie ein Seil wäre, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte», – (цитирую по памяти)¹⁰⁶, надеясь что [в] будущем всякий идеолог только с целью наиболее грандиозного распространения своих идей, если он не «художник театра», во-первых, и *par excellence*, не загрязнял бы своим нечестивым присутствием храма Мельпомены, которую низводит до роли «*Extratelegrammverkäufer*»¹⁰⁷!

1 Н.В. Гоголю была посвящена предыдущая «Заметка» (№ 42) Эйзенштейна (см.: Мнемозина-2. С. 238–243). Там же были обоснованы термины «беллетрист» и «словесный беллетрист».

2 Речь идет о статье «Эволюция театра» Сергея Львовича Рафаловича (1875–1943; по другим сведениям – 1944), опубликованной в сборнике «Театр. Книга о Новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908).

3 Вот как начинается этот абзац у С. Рафаловича: «Путь сюжетов и их инсценировок привел к современному театру, достигшему последнего завершения у Станиславского; это был путь обособления театра от жизни всенародной» (цит. по: Книга о новом театре: Сборник статей. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 197).

Слово «инсценировка» в начале XX в. значило «постановка на сцене».

Уместно напомнить, что книга начиналась посвящением: «К.С. Станиславскому – “Шиповник”».

4 Об античном театре (как древнегреческом, так и древнеримском) в связи с вопросом о «народном театре» говорилось не только у С. Рафаловича, но и в книжечке Ромена Роллана «Народный театр» (М.; Пг., 1919), в постановке пьесы которого «Взятие Бастилии» («Четырнадцатое июля») в качестве художника весной 1920 г. принимал участие Эйзенштейн.

5 В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к комедиям Аристофана «Птицы», «Осы», «Облака», «Лизистрата» (Оп. 1. Ед. хр. 713. Л. 1–15; Оп. 2. Ед. хр. 1596. Л. 1–17). Один из них (к «Птицам») датирован: «Sir Gay 26 /VI – 1918» (Оп. 2. Ед. хр. 1596. Л. 2). Можно предположить, что остальные были исполнены, начиная с 1918 вплоть до 1920 г.

6 Имеется в виду статья Ф. Сологуба «Театр одной воли», вошедшая в сборник «Театр. Книга о Новом театре».

7 В словаре В. Даля есть слово «жмаки» (отжимки, выжимки). По-видимому, лучший вариант синонима слову, употребленному (или придуманному) Эйзенштейном – «отжав» (или «выжав»).

8 Эйзенштейн с октября 1919 по июнь 1920 неоднократно обращался к книге Вс. Мейерхольда «О театре» (СПб.: Просвещение, 1913); в многожды цитируемом Эйзенштейном сборнике «Книга о Новом театре» была опубликована статья режиссера «Театр. (К истории и технике)», не только превосходящая по объему другие статьи, но, без сомнения, и самая глубокая по содержанию. Однако, судя по вышеприведенной оценке, Эйзенштейн сценические свершения Мейерхольда ставил выше, чем его теоретические труды.

9 Позднее Эйзенштейн признал, что «доведение до предела <...> может быть... небезопасно!». Он стал считать, что «следует придерживаться того же “золотого правила” Кинга Г. Джиллета – держаться на пол-оборота от предельной точки» (цит. по: *Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей.* М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. С. 496).

10 Эйзенштейн ссылался на статью Б.П. Сильверсана «Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму», опубликованную в «Сборнике историко-театральной секции» (Пг., 1918. С. 1–46. Сквозная пагинация в издании отсутствует). Первое ее упоминание в «Заметках» содержится в № 40 (см.: Мнемозина-2. С. 236–237).

11 шедевров (франц.).

12 В архиве Эйзенштейна сохранился ранний рисунок, изображающий Лири и шута (Оп. 1. Ед. хр. 762. Л. 3 об.). Скорее всего, он исполнен в 1919 или 1920 г.

13 соответственно (сокращение от франц. *respectivement* или англ. *respectively*).

14 Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – режиссер, драматург, теоретик и историк театра. Эйзенштейн в Петрограде посещал спектакли «Кривого зеркала», где Евреинов был главным режиссером в 1910–1914 гг.; летом 1916 г. он читал книгу Э.А. Старка «Старинный театр» (о совместном с Н.В. Дризенем проекте Евреинова – реконструкции спектаклей средневекового театра и испанского театра «золотого века»); летом 1919 г. он познакомился с третьим томом книги Евреинова «Театр для себя».

15 сегодня (франц.).

16 без смысла существования (франц.).

17 изображений (франц.).

18 амплуа (франц.).

19 Здесь Эйзенштейн зачеркнул: «вне рамок натуралистического театра (или вообще вне папье-маше реалистичности)».

20 В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесам Карло Гоцци «Женщина-змея» и «Зеленая птичка» (Оп. 1. Ед. хр. 698). Часть из них датирована 1917 г.

21 Эрнсту Теодору Амадею Гофману в «Заметках» Эйзенштейна уделено достаточно внимания. Наиболее ценна ремарка: «... Я двойственность (Hoffmann) достаточно люблю и “обожаю”...» (Мнемозина-2. С. 211). Весной 1920 г. Эйзенштейн предложил замечательное решение «Сказок Гофмана» Оффенбаха (см.: Там же. С. 222–225).

22 «Ганнеле» Гауптмана (нем.).

Имеется в виду пьеса «Вознесение Ганнеле» (1894) немецкого драматурга Герхарта Гауптмана (1862–1946).

23 «Чудо святого Антония» (1903) – пьеса бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862–1949). Авторское определение ее жанра – «Сатирическая легенда в двух действиях».

24 смешно (франц.).

25 Речь идет об историке театра и искусствоведке Георгии Крескентьевиче Лукомском (1884–1952). Он был автором книги «Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» (1913), об обстоятельствах приобретения этой книги Эйзенштейн рассказал в «Мемуарах» (Т. 1. *Wie sag' ich's meinem Kinde!* М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. С. 54).

26 «Пер Гюнт» (1867) – драматическая поэма норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828–1906). «Заметки касательно театра» начинались как раз с анализа масочности персонажей Ибсена и решения мизансцен «Пер Гюнта» (№№ 1–3; см.: Мнемозина-2. С. 199–200).

27 В статье «Наше право», вошедшей в книгу Н.Н. Евреинова «Pro scena sua» (СПб., 1914), говорится об изобретении инсценировки «такой исключительно “трудной” пьесы, как “Пер Гюнт” Ибсена, которого безуспешно до сих пор ставили и уже бросили попытки» (С. 57).

28 здесь: не принимая во внимание соображений о сценичности (франц.).

29 «Фауст и Город» (1918) – пьеса Анатолия Васильевича Луначарского (1875–1933), с 1917 по 1929 г. – нарком просвещения.

30 Эйзенштейн вспоминает «слова нашего институтского лектора по истории искусств и ордерам Михаловского: “...чем больше вы на своем пути будете встречать препятствий и затруднений при разрешении архитектурных задач, в зависимости от поставленных условий – как технических, так и эстетических <...> и чем больше вы приложите остроумия и усилий для преодоления и обхождения их, тем прекраснее будет ваше решение...”» (Мнемозина-2. С. 236).

Михаловский Иосиф Болеславович – профессор Института гражданских инженеров, где Эйзенштейн обучался с 1915 по 1918 г.

31 По-видимому: непоколебленность (от франц. *inébranlable* – непоколебимый).

32 Об «эстетике второго разряда, сорта» и «перворазрядной», «высшей» эстетике Эйзенштейн писал в № 42 (см.: Мнемозина-2. С. 241–242).

33 Веронезе (прозвище Паоло Кальяри; 1528–1588) – итальянский художник.

34 Суриков Василий Иванович (1848–1916) – русский художник.

Эйзенштейн впоследствии высоко ценил композиционные решения Сурикова – см. анализ его картин «Меншиков в Березове» и «Переход Суворова через Альпы в 1799 году»

(Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000.

С. 151–152 и 427–430) и «Боярыня Морозова» (Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. М., 2006. С. 33–35).

35 Имеется в виду статья: Волошин М. Материалы к биографии Сурикова. // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 40–63.

36 Речь идет о знаменитой картине Леонардо да Винчи «Джоконда».

37 Рафаэль (наст. имя – Рафаэлло Санти (Санцио); 1483–1520) – итальянский художник и архитектор.

Первое упоминание Эйзенштейном Рафаэля – это благодарность сына матери за «Картины Рафаэля» (по всей видимости – репродукции картин, купленные ею в заграничном путешествии). Эйзенштейн получил подарок в 1911 г. (см.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 79).

38 Первый раз Эйзенштейн упомянул о «всем присущей “негритянской” черте» в «Мыслях о репертуаре и драматической литературе вообще»: «Конечно, нам, как шопенгауэровским неграм, приятно и там, где мы могли бы сделать “все”, увидеть свои приплюснутые рожи – и рожи эти, не только прикрашенные, или сфотографированные (знаете, в такой дешевой фотографии), или даже очерченные, одинаково умиляют и радуют нас...» (см.: Мнемозина-2. С. 195).

Эйзенштейн варьирует здесь фрагмент из «Афоризмов житейской мудрости» Шопенгауэра: «Негры – самый общительный, но также и самый отсталый в умственном отношении народ: по известиям французских газет из Северной Америки, негры – свободные вперемежку с рабами – в огромном числе набиваются в теснейшие помещения: они – видите-ли – не могут достаточно налюбоваться своими черными лицами с приплюснутыми носами» (См.: Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1914. С. 26).

Этот мотив развивается Эйзенштейном и в № 42 (см.: Мнемозина-2. С. 240–241).

39 Пьесу Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» в издании Театрального отдела Комиссариата Просвещения Эйзенштейн просил мать приобрести в письме от 18 июня 1919 года (см.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 41).

40 О попытке возобновления пьес античных авторов в восстановленном античном театре в Оранже писал Г.К. Лукомский в книге «Античные театры» (С. 35–38).

41 Об античных театрах в Оранже и Сиракузах Г.К. Лукомский писал в той же книге (С. 252–257 и 201–202).

42 Речь идет о выступлении основателя немецкого протестантизма Мартина Лютера (1483–1546) перед рейхстагом в Вормсе 18 апреля 1521 г., где он сказал: «На том стою, и не могу иначе; да поможет мне господь, аминь!».

43 Эйзенштейн ссылается на статью Вс. Мейерхольда «Старинный театр» в С.-Петербурге, впервые напечатанную в его книге «О театре» (С. 117–120).

44 Мейерхольд так сформулировал противоречия спектаклей Старинного театра сезона 1907/08 гг.: «Так нежелательно рефлексировало на восприятие зрителя отсутствие единства замыслов: директора, выбравшего подлинные тексты, художника, не восстановившего архитектурные особенности старых сцен и давшего стилизованные декорации, и режиссера, пренебрегшего техникой актеров старых сцен» (*Мейерхольд Вс. О театре. С. 120.*).

45 Артист Александринского театра Роман Борисович Аполлонский (1865–1928) статей о мейерхольдовском «Маскараде» не писал, хотя был известен как критик режиссерских новаций Мейерхольда. Наиболее резкая рецензия на «Маскарад» – «Напрасная красота» – была подписана Amadeo (*Речь. 1917. 19 марта*). Amadeo – псевдоним значимый («любящий бога»); за ним скрывался А.Н. Бенуа – самый яростный оппонент исканий Мейерхольда. М. б., подмена рецензента артистом в «Заметке» Эйзенштейна объясняется «божественным» компонентом псевдонима и фамилии (олимпийский Аполлон был, как известно, покровителем муз, в том числе и Мельпомены).

46 У Эйзенштейна был билет на третий спектакль «Маскарада» в постановке В.Э. Мейерхольда. Однако из-за обострения положения в Петрограде (начало Февральской революции) этот спектакль был отменен. Когда и при каких обстоятельствах Эйзенштейн видел спектакли своего будущего учителя («Маскарад», «Дон Жуан», «Стойкий принц») до сих пор не установлено.

47 Об этой постановке «Пелеаса и Мелисанды» писал в книге «Античные театры» Г.К. Лукомский (С. 40).

48 «The Sketch» – британская еженедельная иллюстрированная газета, в основном публиковавшая хронику жизни аристократии и высшего света. Выходила с 1 февраля 1893 до 17 июня 1959 г. Регулярно помещала отчеты о театральных, художественных и кинематографических событиях.

49 Эйзенштейн воспроизводит свой текст по памяти, в № 7 формулировка была иная: «Не надо забывать, что, по совести говоря, для каждой пьесы не только должна быть своя сцена, но, я сказал бы, даже свой театр (весь: зрительный зал и даже фасад!), а о принципе поста-

новки и говорить нечего. Каждая пьеса должна создавать свой театр» (Мнемозина-2. С. 203).

50 Об этом принципе Эйзенштейн писал в № 40: «Что целесообразно, то красиво» (“Analysis of Beauty” W. Hogarth)...» (Мнемозина-2. С. 236). Скорее всего, этот принцип сформулирован самим Эйзенштейном – в книге Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (1753) такой афоризм не встречается (см. русское издание: *Хогарт У. Анализ красоты / Вступ. ст., примечания и редакция перевода М.П. Алексеева. Пер. П.В. Мелковой. Л.; М., 1958*).

51 напротив (франц.).

52 Ворота женского монастыря в Вологде можно увидеть в книге Г.К. Лукомского «Вологда в ее старине. Описание памятников художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участии членов Северного кружка любителей изящных искусств» (СПб., 1914. С. 253). С этой книгой Эйзенштейн познакомился в библиотеке кружка в Вологде, о чем писал матери 19 ноября 1918 г. (см.: *Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 26*).

53 еще одна аналогия (франц., лат.).

54 Русскому смыслу слова «драматург» в немецком языке соответствует слово «Dramatiker». У слова «Dramaturg» есть значение «заведующий литературной частью, заведующий репертуаром».

55 «Аглавена и Селизетта» (1896) – пьеса Мориса Метерлинка.

В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к этой пьесе (Оп. 1. Ед. хр. 757).

56 От лат. mansio (mansions) – привал, пристанище и произошло франц. mansions – компонент декорации средневекового театра: система «домиков», расположенных по прямой линии на едином помосте и обращенных к зрителю фронтально.

57 нагроможденные друг на друга домики (нем.)

58 См. об этом № 19 «Миракли (разные мысли при инсценировке)» (Мнемозина-2. С. 214–221).

59 Журнал «Пламя» выходил в Петрограде в 1918–1920 гг.

60 Спектакль «Свержение самодержавия» впервые был сыгран 12 марта 1919 г. в зале Рождественского совета в Петрограде. В дальнейшем исполнялся и на Дворцовой площади (переименованной в площадь Урицкого). Подробнее о нем см. в статье Адр. Пиотровского «Хроника ленинградских празднеств 1919–22 гг.» в книге: *Массовые празднества. Сб. Комитета социологии изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 57–59*.

61 Гапон Георгий Аполлонович (1870–1906) – священник, российский политический деятель, с 1902 года был связан с охранкой.

62 «Держиморды» – стражи порядка (от персонажа гоголевского «Ревизора»).

63 9 января 1905 года (по старому стилю) царскими войсками было расстреляно мирное шествие петербуржцев, пытавшихся передать императору петицию.

64 Речь идет о событиях 27 февраля 1917 г., когда солдаты Волынского полка (вместе с солдатами других полков) двинулись по Литейному проспекту к зданию Окружного суда, которое было подожжено и сгорело, и Дому предварительного заключения, из которого освободили политических заключенных.

65 Имеется в виду то, что Эйзенштейн начал чтение 1-го и 2-го томов книги Н.Н. Евреинова «Театр для себя». С 25 августа 1919 г. Сергей Михайлович пребывал в Петрограде и первые два тома книги Евреинова стали ему доступны.

66 Поступив в Институт гражданских инженеров, Эйзенштейн жил с осени 1915 г. в материнском доме. Эйзенштейн посещал Александринский театр (спектакли В.Э. Мейерхольда) и Мариинский театр (балеты Михаила Фокина). Что он видел в этих театрах после октября 1917 г., пока не установлено.

67 «Демон» (1871) – опера А.Г. Рубинштейна (1829–1894).

В 1908 году (в Риге) десятилетний Сережа слушал эту оперу, о чем написал матери (см.: *Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 41*).

68 Понятие «интимный театр» в начале XX в. подразумевало «театр миниатюр». По-видимому, оно прижилось в отечественном театроведении после статьи А. Кутеля «Из заграничных скитаний. О Мюнхенском Интимном театре» (Театр и искусство. 1905. № 34. С. 545–546).

О Литейном Интимном театре и Интимном театре Б.С. Неволина, работавших в тогдашней столице, см. в книге Л.И. Тихвинской «Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917» (М.: РИК Культура, 1995. С. 163–181).

69 соответствие (франц.).

70 «Картина» – новелла Людвиг Тика (1773–1853). В первой тетради «Заметок» Эйзенштейн предлагает декоративное решение пьесы Л. Тика «Синяя борода» (Мнемозина-2. С. 201–202).

71 «Рафаэль и Корреджо и Тициан только стимулируют мое собственное Я, которое дремлет в забвении, и самый большой Гений, и самая глубокая художественная интуиция ни при каком воображении не могли бы выдумать те образы, которые им предлагают великие Мастера, но все же эти работы сами по себе лишь пробуждают старые воспоминания». (Перевод с нем. О. Абрамовой.)

72 Цитату из «Критики чистого разума» Канта, приведенную в сноске немецкого издания, нами

решено опустить, как не имеющую никакого отношения к ходу размышлений Эйзенштейна.

73 одно старое воспоминание (нем.).

74 Чуть ли не единственное упоминание Эйзенштейном русского поэта Василия Андреевича Жуковского (1783–1852).

75 От impertinent (франц., англ.) – дерзкий, нахальный.

76 Речь идет о заключении № 12(а): «...я считаю, что взгляд, который я разделяю, уже становится моим взглядом, а на авторство такого взгляда я уже не думаю претендовать» (Мнемозина-2. С. 210).

77 Имеется в виду древнегреческий писатель-сатирик Лукиан (ок. 120 – ок. 190) и его произведения: «Разговоры богов», «Разговоры в царстве мертвых».

78 мания величия (лат.).

79 «Новые Paralipomena» – заметки немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788–1860) за 1810–1860 гг., изданные посмертно.

Эйзенштейн в письмах к матери (период службы в военном строительстве) неоднократно вспоминал Шопенгауэра: 7 мая 1919 г. он пишет, что «сейчас увлечен» «Paralipomena» Шопенгауэра; 10 июля 1919: «Вообще стал “страсть вдумным”, не знаю, верно Шопенгауэр действует»; 12 июня 1920: «Всегда, когда пишу, вспоминаю сурового старца Schopenhauer “холодный – не согреет” (“über die Dichtkunst” Neue Paralipomena...)» (см.: *Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 36, 44 и 82*).

80 «С произведением искусства нужно держаться так, как с большим сановником, остановиться перед ним и ждать, чтобы оно что-либо сказало нам» (*Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6-ти т. Из рукописного наследия. М.: ТЕРРА – Книжный клуб. Изд-во «Республика», 2001. Т. 6. С. 165*).

81 «до тех пор, пока в Вас не проснется такой же важный господин и не вступит с упомянутым ранее сановником в оживленный разговор».

82 двойник (нем.).

83 «точно» (нем.).

84 самооправдание (англ.).

85 «Нора» (авторское название – «Кукольный дом»; 1879) – пьеса Генрика Ибсена.

86 Эйзенштейн ссылается на статью Н.Н. Евреинова «К постановке “Орлеанской Девы” Шиллера»: «Что бы там ни говорили, а главная задача режиссера – быть верным проводником на сцене замысла не своего, но драматурга; весь режиссерский замысел лишь иллюстрационного характера по отношению к замыслу драматургическому» (*Евреинов Н.Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб., 1915. С. 9*).

87 безделушки (франц.).

88 произвол (нем.).

89 В.Э. Мейерхольд писал о «подражании театру марионеток» в спектакле «Чудо св. Антония» в «Примечаниях к списку режиссерских работ» (Мейерхольд В. О театре. С. 197–198).

90 В «Примечаниях к списку режиссерских работ» была напечатана рецензия П.М. Ярцева на спектакль «Эдда Габлер»; там, в частности, был такой фрагмент: «Театр видел Эдду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того, чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, – он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда» (Там же. С. 189).

91 «Дозволенный произвол режиссеров над автором» (нем.).

92 Речь идет о серии офортов «Balli di Sfessania» (1622), посвященной маскам commedia dell'Arte, французского гравера Жака Калло (1592?–1635).

93 по преимуществу (франц.).

94 Имеются в виду арапчата, введенные в спектакль «Дон Жуан» в качестве слуг просцениума.

95 век Людовика XIV (франц.).

96 В статье «К постановке “Дон Жуана” Мольера» этот фрагмент выглядит так: «...все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства» (Мейерхольд В. О театре. С. 127).

Эйзенштейн трансформирует текст Мейерхольда, в значительной степени лишая его содержательного смысла.

97 По все видимости, Эйзенштейн ссылается на фрагмент «Заметки» № 25, где говорится про «подведенный потом идейный фундамент» произведения как «оправдание “чего-то”, не знаю “чего”». И завершает свое рассуждение так: «Это идет именно в разрез с моей “борьбой” против нечистого театра, к которому как раз и принадлежит идейный театр!» (Мнемозина-2. С. 227).

98 О замысле «12 часов Коломбины» Эйзенштейн писал в № 4 (см.: Мнемозина-2. С. 200). Либретто сохранилось в архиве Сергея Михайловича (Оп. 2. Ед. хр. 1600), сохранились и эскизы декораций, костюмов и аксессуаров (Оп. 1. Ед. хр. 706; Оп. 2. Ед. хр. 1600).

99 «Трактовка всех движений как танца» содержится в статье В.Э. Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года», но принадлежит эта трактовка Рихарду Вагнеру: «Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танце-

вальной основой. “Гармонизированный танец – основание современной симфонии”, – замечает Вагнер. Седьмую (A – dur) симфонию Бетховена он называет “апофеозом танца”. Итак, “видимое и понятное действие” – а его выявляет актер – есть действие танца. Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актеров бытового театра, но у балетмейстера. “Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство” (Вагнер)» (Мейерхольд В. О театре. С. 148).

100 на основании опыта (лат.).

101 В статье «Артисты будущего театра», вошедшей в его книгу «Искусство театра», Гордон Крэг писал: «В конце концов, интеллект сведет и то, и другое – и разум, и эмоцию, – к такому тонкому рационализму, что все, им созданное, никогда не будет доходить до точки кипения...» (Крэг Г. Искусство театра. СПб. [1912]. С. 15).

102 сверхволнение (нем.).

103 фундамент (франц.).

104 Raison во французском языке – существительное женского рода, отсюда у Эйзенштейна прилагательное «подведенная». По-русски следует написать «подведенный смысл существования».

105 Возможно: geplanten Flächen Erhöhungen – спланированные разновысотности (нем.)?

106 Я бы хотел, чтобы театр был так узок, как канат, чтобы ни один неумеха не смог бы выступить на нем (нем.).

У Гёте этот фрагмент из Второй главы Четвертой книги «Годов учения Вильгельма Meistera» выглядит так:

«Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte, anstatt daß jetzo ein jeder sich Fähigkeit genug fühlt darauf zu paradieren».

В русском переводе (Н. Касаткиной) читаем: «Хотелось бы мне, чтобы сцена была не шире проволоки канатного плясуна, дабы без умения никто не рискнул на нее взобраться, меж тем как ныне каждый считает себя способным гарцевать на ней» (Гёте И.-В. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1978. Т. 7. С. 174).

107 Продавца срочных телеграмм (нем.).

Публикация, вступление
и комментарии В.В. Забродина