Мейерхольд: **К истории творческого метода: Публикации. Статьи**. СПб.: КультИнформПресс, 1998. 247 с.

К читателю 5 [Читать](#_TOC262407020)

Вс. Э. Мейерхольд о своем методе 1914 – 1936.  
*Публикация Н. В. Песочинского*

Студия на Бородинской Класс Вс. Э. Мейерхольда 9 [Читать](#_Toc262407022)

Лекции Вс. Э. Мейерхольда по режиссуре  
Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок  
6 – 27 марта 1919 г. 16 [Читать](#_Toc262407023)

Лекции Вс. Э. Мейерхольда о режиссуре. ГВЫРМ. 1921 г. 20 [Читать](#_Toc262407024)

Лекции и беседы Вс. Э. Мейерхольда со студентами. ГВЫТМ.  
3 – 8 октября 1921 г. *Запись Х. Н. Херсонского* 23 [Читать](#_Toc262407025)

Вс. Э. Мейерхольд. План курса по «биомеханике». [1922 г.] 26 [Читать](#_Toc262407026)

Лекции Вс. Э. Мейерхольда. ГВЫРМ и ГВЫТМ. 1921 – 22 гг.  
*Конспект С. М. Эйзенштейна* 29 [Читать](#_Toc262407027)

Положение о научно-исследовательском институте  
Государственных высших театральных мастерских. 6 марта 1922 г. 35 [Читать](#_Toc262407028)

Всев. Мейерхольд. Биомеханика Курс 1921 – 1922 гг.  
*Материалы, собранные М. Кореневым* 38 [Читать](#_Toc262407029)

Амплуа актера [Фрагмент брошюры, составленной Вс. Э. Мейерхольдом,  
В. М. Бебутовым, И. А. Аксеновым. Москва, изд. ГВЫРМ. 1922] 41 [Читать](#_Toc262407030)

Доклад Вс. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры.  
Институт истории искусств (Ленинград). 23 сентября 1925 г. 44 [Читать](#_Toc262407031)

Актер. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом  
при Театре им. Вс. Мейерхольда 46 [Читать](#_Toc262407032)

Лекции Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСА.  
19 декабря 1928 – 24 января 1929 г. 51 [Читать](#_Toc262407033)

Лекция Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСА.  
18 января 1929 г. Стенограмма 52 [Читать](#_Toc262407034)

С. М. Эйзенштейн. Записи о Мейерхольде и его театре. 1931 г. 55 [Читать](#_Toc262407035)

Урок Вс. Э. Мейерхольда. ГЭКТЕТИМ. 5 сентября 1932 г. 56 [Читать](#_Toc262407036)

Выступление Вс. Э. Мейерхольда на труппе ТИМа  
во время гастролей в Харькове. Июнь 1933 г. *Запись А. И. Каплана* 57 [Читать](#_Toc262407037)

Выступление Вс. Э. Мейерхольда на конференции работников ГосТИМа.  
Июнь 1933 г. 59 [Читать](#_Toc262407038)

Стенограмма интервью с Вс. Мейерхольдом  
американского корреспондента Баренса. 5 апреля 1932 г. 61 [Читать](#_Toc262407039)

Из выступлений разных лет 63 [Читать](#_Toc262407040)

Примечания 70 [Читать](#_Toc262407049)

Статьи

*Г. В. Титова*. Мейерхольд и художник 77 [Читать](#_Toc262407042)

*А. П. Варламова*. В александринском театре: Режиссура Вс. Мейерхольда  
и тенденции актерского искусства начала XX века 115 [Читать](#_Toc262407043)

*Е. А. Кухта*. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма 138 [Читать](#_Toc262407044)

*А. С. Ласкин*. Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы 165 [Читать](#_Toc262407045)

*Н. В. Песочинский*. Мейерхольд и раннее театроведение 179 [Читать](#_Toc262407046)

*Л. Г. Муратов*. Театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна  
(К постановке проблемы) 226 [Читать](#_Toc262407047)

# **{5}** К читателю

Творческий метод Вс. Э. Мейерхольда остается малоизученным.

Исследователи истории спектаклей режиссера — Н. Д. Волков, Б. В. Алперс, Б. И. Ростоцкий, К. Л. Рудницкий, Д. И. Золотницкий, Э. Браун, Дж. Саймонз, М. Хувер, Б. Пикон-Валлен — в значительной мере различно трактуют общие принципы режиссуры Мейерхольда.

Отечественное театроведение многие годы было ограничено в возможности объективно изучать нереалистические художественные методы. Собственная теория театра Мейерхольда отрицалась. «Когда он говорит о принципах своего театра — он слаб и даже беспомощен — он не знает, из каких принципов он исходит»[[1]](#footnote-2), — это мнение А. В. Луначарского было характерным для многих работ о Мейерхольде.

Наследие Мейерхольда публикуется, изучается в хронологической последовательности, в неотрывном соотнесении с конкретными спектаклями, будто школы, теории, системы не было.

Это противоречит ориентации Мейерхольда на осознание основ искусства режиссуры и новой системы театра — ориентации, которая побудила его с 1907 года выступать с теоретическими работами, издавать журнал, руководить студиями, воспитывать режиссеров, актеров, художников, вести в своих мастерских курс «сценоведения», участвовать в дискуссиях, выступать с докладами, создать в своем театре научно-исследовательскую лабораторию.

Авторы настоящего сборника пытаются выявить сущностную последовательность в становлении метода режиссера на всем протяжении его творчества, в разных формах.

Книга открывается публикацией выступлений и заметок Мейерхольда разных лет, в которых он сам формулировал базисные идеи своего театра. Кроме монтажа программы Студии на Бородинской из разных номеров журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» (давно ставших библиографической редкостью), все тексты впервые доступны читателю.

{6} Статьи сборника дают видение творчества Мейерхольда в разных ракурсах, в разных полях напряжения:

**Мейерхольд и художник**, подход к концепции пространства и концепции действия (Г. В. Титова);

**Мейерхольд и новая драма**, композиция спектакля в соотношении с литературными традициями (Е. А. Кухта);

**Мейерхольд и актеры академической сцены**, создание нового типа спектакля (А. П. Варламова);

**Мейерхольд и время**, реальность жизни и реальность театральности, мотивы игры (А. С. Ласкин);

**Мейерхольд и театроведение**, полемика о методе, влияние идей режиссера на театральную мысль (Н. В. Песочинский);

**Мейерхольд и его современник С. М. Эйзенштейн** (Л. Г. Муратов).

Соприкосновение режиссуры с другими структурами театра выявляет степень ее активности и последовательности. Это изучают авторы сборника, где Мейерхольд предстает создателем театра, автором спектаклей и теоретиком режиссуры.

Согласованность подходов авторов сборника не исключает их разногласий, взгляда на проблемы с разных позиций, а главное, что их объединяет, — понимание неисчерпанности темы.

Большинство авторов (А. П. Варламова, Е. А. Кухта, А. С. Ласкин, Н. В. Песочинский) связано единством школы и представляет поколение ленинградских — петербургских историков театра, начавших новое изучение методологии русской режиссуры в 1970‑е годы под руководством Г. В. Титовой, и по-своему наследуют основные принципы своих предшественников в Российском институте истории искусств, которые пристально и основательно изучали Театр имени Вс. Мейерхольда в годы его существования, и опубликовали свои работы в институтском издательстве «Academia», — А. А. Гвоздева, А. Л. Слонимского, Н. Д. Волкова, П. П. Громова и др.

# **{7}** Вс. Э. Мейерхольд о своем методе 1914 – 1936 *Публикация Н. В. Песочинского*

## **{9}** Студия на Бородинской[[2]](#endnote-2) Класс Вс. Э. Мейерхольда

### Сценические движения

Упражнения в движениях ex improviso[[3]](#footnote-3); человеческое тело в пространстве; жест как всплеск — к жизни вызванный лишь движением тела.

Родство между движениями нового актера и движениями актеров commedia dell’arte.

Завет Гульельмо[[4]](#endnote-3): partire del terreno[[5]](#footnote-4); умение применяться к площадке, предоставленной актеру для его игры.

Движения в круге, квадрате, прямоугольнике.

Движения в комнате или на воздухе.

Движения и музыкальный фон. Различие между музыкальными фонами: у М‑сс Fuller[[6]](#endnote-4) и М‑сс Дункан и их последовательниц (психологизация музыкальных произведений), в мелодраме, в цирке и варьете, в китайских и японских театрах. Ритм как опора движений. Канвой движений всегда является музыка или реально существующая в театре, или предполагаемая, как бы подпеваемая действующим актером.

Актер, с одной стороны, сроднившийся с вечно царящим музыкальным фоном, с другой стороны, научившийся владеть своим телом в пространстве и верно его помещать по закону Гульельмо, постигает прелести сценического ритма и хочет игры, как в детской. Радость становится той сферой, без которой не может жить актер, даже тогда, когда ему приходится на сцене умирать.

Вера актера. Влюбленность актера. Смерть психологизма. Границы между фантастически-страшным и радостным. Слияние прошлого с современностью. Как гротеск помогает актеру показать реальное символическим и заменить шарж преувеличенной пародией.

Отсутствие сюжета во взятом для упражнения этюде (немая сцена) выдвигает заботу о форме (рисунок в движениях и жестах актеров) как о самодовлеющей сценической ценности. Разница между сюжетом в обычном смысле и сюжетом, развертывающимся на глазах у публики не подсказками автора (текст драматического актера), а 1) импровизацией жестов и мимики, 2) все новыми и новыми комбинациями мизансцен и 3) откровенным уговором актеров с помощью подсказов актера-режиссера.

{10} Актер — художник, и забота его — жить в форме рисунка. Актер — сам рисовальщик или актер, воспроизводящий рисунок другого мастера, как пианист, читающий ноты, не им сочиненные.

Почему лучше учиться приемам commedia dell’arte и приемам японского театра.

Почему изучение примитивов является единственно верным путем постичь значение сценического рисунка.

#### \* \* \*

Класс разделен на несколько групп; в каждую из них участники Студии включены по сходству врожденных технических приемов и по созвучию тяготений к тому или иному роду драматических представлений или стилю развертываемых на сцене картин.

Те из участников Студии, которые до прихода в Студию уже играли на сцене в приемах старых школ, объединены в особом, так называемом «актерском классе». Здесь им предлагается, упражняясь на водевилях 30‑х и 40‑х годов и испанской драме (Кальдерон, «Врач своей чести»), изучить такие приемы нового театра, которые тесно связаны с традиционными приемами игры актеров commedia dell’arte и других подлинных театральных эпох. Здесь же актеры будут знакомиться с образцами драм, в современном репертуаре отвергнутых, но составляющих сильный оплот театра (А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, И. Анненский, А. Ремизов, Л. Зиновьева-Аннибал, Вл. Соловьев, Евг. Зноско-Боровский, М. Метерлинк (первого периода), Поль Клодель, Вилье де Лиль-Адан и др.).

Группа гротесковая создает не только совершенно новые приемы сценической игры, но и свои пьесы, сочиненные в самой Студии.

На одном из классов гротесковой группы присутствовал Marinetti[[7]](#endnote-5). Он предложил группе лиц, показавших ему «Клеопатру» (три действующих лица и четыре «слуги просцениума»), тему «Отелло» для представления ex improviso. Ученики, сговорившись в течение трех минут (не уходя с «площадки») об основных этапах трагедии, разыграли сцену, длившуюся также не более трех минут и давшую экстракт шекспировской трагедии.

Скоро начнутся занятия групп: a) античной и b) XVIII в.

#### \* \* \*

*Техника сценических движений*

Отношение к движению как явлению, подчиненному законам формы в искусстве. Движение как сильнейшее средство выражений в создании театрального представления. Роль сценического движения значительнее роли других элементов театра. Лишившись слова, лишившись актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания {11} и оставшись только с актером и его мастерскими движениями, театр все же остается театром: о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам. А театральное здание для актера — всякая площадка, которую он без строителя сам себе в состоянии построить где угодно, как угодно и так скоро, как ловок он сам (читай о китайских бродячих труппах).

О разнице в приемах движений, жестикуляций и гримас в кинематографе и пантомиме. Если предмет в кинематографе появляется на экране по соображениям утилитарного свойства, а в Студии (для пантомимы) предмет дан для того, чтобы предоставить актеру возможность приложить к акту игры с предметом мастерство, имеющее целью либо обрадовать, либо опечалить зрителя, — то актер кинематографа и актер Студии должны разойтись в своих путях. О том в кинематографе, как в нем первенствующей заботой служит заволновать зрителя сюжетом. О пантомиме, в которой зритель волнуется не сюжетом, а тем, какими способами проявляются вольные побуждения актера в единственном желании его *царить* на сценической площадке, самим им уготованной, самим разукрашенной, самим освещенной, царить, восхищаясь выдумками для самого себя неожиданными. Что значит перевоплощаться, теряя себя в образе, и что значит показывать всегда себя в многочисленных образах драмы. Пантомима волнует зрителя не тем, что в ее содержании скрыто, а какое мастерство актера в ней себя проявляет. О движениях, в зависимости от наряда актера, приборов и декоративного фона видоизменяющихся. Отнюдь не произвольный костюм театральный является частью целого (спектакль). Ценность его формы и значение его цвета. Условность грима. Маска.

О неизбежной форме театральности.

О взаимоотношении театра и жизни. В театре, воспроизводящем жизнь фотографически (натуралистический театр), движения рассматриваются со стороны их пользы в деле вразумления зрителям той или иной задачи драматурга (обязательная экспозиция, идея пьесы, психология действующих лиц, их разговоры для целей драматурга, а не для требований зрителя, явления быта и т. п.). Театр — искусство, и, следовательно, все должно быть подчинено законам этого искусства. Законы жизни и законы искусства различны. Попытка провести аналогию между законами театра и законами пластических искусств. Открыть законы искусства театра — значит не только распутать клубок, но распутать его не иначе как по изысканнейшей системе (геометризация в размещениях фигур и т. д.). Основным в искусстве театра является игра. Даже в тех случаях, когда предстоит показать со сцены элемент жизни, театр воссоздает ее фрагменты с помощью [своих] средств, лишь сцене присущего особого мастерства, девизом которого служит «игра». Показать жизнь со сцены — значит разыграть жизнь, и серьезное становится забавным, {12} забавное — трагичным. Перечисление Полонием видов театральных представлений показывает, что в игре актера простая комедия становится трагикомедией, ряд песенок, сцепленных выходами, превращается в пастораль. Актеру нового театра необходимо составить целый кодекс технических приемов, каковые он может добыть при изучении принципов игры подлинно театральных эпох. Есть целый ряд аксиом, обязательных для всякого актера, в каком бы театре он ни творил. О процессе изучения старинных театров надо сказать: это своего рода accumuler des trésors[[8]](#footnote-5) не с тем, чтобы добытыми ценностями, как они есть, щеголять, а с тем, чтобы (научившись их держать, беречь) ими украшаться, стремиться «одаренным» выйти на сцену и по-театральному уметь зажить на сцене: поклониться нищенским колпачком, будто этот головной убор осыпан жемчугами, дырявый плащ набросить жестом гидальго, стучать рукой в дырявый бубен не затем, чтобы пошуметь, а чтобы взмахами руки выдать весь блеск своей изощренности и опыта, и так это проделать, что забудет зритель об отсутствии на бубне бычьего пузыря. Что значит, в нашем понимании, переносить традиционное от прошлого в настоящее. Повторение уже раз бывшего когда-то — не то, чего ищем мы (простое повторение — задача «Старинного театра»). Различие в работе реконструкции и в задачах свободного строительства новой сцены на почве изучения и выбора традиционного.

Отношение нового актера к сцене как к площадке, уготованной для небывалых сценических деяний. «Раз я знаю, — говорит наш актер, — что я вхожу на площадку, где декоративный фон не случаен; где пол площадки (подмостки) слит с линиями зрительного зала; где царит музыкальный фон, то я не могу не знать, каким я должен на эту площадку вступить. Так как моя игра будет доходить до зрителя одновременно с живописным фоном и музыкальным, то для того, чтобы совокупность всех элементов спектакля имела *определенный смысл*, игра должна быть одним из слагаемых этой суммы действующих элементов». Зная, почему все кругом так, а не иначе, зная, как возникло все это произведение театрального искусства, актер, вступающий на площадку, преображает себя, становясь произведением искусства. Новый хозяин сцены — актер — заявляет о своей радостной душе, о своей музыкальной речи и о гибком своем, как воск, теле. Движения, вызываемые необходимостью подчиняться в работе закону Гульельмо (partire del terreno) обязывают к мастерству, почти равному мастерству акробата (японский актер — акробат и танцовщик). Слово обязывает актера быть музыкантом. Пауза напоминает актеру о счете времени, обязательном для него не меньше, чем для поэта.

{13} О различном отношении к музыке в представлениях: у Э. Жак-Далькроза[[9]](#endnote-6), у мисс Айседоры Дункан и мисс Л. Фуллер, в цирке, в театрах-варьете, в китайском и японском театрах. Роль музыки как течения, сопутствующего передвижениям актера по площадке и статическим моментам его игры. Музыка и движения актера могут и не совпадать в планах, но, вызванные к жизни одновременно, в беге своем (музыка и движения, то и другое в своем плане) являют своеобразный род полифонии. Нарождение нового рода пантомимы, где музыка царит в своем плане, движения актера текут параллельно в своем плане. Актеры, не выдавая зрителю строения музыки и движений в метрическом счете времени, сразу, руководимые волей мастера метра, пытаются ткать ритмическую сеть. В ряду движений драматического актера пауза — не отсутствие или прекращение движений, но, как и в музыке, пауза хранит в себе элемент движения. Когда в данный момент актер не действует, это еще не значит, что актер выведен из сферы музыкальной. Актер остается все время на площадке не только потому, что при отсутствии кулис нет закулисного места, но главным образом затем, чтобы, усвоив себе все значение паузы, не прекращать жизнь в сценическом действии. И в этой паузе особенно четко определяется все значение неизбежности волнений, вызываемых светом, музыкой, блеском приборов, парадностью костюмов. Значение двух планов — сцены и просцениума — для актера, ни на минуту не покидающего площадку, с точки зрения не прекращающейся жизни в сфере даже неслышимой музыки (ср. выражение «слышать тишину» Рубека[[10]](#endnote-7) из ибсеновского театра).

#### \* \* \*

Руководители класса стремятся главным образом развить в актерах мастерство в движениях, согласованных с той площадкой, где происходит игра. Возникновение игры не из основ сюжета, а из чередования четного и нечетного числа лиц на площадке и из различных jeux de théâtre[[11]](#footnote-6). Значение «отказа» и различные приемы усиления игры. Четкость и самоценность жеста. Самолюбование актера в процессе игры. Техника пользования двумя планами (сцена и просцениум). Роль выкрика в момент напряженного действия. Наряд актера как декоративное украшение, а не утилитарная надобность. Головной убор как повод для театрального поклона. Палочки, пики, коврики, фонари, шали, плащи, оружие, цветы, маски, носы и т. п. приборы как материал к упражнениям для рук. Появление предметов на площадке и дальнейшая судьба в развитии сюжета, поставленного в зависимость от предметов.

Большие и малые занавесы (постоянные и подвижные, занавесы в собственном смысле и «паруса») как простейшие приемы для {14} превращений. Ширмы и транспаранты как средства театральной выразительности. Тюли в руках слуг просцениума как способ подчеркивания отдельных акцентов в игре главных действующих лиц в их движениях и разговорах. Парад как необходимая и самостоятельная часть театрального выступления. Различные формы парада в соответствии с характером общей композиции пьесы. Геометризация рисунка в mise en scène, создаваемого даже ex improviso. Взаимоотношение слова и жеста в существующих театрах и в театре, к которому стремится Студия[[12]](#footnote-7).

### Темы собеседований[[13]](#footnote-8)

— *Миметизм*, его низшая ступень (подражание без творческой идеализации), его высшая идея (маска), его глубочайшие изломы (гротеск — комический, трагический, трагикомический).

— Анализ приемов игры в связи с характеристиками выдающихся актеров и рассмотрением особенностей тех театральных периодов, когда актеры эти лицедействовали.

NB. Приняв эстетически необходимое требование всякого искусства, чтобы материал художественного произведения как бы выражал свое согласие на принятие придаваемых ему художником форм, и отмечая как обязательное условие сцены, чтобы актер являл свое искусство лишь *в технике*, преломляя в игре своей элементы данного в его распоряжение материала *особенными приемами*, сообразованными с особенностями человеческого тела и человеческого духа, — указываем, что рядом с обработкой материала (на пути к совершенствованию телесной гибкости) актер должен как можно скорее познать свое лицо гистриона-художника. Для того чтобы руководитель мог верно угадывать тончайшие капризы творящего на сценической площадке актера, занятого определением своего амплуа, всякий работающий в Студии должен в течение первого же месяца (не позже) записать своего рода curriculum vitae[[14]](#footnote-9), где автор вспоминает все случаи своего лицедейства в детские и юношеские дни любительства и в дни сознательного профессионализма (кому удалось в нем пребывать) и где автор определяет свое театровоззрение, каким оно было прежде и каково оно теперь.

— Анализ драматических произведений русского театра 30‑х и 40‑х годов XIX века (Пушкин, Гоголь, Лермонтов).

{15} — Роль Балагана в судьбе театральных нововведений (Мольер, Шекспир, Гофман, Л. Тик, Пушкин, Гоголь, А. Ремизов, А. Блок…).

— Цирк и театр.

— Граф Карло Гоцци и его театр.

— Испанский театр.

— Условные приемы индусской драмы (Калидаса).

— Особенности сценической площадки и приемов игры на японских и китайских театрах.

— Рассмотрение новейших театральных теорий (Э. Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, Ф. Ф. Комиссаржевский, М. Ф. Гнесин, Э. Жак-Далькроз).

— Роль режиссера и художника в театре.

— О программах театральных школ (проекты А. Н. Островского, С. Юрьева, Воронова, Озаровского и др.).

— Театр и корабль (к вопросу о дисциплине).

## **{16}** Лекции Вс. Э. Мейерхольда по режиссуре[[15]](#endnote-8) Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок 6 – 27 марта 1919 г.

Если мы посмотрим, из чего возникает актерская игра, то мы с уверенностью можем сказать, что она зарождается в детской, в самом раннем детстве мы только и делаем, что переряживаемся, что мы валяем дурака, что мы составляем такие комбинации, в которых, собственно говоря, есть элемент театрального искусства.

Когда я говорю актеру — я Вас прошу в роли Отелло, когда вы набрасываетесь на Яго, чтобы его задушить, я вас прошу — забудьте на секунду, что вы человек, и действуйте, как тигр. И, конечно, благодаря тому, что актер на миг забывает, что он человек, он делает великолепный прыжок. При этом он вспоминает мир животных, вспоминает, что, в сущности говоря, наши повадки, несмотря на наши пиджаки, сапоги и шляпы, которые нас как бы отличают, все наши движения, в сущности, совершенно такие же, как у зверей, и не в дурном смысле я говорю, а именно в смысле прекрасном. Если мы теперь вернулись опять к ритмической гимнастике, ибо таковая была в античной культуре, если мы заговорили о ритме, который стоит в центре всякого сценического действия, то мы заговорили об этом именно потому, что в нас, в человеке, забыто это, в то время как в звере всегда присутствует. <…> Все их движения построены на законах ритма.

Лев в клетке ходит точно по метроному и ставит лапу на то место, куда ступал. И эта повторность не есть повторность тупости, не есть повторность организма, истощенного умом, нет, это постоянное тяготение к существованию во времени ритмически. И вот, когда я говорю о ритме, говорю это актерам, то я настаиваю, чтобы вы себя осознали родственными с тем миром, который этот мир не перестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию своего тела, требованию, внушенному не потому, что это модно, — … закалить себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя и находятся в постоянном общении с природой звери. Вот это-то обстоятельство и заставляет нас обращаться и к изучению музыки, и к изучению законов ритма, фехтования и гимнастики, для того чтобы раскрепостить себя, для того чтобы не сидеть в клетке, потому что, в сущности говоря, мы гораздо консервативнее зверей <…>

Человек же, стоит ему только попасть в клетку, т. е. в эти каменные мешки-дома, то он сейчас же как будто отрывает себя от этого мира животного, как будто разрывает связь с природой и начинает походить на отвратительнейшее грязное и абсолютное антииндивидуальное существо. <…> Актера, о котором мы будем говорить, {17} актера, для которого мы хотим построить эту сценическую площадку, его мы будем называть «прекрасный зверь», который хочет показывать свое искусство звериное, показывать свои движения прекрасные, показывать свою ловкость, показывать свою красоту, блеск поворотов головы, или блестящий жест, или блестящий прыжок, или восторг, который он имеет выразить в прекрасном каком-то движении. Вот, собственно говоря, задача и искусство актера. И вот для того, чтобы он эту ловкость, эту свою улыбку, эти прекрасные сверкающие или плачущие глаза мог показать тогда, когда все эти пыльные кулисы, сценическая площадка, рампа, которая стеклянные лампочки выставила, как гвозди какие-то на заборе, когда все это будет уничтожено, ибо ему нужна такая громадная площадка, такой высоты, такой окружности, которая действительно не мешала бы ему показать и свою улыбку, и свой взгляд, и свою ловкость, и прекрасный жест, все что угодно, каким угодно термином назовите, я говорю, что новый театр, который я лично мыслю и осуществления которого я жду из вашей среды и среды пролеткультовцев, с которыми я не раз говорил через руководителей на эту тему, я утверждаю, что тот театр, о котором мы говорим, которого мы ждем и который нам нужен, который единственно может возникнуть в нашей культуре, которая пришла вместе с необычайной смелостью, вместе с тем «звериным», о котором так кричат буржуа, когда говорят, что они действуют как звери, — именно в этой культуре и произойдет это звериное, прекрасное, потому что ему единственному дан ход и ему единственному есть оправдание.

Потому что теперь такова культура, что обязательно должен погибнуть всякий слабый и останется только сильный… <…> Новый театр, в чаянии которого мы живем, есть взаимоотношение природы и тела человеческого, т. е. слияние человека с миром животным. Вот таким показательным местом, где слилась эта культура с миром животным, и служит показательная встреча человека-скульптора с волком.

### «Упрощенный театр»

<…> Я вас спрошу, почему мы употребляем термин «играть на сцене»? Потом я вас спрошу: почему театр требует сценического наряда? Почему, когда мы говорим «играть на сцене», нас тянет прежде всего преобразиться? Разве когда мы стремимся преобразиться и когда мы стремимся играть, разве у нас в голове может хотя на одну минуту явиться вопрос — так же точно воспроизвести, как в жизни? Если я готовлюсь к какому-нибудь маскараду и хочу представить какого-нибудь шута горохового или какого-нибудь пшюта, фата, вообще какое-нибудь человеческое явление, представителя Какого-нибудь класса или моего знакомого, разве я буду прежде всего подсматривать, какой он носит пиджак, какой жилет, какая на {18} нем шляпа? Нет, я прежде всего в игре высмею, я захочу его представить не только как он есть, но подчеркнуть в нем то отрицательное или положительное, что я в нем подмечаю. Поэтому, когда мы хотим подобное изобразить, мы отдаемся интуиции, т. е. мы как бы бултыхаемся в воду вниз головой, мы говорим — «все равно», я выворачиваю наизнанку шубу, нахлобучиваю шапку, и у меня получается медведеобразная фигура, потом я схватываю первый попавшийся цилиндр и напяливаю его, все равно, или вставлю в глаз монокль, будет ли он настоящий монокль или я возьму у жены шпильку, сделаю из нее кружок, привяжу нитку или бечевку, если жилет не дает нужного цвета, я его выверну наизнанку, иначе говоря, между маскарадом и театром есть что-то общее. И на маскараде, если я изображаю Маргариту или Мефистофеля, или служанку или повара, я их изображаю по памяти. Для того чтобы изобразить повара, мне не нужно бежать в кухню, мне не нужно стараться непременно достичь сходства с ним, достаточно, если я возьму самое характерное, скажем, у него страшные брови, я беру уголь и черчу себе страшные брови, я подчеркиваю этим самое характерное, что есть в его физиономии. Вообще здесь действует не фотографический аппарат, а система игры, которую мы наблюдаем в детской, когда ребенок, желая что-либо изобразить, не останавливается перед вопросом, из чего это сделать, ему все равно. Если ему по ходу действия нужно изобразить слона, то просто две фигуры становятся друг за другом, один из них кладет руки на спину другого, третий же берет простыню, несмотря на то, что слоны имеют другой цвет, просовывает палку, и одна из фигур, стоящих впереди, будет шевелить этой палкой, как хоботом, получается иллюзия слона: торчат из-под груды белого четыре ноги и хобот, вот вам и слон. Значит, не обязательно надо придать ту же самую форму, а нужно дать основное, контуры, дать характерное, ну что, скажем, характерно для слона? Четыре тумбы-ноги, что-то торчит длинное спереди и что-то коротенькое торчит сзади. Следовательно, маскарадность и система игры в детской — вот, собственно, те элементы, которые отличают театр от того театра, который называется театром, но который, с нашей точки зрения, не есть театр.

<…> Японцы и китайцы делают так: нужно, например, представить, что я уезжаю со сцены на лодке, между тем лодки на сцене нет. Я подхожу к определенному месту на сцене, перешагиваю через [что-]то (т. е. делаю вид, что перешагиваю), заношу одну ногу, потом другую, беру весло, которого не вижу, но делаю такое движение, что сразу создается иллюзия человека, берущего в руки весло, затем делаю движение, которое свойственно человеку, отталкивающемуся от берега. Есть особенности в наших движениях, по которым видно, что человек что-то делает, так и тут я делаю такие характерные движения, благодаря которым получается иллюзия, что я уезжаю в {19} лодке со сцены. Для китайца, для японца этого достаточно, он видит: какой-то человек сел в лодку и уехал со сцены.

Прыжок со стены — поставить стремянку к ширме — полная иллюзия прыжка со стены. Что касается испанского театра, то в тексте мы находим такую ремарку: входит на сцену человек, будто бы перешагнувший через забор. Значит, забора на сцене нет, он только предполагается, есть указание — «будто бы перешагнул через забор». Опять он делает такое движение, которое свойственно человеку, перешагнувшему через забор. Эти движения мы немножко знаем, и весь вопрос только в том, чтобы натаскивать свою наблюдательность так, чтобы подмечать самое характерное в этих движениях и затем, имея запас этих движений, мы можем на сцене проделать все это, имея минимум аксессуаров.

Подбрасывать несуществующий мяч. Пить несуществующий кофе за несуществующим столом.

## **{20}** Лекции Вс. Э. Мейерхольда о режиссуре[[16]](#endnote-9) ГВЫРМ 1921 г.

Для постановки какой-нибудь пьесы нужно много различных материалов. Самым главным из них является *человеческое тело*. <…>

Необходимость подчеркнуть те моменты, в которых действуют предметы, очевидна. Умение же их подчеркивать — дело технического навыка актера.

Мы, руководители Государственных Высших Режиссерских мастерских, отнюдь не считаем, что вы являетесь *слушателями* (я подчеркиваю это слово), которым мы преподносим раз навсегда установленные истины. Нет, вы не слушатели, а *сотрудники*, которые должны вместе с нами изобретать.

Мы увидели, что диалог между двумя действующими лицами может быть так поставлен внутренне на определенных эпиграмматических или парадоксальных столкновениях, что может волновать так же, как и внешняя ситуация. <…> Внутренняя борьба действующих лиц… не проявленная вовне ситуация волнует иногда больше, чем показное действие.

Движение как средство для создания художественного представления является сильнейшим. Оно сильно тем, что имеет отношение к тому, от чего зависит человек на Земле, — движению планет. За словом идет движение как самое сильное средство (слово: уходи, движение: жест рукой, толчок). В ряду движений паузы — не отсутствие или прекращение движения, но, как и в музыке, пауза заключает в себе элемент движения. Театр из всех искусств один обладает этим сильнейшим из способов выражения. Отняв костюм, слово у театра, он все же будет таковым, имея движение. Поэтому принимаем движение как самоценное.

В натуралистическом театре: жизнь на сцене. Движение не узаконено, а только выразительней, движение как в жизни. Театр — искусство, и все должно быть подчинено законам этого искусства (законы жизни и искусства различны; законы живописи и музыки). Открыть эти законы, вернуться к самому началу: геометрии. Открыть элементы.

Движения не могут быть такими же, как в жизни. Масштаб сцены, углы и стены должны влиять на движения. Зависимость от костюма и живописного фона. Костюм театральный (отнюдь не произвольный) — часть картины, представляемой зрителям, и должны быть учтены форма и цвета в связи с декорациями. Грим должен дополнять картину, быть условным. Предметы в руках актера не должны быть такими, как их представляет натуралистический театр.

{21} Для того чтобы следовать приемам Гольдони, актер должен был подсматривать действительную жизнь, как это делал сам Гольдони, между тем чтобы участвовать в спектакле Гоцци, актерам приходится обо всем этом забыть, так как традиционные маски имеют свою традиционную игру. <…> Все приемы этой игры запоминались, и были специальные актеры, которые их знали.

О мастерской актера. Зеркала там не должно быть. Зеркало — в спальне. Там — видеть себя утром — в «нерасправленном виде» — спало то, что составляет сущность человека, его индивидуальность была усыплена. 2‑й раз вы перед зеркалом появитесь, когда вы будете ложиться спать: за день вы приобрели массу положений, которые к концу дня определяют всю сущность вашей индивидуальности. От утра до вечера вы получаете вот эту личность, которой не было утром. Утром был как бы свернувшийся дикарь, в нем было больше звериного, чем человеческого.

В мастерской стул, который имеет форму, стиль, не годится. Если бы был такой большой кубик, это было бы очень удобно.

Иметь предметы: мячи, шляпы, лечь прямо на пол и лежать себе. И вот лежать, а потом вам страшно захочется вскочить и что-то поделать, и вы должны заниматься тем, чтобы передвигать ваши кубы и комбинировать эти формы. Вот поставил куб на куб, забрался на них и потом упал.

Главное искусство в том, чтобы все время мысленно себя зеркалить. Я вам расскажу, как люди ходят по комнате. Вот вы идете правильно, хорошо, естественно. Попадаете вы к зеркалу, и после того, как вы от зеркала отошли, вы идете уже другим, и в этот момент этим другим вы запомнили себя в зеркале. Вот это хождение по сцене по-особенному и есть то, что вы всегда держите себя, как будто только что видели себя в зеркале. В этом вся система нашего понимания, гоцциевского понимания… игры: не так говорить, как до зеркала, а так, как когда вы отошли от него. Маски Гоцци тоже ходят по-особенному, и вот хождение по-особенному есть способность, и эта способность внедрена в актера. Когда я читаю, я все время себя вижу, я вижу, как я сижу. Это у меня чисто профессиональное: только потому, что я актер, мне и кажется, что я себя вижу, — такая вырабатывается в актере способность. Вот я и хочу сказать, что тем, что вы будете валяться по комнате, вы будете тренировать себя на этом. То, что вы утром смотрите в зеркало и вечером смотрите, вы себя уже знаете, вы себя изучили и вот эту некрасивость, которую вы полюбили, своеобразно полюбили, вы несете в игру. Так вот это обстоятельство потренирует вас, и вот все комбинации на этом и будут строиться, на самовлюбленности, одном из самых необходимых условий на сцене. Если актер увидел себя прежде чем Идти на сцену, на секунду хотя бы, и остался недоволен собой, он не Может играть. Если же он идет с уверенностью, что это здорово, — он себе внушает силу. Может быть, в первый момент говорят, что {22} не особенно удачно, но так как он в себя влюблен, через несколько минут он овладевает сценой, и ему начнут аплодировать.

<…> Когда вы тренируетесь на том, что вы встали, упали, соскочили на трапецию, перебираете свою дрянь: все время вы себя сценируете, оцениваете, зеркалите. Предметы нужны, для того, чтобы приучить иметь постоянную привычку с ними обращаться.

## **{23}** Лекции и беседы Вс. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМ 3 – 8 октября 1921 г. Запись Х. Н. Херсонского[[17]](#endnote-10)

Для постановки какой-нибудь пьесы нужно много различных материалов. Самым главным из них является *человеческое тело*. Можно изучать тело с точки зрения анатомии, но для участия в пьесе актеру такое изучение недостаточно: он должен изучить свое тело, чтобы в каждую минуту он знал, как он выглядит. Актер должен уметь познавать себя в пространстве, каждое его движение должно быть строго рассчитано. Если человек падает, он должен знать, почему он падает, от какого нерассчитанного движения он потерял равновесие. <…>

Изучение тела для актера означает также и изучение костюма, являющегося для него как бы частью его тела. <…>

Признак театральности пьесы — участие в основе интриги *действующего* предмета, напр., письмо в «Ревизоре», браслет в «Маскараде».

Вообще же для того чтобы узнать, (в достаточной ли мере театральна пьеса, достаточно, если можно так выразиться, вытрусить из нее все слова. Если оставшийся скелет пьесы, т. е. сценарий, дает возможность сыграть эту пьесу без всякого для нее ущерба, то это указывает, что пьеса театральна.

Если же оставшийся скелет пьесы сам по себе ничтожен, то это означает, что пьеса страдает литературщиной.

### Игра актера

<…>

В каждом актере, приступающем к работе над ролью, находятся как бы два человека: первый — он, актер, фактически существующий, телесный, собирающийся реализовать (сценически воплотить) данную ему роль (A1), и второй — фактически еще не существующий, которого он, актер, собирается послать уже в готовом виде на сцену (A2). A1 отнесется к A2 как к материалу, над которым ему придется работать. Прежде всего A1 должен видеть A2 на сценической площадке, ибо вполне ясно, что игра актера находится в сильнейшей зависимости от ее размера, от ее форм и т. п.

Не зная, однако, какова будет эта самая сценическая площадка, на которой ему придется реализовать данную ему роль, он обращается за разъяснениями к режиссеру.

Таким образом, уже в начале работы актера над ролью наблюдаются два момента: первый — чисто драматургический (видеть {24} второго «я» на сценической площадке), а второй — режиссерско-художественный (видеть сценическую площадку).

Только уяснив себе эти два момента, актер приступает к изучению линий своего тела на воображаемой сценической площадке. Но рассмотрение и изучение тела должно непременно начинаться с самых грубых основных движений. Мягкие движения последуют потом. Ведь не рисуем же мы дерево, начиная с тонких листьев. Грубый ствол — вот основа нашего рисунка. В нашей актерской работе этим стволом являются основные грубые движения, мелкие же движения — это тонкие листья, время которых наступит только тогда, когда ствол будет уже готов.

В такой же мере, как важно для актера видеть себя на сцене, важно для него и слушать себя на сцене.

Из записок многих великих актеров мы узнаем, что они слушали себя долгое время, не произнося ни единого слова. Это обстоятельство весьма важно учесть.

И вот только тогда, когда актер уже ясно воображает себя двигающимся и говорящим на сцене, он может, изучая роль, соединять слова с телодвижениями.

Маска — театральная (напр., древнегреческий театр); маска — маскарадная; маска — житейская (житейский термин «носить маску», «сбросить маску»); маска — в смысле определенного сценического типа (напр., commedia dell’arte).

Гордон Крэг, говоря о сверхмарионетке, совсем не говорит того, что надо выбросить живого человека и заменить его куклой. Он говорит, что актеру нужно добиться такой техники, чтобы уподобить себя марионетке[[18]](#endnote-11). <…>

<…> Не один Гордон Крэг говорил об этом. Гетевскому театру не была чужда эта мысль. Гете говорил, что актер должен уподобиться канатному плясуну. Эта мысль Гете, конечно, еще не означает того, что актер, выйдя в роли Гамлета, плясал бы по вытянутой проволоке.

<…> Когда мы смотрим марионетку, мы видим, что она сохраняет одно выражение лица, один и тот же костюм. Благодаря тому, что актер может уподобиться кукле, актер может достигнуть тех эффектов, каких не достигнет актер, не учитывающий возможность достижения этих эффектов.

<…> Одна из сказок Оскара Уайльда, где есть представление, разыгранное живыми актерами совместно с куклами. На вопрос о впечатлении от представления одна из зрительниц отвечает, что живые актеры ее не так волновали, как куклы, которые тронули ее до слез. Что же это значит? Это значит, что при том, как эти самые куклы ничего не переживали, исключительно благодаря тому, что они показали, что хотели, они воспроизвели как раз то, что было задумано. Это очень характерный пример. Что же актер должен сказать? А то, что я могу на сцене войти в роль, что буду страдать, {25} плакать настоящими слезами, но если в то же время мои выразительные средства не будут соответствовать замыслу, то мои переживания не будут достигать никакого результата. Можно разрыдаться, даже умереть на сцене, но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу. Говоря о сверхмарионетке, Гордон Крэг говорит, что на одном переживании, на одной игре нутром далеко не уедешь. Нужно позаботиться о том, чтобы приобрести технические средства, выработать в себе технические приемы, которые давали бы возможность передать все, что вы задумали. <…>

Мы заявляем о возникновении нового театра в недрах самого театра.

Если я имею предложить какую-то новую форму, то, конечно, мне легче всего выразить ее в сценарии.

Как вы думаете, есть ли импровизация настоящий экспромт? Я делал опыты с импровизацией. В Петрограде было предложено пришедшим сыграть импровизацию, получилась ерунда, так что потом было стыдно вспомнить. <…> Необходимое условие импровизированного спектакля есть знание искусства театра, с одной стороны, и сыгранность труппы — с другой, должны быть в запасе определенные типы и ситуации, актеры должны знать, что пьеса, начинающаяся так, должна кончиться определенным образом. Не важно, какие слова будут говориться, важно, чтобы был каркас хорошо известный, на котором бы все держалось. Я должен знать, что если мой партнер по игре поднял руку, то сейчас будет оплеуха, и готов к ней, и сыграю впечатление от нее. Мы знаем также, что должна быть определенная ситуация около этой оплеухи.

## **{26}** Вс. Э. Мейерхольд. План курса по «биомеханике» [1922 г.]

### Актер

#### A. Материал (А2):

1. Тело: а) туловище (без конечностей),

б) конечности (руки, ноги),

в) голова (лицо: глаза, рот).

2. Голос и словопроизношение.

#### B. Биомеханика

##### I. Характер биологических движений и актов обусловлен биологической конструкцией организма.

а) Организм человека как автомотор.

б) Вторично-автоматические акты.

в) Миметизм и его биологическое значение (Бехтерев).

г) Двигательные действия человека:

г 1) Движение отдельных органов (дрожание или иннервация мускулов, поворот глаз, мимические движения человеч[еских] рук, ног, отдельных групп мускулов),

г 2) Комплекс движения всего организма или цепь поступков (передвижение всего организма, ходьба, бег, акты чтения, письмо, перенос грузов, сложнейшие движения, составляющие ту или иную работу (акты делания).

д) Акты воздержания (неделания), внешне лишенные двигательного характера или дающие двигательные эффекты в малозаметном размере (терпеливое перенесение ударов, акты воздержания от активного отпора и т. д.).

е) Игра как разряжение избыточной энергии.

ж) Рецепторы, кондукторы, эффекторы.

з) Изучение механизма реакции нервной системы.

и) Психические реакции как объект естествознания.

к) Психические явления — простые физико-химические реакции в форме: тропизмов, таксисов или чисто физиологических рефлексов.

л) Рефлекс, инстинкт.

м) Рефлексы, их связь, сцепление, взаимозависимость.

н) Механизация (бессознательно-привычные акты).

о) Нормализация физическая и рефлексовая.

п) Влияние звуковых возбуждений (роль выкрика в момент напряженного действия).

{27} р) Движение и музыкальный фон (строение партитуры движений в отношении данной музыкальной партитуры по законам контрапункта или строение музыкальной партитуры в отношении к данной партитуре движений — по тем же законам).

с) Метр и ритм.

##### II. Миметизм.

а) Изучение актером мышечных движений (направление, сила, производимое движением давление или тяга, протяжение — длина пути, скорость).

б) Движение туловища, рук, ног, головы (центр равновесия, ракурс).

в) Рационализация движений.

г) Знак отказа.

д) Темпы движений.

е) Legato, staccato.

ж) Жест как результат движения.

з) Большой и малый жест.

и) Законы координации тела и предметов, вне его находящихся; тела и предметов в руках актеров (жонглирование); тела и наряда, его облекающего.

к) Законы координации времени и пространства.

л) Геометризация.

м) Законы чета и нечета.

н) Законы конструкции.

о) Танец.

п) Акробатика.

р) Шутки, свойственные театру.

с) Эксцентризм.

т) Concepts manuels («ручные понятия»).

у) Слово-движение.

### Игра

1. Три системы игры (нутро, переживание, биомеханист[ическая]) [зачеркнуто: «моторность», исправлено: «биомеханист.»].

2. [пропуск]

3. [пропуск]

4. Амплуа (природные данные, сценические функции).

5. Гротеск.

6. Импровизация.

7. Актер и зритель.

8. Ансамбль.

9. Дневник.

### **{28}** Учет опыта. Изучение

1. Изучение темы по источникам.

2. Изучение школ и направлений (стилей).

3. Изучение приемов игры различных школ.

### Организация труда

1. Мастерская актера.

2. Прозодежда.

## **{29}** Лекции Вс. Э. Мейерхольда ГВЫРМ и ГВЫТМ 1921 – 22 гг. Конспект С. М. Эйзенштейна

Актер обязан определить свое отношение (приятие и неприятие) к миру. Не такой — и есть марионетка.

Система М[ейерхольда] — актеры не должны «заучивать» роль, а запоминать по «memoria loci» — запоминание с местом, с положением своего тела в опред[еленном] пространстве и времени. От движения к слову. Эмоция из рефлексов (вся система М[ейерхольда]) — сперва ведет и укрепляет пантомимическое исполнение пьесы, затем возникают слова, и они звучат «трепетнее». Опера… неблагополучна — заучивание без сцены и движения. Заучивать партии вместе с mise en scén’ами.

### Игра актера 21 марта 22 г.

Запасн[ой] материал тренировочный, механический. Запасн[ой] материал импровизационный. Результат построения (в осуществление задания) из тренировочного материала — психический сдвиг — «разогревание» — «желание играть». Для его удовлетворения — желание импровизировать — актер черпает из запасн[ого] импровиз[ационного] материала (lazzi) и комбинирует его.

Человек, организующий свой материал (актер).

Каждому заданию соответствует определенный набор приемов. Количество приемов и умение комбинировать — квалификация актера.

Раз навсегда выкинуть слова: воплощение, перевоплощение, темперамент etc. как абсолютно ничего конкретно не выражающие.

Создание роли — раздвоение себя на двоих: 1‑й — продукт реализации, 2‑й — формирующий и критикующий мастер (см. Коклена[[19]](#endnote-12)).

Игра ребенка: 1. элемент подражательный («под взрослых») и 2. — фантазия. И дети делятся на «обезьянок», сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры — «подсматривающие» и творящие.

В гротеске «подсматривание» допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь.

Человек заиграл в «Ринальдо»: накинутый плащ — поза — движение — выкрик — слово — слова.

Внутри же какой-то подъем — волнение. <…> В режиссере Y1 и Y2 разорваны — нет *действенного* слияния. Режиссер не «сидит», {30} а говорит собою: «как хорошо я сел», «какая умелая пауза» — в нем слишком много «оценщика» с утонченным приятием — он «взвешивает», а не действует.

Удовольствие езды верхом — овладевание пространством. В чем удовольствие ребенка, едущего на палочке?

Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителя — в его творчестве не все *предусмотрено* (p[ar] ex[emple][[20]](#footnote-10), неприятие публикой — необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться, etc.).

Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шумы, etc.).

Публика этим подает свою реплику, которую актер должен принять и использовать.

Некрасивого тела у актера нет — нет только умения «носить себя» и по полному изучению своего тела умелого пользования им (Ж. Мюне-Сюлли так умел «поднести» свой кривой глаз, что весь Париж терял голову от того, как он умело может косить в нужный момент).

Основная забота актера на сцене — ощущать себя, свой «обрубок» в пространстве сцены. «Создавать роль» без знания того пространства, где будешь действовать, — ерунда.

Благополучие выразительных средств рук и ног — зависит от правильно найденного центра равновесия всей системы своего тела. Чувство равновесия должно чувствоваться так остро, что дефект в сросшемся с телом костюме должен физически весомо ощущаться телом актера (способность дэнди — без зеркала ощущать состояние костюма). Ощущение равновесия актеру нужно не менее, чем канатному плясуну. Другие выразительные средства: глаза и рот. Хорошего актера от плохого можно отличить по глазам — глаз второго не видел никто. Первый умеет, не утомляя, сосредоточивать глаз на определенном предмете — фиксировать глаз. У японцев упражнение — изобразить кошку, т. е. увеличивать и сокращать глаз, уставившись в одну точку (не зрачок).

И в первую очередь «в порядке» должны быть глаза и рот. Вялый рот и мутные глаза — актер не владеет ими. А потому никогда *не играть утомленным*. <…>

*Закон*. Актер, входя на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, тогда все отклонения будут уже восприниматься как акты, действия — изменения состояний, оттенки их (хотя это чисто техническое проявление. Раскройте широко глаза — ужас, — и вы можете вовсе не быть в ужасе, восприниматься же это будет именно так).

{31} Надо научиться технически «расписывать» глазами что угодно, т. е. изображать их состояние при том или ином проявлении состояний человека.

Артикуляция глаз труднее артикуляции губ — у последних (от «болтовни») большой опыт. Упражнения нужны, чтобы иметь комплекс испробованных движений.

Ганако[[21]](#endnote-13) демонстрировала японские: изобразить кошку во всех деталях. Техническая разработка (ужас, удивление, нервная поспешность, конвульсии etc.) истории слуги, потерявшего одну из 12 тарелок, которые он нес. И все *технически*.

«Слезу пускать» также надо искусственно — настолько изучить себя, чтобы знать, какой аппарат пустить в ход, чтобы выступила слеза. <…>

Секрет мимики маски — в умелой комбинации ракурсов — искусство владения ракурсами своего тела — акробатическое искусство эксцентрика.

Мимика — телом, а не гримасой лица грим. Тогда он достаточен схемой — [нужно] стремиться к простоте и четкости маски. Натуралистическая роспись морщин и характерностей тогда не нужна. Необычайная «мимика» примадонны труппы марионетки с острова Явы (чрезмерно длинные руки).

Идеально — если актер в костюме репетирует с первого раза. (Проверка себя на зеркало. Вообще же актеру зеркало не нужно. Он *внутренне* должен ощущать все, что он вовне.

*Мастерская актера*. Пустая комната. Без зеркала. Не мебель, а набор форм (не стул, а куб, etc.): 🛆, ⭘, , 🞏, шест, лестница, etc. Чтобы вечно искать и испытывать новые акробатические возможности своего тела.

*Чувство времени*. Наравне с чувством пространства — развить чувство времени. Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета. Такт в импровизации. Чувство меры.

Преимущество его перед автором и режиссером, что он может импровизировать свое техническое воздействие на публику своими выразительными средствами (иначе — как сыграть 300 раз!).

*Наблюдения*. Надо из них иметь свой запасной материал (чтения, путешествий, виденного, etc.), из которого бессознательно черпаешь нужное в нужный момент <…>.

И никогда *не порывать с жизнью* (о фантазии).

Актер — птица, одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером — вся жизнь и работы Пикассо.

Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к «беспредметному» цирковому акробатизму.

*Одного* танца (драма Яп[онии] вся на танце) Сада Яко[[22]](#endnote-14) мало. Предсмертное [предсмертного?] сальто-мортале умирающего китайского {32} актера тоже. Сквозь это должно светиться что-то знакомое, виденное, жизнь.

Необходимое свойство актера — возбудимость.

Воображение должно работать лишь в подготовительной работе, но не на спектакле. Система К. С. [Станиславского] — болезненное развитие воображения. Цель та же, что у «нутровиков» — наркотиков — восполнение недостатка возбудимости, повышение ее.

Никогда не «выпаливаться» до конца (голос и возбудимость). Публике всегда должно казаться, что у него еще «в запасе» очень много. «А ведь он, мерзавец, еще может дать». То же в жесте. Иначе «бестактно». Надо интриговать зрителя своими возможностями, чтобы он вечно ждал — вот‑вот сорвется, как ходят сотни раз смотреть укротителя зверей: когда же его съедят.

Есть момент, когда актер выходит из состояния подготовительной работы «оценщика», подобного режиссеру, когда он перестает видеть на себе «разбивку» — он отметает все, «уходит из рук» и сам «накатывает» свое. И в этот момент нужен *такт* режиссера, чтобы не влезть в его работу в такой момент: с этого момента актер в движении создает задуманное с волнением, указание во время овладевания этого актером в движении может вернуть его опять к исходному моменту.

Ракурс — зрительное изменение формы предмета, поставленного в необычное для зрителя положение — по преимуществу в горизонтальн[ую] плоск[ость] зрения.

«Парадоксальность драматической структуры» (Аксенов), т. е. когда, например, действующее лицо по своим сценическим функциям — трагическое, попадает в комедию (к списку амплуа: Соленый — неприкаянный, Загорецкий — 1‑й злодей, Молчалин — 1‑й влюбленный, Лопахин, Вершинин — 2‑й герой, Парсифаль — 2‑й влюбленный (простец).

Амплуа — чрезвычайно важная классификация: для актера — выработать основной стержень не быть эклектиком, а избрать «маску» или несколько, для режиссера — правильно набрать труппу, а то всегда «велика Федора, да дура».

### Игра актера

Главным свойством актера является способность к рефлекторной *возбудимости*. Возбудимость есть воспроизведение в чувствовании, движении и слове полученных извне заданий (автора, режиссера, etc.). Координирование проявлений возбудимости и составляет игру актера. Отдельные проявления возбудимости суть *элементы* игры актера. Каждый элемент игры образован тремя обязательными моментами: 1. Намерение. 2. Осуществление и 3. Реакция.

{33} Намерение есть интеллектуальное восприятие задания, полученного извне (автор, режиссер, личная инициатива лицедея).

Осуществление есть цикл рефлексов волевых, миметических и голосовых (миметические — термин, обозначающий все движения, возникающие в периферии тела актера, а также самого актера в пространстве).

Реакция — понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов миметических и голосовых с подготовкой его к получению нового намерения.

Актер должен обладать рефлекторной возбудимостью, т. е. сведением до минимума процесса осознания задания (время простой реакции).



<…>

Правильно разместить себя «на волнение» — результат — *волнение*.

«Радость угаданности» явится у актера, когда режиссер его поставил именно так, как нужно. И эта радость явится *импульсом* для волнения.

Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения.

Разряжение выкриком либо сюжетно…

Биомех[аника] — запасный материал.

Изобретательность и композиторство — то, что «подогревает» технику — оживляет ее.

Возбудимость — результат хорошо используемого и тренированного материала. Обратное понятие темпераменту — «я заволнуюсь, и все придет».

«Образ»: одна группа актеров «видит» его при чтении роли (кусочек его), другая группа — «слышит» его.

Опасно очень внедряться в текст! (страдают немцы [?] и литераторы).

Бабанова — звонкость в ущерб «стуку дикции».

«Ненавижу текст». «Боюсь анализа текста, литературной стороны, выяснения психологических взаимоотношений».

{34} Ремарки: большая опасность, но польза — как преодоление их своим замыслом. Как эту ремарку (любопытную) все же смарьяжить или как опрокинуть?

Быстрый темп — не есть скороговорка. Темп — нанизывание в динамике интересной группировки слов курсивной (существенной по стержню) части текста.

Слова должны соскакивать с концов губ как шарики, горошины, бисер и разбрасываться по сценической площадке.

## **{35}** Положение о научно-исследовательском институте Государственных высших театральных мастерских 6 марта 1922 г.

По нашему мнению, единственной и неоспоримой функцией искусства была и есть организация подсознания как отдельных индивидуумов, так и групп людей.

Чем воздействует театр? Нам известны 5 определений:

1) через воздействие на сознание (сюжет);

2) воздействие через заражение переживанием (МХТ);

3) воздействие путем внушения (факиры, гипноз);

4) воздействие комплексом искусств (воздействие на шесть чувств: синтез);

5) воздействие механо-физиологическими процессами, способность возбуждаться от созерцания ракурсов человеческого тела и его передвижений (биомеханика).

Пятое кажется нам правильным.

### ПРОГРАММА ГОСУДАРСТВЕННЫХ ВЫСШИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ МАСТЕРСКИХ 1922 г.

#### Мастерские:

##### I. Антропомеханическая

**А.**

*1. Движение*

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Физкультура | 1. Анатомия |
| 2. Техника классического балета | 2. Физиология |
| 3. Танец | 3. Гигиена |
| 4. Ракурс-тренаж |  |

*2. Слово*

*3. Координация*

1. Биомеханика:

человек — движение,

человек — слово,

человек — слово — движение,

человек — человек,

человек — одежда,

человек — предмет в его руках,

{36} человек — элементы среды, человек — пространство, человек — время, человек — коллектив (масса).

2. Игра:

человек — бессловесный сценарий (пантомима),

человек — словесный сценарий (трагедия — комедия).

**Б. Рефлексология.**

1. Исторический материализм.

2. История эстетического производства и потребления, диалектика искусства, анализ эстетических учений.

3. Энциклопедия высшей математики.

4. Теоретическая механика.

5. Конституция РСФСР.

##### II. Графическая

1. Черчение.

2. Изучение элементов и методов материального оформления.

3. Начертательная геометрия.

##### III. Закройная

1. Технология тканей и кожи.

2. Кройка и пошивка костюмерии.

3. Костюмерия.

##### IV. Строительная <…>

##### V. Слесарно-механическая <…>

##### VI. Свето-монтажная <…>

##### VII. Акустическая <…>

##### VIII. Гидро-пиротехническая <…>

##### IX. Модельная

##### X. Музыкальная:

1. Элементарная теория музыки.

2. Сольфеджио.

3. Многоголосное пение.

4. Гармония, контрапункт, теория форм.

5. Ударные инструменты.

6. Ритмика (по системе Жак-Далькроза).

#### **{37}** Лаборатории анализов

##### I. Лаборатория драматургического анализа

Система драматургии с анализом образцов драматических произведений.

Составление сценариев.

##### II. Лаборатория анализа актерской игры

1. Анализ игры умерших актеров (по мемуарам, дневникам, письмам, рецензиям и т. п.).

2. Анализ игры современных актеров.

3. Изучение амплуа и сценических функций.

4. Теория актерской игры (путь создания роли).

5. Воспитание актера.

6. Режим актера и организация его труда.

7. Профессиональный подбор на театре.

8. Авторское право актера.

9. Актер и зритель.

##### III. Лаборатория анализа режиссуры

1. Анализ спектаклей особо значительных в истории культуры театральных периодов (курс театроведения).

2. Анализ систем режиссуры.

3. Сценоведение.

4. Устав внутренней службы на театре.

5. Путь создания спектакля.

6. Монтировка.

7. Режим режиссера и организация его труда.

8. Категории режиссеров.

9. Профессиональный подбор на театре.

10. Авторское право режиссера.

##### IV. Лаборатория композиций

1. Сочинение роли (актер — композитор).

2. Сочинение спектакля (режиссер-изобретатель, режиссер-сочинитель).

## **{38}** Всев. Мейерхольд. Биомеханика Курс 1921 – 1922 гг. Материалы, собранные М. Кореневым[[23]](#endnote-15)

*Принципы биомеханики*[[24]](#footnote-11)

1. Вся биомеханика основана на том, что если работает кончик носа — работает все тело. В работе самого незначительного органа участвует все тело. Надо прежде всего найти устойчивость всего тела. При малейшем напряжении работает все тело.

2. Сюжет в упражнении — необходимость, из которой трудно выйти. Дело игры телом при сюжете значительно облегчается. Однако сюжет никогда не должен увлекать, и надо избегать «разыгрывать» тему.

Надо обращать строгое внимание на каждый элемент упражнения и осмысливать (осознавать) его. Отчетливость работы достигается только этим.

3. При контроле работы каждый участник упражнения должен показать, что им усвоен метод и сознательно воспринимаются указания.

<…>

5. В биомеханике каждое движение слагается из трех моментов: 1. Намерение. 2. Равновесие. 3. Выполнение.

8. Координация в пространстве и на площадке, умение найти себя в массовой текучести, приспособляемость, расчет и точный глазомер — основные требования биомеханики.

9. Возглас — отметка градуса возбудимости — должен всегда иметь техническую опору. Возглас может быть допущен только когда все напряжено, когда весь технический материал организован.

10. Полное спокойствие и точно найденное равновесие — первое условие отчетливой хорошей работы.

14. У каждого должно быть убедительное положение человека в равновесии, должен быть запас положений и поз, различных ракурсов тела для соблюдения равновесия. Нужное в данный момент равновесие каждый должен искать сам.

15. <…> каждое изменение положения тела и его отдельных членов должно быть тотчас осознано.

16. Жест есть результат работы всего тела. Жест всегда результат того, что есть в техническом запасе показывающего игру актера.

{39} 17. Возбудимость возникаете процессе работы как некоторый результат удачного использования хорошо натренированного материала.

18. Всякое искусство — организация материала. Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время — материал и организатор. Актерство — хитрая штука. Актер в каждую минуту композитор.

19. Трудность актерского искусства в чрезвычайно строгом согласовании всех элементов его работы.

20. Физическое состояние натренированного материала — опорный пункт нашей системы игры. Каждое задание при выполнении отчетливо планируется на частях сценической площадки — когда все движения актера, даже рефлексы, будут всегда строго организованы.

<…>

23. Во всяком коллективном упражнении каждый участник должен раз навсегда расстаться с постоянным желанием актера — стать солистом.

<…>

25. Всякое упражнение важно сделать чисто не только в смысле правильной работы, но и чисто в смысле парада, использования сценической площадки, эффекта и т. д.

26. Для каждого действия актера есть свой парад.

28. Всякое искусство построено на самоограничении. Искусство всегда и прежде всего — борьба с материалом.

29. Нельзя давать волю движениям. Должно соблюдать большую экономию движений. На этом проверяется аппарат режиссера и актера.

30. Piano и forte — всегда относительны. У зрительного зала всегда должно остаться впечатление неиспользованного запаса. Никогда и нигде актер не должен расходовать весь имеющийся запас. Даже самый раскрытый жест должен оставлять возможность какого-то еще более открытого.

<…>

32. Ничего случайного биомеханика не терпит, все должно делаться сознательно с предварительным расчетом. Каждый момент работающий должен точно установить и знать, в каком положении его тело, и свободно пользоваться каждым членом для выполнения намерения.

33. Закон общетеатральный — кто позволит дать волю своему темпераменту в начале работы, тот неминуемо истратит его раньше ее завершения и смажет все исполнение.

34. Никакая поверхностность в техническом плане недопустима. Удобство и благополучие должно возникнуть, когда материал {40} технически хорошо оборудован, подготовлен прочной тренировкой. Только тогда можно пустить в ход то, что называется возбудимостью, иначе работа будет сорвана.

35. На предварительных упражнениях, на репетициях надо все эмоции обозначать слегка пунктиром, только намечая точно, где и когда должен произойти взрыв. Неподготовленный технически выкрик неминуемо выведет из равновесия; его придется искать заново, т. е. сызнова начинать всю работу.

<…>

37. У актера всегда на первом месте проверка тела. В человеке мы держим не образ, а запас технического материала. Актер всегда в положении человека, организующего свой материал. Он должен точно знать свой диапазон и все приемы, которыми он технически располагает для выполнения данного намерения. Квалификация актера всегда пропорциональна числу комбинаций, имеющихся у него в запасе приемов.

<…>

43. <…> Свободное состояние развинченного человека (дунканизм) недопустимо. <…>

44. Первый принцип биомеханики: тело — машина, работающий — машинист.

## **{41}** Амплуа актера[[25]](#endnote-16) [Фрагмент брошюры, составленной Вс. Э. Мейерхольдом, В. М. Бебутовым, И. А. Аксеновым. Москва, изд. ГВЫРМ. 1922]

### Какой человек годится в актеры

Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может.

### Возбудимость

Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание.

### Проявление возбудимости

Координированные проявления возбудимости и составляют ИГРУ актера.

Каждый элемент игры неизменно образован тремя обязательными моментами:

*1. Намерение*.

*2. Осуществление*.

*3. Реакция*.

Намерение есть интеллектуальное восприятие задания, полученного извне (автор, драматург, режиссер, инициатива лицедея).

Осуществление есть цикл рефлексов волевых[[26]](#footnote-12), мимических и голосовых[[27]](#footnote-13).

Реакция есть понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов миметических[[28]](#endnote-17) и голосовых с подготовкой его к получению нового намерения (переход к новому элементу ИГРЫ).

{42} Актер должен обладать способностью рефлекторной возбудимости. Рефлекторная возбудимость есть сведение до минимума процесса осознания задания («время простой реакции»).

Лицо, обнаружившее в себе наличие необходимых способностей к рефлекторной возбудимости, может *быть* или стать актером и согласно тем или иным природным физическим данным занимать в театре одно из амплуа: должность, определяемую сценическими функциями, ей присвоенными.

<…>

*Трагические препятствия*. Препятствия, возникающие на пути к осуществлению задуманного героями вследствие их трагической виновности. Эта вина, не являясь по существу, а тем более в частностях нарушением каких-либо человечески этических норм, есть принятие на себя тем или иным лицом драмы задачи, превышающей пределы возможностей человеческой личности и связанных с этим ее прав. Препятствия, встречаемые трагическим героем, обязаны своим происхождением не злой воле заинтересованных лиц, но самой техник[е] выполнения задачи, выводящей человека из человеческого ряда действий и чувств.

*Парадоксальная композиция*. В целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта драматурги прибегают иногда к смещению или полному обращению композиции; так, традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы. Весьма распространенное явление природы, называемое закатом, дает достаточно полное понятие о природе подобного эффекта. Наблюдатель, до механичности привыкший видеть теплые тона на первом плане и учитывать их деградацию в холодные по мере удаления к горизонту, а потому склонный вообще отождествлять понятие дела с таким цветораспределением, неизбежно поражается, увидев красно-оранжевый тон горизонта и синий цвет первого плана.

Наиболее примитивным применением парадоксальной композиции является простая пародия, откуда большая распространенность метода в комических построениях.

### Гротеск

Умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем. Отсутствие такой настойчивости, переводя прием перестройки и комбинации в область внематериальной игры фантазии, обращает гротеск в химеру. В области гротеска замена разрешения готовой {43} композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, называется пародией.

Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая его из обывателя-личности в лицедея. Переделка эта, имея целью приготовить чувственно материальный элемент внеприродной комбинации гротеска, отбрасывает из сценических способностей актера целый ряд их проявлений в пользу одной какой-либо определенной их группы, предназначенной для занятия лицедеем определенного театрального места и исполнения им строго квалифицированной должности.

*Амплуа* — должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции.

*Интрига* — взаимосплетение последовательности внешних препятствий и внешних способов их преодоления, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами.

## **{44}** Доклад Вс. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры[[29]](#endnote-18) Институт истории искусств (Ленинград) 23 сентября 1925 г.

Самыми опасными рифами надо считать утверждение, что есть какой-то разрыв между новой системой и прежней системой, что это есть одно явление, а это, можно сказать, антипод этого явления. Так сказать, конечно, было бы ошибочно. Когда в Камерном театре отмежевывают себя от приемов игры старых актеров… и от приемов Станиславского, они впадают в своеобразную стилизацию — приемы акробатической так называемой игры, рассчитанной на четкость движений, на установку тех приемов, которые тесно связаны с тренажом телесным. <…>

Когда говорят они, новые актеры: долой переживания, то они свою игру до такой степени механизируют, что попадают в разрыв со своей нервной системой.

<…> Когда мы говорим о физиологии движений, то мы не можем брать телесные движения без всякого изучения сложного внутреннего механизма, который является комплексом нервной системы. <…>

Новому актеру надлежит поставить перед собой сложную работу не только тренировать свои движения по определенной системе — начало так называемого классического танца, весь тот тренаж, который дается балетным танцовщикам, затем приемы акробатики, которые помогают ему расправлять и мышцы и кости, и, наконец, умение группировать свое тело при всевозможных движениях, но ему еще, кроме всего, надо заняться изучением своего нервного аппарата, чем, к сожалению, совершенно не занимается современный актер.

<…> Все движения наших физических механизмов зависят от основного, главного центра, головного мозга.

Лабораторией я называю сценическую площадку <…>

Можно изучить какие угодно тексты, движения, как понимает новый актер, но они будут механизированы, если актер без участия мозга пустит их в ход. <…> Каждая, даже самая пустяковая фраза должна пробежать через его мозг. <…>

Удовольствие от игры в конечном счете получается от способности актера распоряжаться всеми своими движениями или словесным материалом — в этой прелестной терции, в этой секунде; когда он на минуту в игре своей останавливается, когда задумывается — это все в терции, задумывается, зная, что он будет делать, что будет говорить — то обязательно проведет все это через свой мыслительный аппарат.

{45} <…> Актер — это человек, подошедший к зеркалу, подправивший, подтянувший себя, а затем, отойдя от зеркала, он все еще помнит себя таким, каким он видел себя в нем, и способен помнить себя каждую минуту и терцию без зеркала, способен знать себя кинематографически, изучить в себе каждый поворот. Эта способность — в одну терцию заставить работать свой мыслительный аппарат — и составляет природу актера.

<…> Мы всегда и понимали биомеханику не только так, что если актер совершенствует свой словесный аппарат или аппарат своих движений, то он не может стать еще актером. Его способность каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предварительной работе он тяжелодум), а затем, на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается все подвижнее и подвижнее.

<…> В каждом актере обязан сидеть режиссер.

<…> Он в этой терции не только анализирует, но он еще строит их для себя, потому что от столба к столбу, от одного здания к другому он рисуется себе как импровизатор. В этом прелесть драматического театра. Задумавшись при какой-то остановке, в терции, успевает в эту терцию не только самоорганизоваться, проанализировать, но еще способен учесть состав зрительного зала, для того чтобы уметь распорядиться им. И вот тут-то именно раздутая нами в «Бубусе» «предыгра». Мы еще не сможем построить предыгру в одну секунду, нам нужны еще три, пять секунд, потому что еще не наступила пора.

<…> Актер живет на сцене двойным миром, в двух мирах — в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного я. Он является распорядителем, организатором, порой авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему все расположить для определенной цели.

<…> Сегодня играть дикаря, завтра прыгать с крыши, а через три дня играть фашиста, и если мозг актера совсем не участвовал в этом, то вы ни на одну минуту не сможете с актером слиться, как не сможете слиться со скрипачом, который ни о чем не думает, кроме того, как бы добиться виртуозности в расположении пальцев.

<…> Когда он стал виртуозом, он стал и мыслителем. Когда берет какой-нибудь трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать вам, как он смотрит на мир.

## **{46}** Актер[[30]](#endnote-19) Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. Вс. Мейерхольда

1. Работа актера — это познание себя в пространстве. Надо так изучить свое тело, чтобы, приняв то или иное положение, в точности знать, как в данный момент оно выглядит.

2. Творчество актера выявляется в движениях, которым при посредстве «воления» придается яркость, колоритность и способность заразить зрителя.

3. Особенностью творчества актера, в противовес творчеству драматурга, режиссера и иных художников, является то, что творческий процесс протекает на глазах у зрителей, вследствие чего актер находится с ним (зрителем) в каких-то соотношениях и ставит зрителя в положение живого резонатора, откликающегося на все возникновения актерского мастерства. Обратно — улавливая чутким ухом свой резонатор (зрительный зал), актер моментально реагирует посредством импровизации на все требования, оттуда исходящие. По целому ряду признаков (шум, движение, кашель, смех и т. п.) актер должен безошибочно определить отношение зрителя к спектаклю.

4. Актер должен быть в высшей степени ритмичным, он должен слышать не только ушами, но и каждой точкой своего тела; мало слышать, он должен уметь владеть каждой частью своего тела: нужно сочетать ритмику и гимнастику.

5. В искусстве актера мы различаем акробатическую, музыкальную, танцевальную части, искусство носить костюм и искусство общаться с предметами на сцене.

6. Изучение тела для актера означает также изучение костюма, являющегося для него как бы частью его тела.

7. В комплексе факторов, обр[азующих] спектакль, где каждое из слагаемых имеет строго определенную величину, игра актеров, являясь одним из элементов спектакля, находится в неизбежном соподчиненном отношении ко всему целому.

8. Материалом актерского искусства является человеческое тело, т. е. туловище, конечности, голова, голос. При изучении своего материала актер должен исходить не из анатомии, а из пригодности тела как материала для сценической игры.

9. Одним из важнейших моментов обладания своим материалом является уменье ставить и перемещать свое тело в сценическом пространстве, т. е. играть ракурсами[[31]](#footnote-14). Если возьмем игрушку би‑ба‑бо, {47} то мы увидим, что игрушка воспринимается нами то как смеющаяся, [то как] плачущая и т. д., несмотря на то, что маска би‑ба‑бо неподвижна, изменения же зависят исключительно от смены ракурсов: секрет не в мимике, а в телодвижениях, маска при умелом использовании может выражать все, что выражается мимикой.

10. Нужно так изучить механику своего тела, чтобы точно знать зависимость и систему каждой отдельной его части. Каждое движение, хотя бы мизинца, тотчас же должно отражаться во всех частях тела, каждое движение одной его части сейчас же перестраивает соотношения, в каких расположены части нашего тела. Нужно постигнуть законы баланса и уметь так распоряжаться своим телом, чтобы в нужный момент сразу находить точку устойчивости. <…>

14. Некрасивого тела у актера не существует — есть только неумение носить себя и неумение им пользоваться.

15. Хорошего актера от плохого можно отличать по глазам: глаз плохого актера никогда не видишь. Глаза надлежит тренировать, сосредоточивая взор на определенных предметах, если глаз хочет соскользнуть с предмета, то силой воли надлежит удержать его на месте.

16. Актер, выходящий на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, когда он их держит на этой линии, тогда все остальные положения глаза могут рассматриваться как ракурсы. <…>

19. Жест, возникающий в результате движения всего тела актера, являясь как бы ответным по отношению к движению тела, должен быть также построен по законам баланса данного движения.

20. Техника актера, не пропущенная сквозь спектр жизни, может привести его к беспредметному цирковому акробатизму.

21. В своем творчестве актер, кроме технического запаса, использует также и тот материал «наблюдений», который накапливается у него в течение всей его жизни. Наблюдения жизни нужны нам не для того, чтобы мы их с фотографической точностью переносили в нашу работу (в «игру»), а для того, чтобы использовать их в качестве материала, над которым мы будем тренировать нашу технику. <…>

### Игра актера

23. Необходимым свойством актера является способность, рефлекторно возбуждаясь, разряжать избыточный запас энергии. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может.

24. В системах игры «*нутром*» и «*переживанием*» это заменялось: в первой — форсированием воли путем искусственного возбуждения предварительно расслабленного чувства, во второй — форсированием чувства гипнотическим вытяжением предварительно расслабленной воли.

{48} 25. В методе *нутра* возбуждение предварительно расслабленного чувства достигалось систематическим наркозом (алкоголь, курение, наркотические средства). В методе *переживаний* натаскивали свою волю и чувство через гипнотическую тренировку своего воображения. Приемы как одного, так и другого метода как опасные для психофизического здоровья людей должны быть отвергнуты.

26. В основу системы игры должны быть положены принципы биомеханического воззрения на природу человека. В силу этого воспитание в актере возбудимости (способности воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание) проводится таким образом, что психические процессы становятся результатом физического благополучия.

27. Биомеханическая система игры основана на том, что верное возникновение возбудимости обусловливается верным размещением физического тела актера в пространстве, причем каждому моменту будет дано верное отношение в движениях по всем окружающим участвующим лицам и предметам.

28. Координированные проявления возникшей таким образом возбудимости и составляют игру актера, отдельные проявления возбудимости суть элементы игры актера.

29. Материалом игры актера (его работы) является сам актер. В силу этого мы имеем явление, когда в одном лице сосредоточены и материал и конструктор его. Итак, актера мы можем представить формулой, где A2 есть материал и A1 — конструктор, контролер, а N есть совокупность этих двух элементов в работе.

30. Каждый элемент игры актера неизменно (жизненно) образован тремя обязательными моментами: *намерение, осуществление и реакция* (автор, драматург, режиссер, инициатива актера).

Осуществление — цикл рефлексов волевых, мимических (движения, возникающие в периферии тела актеров, а также движения тела актера в пространстве) и голосовых.

Реакция есть понижение волевого рефлекса по реализации рефлексов мимических и голосовых с подготовкой его к получению нового задания (переход к новому элементу игры).

Рефлекторная возбудимость есть сведение до минимума процесса осознания задания (время простой реакции). <…>

31. Вот это возбуждение (волнение) и отличает актера от марионетки, давая первому возможность заражать зрителя и вызывать ответное волнение, являющееся уже пищей (топливом) для последующей игры (состояние экстатическое).

32. Для проверки, насколько правильно работает у актера его A1, можно установить следующий опыт:

Вы пускаете испытуемое лицо через анфиладу комнат, одна из дверей зеркальная, занавешенная (испытуемое лицо не знает об этом). В некий момент подхода испытуемого к этим дверям занавес падает, открывая зеркало. Лицо, у которого правильно работает A1, {49} в этот неожиданный для него момент подтянется, весь как-то подберется, сорганизуется внешне, займет верное положение по отношению к окружающему его пространству. Пройдя эту дверь с зеркалом, он будет продолжать дальше в воображении видеть себя по отношению к окружающему. Ясно, что чем дальше он уйдет от зеркала, тем слабее будет становиться это состояние. Итак, мы можем установить даже закономерность, а именно: длина пройденного пути, во время которого ощущалось это вышеприведенное состояние контроля A1, обратно пропорциональна силе этого контроля. Актер должен так натренировать свое A1, чтобы сила контроля не уменьшалась, а, наоборот, увеличивалась.

33. А2 — материал — должен быть доведен у актера до такого состояния тренирования, когда возможно жонглирование комбинациями своих навыков. Эти навыки и составляют тот технический запас движения (тела, голоса, лица) волевых импульсов и работу нервной системы, которыми он оперирует, дает основание своему A1 делать задание, создавать конструкцию своей роли.

A1, давая задание A2, не только видит все время его на сценической площадке, но и делает выводы из тех или иных положений A2, что дает толчок к новым, еще неизвестным A1 *комбинациям технических навыков (импровизация)*.

34. Реализация актером своей роли обусловливается 1) тем амплуа, в рамки которого она втиснута, и 2) драматургической и режиссерской партитурой.

35. Амплуа тем помогает реализации роли, что комбинирует целый ряд признаков, исходя из взаимодействия внешности и сценических функций. Драматургическая и режиссерская партитура, построенная на музыкальных основах, дает возможность найти верное распределение сценического времени общего действия и каждого момента и найти верное расчленение и использование сценического времени-пространства. Таким образом, верное понятие «партитура целого» дает правильное ритмическое чередование остальных положений, отдельных проявлений «рефлекторной возбудимости». Иначе говоря, внутренняя сторона построения роли как результата всей формы есть ритмическое чередование разной интенсивности отдельных положений.

36. Жизненные наблюдения, которые накапливаются у актера, являются, наряду с техническим запасом, тем материалом, которым актер и располагает согласно плану своей роли. Эти жизненные наблюдения заканчиваются у актера таким образом, что он улавливает из каждого жизненного явления ритмическое чередование точек равновесий, законных для каждого данного положения. Заканчивая наблюдения жизни, актер должен прежде всего иметь в виду походку как ритмическое выявление особенности того или иного индивидуума.

### **{50}** О построении роли

37. План построения актером своей роли возникает в период совместных репетиций с режиссером. Самостоятельное осуществление этого плана и построения надстройки актера в роли начинается с момента, когда режиссер заявляет, что это его последняя репетиция.

38. При построении своей роли актер исходит из:

1. *Амплуа* (внешность, сценические функции).

2. *Режиссерской схемы драматургического материала*.

3. Того наброска роли, который ему предлагает режиссер.

4. Всей совокупности всех элементов строящегося спектакля.

39. При построении своей роли актер руководствуется следующими принципами:

1. Строгая экономия движения и жестов (скупость выразительных средств), т. е. разрешает себе только те движения и жесты, которых достаточно, чтобы довести до сведения зрителя то, что нужно актеру сообщить. Это вызывается свойством актерской работы, влекущей за собой быструю утомленность; чтобы избегнуть ее, так как в утомленном состоянии актер не может проявить максимума возбудимости, необходимо строго рассчитывать (рационализировать) свои движения, допускать только крайне необходимые, избегая движений, не имеющих цели.

2. Актер использует свой запас жизненных наблюдений с целью ритмической характеристики особенностей построения роли, для чего главным образом используется походка как элемент дансантности.

40. Актер, приступая к работе над ролью, на своем экземпляре делает свои ремарки.

Образец страницы экземпляра роли:

|  |  |
| --- | --- |
| Текст роли | Ремарки актера |

В своих ремарках актер фиксирует:

1) движение, как пространственное, так и временное,

2) речь, как со стороны музыкальной, так и в отношении координации ее с движениями.

41. Перед работой над ролью — техническая тренировка своего материала.

## **{51}** Лекции Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСА[[32]](#endnote-20) 19 декабря 1928 – 24 января 1929 г.

Карло Гоцци не потому победил (на определенный отрезок времени), что возродил итальянскую комедию масок, едва не погибшую благодаря Гольдони, а потому, что заставил эти маски говорить языком современности.

Новая режиссура иногда — либо по договоренности, либо в конфликте с драматургом — путает все амплуа, чтобы получить новую сценическую формацию. Новый сценический эффект, раскрывающий новые стороны произведения.

Гамлет — обычно мрачный персонаж. Но в его роли есть и комические реплики. По моему плану Гамлета должны играть двое (мрачный и веселый). Вовсе не разделенные личности, а в аспекте шуток, свойственных театру.

Гарин — простак-эксцентрик, и он в роли Чацкого (амплуа — влюбленный) и дает то, что надо, так как Чацкий одержим идеями, он — горе-влюбленный. Простак барахтается в этой роли — это и есть то, что надо.

Идти против норм можно только после того, как эти нормы хорошо усвоишь. Самый большой новатор — тот, кто сильнее всех в нормах.

Когда я ставлю пьесу, самое убийственное — распределение ролей.

И драматург, и чаще всего режиссер бросают человека с должности простака на план, на котором вывешена вывеска сценических функций, умышленно в такой план, который ему совершенно не свойствен, тогда получается эффект парадоксального положения. Что совершенно очевидно человек играть не может в силу своих природных данных и в силу того, чтобы не толкать человека с его природных данных в план таких сценических функций, где он не может действовать, но мы его заставляем действовать, и получается парадоксальный эффект.

## **{52}** Лекция Вс. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСА[[33]](#endnote-21) 18 января 1929 г. Стенограмма

<…> У каждого актера, прежде чем он начинает играть, есть выход. <…> В акте выхода есть движение, в том-то и дело, раз есть движение, есть и продолжение и есть — постоянное движение, потому что, может быть, мимика — продолжение. Я вышел и сел на табурет, потом у меня начинается мимика, жесты. Это есть продолжение движения. Тут что мы включаем. Мы включаем понятие как пространственное, так и временное. Понимаете, какая штука. Если мы говорим: мизансцена, то это не только группировка, но это есть включение понятия чего. Взаимодействие [воздействие?] времени на пространство. Значит, это к какой области должно относиться? К ритмической и еще к какой? К музыкальной, поскольку здесь есть понятие о счете. <…>

Например, макет построен так: треугольник, есть определенные углы. Такой треугольник, что основание короче, а края длиннее. <…> Сидит Баян, за ним гармонист, и затем Присыпкин так все время планируется, что ходит параллельно этой сцене или ходит прямо по авансцене, т. е. так, что вступает в конфликт с макетом. Я настаиваю, чтобы у Присыпкина был определенный ход, чтобы он шел точно и вымеренно. Если он это покажет, то будет то напряжение, которое зритель не осознает, но которое организовывает звучание макета. Макет как бы имеет свое напряжение, он как бы построен по определенному закону. Например, вас поражает мост, переброшенный с берега на берег, в нем есть какое-то напряжение. <…> Дело не в том, чтобы он не упал, а в том, чтобы он сразу же внушал доверие, что он не упадет.

Наша система отличительна от других тем, что мы говорим, что момент оформления имеет решающее значение, и не от психологии к движению мы идем, а как раз наоборот. Мы говорим: я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать. Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать в себе не до того момента, как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека.

Мы, современные режиссеры, говорим: вот мы сейчас строим вот этот кусочек свадьбы, и мы говорим актеру: ты изображаешь такого-то человека, мы его поставим в верный ракурс, и когда верный ракурс найден, мы говорим ему: теперь произнеси слова — {53} они должны верно произнестись. Сценическая ситуация показана верно, мизансцена, значит, верная. Затем от одного жеста до другого или от одного положения к другому должно быть верное время, должен быть верный отрезок времени, вот это и есть то, что обнимается понятием *мизансцена*. <…> Когда я разбил всю пьесу на куски, я должен… составить части… тут есть понятие об узлах. Это есть те места, где происходит спайка отдельных мест. <…>

Актеру обязательно следует знать относительно построения действия на законе контрастов. Нужно, чтобы режиссер боялся, чтобы было такое постоянное однообразие, однотонность кусков. Сцена всегда требует, чтобы были парадоксальные колебания, чтобы было всегда так — вниз, вверх.

<…> Бочарников выдумал, напялил он на себя какой-то пиджак, какой-то шарф, и он фактически запутался, он хромает, сопит, пыхтит, и он ощущает все подробности его бытия, но он не разрешает этой проблемы, проблемы пространственно-временной. <…>

Вот в биомеханике это легче всего ощущается, вы ощущаете пространство, как вы его загребаете своими шагами.

Например, я говорю: «Федя, Федя», — я могу произнести эту фразу, уместив ее всего-навсего в трех шагах. Здесь есть ощущение пространства, поскольку нужно всю фразу уместить в трех шагах. Здесь есть тормоз, а понятие тормоза может быть во времени. Актер выходит на сцену — начинается движение, потому что сценическая игра — не что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в пространство, причем вы любуетесь, как вы это пространство загребаете, любуетесь, как вы постоянно тормозите в этом пространстве, как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре — как вы пускаете время. Ничего больше. Вот в чем состоит актерское искусство. <…> И когда вы становитесь на такую точку зрения, вы будете подходить к образу человека, побежавшего в испуге, иначе он все время оглядывается, не всадят ли ему нож в спину. Если вы это себе представите, всегда будет верная эмоция. Не нужно как-то намечать сразу. Говорят, ходит слух, что есть актеры, которые плачут, говорят, что Савина, Элеонора Дузе плакали настоящими слезами. Вы не верьте тому, кто говорит, что с помощью каких-то наркотических средств этого можно добиться.

<…> А вот что можно сделать: например, наблюдать за скорбящим, и в результате такого наблюдения вы тоже настраиваетесь скорбно. Подражательно ты тоже становишься скорбным, и может случиться, хотя может и не случиться, что у тебя вылезет слеза. Ну и больше ничего не надо.

Меня спросят, а что такому, как Бочарников, что же ему — надо бросить сцену? Ничего подобного. <…> Видно, он давно не упражнялся, он на сценической площадке не ощущает пространства, не любуется борьбой пространства со временем. Он не ощущает времени, его интересует только тип, он фотографически подходит к нему, {54} какой будет нос, какая будет прическа, я этого не знаю. Есть замечательные записки Ленского, который рассказывает в качестве актера, что такое образ для актера, как его нужно строить. Он говорит, что это не так просто. Нельзя так, чтобы вот взять человека с усами, носатого и его изобразить. Это вздор, совершенный вздор. Вы должны набрать материал в виде драматического материала, второй — материал режиссера. Тут вот что начинается. Драматург видит спектакль не так ясно, как режиссер, у режиссера действующее лицо не только говорит, но и ходит. Драматург видит тоже сцену, но очень часто бывает, что драматург не видит сцены. <…> Режиссер наковывает [накатывает?] рельсы, а актер получает от режиссера рельсы и должен дать что-нибудь из своего личного опыта. На помощь должен прийти личный опыт. Весь свой опыт вы сведете сюда. Может быть, вы путешествовали по морям, были в качестве юнги, видели разных людей, наконец, может быть, вы читали романы, ведь нет ничего, что неповторимо. Например, тема любви — ведь это одна и та же тема, только вы ее перерабатываете, все это вы выкладываете. Может быть, это страшно хаотично, разнообразно, и пусть будет так. Но необходима выдержка, спокойствие, и с годами это все больше усиливается. Это, так сказать, тренировка, это ваше ремесло, вы должны уметь выковывать, тренировать себя, вы должны уметь использовать свой опыт и наблюдения. Тут должно быть умение организовывать, как из ста случаев выбрать два наиболее типичных. А. … говорит, что вначале получается материал, я не тороплюсь, даю возможность моему мозгу ворочаться и, так сказать, себе представлять. Он еще не позволяет перевоплощаться. Он хочет представить себе так, как приходит ему в голову. Это не вы его играете, а как будто вы его видите или слушаете. Пусть это будет в каком-то тумане. И только через некоторое время он ясно его представляет таким и таким-то. Этим отличается опытный актер от неопытного. Так как опытный много тренировался, то этот процесс у него происходит быстрее. И вот когда все совпадает с тем, как он себе представляет, тогда начинается оседлывание коня. Оседлывать можно тогда, когда этому предшествовала большая длительная работа. <…> Актер, даже очень способный, должен раскладывать в своем сознании ряд явлений жизни. Всякое произведение искусства прежде всего ценно тем, что в том произведении выступает лицо художника. Очень часто бывает, что материал богатый, а лица актера нет. Это не заслуга — такая объективность. Необходимо, чтобы индивидуальность сквозила. <…>

У вас должна быть такая система, как у Бальзака, у Флобера. Флобер, когда писал последнюю вещь, изучил колоссальную область, ему неведомую, причем так добросовестно, что на эту тему он мог говорить как специалист.

## **{55}** С. М. Эйзенштейн Записи о Мейерхольде и его театре[[34]](#endnote-22) 1931 г.

Театр — это не режиссер. Режиссер — это кино. Театр же — прежде всего актер.

Мейерхольд — идеальный актер. Ставлю выше, чем всех других. <…> Выше Чаплина, господствующего на 5/6 земного шара.

Биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах, в которых она, между прочим, в Германии была разработана и раньше, и глубже, и систематичнее в Мюнхенской школе Рудольфа Бодэ, в чем я еще в 21‑м году мог убедиться в Берлине.

Между тем одного анализа мейерхольдовского отрывка игры — интуитивного насквозь — достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики.

Он же сам остался бы в таком же неведении <…>

Когда-то в ГВЫРМе решался вопрос «актер и зеркало» (еще одно из тех архаических, из уст в уста переходящих традиций практического опыта, как в кастовых поколениях жрецов). Актеру запрещалось репетировать или проверять результат перед зеркалом (вопрос тренажа координации внутренним физическим контролем).

Постановка вопроса несомненно правильная — селекция отбора веков актерской практики.

Но не символичен ли он, кроме того, для невозможности Мейерхольда абстрагировать метод от исполнения. Аналитически взглянуть со стороны. Увидать себя в зеркале. <…>

Отсутствие верного метода познания лишило его возможности свести опыт в методику.

Методологическая сокровищница — театр еще будет нужен, и в тех пределах опыт Мейерхольда — действительно сокровище.

И сравните беспомощность пространственного построения «Горячего сердца» с остротой выразительности любого пассажного пространственного построения у Мейерхольда, где мысль и значимость доходит одним пространственным членением — и не актера, а портняжного манекена было бы достаточно, чтобы передать замысел автора. И назовите мне хотя бы одного актера, кто умел бы держать «Шпигель» — учет вертикальной плоскости сцены в любых поворотах, как это делал Мейерхольд-актер.

Кто это будет помнить через год, если я видел актеров, работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять «сюжет» играемого и слепо топчущих всю изумительность техники его достижения или воплощения этого куска содержания?!

## **{56}** Урок Вс. Э. Мейерхольда ГЭКТЕТИМ[[35]](#endnote-23) 5 сентября 1932 г.

<…> С точки зрения биомеханики. Никогда не удается достичь тех требований, если не будет подходящего положения тела, позы. Ты знаешь, известный психолог Джемс[[36]](#endnote-24) сказал, что человек, сделав вид, что он бежит от преследующей его собаки, вызвал у себя все эмоции, которые свойственны бегущему от преследующей его собаки, т. е. часто бывает, что положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией в произносимой фразе, точно есть какой-то толчок в мозг, изнутри, не в смысле внутреннего мира только. Так что если я сяду в позу читающего, обязательно у меня будут интонации читающего, поэтому тебе нужно, для данной задачи, отклониться, книжечку держать как-то сбоку, чтобы не было позы читающего, и у тебя появятся интонации произносящего, поэтому биомеханику нужно и в этом учесть.

Ты знаешь разницу между метром и ритмом? Что такое метр? Метр — это определенная расстановка времени. Метр заведует тем, что[бы] вести счет времени, ну, например, в музыке, такт, если, например, вальс написан на 3/4, то метр — это время, которое можно отсчитывать в тим‑раз, два, три. Ритм заведует тем, чтобы возможными способами, самыми сложными способами скрыть метр, т. е. чтобы он не пролезал, не простукивался. <…> Ритм старается внести такие нюансировки, которые все время скрывали бы эти «раз», «два», разлагает этот счет на целый ряд нюансировок.

## **{57}** Выступление Вс. Э. Мейерхольда на труппе ТИМа во время гастролей в Харькове[[37]](#endnote-25) Июнь 1933 г. Запись А. И. Каплана

[Если] все механически размещено, все установлено, — нет импровизации — не заражает, зрительный зал не привстает <…>

Технически делается это точно, но видны белые нитки задания, они не скрыты импровизацией. Надо уметь сухой теме дать цветение, чтоб не была видна работа математика. Обычно импровизация понимается как обыгрывание частностей. Это не импровизация. Обыгрывают частности, не видя плана в целом <…>

*Надо уметь работать в пределах игровых моментов (планов)*.

Зинаида Райх в «Списке благодеяний» иногда ведет сцену стоя. Иногда сидя. Иногда ходит. Иногда неподвижна. Это то, что нужно. Актриса укладывается в игровой план. Оставаясь в пределах задания, в то же время выходит из него.

|  |  |
| --- | --- |
| биомеханика | 1. Элементарный курс тренажных упражнений, биомеханика.  2. Кто-то сказал: биомеханика в этом виде нечто отсталое. Элем[ентарный] курс в математике не есть нечто отсталое для овладения интегралами, |
| биомеханика | законы, укрепляемые в процессе репетиций, |
| биомеханика | заложена в мизансценах, |
| '' | во владении вещью, |
| '' | в опорах на музыкальное. |

<…>

1) биомеханика, та, с которой вы знакомы, да, это тренажные экзерсисы.

2) биомеханическая система.

Но нельзя на основании этого разделения (цель — чтобы не путали тренаж с тем, что составляет предмет особого рассмотрения: биомеханич[еская] система) отмахиваться от [так] наз[ываемой] биомеханич[еской] системы.

<…> технология опирается на основу идеологическую.

Элемент[арный] курс биомеханики:

— природные данные находятся в состоянии сна (пробуждаются),

— естественные порывы организуются, подчиняются контролю мозга.

Природные данные видит и ими любуется педагог, но… мы рядом упражнений вызываем в ученике способность знать о них, ими любоваться <…>

[Эти данные:]

— чувство меры,

— глазомер,

{58} — координация в обл[асти] движений,

— внимание,

— реакция (быстрота и точность),

— взаимоотношение активного и пассивного начала в игре,

— регулирование возбудимости,

— чувство времени,

— властное управление телом,

— контроль над точным выполнением [?] заданий,

— пространство и время,

— здоровье, потенция,

— НОТ,

— напряжение, послабление мышц руки,

— глаза,

— зеркало,

— отказы.

Впереди: тренаж воображения (на основе стренированной способности наблюдения). <…>

Тело должно быть «одухотворено».

Л. Н. Толстой: что такое искренность? Увлечение предметом изложения, страстность, отсюда то, что волнует меня.

|  |  |
| --- | --- |
| Биомеханика | движение  слово  мозг (мысль) |

Игра (нести себя на сцену без трансформации).

Смотреть, кто в зрит[ельном] зале.

Стиль.

Вкус.

Изучение природных данных для данной профессии.

Мозг мой утомлен, нервы не подобраны.

Отдых на сцене актера в течение игры.

## **{59}** Выступление Вс. Э. Мейерхольда на конференции работников ГосТИМа[[38]](#endnote-26) Июнь 1933 г.

<…> Целый ряд педагогов стал изучать природу выразительных средств актера и пытался эти выразительные средства актера хотя бы не во всем объеме, хотя бы в их типическом [виде] зарегистрировать. Есть ряд приемов, которые повторяются.

Можно целый ряд построить экзерсисов, и каждый из них может быть технически пригодным для целого ряда случаев. Проделывая это, мы видим, что то, что мы условно пока будем называть эмоцией, может быть вызвано тогда, когда мы упражняемся, не раньше, чем будет сделано движение, которое этой эмоции возникнуть помогает.

[Станиславский] выбегал на сцену и показывал мне — вот как нужно вести себя в этом случае, чтобы довести до сведения зрителей все эти штучки — печаль, огорчение и т. д. И я стал сугубо осторожно относиться к таким вещам, как наклонение головы именно в ту секундочку: когда нужно, как поворот, показ глаз зрителю, при произношении слов полуоткрыт ли рот или закрыт (а не просто плакать настоящими слезами. Это зрителя не впечатляет, т. к. слезы сопровождаются определенными движениями).

<…> выявилась новая необходимость рассматривать сценическую площадку как такое место, как плацдарм, на котором зрителю угодно не только слушать, но еще и смотреть.

2 совершенно одинаковых по своему дарованию актера, 1 — который умеет овладевать движением и знает все секреты в этом отношении, а другой этого не знает. Кто лучше произнесет слово? Конечно, тот, кто овладел движением.

<…> Шаляпин никогда себе не позволял произнести музыкальной фразы без того, чтобы этой фразе не предшествовал посыл движением.

<…> [Станиславский] у нас спрашивал: когда вы произносите вот этот монолог, больно ли большому пальцу? Мы отвечали «нет». Тогда Станиславский говорит: «значит, плохо».

(Если актер хорошо читает монолог, он обязательно движется — это можно заметить.)

<…> некоторые думают, что на сцене жест сам по себе происходит. Ничего подобного. Нет отдельных жестов. Нет мимики. Движение, слово имеют своей областью тренаж, но слово отдельно без движения не существует.

<…> мы только помогаем природе, а поскольку эта компания называется актерами, поскольку у них работа состоит в том, чтобы прочитываемый текст переложить на язык жестов, давайте сейчас будем упражняться. <…>

{60} (Был некоторый перекос в 20‑е гг. — только движение. Мало внимания словам.)

<…> тут не только движения, не только слова, но и мозг.

<…> Мозг должен стоять на первом месте, потому что мозг — это то, что является инициатором задания самому себе, мозг это то, что ориентирует, что дает ряд движений, акцент и т. д.

## **{61}** Стенограмма интервью с Вс. Мейерхольдом американского корреспондента Баренса[[39]](#endnote-27) 5 апреля 1932 г.

Чтобы уяснить разницу между прежним театром, представителем которого является Станиславский, и новым театром, представителем которого являюсь я (я беру эти две системы потому, что эти две системы особенно четко друг с другом борются), нужно вспомнить, какую борьбу в области экспериментальной психологии ведут две группы психологов — виталисты, которые предполагают, что существует необследованная область души, которая руководит нашим всем физическим состоянием, и, так сказать, эти «душевные» качества в человеке являются руководящими, вследствие этого они (виталисты) и в бога верят. И есть другое течение, которое в период борьбы было доведено до большой крайности — это биомеханисты. Биомеханисты (я говорю не о себе, а о двух борющихся системах) рассматривают человека так: тут невыясненного ничего нет, нет никаких сфер, которые еще не выяснены. <…> Механисты считают, что на первом плане — мозг, который управляет всей нервной системой, и затем есть такое состояние физиологическое, которое рассматривается как физико-химическая лаборатория, которая требует для определенного состояния человека столько-то и столько-то калорий, от приема такого-то количества калорий зависят такие-то функции. И поведение человека рассматривается как нечто физико-материалистического порядка.

<…> Новая теория рефлексологии — взаимоотношение условных и безусловных рефлексов — заставляет нас тоже изучать поведение актера на сцене с этой точки зрения.

Система Станиславского берегла психику актера и работала над его душевными качествами, отсюда — сентиментальность, религиозность, вера в психологизм в дурном смысле слова. Мы же рассматриваем человека как здоровое явление, как здоровую модель, и поведение человека рассматриваем с точки зрения физического состояния. И виталисты, и биомеханисты перегибают палку, мы же делаем поправку, мы тренируем не только физиологию, но тренируем мозг, и это не просто тренировка, а тренировка в определенной концепции, с точки зрения диалектики. Это не есть тренировка какого угодно физического состояния какого угодно объекта.

Актер у нас является не просто физическим телом, актер у нас является актером-мыслителем, актером-трибуном, хорошо знающим всю политическую обстановку.

<…> Мы не смотрим так грубо, как виталисты и механисты, — это материя душевная, а это — только физическая. Мы говорим: не только физиология определяет поведение человека, важен мозг, нам важно, чтобы этот мозг был начинен здоровым содержанием, а не {62} идеалистическим, которое имеет дело с неопределенными данными.

Актер, когда учит роль, должен рассматривать, что он в этом образе должен защищать, быть адвокатом этого образа или быть его прокурором. <…> Так что актер нашего театра в каждом изображаемом образе показывает свое отношение к образу, им представляемому.

## **{63}** Из выступлений разных лет[[40]](#endnote-28)

Некоторые думают, что искренность — это принадлежность мхатовской системы, а у нас искренность — не полагается, у нас игра поставлена на умении поставить себя в верный ракурс, ногу задрать, голову задрать, слова произносить как какие-то куски, которые действуют, как какие-то пружины нашей биомеханической системы. Но при всем этом речь может быть произнесена искренно и неискренно.

У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию — фраза звучит неискренно, т. е. просто неправильно.

<…> Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра — веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же с трагическим содержанием — как будто на инструмент надевается сурдина, придается большая заглушенность и притом мелодия тяготеет вниз, она завуалируется.

Когда говорится искренно — это не значит копание в области душевного состояния героя, потому что есть выразительные средства, которые могут быть, как в музыке, терминологически точно установлены. Надо установить со стороны содержания — мажор это или минор. <…>

Потом сюда же входят такие вещи: например, стаккато. Эти определения имеют тоже свое содержание. Стаккативное раскрывает одну сущность содержания, легативное раскрывает другую сущность содержания.

Законы для музыкального искусства входят как законы, которые нам надлежит изучать. Поскольку человек говорит фразу, он является сочинителем мелодии. Поскольку сочетается его игра с другими элементами, например, с освещением, со стульями, столами и т. д., так мы знаем его игру на сцене. Мы знаем, что если человек берет стакан, так он должен быть таких-то размеров и т. д. Мы должны знать, почему тут пауза, а тут люфтпауза, и мы должны знать, почему эта партитура не должна превращаться в длительное фермато. На всем этом мы тренируемся.

[*1931*]

Фантастическим является, по существу, театр, сам театр, разве это не фантастическая штука, возникает то улица, то кабак, то возникает салон, то еще что-нибудь, конечно, это фантастика, и кино фантастическое, когда кадры сменяются так, что вы то в доме, то в паровозе и т. д., все искусство фантастично, и этим оно отличается от жизни, что тут искусственно устраивается во имя определенных {64} тенденций, определенных задач, устраивается так, а не иначе. И, конечно, тут есть все элементы фантастичности, потому что как во сне все это движется, переплетается как во сне.

<…> Тень отца Гамлета… — это театральная формула, которую удобно зрителю воспринимать <…> Система построения определенной формулы, для того чтобы заострить противоречия, которые возникают, это просто в азбуке театральной.

Не существует театра аполитичного, не существовало и не будет существовать. <…>

Актер, произнося монолог, не только входит в образ, но одновременно успевает показать и свое отношение к лицу, которое он изображает. Двойного отношения раньше не бывало. <…> Новый актер улыбкой, глазком выплескивается иногда из этого образа, и публика начинает разглядывать не только лицо пьесы, но и того, кто его изображает.

И некоторые из актеров уже начинают любоваться этим приемом. У нас из 50 человек человека 4 или 5 начинают умело пользоваться этим приемом, и то не на всем протяжении роли, на отдельных маленьких ее участках.

[*1927*]

Актерское искусство, это я говорю с десятого года, актерское искусство считает крепкой базой только условный театр, в этом смысле, потому что он хотел, чтобы на сцене было меньше всего того, что мешает ему выявлять свою природу <…>

Вы видели театр Кабуки, который основан на этом, вы помните этот театр, он основан на том, что актерское искусство является самодовлеющим, а все остальное является нежным, деликатным помощником.

[*1928*]

В «Командарме‑2», несомненно, музыки мало. Тем не менее это музыкальный спектакль, потому что когда мы от читки переходим к чтению с оркестром, то вы этого перехода не замечаете, и музыка кажется вторгнувшейся механически <…>

Как речитатив в опере: «речь спетая перестает казаться спетой. Это своеобразный переход от своеобразного говорка».

Когда у меня на спектакле был Прокофьев, он говорил о том, что мечтает написать оперу для драматического театра, такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который я дам в оркестре, но чтобы публика не замечала, что речи поют, а чтобы это было немного пение, но это, в сущности, разговор.

[*1929*]

{65} <…> Реализм, который так хорошо передается в игре Чаплина, который всегда реалист, но всегда остается условным: условный котелок, условные башмаки, условные усики не мешают ему проявлять те тончайшие наблюдения, которые он берет из жизни. Он сгущает реальные моменты. Каждый штрих определяет целый ряд явлений.

[*1929*]

Нужно уметь играть модуляции, т. е. переходы одной части в другую. Модуляция — это вливание, это промежуточная инстанция между одним и другим куском. Для того чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание в отношении прошлого, только что сыгранного, и в отношении будущего, которое я намереваюсь играть.

<…> Наш спектакль нужно рассматривать как спектакль движущийся, он постоянно находится в состоянии движения вперед… чтобы актер знал, что от него требуется не только, чтобы он вошел на сценическую площадку и бухнул реплику, а чтобы он знал, какая высота напряжения до него игралась на сцене, создана его партнерами, чтобы он, войдя на сценическую площадку, не разрушил, а включился бы и составил продолжение этого музыкального движения.

[*1931*]

О старояпонском театре:

Этот театр был насквозь условный, и люди не боялись этой условности; затем, он был насквозь музыкальным, несмотря на то, что это не оперный театр, там не поют, там играют драматические актеры, а все-таки он производит впечатление, что это музыкальный театр — ритуалы, выходы, мизансцены, костюмы, оформление, музыка.

[*1935*]

<…> Всякий подлинный реализм — значит, на базе какой? — на базе условного театра, в области натурализма он невозможен.

[*1935*]

Делая роль Германна на базе пушкинской повести, нужно, чтобы в нем звучало мое современное отношение к нему, а современный человек так смотрит на Германна, что в нем отражаются и Стендаль, и Байрон, и Лермонтов.

Современные актеры, тренируя себя на пьесах Шкваркина, Киршона и Афиногенова, они совершенно теряют способность играть вещи многопланово.

{66} <…> Обвинять нужно тех авторов, которые ее [Бабанову] заставили играть вещи, в которых ее дарование не шлифовалось, потому что самое страшное в современном театре среди целого ряда актеров очень крупных, что они перестали играть многопланно, т. е. чтобы все время был ключ подтекста, чтобы они не только видели основную линию, которую они на сцене играют, но и все, так сказать, побочные ходы, которые возникают в силу вот этой сложности, которую нужно современному актеру как актеру-трибуну делать. Именно так играли знаменитые Мочалов, Шуйский, Каратыгин и т. д. — замечательные актеры, возникшие из недр этой замечательной пушкинской, гоголевской эпохи. Почему? Потому что они, как, например, написано о Мочалове у Белинского, — он чувствовал в его исполнении много такого, что можно было прочитать в его глазах, в паузе, в остановках, в сценическом движении, в жесте, ракурсе, иногда же Мочалов, да не только один Мочалов, а целый ряд других актеров, пользовались текстом, скажем, шекспировского Гамлета, чтобы контрабандой протаскивать то, что прочтет Белинский, и то, что не дочитает частный пристав или исправник.

Ленский, который так передавал декламацией роль Фамусова в «Горе от ума», что до сих пор никто не может с ним сравниться по легкости передачи, он так заставлял себя слушать в отдельных монологах, и вам казалось, что этот монолог разбит на куски, и вы слушали его как строфы, разделенные воздухом, так воспринималась эта роль. Или Гамлет в его исполнении и многое другое, что он давал. Он в трагедии давал необычайную легкость, его трагедия была очень легка, это не значит, что он был легкомысленным и скользил по поверхности, а дело в том, что он умел самые сложные ситуации передавать не напрягаясь, передавал все нюансы, даже в медленном темпе он продолжал оставаться в постоянном движении, не теряя темпа. И всю глубину он давал в движении и легкости. Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким легким <…>

Вы не должны терять себя, потому что каждый образ вы должны или защищать, или же быть прокурором этого образа. В этом заключается основное. Если вы этого не будете делать, то не займете в спектакле нужного места.

Это не противоречит системе Станиславского. У нас на сцене имеется целый ряд актеров, которые это делают. Я являюсь сторонником Москвина — когда он играет в «Горячем сердце», в «Мертвых душах», то он не теряет себя. Он иронически, скептически относится к явлениям, которые изображает <…>

[*1933*]

Каждый актер должен быть музыкальным. Об этом необходимо говорить, потому что концентрируются громадные события на {67} таком маленьком пространстве, как сцена, и в такой короткий промежуток времени от 8 – 10 – 101/2.

[*1933*]

<…> Сейчас наталкиваемся на необходимость быть музыкальными, потому что нужно уметь вымеривать время, нужно уметь укладываться, значит, нужно быть музыкальным, нужно иметь хороший слух, нужно уметь считать время, не вынимая часов, ритм здесь есть, какой-то своеобразный метроном стоит, который дает ориентацию в отношении того, как нужно располагать временем.

Режиссер только пунктирует, а актер не пунктирует, а размечает кровью. Любую линию, которую ему надлежит сделать на сцене, он буквально кровью из вены разрисовывает. Вот актеры Кабуки. У них есть период технической подготовки, но когда он, как акробат, овладел всеми эмоциями, тогда он уже жарит вовсю. От спектакля к спектаклю он еще больше тренирует себя, для того чтобы преодолеть всю эту техническую канитель.

[*1931*]

<…> Для зрителя каждое сценическое движение, каждый сценический жест есть алгебраический знак, и он должен знать, для чего что сделано.

<…> Иногда какая-нибудь одна секунда сценического времени является решающей в смысле воздействия. Иногда таковым является какой-нибудь жест или движение актера на сценической площадке <…>

Насколько мне известно, Константин Сергеевич [Станиславский] воздерживается выпускать свои работы. Значит, для него, может быть, не все пункты этой системы ясны. В таком же положении нахожусь и я. Мне многое еще неясно. У нас имеется научно-исследовательская лаборатория, которая сейчас ведет свою подготовительную работу, но она заработает <…>, и, конечно, она тоже стремится создать какой-то документ. Мы его не назовем так парадно, как называет ее Константин Сергеевич, — «система». Мы скромнее, мы назовем этот документ учебником, необходимым для актера и режиссера. Мы хотим создать ряд правил, ряд аксиом, показать ряд упражнений, которые необходимы для того, чтобы овладеть этим предметом. <…>

Я не читаю своего курса умышленно и запрещаю кому бы то ни было это делать. Если кто-нибудь из моих студентов начнет разглагольствовать по поводу системы, то я просто не дам ему говорить. Он не имеет права в этом разбираться. Он еще сам материал. Этот материал предоставлен нам в том смысле, что мы должны его потренировать, освободить его мышцы, научить хорошо, свободно двигаться в танце, в гимнастике, в биомеханической гимнастике и т. д. {68} Затем его аппарат формируется голосовой, дикция у него исправляется. Потом он будет отрывки играть или пьесы, но он еще не имеет своего лица и не имеет права говорить о системе. Он должен не менее десяти лет пробыть на театре, он должен не менее десяти лет посвятить себя работе по изучению материалов подсобных, читать массу книг и т. д.

[*1936*]

Мэй Ланьфан — это один из тех актеров китайских театров, в которых очень большое значение придается движению. Над этим я работаю уже очень давно, но я свою работу строил над изучением японского театра Кабуки. <…> Китайский и японский театры очень близки, если взять область движения, то, конечно, движению придается весьма и весьма большое значение. Но когда говорят о движении, то сейчас же возникает ассоциация балетных движений. <…> А китайский и японский театры очень отличаются в этом отношении. В их движении больше реалистической подпочвы. Их движения все выросли из фольклорного танца, из танца, где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, — эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы. В нем, в этом движении, столько танцевального, сколько в танце ритмического. И, наконец, отсюда возникает в движении категория реалистическая. Для него изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, — для него это есть один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку этот ритм может уложиться в метрический сосуд, куда могут вложиться эти части. Это как бы пять линеек нотной бумаги, на которой могли бы легко уложиться ноты и обязательно появиться вертикальные линеечки, которые разделяют это на отдельные тактики. Для китайского актера все складывается в определенные кубики, палочки, пустышечки, круглячки, и когда он идет, он все время это держит в своей памяти. Может ли русский актер точно все это изобразить? Нет, не может. Потому что этой культуры, такого движения еще на нашей сцене нет, на русской сцене нет. Мы к этому очень близки уже, и пройдет еще лет 25 – 50, когда, конечно, слава будущего театра будет всецело на этом базироваться.

[*1936*]

Наш театр держал верную линию только потому, что в технике игры мы базируемся на принципах японского театра. Наше влияние на европейский театр оттого и сильно, что мы опираемся на японские принципы. «Я всегда говорил японцам, восторгающимся нашим театром: “Вы виноваты в том, что наш театр так хорош”».

{69} Уж если ты выбрал роль эксцентрика, то надо обратить внимание на те мотивы, которые обусловливают формы эксцентрики. Вообще эксцентрик — это человек в акробатике, арлекинаде. Он все больше и больше уходит от мотивов, и происходит разрыв между формой и содержанием. Он начинает купаться в форме.

<…> Особенности моего творчества, отличающие меня от других театров. Это — введение в театр забытых элементов. <…> Самое главное, за что я борюсь, это подведение музыкальной базы для укрепления драматического театра. Драматический театр раньше никогда не имел дела с музыкой. Он никогда диалог не рассматривал как музыкальную концепцию. Всегда в произнесении текста игнорировались законы патетического искусства, когда произносились стихи. Стихи произносились как проза. Я бился и бьюсь за то, чтобы стихи произносились как стихи, а проза чтобы была прозой. Всюду я ввожу музыку, и эта особенность меня отличает от других театров.

[*1936*]

# **{75}** Статьи

## **{77}** Г. В. Титова Мейерхольд и художник

Проблема «Мейерхольд и художник» в современной научной литературе представлена скорее как тема «Мейерхольд и художники». Рад ценных методологических моментов, наличествующих как в трудах биографов художников, с которыми работал режиссер, так и в исследованиях творчества самого Мейерхольда, парадоксально способствует дискретности наших представлений на сей счет. Исторически формировавшаяся системность подхода Мейерхольда к функции художника в драматическом театре то растворяется в конкретике его работы с тем или иным художником, то слишком жестко детерминируется рамками сменявших друг друга эстетических направлений.

Кажется, будто прав был Абрам Эфрос, заявивший в свое время, что история театра Мейерхольда есть история вечно изменчивой режиссерской личности, но не системы[[41]](#footnote-15). Кажется, что восторженные слова Вахтангова — «каждая его [Мейерхольда. — *Г. Т*.] постановка — это новый театр»[[42]](#footnote-16) — отражают действительное положение дел.

Театральная система режиссера определяется, на наш взгляд, индивидуальным преломлением фундаментальных сценических категорий — пространства и времени. Режиссерский театр впервые стал рассматривать мизансцену в хронотопе — не как простую группировку актеров, а как процесс воздействия сценического времени на сценическое пространство, — соединяя пластическое начало с временным (ритмическим и, шире, музыкальным). Пространству жизни (Станиславский) Мейерхольд противопоставил пространство игры. Потом возникли еще и другие «пространства» — пространство эмоции у Таирова, например. Во всех случаях в рамках специфического понимания пространства складывались структурообразующие начала методологии актерских школ режиссерского театра. Пространство театра Мейерхольда — одно из самых стройных, теоретически выверенных, укрепленных в театральной традиции и отвечающих духу и формам искусства XX века.

### 1

Проблема художника впервые встала перед Мейерхольдом в Студии на Поварской. Он встретился здесь с незнакомыми ему {78} прежде претензиями художника на самодостаточность своего участия в драматическом спектакле.

Постановочный канон раннего МХТ, повторенный Мейерхольдом в первый сезон самостоятельной работы (Херсон, 1902/03), отводил художнику строго функциональную роль. «Не раз, — свидетельствует В. А. Симов, — мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера»[[43]](#footnote-17). И хотя «мечтательная жизнь» Мейерхольда фиксировала как раз колористические удачи Симова («старый “жидовский квартал”, грязный, мрачный, с одной стороны, и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море — с другой»[[44]](#footnote-18)), художник взял на вооружение принцип «выдержанной декорации», определяемый единством режиссерского замысла.

Этот принцип подвергся в Студии на Поварской серьезному испытанию. Вот пример, наглядно показывающий остроту ситуации. Начав сезон в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (декабрь 1906 года), Мейерхольд обратился к Н. П. Ульянову с просьбой прислать разработанный им еще в Студии режиссерский план «Пелеаса и Мелисанды». «Когда мы беседовали с тобой по поводу постановки “Пелеаса”, я диктовал тебе “архитектурные” планы картин… и ты заносил их карандашом в карманный блокнот свой»[[45]](#footnote-19). Ответ Ульянова поражает тем, что художник искренне не понимает, *о чем* его просит режиссер. «При всем желании я не могу, однако, исполнить твою просьбу. Так как над “Пелеасом” я много работал и продолжаю работать до сих пор, то от прошлогодних замыслов, в сущности, ничего не осталось. Рисованные мною тогда наброски сами по себе ничего не представляют, в особенности без собранного материала к ним. Я совершенно не могу в сложившемся процессе этой работы выделить в настоящее время *то немногое, что ты называешь “архитектурными планами картин”*. “Пелеаса” я делаю *для своих целей*, и все, продуманное мной в этом отношении, я применяю в своих работах»[[46]](#footnote-20).

Сегодня кажется непонятным, для каких таких «своих» целей может работать театральный художник. Но во времена первых шагов условного театра возникшая дилемма дисгармонии творцов была для Мейерхольда мучительной: он понял, что слиться до конца ни с художником, ни с композитором нельзя, потому что «каждый из них, естественно, тянул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться»[[47]](#footnote-21).

{79} Слияние режиссера и художника, достигнутое Художественным театром, перестало устраивать Мейерхольда не только потому, что он порывал с жизнеподобием на сцене. Художник, беспрекословно выполняющий волю режиссера, уже не казался ему образцом для подражания. Он предлагал художнику равное партнерство в сценическом синтезе, считаясь с его правом на творческое самовыражение.

Однако молодые художники Студии инстинктивно хотели большего — признания своей исключительности в создании общего строя спектакля. Реализовать это стремление им не удалось. «Смерть Тентажиля», констатировал Мейерхольд, «репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление… Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла»[[48]](#footnote-22).

По-настоящему новым в работе художников Студии было то, что они хотели передать через свои сценические «картины» собственное — художественно-образное — ощущение автора, увидеть пьесу в «цвете», найти ей и ее героям живописный эквивалент. Художники Студии были равно далеки как от жизненной теплоты, обжитости декорации В. А. Симова, так и от «эпошистости» и самодовлеющей красочной полнозвучности мирискусников. Декоративность «Смерти Тентажиля» (С. Ю. Судейкин и Н. Н. Сапунов), импрессионизм «Коллеги Крамптона» (В. И. Денисов) и стилизация «Шлюка и Яу» (Н. П. Ульянов) сближались в одном — художник отстаивал право творчески субъективной трактовки пьесы, отказываясь от обязательного для Симова и МХТ соблюдения авторской ремарки.

Режиссер также стремился к субъективной творческой свободе, но ему, в отличие от художников, приходилось считаться с двумя объективными слагаемыми театра — актером и зрителем.

Вот почему декоративные решения художников невозможно оценить вне режиссерской концепции. Сколь ни была сама по себе ошеломляюще красива декорация Ульянова к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», стилизованная, подобно «перламутровым симфониям» К. А. Сомова, в духе «века пудры», она не могла стать самодостаточной, как, может быть, хотелось художнику. Ведь на благоуханной кровати под роскошным балдахином должна была валяться грязная туша пьяного Яу.

Думается, откройся Студия на Поварской, Мейерхольду удалось бы скорректировать художника, сделать видимой для зрителя парадоксальную связь оформления с разработанной им партитурой сценических движений актера. И все-таки примат художника в Студии был очевиден хотя бы потому, что художник не организовывал пространство для игры, а просто о ней не думал, заполняя пространство {80} собой, предлагая актеру проецироваться на живописное панно в качестве дополняющей краски.

С. Ю. Судейкин и Н. Н. Сапунов, устроившие бунт против макета, провозгласившие принцип живописного панно, еще не обладали никакими регалиями, были влюблены в пьесу Метерлинка, но театра не знали совсем. Бунт против макета, представлявшего тогда игрушечную модель жизнеподобной обстановки, воодушевил и Мейерхольда, захваченного возможностью разом покончить с ненавистным «натурализмом». «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты, это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[49]](#footnote-23). Но бунт не был театральной революцией, как казалось устроившим его Сапунову и Судейкину. «На самом деле, — верно замечал Н. Д. Волков, — это означало, что молодым живописцам, не владевшим техникой заполнения сценического трехмерного пространства, было гораздо легче представить декорацию сначала как картину и потом, написав эскиз, указать расположение полотен и планировочных мест»[[50]](#footnote-24).

Пиррова победа художника заключалась в нетеатральности «принципа панно». Но сами по себе панно отличались декоративной театральностью. Живопись художников была новым словом на сценической площадке, чего не скажешь о технике актерской игры.

Как известно, Мейерхольд пришел в Студию специально для подтягивания наличной техники актера к достижениям новейшего искусства. Но он недооценил глубины разрыва между реалистической школой Станиславского и принципиально новым живописным языком.

«Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — свидетельствовал В. Я. Брюсов, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни»[[51]](#footnote-25). Иными словами, актеру было легче достичь новизны пластического рисунка роли, чем преодолеть бытовой подход к ней от себя. «Мне не нужны эти их (актеров) темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять»[[52]](#footnote-26). Выкрикнуто про провинцию, куда Мейерхольд снова погрузился в 1906 году, но характеризует общую ситуацию актера в столкновении с новым (в широком смысле слова) театром. Техника актера, организующая весь состав его биофизической субстанции, не обладает универсальностью лексики, обеспечивающей беспрепятственный переход из одной эстетической системы в другую. Счастливые исключения не отменяют правил конкретной актерской {81} школы. Мейерхольд сразу оценил проблему («школа при театре — яд для актеров», «школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть», «школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр»[[53]](#footnote-27)), но создать свою школу ему удалось только много лет спустя.

Оставалось соперничать с художником в овладении новым театральным языком. Уже в Студии Мейерхольд обнаружил замечательную способность «рисовать» актером. «В движениях, — писал Брюсов, — было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине»[[54]](#footnote-28). В выразительной характеристике Брюсова неточное слово «воспроизведенными» позволило впоследствии противникам условного театра искажать суть его методологии. Так, А. Я. Таиров, отрицая «изобразительный» подход условного театра, находил подкрепление своим филиппикам в указанном пассаже Брюсова, курсивом прописывая слово «воспроизведенными»[[55]](#footnote-29). Между тем участница опытов Мейерхольда в Студии на Поварской В. П. Веригина утверждала, что режиссер «никогда не брал поз и группировок» прямо «с картин». Он всего лишь «насыщал ими свое воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора. Когда я увидела картину “Мадонна на земляничной грядке” (неизвестного среднерейнского мастера в музее в Золотуре), — продолжает она, — у меня сейчас же появилась мысль о Тентажиле и сестре Игрене, хотя в “Смерти Тентажиля” не было такой мизансцены и таких поз»[[56]](#footnote-30).

Иными словами, Мейерхольд занимался тем же, что и художники, — стилизацией, которая, по его мнению, является не «точным воспроизведением стиля эпохи или данного явления», а методом, способным «выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[57]](#footnote-31). По мнению Мейерхольда, со стилизацией «неразрывно связана идея условности, обобщения и символа»[[58]](#footnote-32).

Стройность определений, сделанных в 1907 году, связана с практическим опытом режиссера, умевшего, еще до Студии на Поварской, работать без художника.

Рецензенты первой условной постановки Мейерхольда — «Снега» С. Пшибышевского — ничего не говорили о его художнике. И «ультрафиолетовый снег», и погружение сцены в «египетскую {82} тьму»[[59]](#footnote-33) справедливо были поставлены в вину режиссеру, а не художнику М. А. Михайлову. Именно в адрес Мейерхольда в зале раздавались «свист и насмешливые возгласы»: «Чего ж ты не выходишь? Испугался, небось, совестно! Ну, ну же, выходи!»[[60]](#footnote-34) Судя по описанию А. М. Ремизовым «Снега», поставленного в Херсоне, Мейерхольд уже здесь сочетал «в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом»[[61]](#footnote-35). Но «публика недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо гадливо морщила узкий лоб; после долго смеялась: “Надо прежде море укротить ха… ха… ха”»[[62]](#footnote-36). И в Херсоне (декабрь 1903 года), и в следующем году — в Тифлисе — «Снег» был единственным спектаклем Товарищества, принятым публикой в штыки. Неприемлемым для зрителя оказалось стремление режиссера вызвать у него «то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями»[[63]](#footnote-37). Это выводило публику из привычного созерцательного равновесия, ей не нравилось, что шаблонный набор сценических тривиальностей (любовный треугольник, «роковая» героиня и т. д.), любезный ее сердцу, подавался автором и режиссером необычно, что он представал каким-то непонятным и требовал *другого* восприятия.

Обдумывая законы этого восприятия в системе условных взаимоотношений «двух главных основ театра — лицедея и зрителя»[[64]](#footnote-38), отчасти опробованной в Театре-студии, Мейерхольд летом 1906 года познакомился с книгой Г. Фукса «Театр будущего». Н. Д. Волков верно заметил, что «Фукс помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссерских путей»[[65]](#footnote-39).

Фукс впервые повернул мысли Мейерхольда от задач оформления к проблеме самой сценической площадки. «Самое большое, что можно было дать на сцене в панорамном ящике, — писал Фукс, — было дано мейнингенцами. Нынешнее высшее развитие театральной механики и идущий наряду с нею последовательный натурализм довели до абсурда современную сцену… Вся сцена в виде панорамного ящика, с ее кулисами и софитами, с горизонтами и заставками, с ее рамповым светом и натяжным потолком, вся она ни к чему… Мы возимся с аппаратом, который исключает всякое развитие настоящего современного искусства. А потому долой этот натяжной потолок, освещение рампы, долой заставки, горизонты, софиты, кулисы и ватное трико! Долой эти ложи и всю панорамную сцену! Весь этот {83} мишурный мир из парусины, проволок, картона и фольги давно уже созрел для гибели»[[66]](#footnote-40).

Но если Фукс утверждал, что сценическое зрелище должно представляться зрителю «как замкнутое в себе целое, законченное красочно и ритмически довлеющее себе»[[67]](#footnote-41), то Мейерхольд, незамедлительно реализовавший в Полтаве идею просцениума, добился противоположного эффекта. «Отсутствие занавеса в некоторых пьесах, например, “Каин” [драма О. Дымова. — *Г. Т*.], — писал полтавский рецензент, — делает из сцены какую-то трибуну»[[68]](#footnote-42).

Глубоко своеобразно истолковывал Мейерхольд и многие другие идеи Фукса — о господствующем колорите, создающем настроение всей пьесы или отдельной картины; об ориентации на античные рельефы и великих тречентистов — вообще на старых мастеров, избегавших иллюзии перспективной глубины; о непревзойденном умении японского театра давать ритмическую колоритность, красочный аккомпанемент психологическому развитию пьесы; об актере, которому следует не забывать танцевальные, т. е. пластико-музыкальные истоки своего искусства.

Книга Фукса дала Мейерхольду толчок к внутренней перестройке структуры театрального зрелища, которая становилась у него осознанно архитектонической. «Если раньше, — справедливо замечал Н. Д. Волков, — Мейерхольд добивался настроения путем погашенного света (“Снег”) или путем чисто живописных средств (“Смерть Тентажиля”, “Шлюк и Яу”, “Комедия любви”), то теперь его внимание было обращено к вопросам архитектоники, танцевального ритма, новой организации сценического пространства»[[69]](#footnote-43).

Малоизученный полтавский период деятельности Товарищества Новой драмы (лето 1906 года) характерен активной творческой проверкой названных принципов. Подмостки полтавского театра оказались удобными для реализации идеи просцениума, ставшей основоположной в театропонимании Мейерхольда. Просцениум, по мнению очевидца, обеспечивал актерам «более тесное общение со зрителями, которые психологически становились как бы участниками спектаклей. Труппа играла без декораций (некоторые сцены шли в “сукнах”), а иногда без занавеса, и такое приближение исполнителей к зрителям не вызывало технических затруднений»[[70]](#footnote-44).

Художником полтавских спектаклей был К. К. Костин, который так же, как и М. М. Михайлов, ранее оформлявший спектакли Товарищества, никак не отмечен прессой, обращавшей тем не менее самое пристальное внимание на внешний образ спектаклей. Из сохранившихся описаний очевидно, что провинциальная критика расценивала этот образ как плод именно режиссерских усилий. Так, {84} «Привидения» Г. Ибсена, ставившиеся Мейерхольдом не в первый раз, выглядели в Полтаве неожиданно. Декорацией служил колонный зал, а на просцениуме стоял рояль, «сидя за которым Мейерхольд — Освальд вел последнюю сцену»[[71]](#footnote-45). Трактуя пьесу в символическом ключе, Мейерхольд впервые применил здесь колористический подход к характеристике героев, использованный потом в «Гедде Габлер». «Освальд все три действия был одет во все черное, платье Регины же горело ярко-красным цветом» — только «маленький фартучек подчеркивал ее положение прислуги»[[72]](#footnote-46).

При постановке «Чуда святого Антония» М. Метерлинка (под названием «Сумасшедший») был использован гротескный подход, повторенный Вахтанговым в спектакле 1921 года, хотя последний скорее всего даже не знал об этом спектакле Мейерхольда. Здесь была подчеркнута гротескная марионеточность «неживых людей», последовательно проведенная в мизансценах, позах и движениях актеров. И хотя актеры по-прежнему отставали, сбиваясь на старые приемы игры, водевильность тона, шаржированную прямолинейность вместо гротескной двойственности, Мейерхольду, по мнению рецензента, удалось ярко оттенить «правду святого Антония и непосредственность Виржини» «окаменелыми выступами мертвых очертаний других действующих лиц»[[73]](#footnote-47).

В уже упоминавшемся «Каине» О. Дымова вообще не было «обстановки», но зато, по свидетельству актрисы, служившей в Полтаве, «ярко развертывалась трагедия человеческих душ»[[74]](#footnote-48).

Постановочный план «Крика жизни» А. Шницлера сам Мейерхольд позднее комментировал так: «В инсценировке [т. е. постановке. — *Г. Т*.] этой пьесы был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диван, тянувшийся (параллельно рампе) через всю сцену, слегка, конечно, сокращенную, должен был своей тяжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить intérieur, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей»[[75]](#footnote-49). (Принцип «дивана» был потом повторен — удачно — Н. Н. Сапуновым в «Гедде Габлер» и — неудачно — В. Е. Егоровым во мхатовском «Росмерсхольме» режиссера Вл. И. Немировича-Данченко.) В постановке «Крика жизни» так же, как в «Чуде святого Антония», действие строилось на ритмическом контрапункте запланированных контрастов исполнения. «Приемы гротеска во всем, где страсти достигают высшего напряжения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцены, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Так {85} называемые на языке сцены “переходы” или предшествуют речам актера, или их завершают»[[76]](#footnote-50).

В спектаклях, поставленных за два летних месяца, поражает активность режиссера в поисках нового сценического языка, смелое, но обдуманное, целенаправленное экспериментаторство. Местная пресса по достоинству оценила изменившееся художественное лицо Товарищества. «В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремится создать новую школу театрального искусства. В Художественном театре стремились к изумительно фотографической передаче всех деталей, стремились воплотить реальную правду на сцене. В. Э. Мейерхольд стремится достигнуть художественной правды. Эта художественная правда достигается не тщательным воспроизведением всех деталей, а *несколькими смелыми мазками*, чем подчеркивается и усиливается то впечатление, которое по замыслу художника должно всецело захватить зрителей. *Мейерхольд принципы импрессионизма воплощает на сцене*. <…> Нельзя сказать, чтобы поиски новых путей были всегда удачны, но они всегда интересны»[[77]](#footnote-51). Конкретная характеристика критиком методологии МХТ («фотографическая передача»), как и сведение сценической лексики Мейерхольда только к «импрессионизму», требует уточнения. Но попытка определить своеобразие поисков Мейерхольда через аналогию с новейшей живописью свидетельствует о том, что критик, скрывшийся под псевдонимом «Профан», был излишне скромен в оценке своего профессионального уровня.

### 2

Сезон на Офицерской принято считать реализацией концепции театрального символизма, начатой на Поварской. Или — Неподвижным театром, изобразительным аналогом которого является живописное панно, взывающее к «двухмерности» актера.

Между тем принцип декоративного панно был (и то с оговорками) применен на Офицерской дважды — в «Гедде Габлер», стилизованной Сапуновым в духе символистских представлений о Красоте, и в «Сестре Беатрисе», оформленной Судейкиным. Только в этих спектаклях сознательно проводилась идея живописного созвучия драматургии, перенесенная из Театра-студии, но и в них «чистого» символизма не было. Стиль модерн, в котором была выполнена декорация «Гедды Габлер», придавал жилищу Красоты характер гротесковой двусмысленности, противопоказанной самодостаточным духовным ценностям символизма. В стилизованной (под мастеров раннего Возрождения) живописи Судейкина неожиданно появились черты, предвосхитившие некоторые подходы художественного авангарда, чуждого туманам символизма, — «декорация {86} больше походила на внутренний вид готического собора», но в нее «введены были контрфорсы, типичные для наружного вида собора»[[78]](#footnote-52).

(«Мы видим собор, — писал позднее и по другому поводу Казимир Малевич, раскрывая аналитичность методологии авангарда, — с одной стороны, но он красив с другой, третьей, снаружи так же красив, как и внутри»; «мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, что в соборе — алтарь, арки»[[79]](#footnote-53)).

Мейерхольд был связан с символизмом генетически — существом мечтательной жизни, о которой уже упоминалось и которая была плодоносящей почвой творчества. Отблески символизма мерцают на «Маскараде», «Зорях», «Ревизоре», «Пиковой даме»…

Но конкретное воплощение символизма на сцене, оказалось, затрудняет неумолимый ход режиссера к собственно театральной субстанции. Символизм не предлагал театру новой методологии (зритель больше не приглашался «“в гости к сестрам Прозоровым”, но он должен был воспринимать как реальность сказочный замок или подводное царство»[[80]](#footnote-54)). Инстинктивно чувствуя это, Мейерхольд стремится к другому подходу, методологически символизму чуждому («прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному»[[81]](#footnote-55)). Связь с символизмом просматривается только на уровне общих мировоззренческих постулатов. Точнее — постановочные подходы ищутся разные, но одинаково уводящие от сугубой живописности.

«Строительное» начало отчетливо видится в оформлении В. И. Денисовым «Вечной сказки» С. Пшибышевского. «План, который был нарисован режиссером, — пояснял Мейерхольд в 1912 году, — вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец»[[82]](#footnote-56). По мысли режиссера, «чудная архитектура» «Вечной сказки» — позади двух тронов, установленных на специальной площадке анфас к зрителю, и двух узких крыльев лестниц, уходящих от боков площадки вверх, рисованные на холсте четырехгранные колонны образовывали узкие длинные окна и большую входную дверь во дворец — как бы создавались «нервной торопливостью ловких рук ребенка-строителя»[[83]](#footnote-57). Новаторское соединение в одной декорации интерьера и экстерьера было настолько необычным, что потребовало, как видим, позднейшего разъяснения своих «несообразностей».

{87} В «Балаганчике» Мейерхольд с Сапуновым отказываются от неглубокой полосы сцены, на которой организовывалось действие предыдущих спектаклей, открывают в глубину всю коробку, превращая ее в бездонное синее пространство, посреди которого ставят легкое зданьице маленького театра, оставляя перед ним свободную площадку-просцениум, где появляется автор, «как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене»[[84]](#footnote-58).

«“Театрик”, — комментировал свой замысел Мейерхольд, — имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным “арлекином”, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком “театрике” декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»[[85]](#footnote-59).

Сценически претворяя древний прием «театра в театре», Мейерхольд не только оттеняет его присущей поэтике Блока романтической иронией, но и начинает «Балаганчиком» ту линию публичного «раздевания» театра, разрушения сценической иллюзии, обнажения приема, которая уводила его от символизма и вела к конструктивизму. Прав был Н. Д. Волков, утверждавший, что «когда впоследствии, уже в 1920‑х годах, Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он, в сущности, только более резко и жестоко использовал тот прием, который впервые показал в “Балаганчике”, правда, в смягченном сапуновскими декорациями виде»[[86]](#footnote-60). Такие демонстративные приемы спектакля, как оттаскивание автора с просцениума за кулисы с помощью привязанной к нему веревки или показ зрителю рук бутафоров, держащих железки с пылающим бенгальским огнем, подчеркивали *театральность* представления, были сознательно направлены на выведение зрительского восприятия из привычного плена иллюзорности. Единственной реальностью «Балаганчика» становились Поэзия и Театр, образуя тем самым первоначальную формулу мейерхольдовского спектакля.

Не менее радикальны и новы были постановочные подходы Мейерхольда в других спектаклях театра на Офицерской. В «Жизни Человека» режиссер, самостоятельно оформивший спектакль, впервые сознательно использовал «архитектуру света» (первая попытка имела место в херсонском «Снеге»). «Затянув всю сцену серой мглой, — писал он, — и освещая лишь отдельные углы сцены и только из *одного* источника света (угловая лампа за диваном, лампа под зеленым абажуром над круглым столом, люстры, лампы в сцене пьяниц, как над бильярдами), нам удалось создать резкий контраст между темнотою, чернотою вокруг (в каких-то больших комнатах, которые лишь в фантазии зрителей, где рисуются, конечно, и окна, {88} и потолки, и двери, но лишь в фантазии зрителя), с одной стороны, и освещенными углами комнат, с другой стороны.

Освещены лишь аксессуары ([вещи] на сцене показаны лишь крупные и в несколько уродливо увеличенном масштабе): диваны, круглые столы, колонны, золотые кресла, книжный шкаф, буфет и т. п.»[[87]](#footnote-61) «Понятно, — пояснял Мейерхольд в “Примечаниях к списку режиссерских работ”, — облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными; актерам невольно пришлось повторять в фигурах ими представляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леонардо да Винчи и Ф. Гойя»[[88]](#footnote-62).

Смелой новизной отличался постановочный план «Пробуждения весны» (художник В. И. Денисов). Декорация была выстроена по вертикали и поделена на «этажи». «Действие, — писал рецензент, — попеременно происходило то на самих подмостках… то — под подмостками, так что головы актеров оказывались в уровень с полом… то… в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево… то, наконец, на самом верху сцены»[[89]](#footnote-63). Иными словами, для многоэпизодной пьесы (восемнадцать картин) ставилась *одна* установка. Эта поразительная по тем временам находка впоследствии вошла в арсенал многих режиссеров и стала незаменимой в оформлении пьес экспрессионистского толка. Сам Мейерхольд использовал ее в спектакле «Озеро Люль». Переключение зрительского внимания к той или иной части установки «Пробуждения весны» производилось с помощью света. «Среди полнейшего мрака, — писал С. Ауслендер, — вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, так все 18 картин как световые тени на темной стене»[[90]](#footnote-64).

Некоторые из постановочных новаций Мейерхольда в театре на Офицерской встретили сопротивление власть предержащих. Как явствует из письма к Мейерхольду Ф. Ф. Комиссаржевского (апрель 1907 года), идея «круглого театра», которую режиссер хотел испробовать при постановке пьесы Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», оказалась нереализованной потому, что «устройство сценического представления в середине зала», а следовательно — размещение части зрителей на сцене — «запрещено»[[91]](#footnote-65). Не решился Мейерхольд выплеснуть сценическое действие в зрительный зал и при постановке другой пьесы Ф. Сологуба — «Победа смерти» (последний спектакль Мейерхольда в театре на Офицерской). «Сцена, — писал режиссер, опять же самостоятельно оформивший этот спектакль, — {89} была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рампы. Оставалось только опустить их вниз, в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы»[[92]](#footnote-66). Адепт «соборного» театра Г. И. Чулков, описывая свои впечатления от постановки, сожалел, что «условия наших дней, данной культуры» не позволили Мейерхольду продолжить «лестницу до зрительного зала, завершив трагическую игру в круге зрителей»[[93]](#footnote-67).

Особое место в закреплении новой техники сценической композиции заняла проблема, которую Мейерхольд позднее назвал одним из основных свойств гротеска, а именно — «преодоление быта в быте»[[94]](#footnote-68). Она встала перед режиссером уже в первом спектакле на Офицерской — в «Гедде Габлер». Игнорируя бытовые ремарки пьесы, Мейерхольд с Сапуновым отказались от изображения на сцене зафиксированного в них интерьера профессорского дома. Это впечатляюще описал А. Р. Кугель.

«Фон, на котором происходит драма, — утверждал он, — должен быть мещански-душный. Может быть, откуда-нибудь, из-за второго или третьего плана, сверкает край свободной, сказочно-прекрасной красоты, как молния, как золотой луч идеала. Мейерхольд же, повесив гобелены à la Сомов, поставив диваны, покрытые белоснежной шкурой, сделав многостворчатое, как в великолепной оранжерее, окно с вьющимися тропическими растениями, стилизовал не ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах своих уже якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой; идеал стал действительностью. Вышло *броско* и крикливо, а смысл-то улетучился. Вот образчик правильной художественной идеи, поставленной вверх ногами»[[95]](#footnote-69).

Судя по приведенному описанию, под «правильной художественной идеей» Кугель понимал, может быть, чуть сгущенный, но обязательно бытовой подход к «Гедде Габлер», игнорируя символистскую ауру пьесы Ибсена. Мейерхольд против бытового подхода к «Гедде Габлер» протестовал еще во времена ее постановки в Художественном театре, когда, предвкушая успех спектакля, Станиславский говорил: «После этой пьесы все светские дамы будут носить платья и прическу, как у М. Ф.»[[96]](#footnote-70) «Если светские дамы, присутствующие на представлении, — писал тогда Немировичу-Данченко возмущенный Мейерхольд, — не ужаснутся, а, напротив, станут подражать ей, нас не поблагодарит за это Ибсен»[[97]](#footnote-71).

{90} Теперь, глядя на Гедду — Комиссаржевскую, можно было только, подобно Ю. Беляеву, вскрикнуть: «зеленая, зеленая», но подражать ей, «загадочной, как глубина оникса»[[98]](#footnote-72), дамам из зала, одетым в роскошные туалеты, которым могла бы позавидовать Гедда М. Ф. Андреевой, вряд ли пришло бы в голову. Неужели они захотели бы поменять свои изысканные светские туалеты («белый суконный туалет с entre-deux из белых кружев», «черный муслиновый туалет от Дусе, отделанный перламутровыми пальетками и кружевами “блонд” на голубом фоне»[[99]](#footnote-73) и т. д.) на «очень стильный», но очень странный, стилизованный наряд героини спектакля?

Не говоря о том, что трактовка Кугелем пьесы Ибсена и смысла ее центрального образа отнюдь не бесспорна (критик, в отличие от режиссера, кажется, не чувствовал, что тоска Гедды о прекрасном вовсе не идеальна), погружение Гедды режиссером в обстановку, уже достигнутую ею «в своих мечтах», могло и не «переворачивать» содержание пьесы, а универсализировать ее смысл путем остранения.

Признавая в этой поздней статье о Мейерхольде его «Ревизора» (1926) глубоко соответствующим авторской поэтике, Кугель, справедливо акцентировавший здесь неизменность основ художественного мировоззрения Мейерхольда, мог бы задуматься над тем, что перевод действия «Ревизора» в «столичный» масштаб и показ «скотинства в изящном облике» есть метод, впервые использованный в «Гедде Габлер».

В этом смысле наиболее проницательным критиком мейерхольдовского спектакля оказался, на наш взгляд, Ю. Д. Беляев. «Опыт с “Геддой Габлер”, — писал он, — поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически стилизовал Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось. Но идеи не могли умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: “Этак, пожалуй, скоро Островского и Гоголя будут символизировать?” Но отчего же, в самом деле, не попробовать символизировать “Грозу” или “Ревизора”?!»[[100]](#footnote-74)

Символизировать в логике процитированного отрывка означает остранить бытовой ряд пьесы.

Особенно наглядно новизна методологии условного театра была явлена при постановке сугубо бытовой пьесы С. С. Юшкевича «В городе». Мейерхольд сам вряд ли выбрал бы эту пьесу — она досталась театру на Офицерской из бытового репертуара социально ориентированного театра В. Ф. Комиссаржевской в «Пассаже».

{91} «Автор, — писал П. М. Ярцев, в самом названии своей статьи зафиксировавший проблему, — ставил во главу угла, как он выражался, “щупальцы большого города”, неумолимо, неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью»[[101]](#footnote-75). Но, наметив в духе новой драмы трагический конфликт человека и мира, Юшкевич задавил его бытом. Бытовое воспроизведение среды — атмосферы городской улицы, местечкового колорита в изображении персонажей — поглотило все внимание драматурга. Мейерхольд, переведя пьесу в «трагическую плоскость», стремился превратить «город» в то страшное чудовище, на безжалостные щупальца которого автор всего лишь намекал. Город становился символом зла, своего рода трагическим фатумом. «Для этого, — писал Ярцев, — он предположил город в публике, создал примитивную, условную обстановку жилья (эскиз комнаты), выдвинул часть картины за раму, направлением блестящих досок пола, уходящих на публику, создал тот путь, по которому город неумолимо увлекает всех этих людей на страдания и преступления, и за условным сукном первой кулисы дал почувствовать страшный порог, за которым город»[[102]](#footnote-76).

Режиссер последовательно отказывался от мелочных бытовых аксессуаров, превращавших пьесу Юшкевича в этнографические зарисовки. Так, чаепитие II акта шло без самовара. «Вместить самовар, — язвительно иронизировал А. Р. Кугель, — “идеалистическое” воображение господина Мейерхольда отказывается, но чашки принимает. Эта классификация посудины до чашки и блюдечка (театр “идеалистический”) и до самовара (театр “реалистический”) представляется мне — не осудите — символом всего режиссерского дерзания»[[103]](#footnote-77). Однако позиция здравого смысла, которой придерживался Кугель в оценке спектаклей на Офицерской, мало годилась для понимания происходивших не только на этой сцене, но и во всем новейшем искусстве перемен. Всячески подчеркивая абсурдность мейерхольдовских затей, критик не хотел задуматься над тем, что режиссер искал способ сценически выразить абсурдность современного бытия. Чаепитие с чашками, но без самовара — острый прием остранения быта, частная, но проницательная находка, число которых со временем у режиссера многократно умножится.

Позднее Кугель смягчил интонацию оценки спектакля «В городе», но смысл ее сохранил. «В пьесе Юшкевича душа тяготеет к мещанскому уюту, к дешевому “ситцевому” благополучию, ко всем этим ничтожным вещам, которые закладывать героиня пьесы считает величайшим для себя оскорблением. Мейерхольд же показал голые стены, т. е. как раз не то, что есть, а то, что могло бы быть, если бы не было того, что есть»[[104]](#footnote-78). Внешне логичное рассуждение {92} критика, повторяющее суть его претензии к постановке «Гедды Габлер», охраняющее авторские права драматурга, вызывает, тем не менее, странное чувство. Что защищал Кугель? «Ситцевое» благополучие героини пьесы? Или он считал, что «голые стены» хуже характеризуют пустоту жизни, чем исчерпывающий мещанский ассортимент? Но ведь, судя по этой статье, критик уже видел «Мандат» (1925), в котором метод изображения пугающей пустоты мещанской жизни, впервые использованный при постановке пьесы Юшкевича, достиг абсолютного совершенства.

В «Мандате» не было даже «голых стен», вообще не было никакого «помещения», куда мог бы укрыться от социального катаклизма человек, страшащийся жизни. Ни привычных для мещанина «углов», ни намека на павильон… Конструктивистская методология зрелого Мейерхольда позволила ему с помощью монтажа реальных вещей — сундуков, граммофонов и пр. — поставить намертво прикрепленного к ним несчастного «собственника» посреди оголенной сцены, как посреди пустого мира. Даже пол уходил у него из-под ног — движение двух кольцеобразных кругов-тротуаров, положенных на планшет, выносило на сцену персонажей пьесы Н. Р. Эрдмана, представителей своеобразного люмпен-буржуазиата, судорожно вцепившихся в «свои» стулья, обнимающих «свои» граммофоны. Говоря о «Мандате», Кугель проницательно акцентировал мистическую суть вещей, олицетворяющую «вечный обман и вечное свинство»[[105]](#footnote-79), не задумываясь над тем, что подобная трактовка могла быть достигнута только последовательным остранением быта, а не погружением в него. Остранением, которое и было намечено в спектакле «В городе».

Здесь так же, как спустя почти двадцать лет в «Мандате», персонажи появлялись на сцене из ниоткуда: «В маленькую комнату из неведомого коридора, задрапированного серым сукном и похожего на пропасть, выходили и входили актеры»[[106]](#footnote-80). Современным критикам казалось курьезным то, что сегодня воспринимается как привычная театральная условность: неполный набор элементов бытового интерьера («комната с окнами, но без дверей»); стул, неожиданно вынесенный за пределы комнаты — в «какое-то межпланетное пространство», а именно на просцениум; и главное — выход актера за пределы интерьера («на этом стуле — одна сидя на нем, а другая опираясь на него — ведут свою сцену Соня и Эва»[[107]](#footnote-81)).

Высоко оценивая режиссерское новаторство Мейерхольда, проявленное при постановке этой пьесы, К. Л. Рудницкий полагал, что неуспех спектакля был обусловлен «вопиющим… разладом между драмой и постановочными идеями Мейерхольда»[[108]](#footnote-82). Иными {93} словами, склонялся к точке зрения Кугеля. Между тем сам автор, по свидетельству В. П. Веригиной, был польщен тем, что его пьесу пытались «вытянуть в трагический план». Говоря о пьесе, в которой она играла роль Эльки, актриса не без оснований замечает, что если бы пьеса игралась как бытовая, ее «фальшь была бы особенно заметна»[[109]](#footnote-83). Так или иначе, неуспех спектакля был, на наш взгляд, предопределен неподготовленностью публики и большей части критики к смелой новизне разрешения проблемы быта на сцене, к тем методам его остранения, которые использовались здесь впервые.

Проблема качественного изменения восприятия стояла перед всем новым искусством. «Глаз» надо было изменить не только художнику, но и зрителю или, как сегодня говорят, «реципиенту». «Когда критик, — писал Р. Якобсон, — видя подобные картины [футуристов. — *Г. Т*.], недоумевает: что, мол, это значит, не понимаю (а что он, собственно, собирается понимать?), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая? Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия. Он предпочитает золоту кредитки как более литературные (осмысленные) произведения»[[110]](#footnote-84).

Это показывает, какие сложные проблемы предстояло еще решить Мейерхольду в дальнейшем, как непросто было конструктивно спаять автора, актера и зрителя — тем более, что работа режиссера в театре на Офицерской проходила при постоянных нападках критики «на новый режиссерский театр», от которого она стремилась «лицемерно оградить… то автора, то актера, то зрителя»[[111]](#footnote-85).

Только с художником в театре на Офицерской у Мейерхольда сложились принципиально новые отношения. Именно в этих отношениях образуется определенная системность. Все художники работают по планам Мейерхольда, никто уже не задается вопросом, что такое режиссерский план. Противникам Мейерхольда, говорящим о засилье художника в театре на Офицерской, следовало бы переадресовать свои упреки режиссеру. Постановочный план режиссера теперь определяет все компоненты структуры сценического действия. Показателен фрагмент из переписки Мейерхольда с Ф. Ф. Комиссаржевским, который загодя (летом 1907 года) пошел в атаку на режиссера. «Нужно написать, — указывал он Мейерхольду, — новую декорацию для “Беатрисы” <…> судейкинские двери в фоне и за ней боскет, все это было крайне нелепо и безграмотно»[[112]](#footnote-86). Ответ Мейерхольда — ответ режиссера, осознавшего функциональную роль художника: «Пусть декорация не задалась Судейкину, но ведь идея моей инсценировки родилась с движением линий и световых пятен, именно вот такой декорации, хотя и не идеально выполненной. {94} Вы описываете новую декорацию для “Беатрисы” в таком движении линий и световых пятен, каковая исключает возможность вместить в нее мои группировки, а главное, движение моих сестер. <…> Если вам кажется искусственным, на мой взгляд, самый живописный момент второго акта, вы, очевидно, мыслите всю “Беатрису” в ином рисунке, в иной инсценировке. Мою инсценировку, которую я изменить не могу, вижу при условии такого движения декорации [далее приложен чертеж. — *Г. Т*.]»[[113]](#footnote-87). Другими словами: хотите другой декорации — становитесь режиссером сами.

В некоторых случаях Мейерхольд сам реализует свои «планы», т. е. выступает в качестве художника («В городе», «Жизнь Человека», «Победа смерти»). Это принципиально, потому что, в отличие от провинции, где он поступал таким же образом вынужденно, на Офицерской Мейерхольд окружен группой профессиональных, по-новому мыслящих художников. Видимо, идея «театра без художника», понимаемая, разумеется, метафорически, уже посетила сознание Мейерхольда.

Проблема соответствия мастерства актера новизне постановочных принципов театра на Офицерской — это прежде всего проблема «Комиссаржевская и условный театр». Она изучена скорее в более общем плане — Комиссаржевская и режиссерский театр.

Принято считать, что сезон с небольшим работы Мейерхольда у В. Ф. Комиссаржевской был как бы запрограммирован историей для открытого столкновения уходящего в прошлое актерского театра с набиравшим силы театром режиссерским; что хотя, заключая творческий союз, и Комиссаржевская, и Мейерхольд искренне стремились к гармоническому содружеству, исход сезона показал: конфликт режиссера и актрисы был прямым следствием иллюзорности их союза. По большому счету это, конечно, так.

Однако Мейерхольд заключил союз не с Ермоловой или Савиной, а с Комиссаржевской. Он высоко ценил новизну ее актерской индивидуальности, во многом отвечавшей духу его собственных поисков. В актерских созданиях Комиссаржевской была тяга к символистской обобщенности, к воплощению духовного континуума, а в ее технике имелись основания для нового мастерства («дар естественной координации телесного аппарата», музыкальное строение роли, «разнообразие модуляций и интонировки» в голосоведении[[114]](#footnote-88)). Но ее «индивидуальная», по словам Мейерхольда, техника была направлена на поглощение роли актерской личностью, она не играла, а пребывала на сцене. Это свойство Комиссаржевской — ее абсолютная самодостаточность — роднило актрису с каноном символизма, но отличало от условного театра. Главное его требование к актеру — выполнение заранее обозначенной партитуры роли, игра и наслаждение игрой, передача этого наслаждения от игры зрителю {95} — абсолютно чуждо Комиссаржевской. Она не хотела быть «марионеткой», предпочитая быть «сомнамбулой», но ни марионетке, ни сомнамбуле не дано испытать «радость метаморфозы».

Выполнявшая поначалу все указания Мейерхольда как послушная ученица, Комиссаржевская мало-помалу впадала в растерянность. Она не имела успеха не только в спектаклях Мейерхольда (за исключением «Беатрисы»), но и в старых, коронных своих ролях. Наиболее показательна здесь Нора («Кукольный дом»).

Возобновляя «Нору», Мейерхольд заботился лишь о том, чтобы несколько разрядить быт, дать актрисе целиком сосредоточиться на передаче внутреннего мира героини. Но зал на представлении был «удручающе малолюден», и пресса, а потом и сама актриса обвинили в этом режиссера. В пространном письме к Мейерхольду (июль 1907 года), исполненном явного и скрытого недовольства итогами прошедшего сезона, она, в частности, писала: «Необходимо изменить колорит комнаты и сделать ее теплой и больше ничего. <…> Впечатление должно получиться очень теплого, уютного мягкого гнездышка, изолированного от *настоящего* мира»[[115]](#footnote-89). Иными словами, актриса возвращалась на исходные позиции: снова привычный бытовой павильон и никаких отступлений от авторской ремарки. В письме об этом сказано прямо: «Помните, при постановке “Гедды Габлер” я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. Теперь я совершенно определенно говорю, что правды в моих словах было тогда больше, чем я сама это предполагала. *Каждое слово ремарки Ибсена* есть яркий свет на пути понимания его вещи»[[116]](#footnote-90). Комментируя это высказывание, Н. Д. Волков справедливо замечал: «Защита артисткой ремарки у Ибсена была фактически ограничением свободы режиссерской интерпретации»[[117]](#footnote-91). Однако это не дает ответа на вопрос, чем же лучше для актрисы, практически никогда не обращавшей внимания на оформление сцены, живущей своей ролью вне быта, требуемый ею от Мейерхольда бытовой павильон? Ответ может быть таким. Привычное пренебрежение обстановкой ее, обстановку, подразумевало и в необходимых случаях давало поддержку и опору. Жить ролью вне быта и играть вне быта (как того требовала сценография указанных спектаклей) — принципиально разные вещи. В условной сценографической среде «жить» было невозможно.

### 3

Творческие контакты Мейерхольда с художником в последующее — предреволюционное — десятилетие (1907 – 1917 годы) на первый взгляд кажутся отходом от завоеванных ранее позиций. {96} Работа в императорских театрах с выдающимся живописцем А. Я. Головиным, зрелищная нарядность большинства спектаклей, как бы открывающих «потайные двери в страну Чудес»[[118]](#footnote-92), далеки от строгой функциональности прежних опытов. Еще более они не похожи на аскетическую целесообразность грядущего конструктивизма. Это обстоятельство побудило М. Г. Эткинда переосмыслить сложившуюся точку зрения на гармоничность союза Мейерхольда с Головиным. По мнению Эткинда, только признав «тормозящий» характер этого содружества в движении Мейерхольда по пути новейшей художественной методологии, можно объяснить быстроту перехода режиссера на ультрасовременные позиции после Октября. «В противном случае, — утверждал Эткинд, — режиссеру вряд ли хватило бы года, чтобы преодолеть немалое эстетическое расстояние, отделяющее головинские декорации к “Маскараду” (1917) от оформлявших “Мистерию-буфф” В. В. Маяковского и К. С. Малевича»[[119]](#footnote-93).

Рецензируя книгу С. Онуфриевой о Головине, Эткинд отказывается признать содержательной формулу исследовательницы «Театр Мейерхольда — Головина», противопоставляя работе режиссера «на парадных сценах русского театра» студийные эксперименты доктора Дапертутто, где, по его мнению, «независимо от направленности» художников, царили «лаконизм и строгая экономичность», где готовилась платформа для революционного взрыва живописной декоративности и куда Головин не допускался.

Это противопоставление двух сфер деятельности Мейерхольда канунного десятилетия искусственно. Конечно, в сравнении с постановочным арсеналом, доступным Головину (он мог для одного спектакля приготовить «дюжину занавесов», «любое количество бутафории, десяток костюмов для каждого героя»[[120]](#footnote-94)), студийные опыты были строго экономичны. Но эстетически большинство из них было родственно спектаклям «большого стиля», их отличала та же красочная декоративность. Не случайно для студийных экспериментов Мейерхольд приглашает М. В. Добужинского («Петрушка», «Последний из Уэшеров» в театре «Лукоморье», 1908), а из прежних своих художников продолжает сотрудничать только с Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным, т. е. с наиболее талантливыми живописцами. Не случайна и эстетическая близость «Дон Жуана», оформленного Головиным, и «Шарфа Коломбины», оформленного Сапуновым. Двойственность художественной жизни режиссера не означала двойственности его художественного лица. «Многое, — утверждал Н. Д. Волков, — и в том числе “Дон Жуан”, могло бы носить подпись Дапертутто. И часто в работах на императорской сцене сквозило {97} новое театропонимание, нашедшее свое теоретическое выражение… в статье “Балаган”»[[121]](#footnote-95).

Трудно поколебать Эткинду и утвердившееся представление об эстетическом взаимовлиянии, взаимодополнении, взаимодействии, характерном для содружества Головин — Мейерхольд. Из того, что самый факт их совместной работы был предопределен официальным положением художника (Мейерхольд «художника не выбирал» и был в императорских театрах всего лишь штатным режиссером, в то время как Головин — главным декоратором, что означало по тем временам — хозяином сцены), не вытекала, как кажется Эткинду, творческая зависимость режиссера от художника. Мейерхольд отнюдь не отбывал службу при Головине, стремясь убежать в Студию. Кстати, двери ее для Головина закрыты не были. Правда, художник не оформил ни одного спектакля доктора Дапертутто, но это может быть объяснено любыми причинами, кроме творческих. Головин был в курсе всех мейерхольдовских экспериментов, делал костюмы для Студии на Бородинской, по его эскизу была выполнена обложка журнала «Любовь к трем апельсинам». Сотрудничая с Головиным, Мейерхольд никогда не занимался «сознательным торможением… присущей ему инерции новаторства»[[122]](#footnote-96). Художник стремился к новому не меньше режиссера — он первый протянул руку Мейерхольду.

Союз Мейерхольда с Головиным — исторически неколебимый факт эпохи театрального традиционализма, повлекшего за собой стилизацию пышной зрелищности театра старинных эпох. Творческая индивидуальность Головина, совпавшая с эстетическими требованиями времени, сыграла немалую роль в своеобразном культе декоративности, на десятилетие определившем внешность мейерхольдовского спектакля. Но Головин отнюдь не всегда понимал под оформлением «только сценическую живопись, хотя диапазон возможных решений уже в 1910‑е годы был довольно широк — от Гордона Крэга до А. А. Экстер и В. Е. Татлина»[[123]](#footnote-97). Конечно, Головин не собирался становиться Крэгом или Татлиным, да и не смог бы этого сделать, если бы даже захотел. Но что такое «Татлин», он понимал очень даже хорошо. Узнав о сотрудничестве Мейерхольда с Татлиным (начавшиеся съемки фильма по роману Ф. Сологуба «Навьи чары» летом 1917 года), он писал режиссеру: «Рад сочетанию Мейерхольд — Татлин: вероятно, оригинально вышло, хотелось бы посмотреть»[[124]](#footnote-98). Привести свою художественную индивидуальность в соответствие с требованиями новой театральной методологии Головин пожелал вполне сознательно.

Связь между мейерхольдовским традиционализмом и последовавшим за ним конструктивизмом скрыта мощной декоративной {98} завесой, но она существует. Традиционалистский период деятельности Мейерхольда был не топтанием на месте с целью закрепления мастерства, не вынужденной остановкой, отвлекшей режиссера от его главного пути, а развитием конструктивных основ его режиссуры. А «живописность» Головина стала не помехой, а новым, сложным условием работы, в которой архитектонический подход к оформлению действия оставался определяющим.

История творческих взаимоотношений Головина с Мейерхольдом не знает ни одного конфликта. Художник не только с готовностью принимал все предложения режиссера — он, видимо, потому и заключил с ним союз, что нуждался в театральной идее, т. е. в конструктивном преломлении своей живописной стихии. Если тезис А. Онуфриевой о нерасчленимости «художественной и режиссерской сторон» всех спектаклей Головина — Мейерхольда излишне категоричен, то контраргумент Эткинда («Головин как бы остановился на той стадии реформы декорационной структуры спектакля, с которой Мейерхольд начинает»[[125]](#footnote-99)) просто ошибочен. Концепция сценического действия и роли в нем художника сложилась у Мейерхольда до контакта с Головиным и на Головина, несомненно, повлияла.

А. И. Бассехес в статье 1945 года о Головине по понятным соображениям не упоминал имени Мейерхольда, но охарактеризованные им принципы оформления сценического действия могли сложиться только в контакте с Мейерхольдом. «Все богатство и разнообразие театральных картин Головина покоится на прочном основании простой и ясной планировки. Головин определяет пространство и архитектонику сценической среды в *полном соответствии с композицией спектакля*. Иногда он довольствуется только первым планом, в других случаях раскрывает сцену на всю глубину. Но каждый раз выбор приема подсказывается глубоким и трезвым расчетом. <…> Он один из первых “обыграл” пол сцены, придал ему рельеф, ввел новые “планировочные места”, но пользовался этим средством обогащения мизансцен очень осторожно и всегда оправданно.

Свободная, незатесненная сцена, минимум вещей, пратикаблей, строгое разграничение ее пространства на зрительные и игровые планы — вот те условия, в которых расцветает щедрая головинская красота. Так неожиданно Головин предстает перед нами *как логик, как мастер сценической архитектоники*»[[126]](#footnote-100). Здесь все верно, кроме слова «неожиданно». Превращение театрального живописца Головина в мастера сценической архитектоники происходило под последовательным воздействием методологии Мейерхольда.

В содружестве с Головиным Мейерхольду удалось приблизиться к идеалу декоративного убранства трехмерного сценического {99} пространства; художник, в свою очередь, приучился «мыслить не категориями живописи, а категориями театра, чувствовать театральный свет, сценические планы, связь театрального спектакля со зданием и т. д., и т. д.»[[127]](#footnote-101).

Хотя на императорской сцене Мейерхольд по-прежнему не мог заниматься подготовкой своего актера и разработкой основ актерского мастерства, он вместе с Головиным отнюдь не забывал о главном «лице» театра: режиссура Мейерхольда и сценография Головина были поставлены подножием для игры актера. Этой цели служил выдвинутый вперед просцениум, который Головин использовал почти во всех спектаклях. Действуя в интересах актера, Головин обычно уводил живопись в глубь сцены. Архитектонический подход, подсказанный Мейерхольдом, проявился прежде всего в том, что постоянным масштабом оформления Головина стало «живое тело человека». Человеку-актеру подчинялись на Александринской сцене и изготовляемые в мастерских театра по эскизам Головина предметы бутафории и реквизита. Игра актера с вещью, которую обычно считают следствием театрального конструктивизма, впервые развернулась в спектакле «Дон Жуан» и уже потом была продолжена в учебных занятиях Студии на Бородинской.

В то же время Головин еще до союза с Мейерхольдом сложился как *театральный* живописец. По глубокой мысли А. И. Бассехеса, заслуга Головина была в том, что он «*инсценировал* светлое письмо новых живописцев»[[128]](#footnote-102). Театральность живописи Головина — главное, что обеспечило прочность его союза с Мейерхольдом.

Открытые в постановке «Балаганчика» содержательные глубины театральности надолго предопределили поиски режиссером контакта сценической традиции с современностью. Отныне *театральность* ставится во главу угла методологии Мейерхольда.

Он первым в русском театре стал толковать «театральность» по аналогии с «живописностью», «музыкальностью», «скульптурностью», «архитектурностью» и т. д. Его «стихийное, всеобъемлющее чувство Театра», свойственное ему, как «зоркость присуща орлу, а гончей — нюх»[[129]](#footnote-103), всегда умело укладываться в аналитическое русло, сообщая открытиям Мейерхольда характер эстетической закономерности.

Путь Мейерхольда от стилизации (символистский театр) к гротеску (традиционализм), включающему стилизацию в свой амбивалентный состав только в снятом виде, — это не просто исторически обусловленная смена театральных одежд, но неуклонное стремление к ядру театральности. Ибо, по убеждению Мейерхольда времен его программной статьи «Балаган» (1912), символистская стилизация неизбежно схематизировала реальность, обедняла ее, «сводя {100} богатство эмпирии к типически единому», в то время как гротеск — «метод строго синтетический», «без компромиссов пренебрегая всякими мелочами, создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»[[130]](#footnote-104). В связи с последовательным движением к существу театральности декоративность стилизованного оформления, характерная для ряда прежних опытов Мейерхольда, превращается теперь из живописной в театральную, т. е. в функциональную.

Театральность отныне проявляется во всех компонентах мейерхольдовского спектакля: в трактовке драматургического текста, композиции действия, принципах актерской игры и оформления. Не случайно А. А. Блок, относившийся в то время к Мейерхольду весьма скептически, а к театральности, которая, по его мнению, и замкну на режиссера на решении своих самоцельных задач, — крайне отрицательно, был так поражен спектаклем «Виновны — невиновны?», посвященным памяти А. Стриндберга (1912, Териоки, художник Ю. М. Бонда). Оказалось, что театральность вовсе не помеха проникновению в мощные духовные пласты драмы, что именно с помощью театральности в современном яснее означилось вечное. «Впервые услышав этот язык [Стриндберга. — *Г. Т*.] со сцены, — писал поэт матери, — я поразился: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на очень черной туче»[[131]](#footnote-105). Признавая театральный язык спектакля адекватным авторскому («в те годы Стриндберг говорил исключительно языком молний»), ошеломленный Блок не в силах поверить, что Мейерхольд, чья постановка «Дон Жуана» ему «страшно не понравилась»[[132]](#footnote-106), способен понять «молнию воли» Стриндберга. И тем не менее он констатирует: «Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и потому — все восемь картин на сцене, не ярко освещенной, — задний фон — сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно; все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафэ), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное; то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокотки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафэ, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии; полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии.

{101} Ничего, кроме сине-черного и красного. Таковы Софокл и Стриндберг»[[133]](#footnote-107).

В этом описании показательно поразительное по глубине проникновение Блока в суть мейерхольдовской театральности — поэт зримо передает гротеск спектакля, синтезирующий современную лексику, близкую экспрессионизму, с контурами классической трагедии; яркость со строгостью; изощренную выразительность (декоративность) детали с простотой (функциональностью) общей архитектоники действия.

### 4

Мейерхольд считал художника Юрия Бонда, ставившего с ним «Незнакомку» Блока в Тенишевском училище (1914), «родоначальником театрального конструктивизма» «еще задолго до того, как появилось это слово»[[134]](#footnote-108). Конкретно имелся в виду мост во втором «видении» блоковской пьесы, который возводился на глазах у зрителя слугами просцениума из двух сдвигающихся половин «на свободной от театральных элементов площадке»[[135]](#footnote-109).

Указанием на строительное начало сценографии «Незнакомки» Мейерхольд, как и его сотрудники по ТИМу, подтверждал куда более наглядную связь с конструктивизмом, чем А. Я. Таиров, приписывавший конструктивизм кубистке А. А. Экстер (руководитель Камерного театра находил «зародыш конструктивизма» в оформленном ею «Фамире-кифарэде», 1916[[136]](#footnote-110)). «Кубизм, — говорил Мейерхольд в 1936 году, отвечая на вопросы американского профессора Джиллетта, — был реакцией против натурализма, одним из тех средств, при помощи которых художники стремились порвать с натурализмом.

Кубизм и конструктивизм не имеют общего между собой. Кубизм — течение в живописи, конструктивизм — в архитектуре и театре. Однако конструктивизм в архитектуре — это не совсем то, что конструктивизм в театре»[[137]](#footnote-111).

Итоговое высказывание Мейерхольда демонстрирует исторически сложившуюся глубину его связи с конструктивизмом; действительно, кубизм мог дать театру всего лишь новую оформительскую лексику, конструктивизм — органичную для сцены методологию. И все же Мейерхольд, на наш взгляд, напрасно искал начало театрального конструктивизма в каком-то конкретном своем спектакле дооктябрьских лет, даже таком подходящем по многим параметрам, как «Незнакомка» 1914 года, ибо ее главная, по определению Е. А. Зноско-Боровского, «теоретическая мысль», ошеломившая {102} современников «резкой необычностью», была для Мейерхольда давно состоявшимся открытием. То, что «все в театре есть искусство», а потому «ничто не может происходить невидимо для зрителя»[[138]](#footnote-112), было блестяще продемонстрировано еще в «Балаганчике» 1906 года. Дело другое, что в спектаклях ни 1906 года, ни 1914‑го новизна постановочного решения, воплощающего новую концепцию театра, еще не преломилась в технологии актерского мастерства, а, следовательно, считать подобную новизну *театральным* конструктивизмом можно было только условно, так сказать, впрок.

Близким конструктивизму оказалось историческое становление в целом театральной методологии Мейерхольда; родственной была типология сценического действия, отстаивавшаяся в ходе подчас разнонаправленных исканий режиссера. К конструктивизму его привел не мост из «Незнакомки», а представление о любом мосте как конструкции запечатленного движения. «Когда вы смотрите на мост, — говорил он, — то вы видите как бы запечатленный в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте, — это главное в нем, а не тот орнамент, которым украшены его перила. То же и мизансцена»[[139]](#footnote-113). К конструктивизму привела Мейерхольда логика творческого развития, параллельная тем художественным процессам, которые вызвали к жизни новый метод. В этом смысле и «возведение» моста в «Незнакомке» было, конечно, явлением не случайным; ведь и вправду трудно не заметить знаменательного совпадения в том, что постройка моста (в ходе сценического действия!) состоялась одновременно с созданием В. Е. Татлиным первой серии «контррельефов».

Непосредственная работа с Татлиным над уже упоминавшимся фильмом «Навьи чары» выявила, однако, разнонаправленность целевой установки Мейерхольда и собственно конструктивизма. Сохранилось интересное воспоминание Татлина о причине его размолвки на съемках с Мейерхольдом: «Вещь эта [роман Ф. Сологуба. — *Г. Т*.], — говорил художник корреспонденту газеты “Советское искусство” в 1934 году, — мрачная и насквозь мистическая, была уже тогда глубоко чужда мне. Результаты такого моего отношения к материалу не замедлили сказаться. Мейерхольд просил сделать для постановки мистическое “странное дерево”. Я трактовал по-своему и построил огромную корабельную мачту со всеми подобающими морскими атрибутами — снастями и наблюдательными вышками. Карабкайся по мачтам, то есть по дереву, играй на здоровье. Но Мейерхольд, увидев дерево-мачту, пришел в ужас»[[140]](#footnote-114).

Воспоминание о «мистических» склонностях Мейерхольда звучало не ко времени, тем более что вопрос, отчего «пришел в ужас» {103} Мейерхольд, Татлин оставил открытым. Попытаться ответить на него для нас важно потому, что, судя по описанию, художник предложил Мейерхольду конструктивистское решение в подлинном смысле слова, а режиссер, впервые столкнувшись с таким подходом к оформлению, по каким-то мотивам его отверг.

Интонация Татлина, намекающая на осторожную «старорежимность» Мейерхольда, может быть отвергнута с порога. Никакие страхи, понятные в положении режиссера императорских театров, не могли остановить жгучего интереса Мейерхольда к новому. Сам факт сотрудничества с Татлиным подтверждает это лучше всего остального. Представить себе Мейерхольда, «пришедшего в ужас» от смелости художника, очень нелегко.

Гораздо легче представить другое: «корабельная мачта» вместо «странного дерева» противоречила не только «мистическому» роману Ф. Сологуба (что для конструктивиста Татлина было совершенно безразлично, а для Мейерхольда — нет), она противоречила изобразительной природе кино, сферой которого, по авторитетному мнению С. М. Эйзенштейна, является «неумолимая предметность»[[141]](#footnote-115). Мейерхольд, вероятно, тогда еще не подозревал, что в театре на такой мачте можно «играть на здоровье» — как раз актерской игрой и придавая ее условной беспредметности необходимый по ходу действия предметный и образный смысл. Но он чувствовал неуместность архитектонического подхода в кино.

Актер в кино не может обыгрывать изобразительный ряд, так как сам является его зафиксированной на пленке частью, вписывается, врисовывается в кадр. «Безусловность» киноязыка превратила бы корабельную мачту в тождество себе самой, а актеров, карабкающихся по ней, — в «моряков». Конечно, чем более кино становилось искусством, тем интенсивнее наращивалась образность его изобразительной природы. Тот же Эйзенштейн мог отснять «странное дерево» с расчетом на какие угодно ассоциации, в том числе, если это необходимо, и как «корабельную мачту». Но не игра актера придала бы дереву эффект «мачты», а изобразительное решение кадра и монтаж. Метафора в кино образуется монтажом зафиксированных изображений. В театре она рождается в непосредственном действии актера.

Сказанное позволяет понять, почему конструктивизм прижился в театре, а не в кино. Строительное начало конструктивизма, отвечающее способности творческого преображения предметного мира, издревле свойственного актерской игре, чуждо изобразительной природе кинематографа. Если в театре конструктивистская установка превращалась в беспредметную декорацию именно в тех случаях, когда не учитывалась природа сценического действия, то в кино она заведомо была мертвым грузом, «беспредметным предметом». Более того. Сама беспредметность конструктивизма парадоксальным {104} образом соответствовала театру, единственным «предметом» которого является действующий человек. Он один безусловен в условной сценической среде, условной всегда — независимо от типологии и стилистики сценического оформления. Конструктивизм обнажает феномен драматического театра.

Мейерхольд до Октября, конечно, не знал о «подарке», который приготовит ему конструктивизм. Но становление его театральной методологии вело к *освобождению* актера. А. В. Смирнова-Искандер вспоминает, как на просмотре «Великодушного рогоносца» ей казалось, что она видит «что-то хорошо знакомое», а именно — зримую реализацию слов Мастера, сказанных в последний год существования Студии на Бородинской: «Вот как хорошо, что нет никаких декораций. А надо бы попробовать совсем обнажить стены театра. Все, все убрать! Тогда актер сможет до конца показать себя в своем мастерстве. А зритель воображением будет дополнять происходящее на сцене и сам определять место действия. Вот какой эксперимент необходим»[[142]](#footnote-116).

### 5

Любовь Попова пришла в театр Мейерхольда как правоверная «производственница». Она входила в группу художников ИНХУКа (Московского института художественной культуры), которые в ноябре 1921 года объявили о своем намерении уйти в производство. Эта группа из 25 человек декларировала бесцельность станкового искусства в условиях сегодняшнего дня. Появление Л. С. Поповой в театре, среди «пыли кулис», вызвало протест ее собратьев по «производственничеству» — Попову привлекли к товарищескому суду. Однако, как явствует из доклада «О вещественном оформлении “Рогоносца”», прочитанного Поповой на дискуссии в ИНХУКе спустя два дня после премьеры, художница отнюдь не собиралась отказываться от принципов, декларируемых группой, рассматривая театр как производство. Но, по ее самокритичному признанию, полностью задуманное осуществить не удалось, ибо трудно было «сразу отрешиться от застарелых навыков и критериев»[[143]](#footnote-117).

Иными словами, Попову «судили» не зря. Ее коллеги по конструктивизму считали своим долгом поддерживать Мейерхольда, но с очень существенными оговорками. Так, опубликовав протест против закрытия Театра РСФСР‑I, Первая рабочая группа конструктивистов не преминула заметить: «Объявив непримиримую войну искусству вообще, конструктивисты никогда не пленялись постановками Мейерхольда… так как понимали, что вся его работа {105} строилась, с одной стороны, на реставрации отдельных мест театральной культуры прошлого, с другой — по эклектическому признаку современной эстетики. Заслуга же товарища Мейерхольда заключается в том, что он полнее показывает каноны театральной кухни, чем это делают другие, и не скрывает первоисточников сценического обмана. В этом смысле его деятельность революционна, и, пока спекулятивное искусство является господствующим, — она необходима. Отнять театральное помещение у Мейерхольда — это значит нанести удар делу абсолютного исчезновения театра»[[144]](#footnote-118). Воистину неповторимый ход мысли: нельзя-де отнимать у Мейерхольда сценическую площадку, на которой он в меру своих возможностей разрушает театр как таковой!

В отличие от Мейерхольда, Попову трудно было обвинить в эклектическом понимании современной эстетики — она была конструктивистом вполне ортодоксальным. Но «проклятое прошлое» сидело в ней так же прочно, как и в Мейерхольде, что обусловило гармоничность их кратковременного союза (Л. С. Попова умерла от тифа в 1924 году) в не меньшей степени, чем присущая обоим тяга к новому.

Путь Поповой к конструктивизму типичен для художника ее поколения: импрессионизм, кубизм (учеба в Париже у А. Лефоконье и Ж. Метценже), влияние К. С. Малевича (супрематизм), работа с Татлиным. Типично для авангарда и понимание Поповой архитектонической пластики как всеобщей меры вещей, действующей во всех видах искусства.

Противоречивость позиции Поповой в отношении к «производственничеству» изначально ясна. Подписав «Декларацию 25‑и», она той же осенью принимает участие в выставке «5 x 5 = 25». Пять московских конструктивистов — А. Родченко, Л. Попова, братья В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий представили на ней по пять своих работ. Иными словами, с одной стороны — убежденность в ненужности станковой живописи, с другой — участие в выставке. Аннотируя в каталоге свои «пространственно-объемные» композиции, Попова назвала их «изобразительными» подступами к беспредметной конструкции. Характерно при этом, что художница, в отличие от многих авангардистов, не была уверена в универсальном характере самой «беспредметности». Она считала ее только «революционным состоянием формы»: «Нужно почувствовать себя совершенно свободным от всего ранее созданного… и тогда уже иначе взглянуть и на форму предметную, которая выйдет из этой работы не только преображенная, но и вообще совершенно другая»[[145]](#footnote-119). Не исключено, что непроизвольно выраженная здесь художницей культурная оснастка, глубина понимания задач нового искусства сыграли решающую {106} роль в том, что конечный выбор Мейерхольда пал на Попову (побывав на выставке, он сначала пригласил для сотрудничества Стенбергов и Медунецкого).

Попова начала преподавать в ГВЫРМе и одновременно приступила к оформлению «Великодушного рогоносца». Оно мыслилось ею как учебное и коллективно-анонимное. И. А. Аксенов подробно описал работу мастерских ГВЫРМа над спектаклем[[146]](#footnote-120). По заданию Поповой гвырмовцы мастерили элементы будущей установки. Потом студент В. Люце должен был собрать их в макет. Но у него все рассыпалось, как плохо сделанная игрушка. Тогда Попова практически выполнила всю работу сама. «Коллективность» первоначального замысла выразилась лишь в том, что из-за отсутствия рабочих сцены знаменитые колеса «Рогоносца» на премьере вращал сам Мейерхольд. При этом Попова категорически отказывалась признать свое авторство и только за день до премьеры согласилась поставить на афише свое имя.

Между тем авторство Поповой было столь же бесспорным, как и эстетическое новаторство ее установки. Не случайно Мейерхольд, в иных случаях предпочитавший никому не уступать авторства, на этот раз обратился со специальным письмом в газету «Известия»: «Считаю своим долгом указать, что в деле создания спектакля работа профессора Л. С. Поповой имела значение, недостаточно оцененное вашим сотрудником, что модель постройки была принята мной до начала планировки игры и что многое в плане спектакля привнесено от конструктивной установки»[[147]](#footnote-121).

Главной новаторской особенностью конструкции Поповой явилась ее функциональность — это был станок, на котором актеру предстояло работать в отпущенное ему сценическое время. Когда А. А. Гвоздев сравнивал установку «Рогоносца» с трапецией акробата, не представляющей для него «самодовлеющей эстетической ценности»[[148]](#footnote-122), он не имел в виду, что «конструкция — в принципе и идеале — сама по себе ничего не значила»[[149]](#footnote-123). Думать так — все равно что отказывать в самостоятельном предметном значении станку, на котором трудится рабочий, или инструменту, на котором играет музыкант. Говоря, что циркачу безразлично, красива или нет его трапеция, Гвоздев хотел подчеркнуть именно функциональность конструкции «Рогоносца», предназначенной исключительно «для развития актерской игры»[[150]](#footnote-124). Конструкция Поповой, никем, по мнению Гвоздева, впоследствии не превзойденная, была «первым *станком* в тесном смысле слова»[[151]](#footnote-125) — это она и означала, и это {107} сразу угадывалось тогдашним зрителем, как мгновенно угадывается и нами при взгляде на ее макет. Она будто ждет, чтобы ее «включили» в действие не в переносном, но в буквальном значении слова. Она была предназначена не для обыгрывания ее актером, а для самой этой игры — аналогично тому, как пианист или скрипач играют не с роялем или скрипкой, но на рояле или скрипке.

Это важнейшее обстоятельство недооценил, на наш взгляд, Б. В. Алперс, оставивший превосходно зафиксированные моменты «искусства сюжетного обыгрывания конструкции», которым, разумеется, владел Мейерхольд и его актеры, но которое, по мнению автора «Театра социальной маски», «только и оправдывает существование конструкции на театральной сцене». Спору нет, установка «по воле актера» указывала на конкретное место действия и его время, создавала эмоциональную атмосферу того или иного эпизода, темперировала действие, но тем самым она открывала заключенные в ней самой возможности. Она была «не простым станком», превращающимся в результате «сюжетного обыгрывания» в «очень конкретное место действия», а просто станком, созданным специально для игры на нем актера; «не схематичной и нейтральной»[[152]](#footnote-126), но конструктивно осмысленной и содержательно готовой как к метаморфозам действия, предусмотренным пьесой («своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка»[[153]](#footnote-127)), так и взаимодействию с актером, кинетическому контакту с ним.

«Обыкновенно, — писал Алперс, характеризуя предшествующую его книге (1930) литературу о ТИМе, — мы встречаемся с утверждениями, что… Мейерхольд применил “чистую” конструкцию и использовал как простой станок для акробатических и физкультурных упражнений актеров»[[154]](#footnote-128). Это очевидное недоразумение. Такого о Мейерхольде не писал никто. Понятно стремление Алперса отделить высокое искусство Мейерхольда от «иных случаев» использования конструкции, когда «она являлась просто неудачным и ненужным повторением цирковых аппаратов и приборов, как это мы и видели часто в постановках многих “левых” театров за эти годы»[[155]](#footnote-129). Но тем самым Алперс всего лишь оправдывает использование конструкции Мейерхольдом, а не *объясняет* причины ее появления на сцене ТИМа.

«Искусство обыгрывания» вовсе не предполагает в качестве предмета такого обыгрывания непременно конструкцию — разговор о конструктивизме в ТИМе становится, таким образом, беспредметным. Не исключено, что авторитет Алперса стал аргументом для зачисления «Великодушного рогоносца» в рубрику «игровой сценографии». Так, у В. И. Березкина в нее вместе с «Рогоносцем» {108} попадают из мейерхольдовских спектаклей еще «Смерть Тарелкина» и «Лес», а также «Принцесса Брамбилла», «Жирофле-Жирофля», «Принцесса Турандот», «Мудрец» С. М. Эйзенштейна и постановка цирковых комедий у С. Э. Радлова[[156]](#footnote-130). Все это спектакли не просто разной стилистики, но различной сценографической методологии; обыгрывание оформления и вправду всем им присуще, поскольку в той или иной степени они опираются на принципы народного театра. Общность посыла, однако, мало что проясняет в индивидуальном преломлении народной традиции, формирующем собственный методологический принцип.

Так, Мейерхольда, например, уже не соблазняла возможность ни «обжить», ни «обыграть» декорацию, поэтому он и вводит конструкцию. Это с характерной для него четкостью выражено Гвоздевым: «Сцена б. театра Зон (Садовая, 20), куда для премьеры перенесли станок из Мастерских, была обнажена, и сырая кирпичная стена служила задним фоном, взамен прежних живописных полотен-задников. Конструкция, помещенная на сценической площадке без рампы и занавеса, была составлена из “работающих” частей: лестницы, ската, площадок, двух вертящихся вокруг средней оси дверей и открывающихся решеток, в целом образовавших единую установку, во всех частях приспособленную для актерской игры. Позади станка кружились два колеса и мельничные крылья, в моменты нарастания действия усиливавшие свое движение. Таким образом утверждался *конструктивизм* на сцене, и *установка* являлась на смену декорациям, кладя конец их многовековому и безраздельному господству в театре. Проведение строжайшей экономии при постройке станка и отсутствие всех лишних украшений означали коренной разрыв с прежней театральностью и утверждали на ее месте новую, построенную на биомеханике игру актера»[[157]](#footnote-131).

Итак, конструктивизм вводится Мейерхольдом не просто для актера, а для утверждения новой техники актерской игры. Важнейшая ее особенность, аналогичная конструктивистской методологии, есть, на наш взгляд, способность актера, развитая специально продуманными упражнениями, функционально использовать в игре свой «материал», которым является его собственная физическая субстанция. В курсе биомеханики, прочитанном Мейерхольдом в ГВЫТМе в 1921 – 1922 годах, говорилось: «Всякое искусство — организация материала. Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время материал и организатор»[[158]](#footnote-132). Это сугубо конструктивистский подход к проблеме актерского творчества.

{109} По мысли Мейерхольда, в актере, приступающем к работе над ролью, всегда присутствуют *двое* — он-актер, «фактически существующий», который намерен «реализовать (сценически воплотить)» второго, «фактически еще не существующего», того, которого он «собирается послать уже в готовом виде на сцену»[[159]](#footnote-133). A1 должен *видеть* A2, но не вообще и не в каких-либо жизненных обстоятельствах, а на конкретной сценической площадке, т. е. в определенном театральном пространстве (какая будет площадка, ему, разумеется, подскажет режиссер), «ибо вполне ясно, что игра актера находится в сильнейшей зависимости от ее размера, от ее форм и т. п.»[[160]](#footnote-134). В мастерстве актера, полагал Мейерхольд, должны наличествовать и развиваться *драматургический* («видеть второго “я” на сценической площадке») и *режиссерско-художественный* («видеть сценическую площадку») подходы. Только владея ими, можно приступать «к изучению линий своего тела на воображаемой сценической площадке»[[161]](#footnote-135). По мысли Мейерхольда, движение — не просто универсальная категория драматического действия, но его сценический диалог, и в творчестве актера главное — движение, основной способ реализации сценического замысла и вообще суть сценического бытия. Движение — не только пластические ракурсы тела актера; и эмоция, и слово — все движение.

Конструктивистский посыл просматривается и в том, что Мейерхольд предлагал актеру начинать работу непременно «с самых грубых основных движений», т. е. с общего контура размещения своего тела на воображаемой сценической площадке. «Мягкие движения последуют потом. Ведь не рисуем же мы дерево, начиная с тонких листьев. Грубый ствол — вот основа нашего рисунка»[[162]](#footnote-136).

Конструкция «Великодушного рогоносца» была специальной установкой для движения — не двигаться на ней было попросту нельзя (кстати, это предусматривалось и самой пьесой Ф. Кроммелинка, некоторые ремарки которого «биомеханичны», например, предпосланная выходу Эстрюго: «Жест у него как бы предваряет слова»[[163]](#footnote-137)). Случайность движения актера исключалась — конструкция немедленно обнаруживала любую неуклюжесть, подчеркивала пластическую безграмотность, но зато и выпукло выявляла содержательность и красоту осмысленного и отточенного движения.

{110} Но конструкция как таковая стала не обязательна с появлением осознанного с ее помощью метода. Первым поставив на сцене конструкцию, Мейерхольд первым от нее и отказался. Попытка стимулировать динамику движения актера «аппаратами для игры» («Смерть Тарелкина», 1922) оказалась неудачной. «Аппараты» В. Ф. Степановой слишком активно «самовыражались», мешали актеру, не выполнив задачи, ради которой и были введены, — поставить актера «как бы в безостановочное пространство», помочь построению режиссерской ритмической канвы, на которой актеру предстояло вышить «узор своей игры *импровизационно*»[[164]](#footnote-138). «Конструкции, — говорил Мейерхольд в 1923 году в связи с предполагавшейся постановкой “Жакерии” П. Мериме, — служили вехами, по направлению которых могла идти актерская выдумка. Сейчас придется весь центр тяжести спектакля перенести на актерскую игру»[[165]](#footnote-139). С этой целью, не оповещая об этом специально, Мейерхольд возвращается к урокам Студии на Бородинской (в эпоху «производственничества» такой возврат мог бы быть расценен как откровенно «эстетская» вылазка), осмысливая их в русле конструктивистской методологии.

В «Земле дыбом» (1923) Л. С. Попова определила свою задачу как выбор и соединение «вещественных элементов в целях наиболее агитационного воздействия»[[166]](#footnote-140). Казалось бы, «военно-революционное действие», использующее для своей реализации «настоящий военный инвентарь»[[167]](#footnote-141), способно поглотить не только актера, но и самый театр (о чем с восторгом писал Эм. Бескин: «Это уже разрушение театра. Это уже какое-то “даешь площадь!”»[[168]](#footnote-142)). На самом же деле, «объединяя черты фарса и балагана… с чертами высокой трагедии», «то вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь»[[169]](#footnote-143), Мейерхольд монтажом реальных вещей — «через зрительный зал на сцену, шумя и треща, вкатываются мотоциклы и автомобили»[[170]](#footnote-144) — не просто производил ошеломляющий зрелищный эффект, но заново «опредмечивал» действие, по-прежнему сохраняя за актером роль его главного носителя. Не случайно С. С. Мокульский, высоко оценивший спектакль, заметил, что «Земля дыбом» все же «заключает в себе целый ряд компромиссов со старым театром»[[171]](#footnote-145). Главным из этих компромиссов, нерасшифрованных критиком, является, на наш взгляд, возвращение {111} к «предметности». Однако предмет использовался в спектакле не изобразительно («живописная бутафория изгнана со сцены»[[172]](#footnote-146)), а функционально — на монтажных стыковках с другими *подлинными* предметами и в со-действии с актером.

Манифестирующий характер «Великодушного рогоносца», направленный на доказательство примата актерского творчества, выполнил свою революционную роль. Словно читая мысли Мейерхольда, Б. Л. Пастернак писал режиссеру: «На “Рогоносце” меня поразили две вещи. Ваше отношенье к виртуозности и Ваше отношенье к материалу»[[173]](#footnote-147). Отведя виртуозности ту роль, «которой она заслуживает в большом захватывающем искусстве», Мейерхольд, по словам поэта, сумел не стать «пленником виртуозности», направив мастерство своих актеров к метафорическому претворению материала («“Загреб золы из печки, дунул и создал ад”, — сказал Георге о Данте, и слова эти говорят как раз о том, что у меня сейчас в виду»[[174]](#footnote-148)); устремился к органике большого искусства, принципы которого уже мудрено перечислить, ибо органика «неисчислима», но сотворена на основе новых принципов. Мейерхольд всегда помнил об органике, знал, что фантазия художника не должна «порывать с жизнью», что сквозь любой условный прием, жест, движение, трюк должно «светиться что-то знакомое, виденное, жизнь»[[175]](#footnote-149). «Актер — птица, — записывал за Мастером его ученик С. М. Эйзенштейн, — одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером — вся жизнь и работы Пикассо. Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к “беспредметному” цирковому акробатизму»[[176]](#footnote-150).

Понятно, что развитие ТИМа как ведущего театра революционной современности чем дальше, тем больше театрально «опредмечивало» жизнь. По точному определению Н. М. Тарабукина, Мейерхольд шел от «установки» для игры к «постановке игры». «Вещи на сцене, — комментировал искусствовед историческое движение конструктивистской методологии Мейерхольда, — служат не только “станками” “для игры”, они одновременно должны выражать смысловую функцию пьесы. Они не только механизмы, но и образы. Не только вещи технического порядка, но вещи идейного и эстетического порядка»[[177]](#footnote-151).

Монтаж реальных вещей определяет принципы оформления мейерхольдовского спектакля, начиная с «Земли дыбом» и кончая «Ревизором», причем после смерти Л. С. Поповой Мейерхольд практически становится главным художником своего театра. «Лес», {112} «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат», «Ревизор», первая часть «Клопа», «Командарм‑2», «Баня», «Последний решительный», «Список благодеяний», «Дама с камелиями» — т. е. подавляющее большинство спектаклей ТИМа оформлено по указанным режиссером планам. В. А. Шестаков — художник мейерхольдовских постановок в Театре Революции («Доходное место», «Озеро Люль») — в работе с другими режиссерами откровенно использует приемы комбинаторики реальных вещей, знакомые по соседней сцене ТИМа. Сам же Мейерхольд, следуя по пути «музыкального реализма», вводит в качестве «со-конструкции» музыку — в спектакле «Учитель Бубус» (1925).

«Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово — играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию *театральной* симфонии»[[178]](#footnote-152). Окружив площадку бамбуками, создававшими при входе на нее актеров «целую гамму аккомпанирующих шумов», Мейерхольд добился того, что «декорация превращалась в звучащую вещь и сливалась с действием»[[179]](#footnote-153). «Бубус», как прежде «Рогоносец», стал экспериментальным зачином нового этапа в творчестве Мейерхольда и его актера, мастерство которого с помощью музыки не просто выверялось ритмически, но и предельно *утончалось* — «одно действующее лицо», как в подлинном музыкальном построении, «своим смехом, жестом, интонациями переключает другое»[[180]](#footnote-154). Принцип переключения работал по всей партитуре спектакля: движение и жест «переключали» слова, свет «переключал» цвет. Под ярким светом прожектора костюмы, напоминающие по краскам рисунок, «скажем, Сомова», смотрелись Сомовым, «рисующим этикетки для духов»[[181]](#footnote-155). Сделано это было остро и тонко, требовало культуры восприятия. Блистательное умение режиссера постоянно переключать «стрелку спектакля» и давать «вместо любования» — «тонкую иронию и гибко-изящную сатиру» закладывало, по мнению А. А. Гвоздева, «целую систему новой игры»[[182]](#footnote-156). Так развивались уроки Студии на Бородинской.

Наряду с музыкальной «со-конструкцией» возникает и еще один компромисс с давно открытой Мейерхольдом закономерностью. В «Лесе», где монтаж вещей достигал апогея («сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер»[[183]](#footnote-157)), режиссер не просто совмещает конструкцию («дорогу») с реальными предметами (гигантские шаги, голубятня с живыми голубями, трельяжные беседки и т. д.), расположенными на планшете, он совмещает в одной композиции разновременные и {113} разнопространственные ряды. Прием этот, как мы помним, впервые использованный режиссером еще в театре В. Ф. Комиссаржевской, присущ как старому — древнеегипетские рельефы, древнерусская иконопись, — так и новому конструктивному мышлению. С его помощью Мейерхольд стыковал «параллельно текущие сцены, где разнопространственность дана в одновременности и, наоборот, разновременность в однопространственности»[[184]](#footnote-158). Н. М. Тарабукин, размышлявший над этим сценографическим открытием режиссера, предлагал в pendant «сквозному действию» Станиславского запатентовать «сквозное пространство» Мейерхольда — «одна “площадка” видна через другую, подобно принципу “лессировки” в живописи, “наплыву” в кино, “аккорду” в музыке»[[185]](#footnote-159).

Процитированные слова Тарабукина относятся к 1935 году (конкретный предмет его разговора — оформление «Пиковой дамы»), когда говорить о конструктивизме, открытиях новейшей живописи и прочих «формальных» вещах можно было только в рукописи. Тем принципиальнее представляется то обстоятельство, что Мейерхольд и в 1935 году не отказывался на сцене от открытий театрального конструктивизма. «Какой смысл подобного оформления пространства спектакля? — спрашивал Тарабукин. — Сказать, что оно “удобно”, потому что сокращает “смену декораций”, значит *утилитарно* объяснить принцип, сам по себе являющийся не только конструктивным, но и композиционным, т. е. художественным. Сказать, что этот параллелизм пространственных планов является зрительным выражением параллелизма сюжетных планов, где “контрапунктически” переплетаются “тема любви” и “тема денег”… или тема двух “социальных планов”, значит *механистически* объяснить адеквацю изобразительной формы идейному содержанию произведения»[[186]](#footnote-160).

Тарабукин справедливо находит в пространственно-временных смещениях и стыковках Мейерхольда глубокое проникновение режиссера в исконное свойство искусства. «Как автор литературного произведения постоянно ставит читателя в такое положение, при котором читатель имеет возможность наблюдать параллелизм событий и быстро “перемещаться” из одного пространственно-временного плана в другой, как в живописи зритель имеет возможность одновременно видеть разновременное и разнопространственное, так этим преимуществом художественной формы вполне закономерно пользуется и режиссер, и художник театра… Отказываться от этого преимущества, которым владеет искусство, во имя грубо понятого “реализма” значит сужать возможности художественной формы, а реализм подменить натурализмом»[[187]](#footnote-161).

{114} Творчески перерабатывая в сценических формах пространственно-временных композиций «приемы, выработанные тысячелетней культурой», Мейерхольд «умел, будучи традиционалистом, всегда сказать и новое слово»[[188]](#footnote-162).

Вот почему его театральный конструктивизм «после вступительной полосы… ненасытимой энергетики, с которой всегда должно начинаться большое творческое дело, но которая потом почти у всех либо кончается катастрофой, либо вырождается в пустую беспредметность»[[189]](#footnote-163), оказался не очередной манифестирующей идеей, а основанием режиссерской методологии. Ибо Мейерхольд был не просто авангардист, а «еще и бездонный пластик, драматург не меньший, чем режиссер, и удивительный историк, и, что всего важнее, историк живой и волеустремленный, то есть такой, который не может не любить родины и ее прошлого, потому что ежедневно в лице своего дела любит часть ее живого будущего. А только такой футуризм, футуризм с родословной, я и понимаю»[[190]](#footnote-164), — писал великий поэт XX века великому режиссеру.

Только «футуризм с родословной», добавим мы от себя, и мог претендовать на право театрального метода.

## **{115}** А. П. Варламова В александринском театре: Режиссура Вс. Мейерхольда и тенденции актерского искусства начала XX века

Вс. Э. Мейерхольд пришел в Александринский театр в 1908 году — в период, когда на этой сцене еще продолжали выступать блистательные представители актерской школы, сложившейся в XIX веке, и одновременно уже успели ярко себя показать актеры нового, принципиально иного склада. И те и другие органично вошли в структуру мейерхольдовских спектаклей: режиссеру были интересны не только актеры, проявлявшие новизну художественного мышления, но и носители традиций театра дорежиссерской эпохи.

Сам Мейерхольд позднее так оценит этот этап: «Приглашенный на сцену б. Александринского театра, в период 1908 – 1918 годов, я развертываю работу по изысканию приемов и методов условного театра. Работа идет под знаком традиционной театральности, в плане которой осуществляются постановки “Дон Жуана” (1910) и “Маскарада” (1917)»[[191]](#footnote-165).

Мейерхольдовский «Дон Жуан», заслуживший в театроведении эпитет «традиционалистского» спектакля, действительно опирался как на старинные театральные традиции, так и на потенциальные эстетические возможности, которые в них таились, но смогли проявиться только с помощью режиссуры.

Постановщик ввел в свой спектакль слуг просцениума — знаменитых арапчат и суфлеров. Дорежиссерский театр тоже мог открыто выводить на сцену театральных служителей — в мемуарах встречаются описания того, как во время «чистой перемены», когда при открытом занавесе заменяются декорации, мебель и бутафория, «выходят на сцену, одетые в приличествующие пьесе костюмы, “помощники бутафора”»[[192]](#footnote-166). Но Мейерхольду были нужны исполнители не столько служебных, сколько художественных функций.

Осанистые, чинно вышагивающие суфлеры в старинных камзолах — с непроницаемыми лицами, исполненные сознания собственной значимости — были мало похожи на прислужников. Скорее это были не участвующие в действии (и более того — не снисходящие до такого участия, бесстрастные, словно мойры) хранители текста {116} пьесы и тем самым держатели судеб мольеровских персонажей. В их руках находилось изложение будущего развития сюжета, еще скрытого от участников событий, но уже предрешенного драматургией. Они ведали о том, что ожидает каждого и каков будет финал.

И в противоположность им — арапчата, быстрые, любопытные, дурашливые, горячо заинтересованные интригой (и способствующие ее движению подготовкой необходимых аксессуаров), но не подозревающие, чем обернется через мгновение ход событий и что случится в следующую секунду (при появлении статуи Командора они в ужасе прятались под стол). Как отмечал К. Л. Рудницкий, «виртуозно разработанная партитура действий арапчат придавала самому их существованию на этой сцене, на голубом ковре, скрадывающем шум движений, двойной смысл: ловкие слуги просцениума, но и — маленькие маги, волшебники, по прихоти которых и для забавы которых, казалось, шел весь спектакль»[[193]](#footnote-167).

Как шекспировский Пэк из «Сна в летнюю ночь», придуманные Мейерхольдом арапчата от избытка энергии шалили, забавлялись, всегда оказывались под рукой, готовые подать любой реквизит — хоть шпагу, хоть кружевной платочек, все равно, — и ничуть не задумывались о последствиях тех действий, которым способствовали. В любую минуту они могли, сделав кульбит, улизнуть из фабулы, цепко удерживающей в своих пределах мольеровских героев.

Если К. А. Варламов, игравший Сганареля, мог «выйти из образа», но его герой не имел права «выйти» из сюжета, — то арапчата из своего образа не выходили, однако и принадлежностью драматургического сюжета не были.

Отсвет беспечной активности лежал и на Дон Жуане Ю. М. Юрьева — этот «блестящий бездельник и шалопай»[[194]](#footnote-168) — пускался на любовные авантюры, ввязывался в дуэль на шпагах, произносил обличительные речи, вызывался прийти на свидание с Роком с самонадеянностью неведения о последствиях. У Юрьева в период работы над ролью сложилось впечатление о юности Дон Жуана: «По-моему, это совсем юный мальчишка, безусый, розовый, красавец… Балагур, циник, шалопай, но в то же время удивительно симпатичный шалунишка»[[195]](#footnote-169). Точнее было бы назвать это качество не юностью, а безоглядностью. «Фантастической авантюрой» назвал историю этого Дон Жуана Ю. Д. Беляев[[196]](#footnote-170). Дон Жуана — Юрьева вела безоглядность: не безоглядность страсти, а безоглядность прихоти {117} («красивая воспламеняемость», по выражению одного из рецензентов[[197]](#footnote-171)).

Подобным же образом держали себя и другие персонажи спектакля; на такой способ действования были рассчитаны придуманные Мейерхольдом мизансцены: «Все сцены состояли из веселых живых динамических пробегов, поворотов, суетни, беспрерывных резвых шаловливых курбетов»[[198]](#footnote-172). Аналогичное впечатление динамической раздробленности, прихотливой и непредсказуемой игры деталей производил и созданный А. Я. Головиным костюм Дон Жуана, носимый Юрьевым «с исключительным совершенством»: «Ленты, банты и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали»[[199]](#footnote-173).

Глядя на этот причудливо изукрашенный, как драгоценная шкатулка, мирок, было бы странно всерьез задумываться о возмездии, гибели, Роке — а именно они и подстерегали Дон Жуана. Из рецензии в рецензию кочевала бессознательно воспроизводимая реплика-рефрен из картины бала в «Жизни Человека»: «Как пышно!» — «Как роскошно!» — «Как красиво!». Театральные критики 1910‑х годов, как и персонажи Л. Н. Андреева, не ощущали подспудного движения фабулы к катастрофе. Одним из немногих почувствовал этот скрытый мистический и роковой отсвет грядущего финала Ю. Д. Беляев, которому привиделся бледный Пьеро, затаившийся за задернутым гобеленом в самой глубине сцены.

Если такова была реакция зрителей, то чего же следовало ожидать от сценического героя — Дон Жуана? Он был победительно, лучезарно самонадеян. И рядом с ним находился столь же довольный собою Сганарель, который должен был чувствовать себя при таком господине и вправду не слугой («меня убедили, что Сганарель вовсе не слуга Дон Жуана, он сидит с ним за одним столом, читает ему нравоучение. Это скорее дядька, чем слуга», — говорил Варламов[[200]](#footnote-174)), а как Фирс при Гаеве — опекуном, хранителем устоев (которого, впрочем, никто не желает слушать и вообще принимать всерьез).

Сохранилась краткая запись из блокнота Мейерхольда: «В последнем романе Кнута Гамсуна какой-то доктор, герой романа, говорит, что он методично, в каком-то безумном ослеплении идет навстречу своей гибели»[[201]](#footnote-175). На следующей странице режиссер переходит к Лермонтову — в связи с намеченной постановкой «Маскарада». В мизансценах Мейерхольда и в игре Юрьева — Арбенина действительно {118} будет ощущаться своего рода «методичность» на пути к катастрофе. Но если Арбенин Юрьева — Мейерхольда шел к гибели, томимый мрачными предчувствиями, подгоняемый своими страстями и фантомами своего сознания, подталкиваемый действиями Неизвестного и цепочкой случайностей, были у него и паузы сомнений, — то Дон Жуан стремился навстречу гибели легко, беспечно и безостановочно. И по-своему тоже методично. Это была та же «методика» безответственного следования собственным прихотям, что вела шекспировского Пэка или мейерхольдовских арапчат, — но, в отличие от этих чисто театральных фигур, Дон Жуан расплачивался за все.

О драматизме беспечности Мейерхольд размышлял задолго до постановки «Дон Жуана». В письме А. П. Чехову он писал по поводу третьего акта «Вишневого сада»: «Надо изобразить беспечность… Беспечность активнее»[[202]](#footnote-176). Беспечен, активен и последователен был Дон Жуан Юрьева, вдохновенная безоглядность вела его от одного эпизода к другому, пока изящно начатый фехтовальный дуэт с Судьбой не обернулся смертельным поединком. В финальной сцене ужина и появления Командора, когда напуганный Сганарель удирал за кулисы, а арапчата в полном соответствии со стилистикой фарса прятались под стол, на взрыве смеха в зрительном зале действие на сцене низвергалось в катастрофу. Со смехом соседствовала смерть; не только герои, но и события словно носили маску. Критика единодушно назвала серьезным просчетом комические ужимки Сганареля в сцене гибели Дон Жуана, да и поведение самого Дон Жуана, принимавшего живописную позу и тщательно следившего за своим костюмом за мгновение до того, как провалиться в пламя Преисподней. Опыта трагикомедии, опыта театрального гротеска, «играющего острыми противоположностями и производящего постоянный сдвиг планов восприятия»[[203]](#footnote-177), в тот период еще не было. Его поймут и по достоинству оценят в 1920‑е годы.

В набросках, посвященных постановке «Дон Жуана», есть мейерхольдовская пометка: «Головину — *Театр Чудес*»[[204]](#footnote-178). Речь идет о трактовке оформления и о решении сценического пространства в будущем спектакле. В постановочном плане «Дон Жуана» режиссер говорил о делении сцены на две зоны: просцениум для игры артистов и второй план, где должны находиться решенные живописными средствами элементы декорации, а артисты появляться не могут, за единственным исключением — финальной сцены, когда главный герой проваливается в адское пламя. Режиссер стремился обозначить и выделить «черту, разделяющую первый план от второго»[[205]](#footnote-179). Ему требовалось вычленить из игрового и сюжетного пространства {119} запретную, магическую зону возле рисованного задника, связанную с гибелью Дон Жуана.

Подобное «заповедное, запретное место» с древнейших времен присутствует в театре, как и в храме; обычно оно отделено от остального помещения внутренним занавесом или особой перегородкой, которая «служит обозначением и разделением двух миров: по ту сторону — жилище мрака, по эту — света»[[206]](#footnote-180). В мейерхольдовском «Дон Жуане» эта разъединяющая линия была воображаемой, а в опере «Орфей и Эвридика», поставленной режиссером в Мариинском театре в 1911 году (художником этого спектакля также был А. Я. Головин), использовался занавес: после возвращения из царства мертвых Амур, Орфей и Эвридика выступали на авансцену, а декорации позади них (изображавшие Элизиум и преддверие Ада) наглухо закрывались расшитым занавесом, бесповоротно отсекающим пространство предшествовавших сценических событий, пространство смерти, запретное для живущих. Можно вспомнить аналогичные примеры из различных эпох — от античного театра, где большинство наиболее зловещих событий, связанных с убийствами и самоубийствами, совершается «за сценой» и зритель узнает о них лишь от вестников, и до пьес Метерлинка, в которых мотив запертой двери постоянно сопутствует теме смерти («Принцесса Мален», «Непрошенная», «Смерть Тентажиля») и теме непознаваемого, сокрытого от обыденного зрения (находящаяся в глубине сцены, по ремарке драматурга, дверь в Царство Ночи, за которой скрывается Синяя Птица). Это — одна из глубинных общекультурных и театральных тем, имеющих давнюю традицию.

Обращаясь к архетипическим представлениям, Мейерхольд преображал каноническое в метафорическое, извлекая из схем, из давно известных театральных приемов и мотивов, даже из самого устройства театрального здания и сцены образную энергию. Он преподносил традиционные театральные мотивы стилизованно, отстраненно — но не лишал их при этом присущей им магии.

Другая не менее важная «пограничная полоса» в «Дон Жуане» проходила между сценой и залом. Мейерхольд, в своих постановках на Александринской сцене часто отказывавшийся от рампы (а в «Дон Жуане» — и от переднего занавеса), тем не менее сохранял портал и даже акцентировал его с помощью оформления. Портал нужен был режиссеру как обозначение мысленной линии, разделяющей зрителей и сценический мир. Ранее, при работе над метерлинковской «Сестрой Беатрисой» (Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, 1907), он подчеркивал, что «занавес должен так уходить влево и вправо, чтобы рама у всей картины была *твердая*»[[207]](#footnote-181). Линия, разграничивающая зал и сцену, всегда находится в зоне особого {120} внимания и обозначается в различных театральных системах тем или иным способом — с помощью портала, занавеса, рампы, воображаемой четвертой стены. В спектаклях Мейерхольда — Головина на Александринской сцене 1910‑х годов применялся не свободно драпирующийся раздвижной занавес, а плоский, как бы жесткий, разделяющий пространство сцены и пространство зрительного зала резкой чертой. Эту «разделяющую» функцию театрального занавеса широко и разнообразно использовал Головин. По свидетельству Б. А. Альмедингена, долгое время работавшего совместно с художником, Головин «считал, что занавес, отделяющий зал от сцены, должен являть собой не продолжение архитектуры и убранства зала, а преграду между зрительным залом и сценой, тем самым выделяя место действия»[[208]](#footnote-182).

Особую роль при таком отчетливом осознании границы сцены и зала приобретал просцениум. Позднее Мейерхольд утверждал, что в период работы в Александринском театре его особенно занимала «проблема просцениума, во всем объеме ее поставленная в “Дон Жуане” и, пройдя через целый ряд режиссерских работ, завершившаяся в “Маскараде”»[[209]](#footnote-183).

Не только теоретики классицистского театра, закрепившие свод театральных условностей, действовавших на протяжении XVII – XIX веков, но и радетели сценической «естественности» полагали, что «актеру не следует выходить на авансцену, к рампе», поскольку, «выходя на авансцену, актер как бы общит залу со сценой, а этого ни в каком случае быть не должно: зала сама по себе, а сцена сама по себе»[[210]](#footnote-184). Однако тем и ценна пограничная линия просцениума, что находящийся на ней актер вступает в особые отношения с публикой. Как сформулировал П. Г. Богатырев, «в театре следует различать *диалог сценический*, т. е. диалог, который ведут между собой отдельные действующие лица, и *диалог театральный*, т. е. диалог между актером и публикой. Эти два типа диалогов тесно и структурально между собой связаны»: так, монолог действующего лица, обращенный в зал, переходит в театральный диалог[[211]](#footnote-185).

На пространственном рубеже между сценой и залом этот «театральный диалог» если не преобладает, то является необходимой принадлежностью актерской игры. Актер на просцениуме — особое явление, не реальный, обыденный человек, но далеко не всегда и персонаж спектакля. Он может быть и не втянут в драматическое действие, в коллизию спектакля. Но другая коллизия, сцена — зал, для него всегда существенна. Он не обязательно должен быть героем {121} спектакля, но непременно остается особым существом, пришельцем из театрального мира.

Стимулировать «театральный диалог» может не только игра на просцениуме, но и другие средства. Например, в русском водевиле XIX столетия эту функцию выполнял куплет. Как писал П. А. Марков, «выход из образа становился особенно ощутителен в выходных и завершительных куплетах»: «завершительный куплет, окончательно разоблачавший условность законченной игры, несерьезность страданий и легкость радостей… иногда подчеркивал основной трюк, вокруг которого развертывался водевиль». Таким образом, «в водевиле неизменно присутствовал лукавый взгляд актера, иронически освещавшего происходившие события»[[212]](#footnote-186). Аналогичным образом может использоваться освещенный во время театрального представления зрительный зал: по мнению Мейерхольда, «яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением. Актер, видя улыбку на устах зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом»[[213]](#footnote-187). Разъединение актера и роли создает двойную оптику спектакля, соотносит чисто театральный смысл происходящего на сцене с драматическим действием, условное игровое пространство — с пространством сюжета, пробуждает не только ожидания, связанные с развитием событий, но и зрительские ожидания, направленные на определенного актера. Не случайно для мольеровской постановки Мейерхольду понадобился именно освещенный зрительный зал.

Дон Жуан Юрьева и Сганарель Варламова были представлены в спектакле намеренно разнопланово — и персонажи, и способ сценического существования актеров. Режиссер говорил о пьесе Мольера, что в ней сталкиваются две сферы: «комедиантский темперамент Мольера вразрез с версальской чопорностью»; но в то же время в этом «контрасте между изысканностью обстановки и резкостью мольеровского гротеска» нужно услышать гармонизированное звучание самого мотива разлада[[214]](#footnote-188). Возможно, Мейерхольда на некоторые театральные идеи натолкнула именно работа с труппой Александринского театра, достаточно эклектичной и богатой выдающимися актерскими дарованиями, принадлежащими к совершенно различным эстетическим системам. Сосуществование их в одном спектакле, осмысленная режиссером актерская дисгармония порождали новое эстетическое качество.

«Юрьев — Дон Жуан был прежде всего живописно-красив и пластически изящен», — писали критики[[215]](#footnote-189). В актере, которого называли «вторым Каратыгиным», всегда было много «условной традиции, {122} годами освященных шаблонов игры»[[216]](#footnote-190). Когда в своих воспоминаниях Юрьев сравнивает К. А. Варламова и В. Н. Давыдова, чувствуется, что его симпатии — на стороне Давыдова, у которого был «большой талант и плюс культура» и который «отделывал свои роли детально, работал над ними долго». Юрьев пишет: «Варламов поражал своей оригинальностью, Давыдов — преемственностью традиций»[[217]](#footnote-191). Юрьев и сам был актером традиции, актером школы. Не только общность художественных интересов в 1910‑е годы, но и данное качество привлекали Мейерхольда в Юрьеве.

Однако при всем внешнем «академизме» Юрьев был актером XX века. В роли Дон Жуана он не только безукоризненно выдержал заданный режиссером рисунок роли, но и продемонстрировал новое качество театрального мышления. Интересно сопоставить его «долгое развертывание пластического рисунка — своеобразный рапид»[[218]](#footnote-192) с балетной партией В. Нижинского в «Играх» К. Дебюсси, где танцовщик «расторгает единство танца, дробя его на ряд раздельных движений и пауз»[[219]](#footnote-193). «Актером-аналитиком» называет Юрьева А. Я. Альтшуллер[[220]](#footnote-194).

Юрьев был, вне сомнения, актером условного театра. Но актером театра режиссерского, несмотря на присущую ему чуткость к чужой стилистике и точность в исполнении режиссерских заданий, назвать его мешают свойственные этому актеру внутренняя целостность и самодостаточность. Послереволюционная судьба актера-гастролера (выраженная не во внешних перипетиях его профессиональной судьбы, а в сущности занимаемого им в театре положения) — закономерный итог.

По-своему самодостаточным был и Варламов. Если, по справедливому утверждению современного исследователя, различные элементы сценического оформления «Дон Жуана» подавались «как некая самостоятельная ценность традиционного театра»[[221]](#footnote-195), то в не меньшей степени это происходило с приемами и методами актерской игры. С Варламовым Мейерхольд вводил в спектакль не только внутренне завершенный образ Сганареля и даже не только театральную «звезду», обладающую устоявшимся и неизменным набором свойств, — а целую театральную эпоху, ярчайшего выразителя ее эстетической концепции.

{123} Актерская природа Варламова была близка принципам площадного театра. «Он — шутливая “персона” сцены, веселый дух старого театра. Это — буффон, которому публика все спускает за его комизм. <…> С чисто шекспировской (по выражению Пушкина) “беззаботностью жизни” вышел он на сцену природным Сганарелем», — писал Ю. Д. Беляев[[222]](#footnote-196). По словам другого рецензента, в роли Сганареля «артист совершенно правильно не боялся грубости, у Мольера неизбежной; может быть, некоторые шутки хитрого, пронырливого и трусливого слуги и были переданы с чрезмерной уж утрировкой, но основной тон Мольеровского смеха был взят верно»[[223]](#footnote-197). Мейерхольд нашел в Варламове живое воплощение комика-буфф.

Вкус к яркой, подчеркнуто театральной форме у Варламова проявлялся во всем — и в его трактовке ролей, и в том, с какой легкостью он принял мейерхольдовского «Дон Жуана», и в выборе костюма (когда артист играл вне императорской сцены и этот выбор зависел лично от него). О его выступлении на клубной сцене в спектакле «Не все коту масленица» по А. Н. Островскому рецензент писал: «Кое‑что от подчеркивания, от буффонады, от желания смешить было уже в халате Ахова — грубом, резких цветов, почти клоунском»[[224]](#footnote-198). По воспоминаниям Юрьева, Варламов «не всегда играл законченно, а так… мазками, но мазками необычайно сочными»; «его голос, жест и манера говорить — в полном соответствии с его внешностью: он весь точно через увеличительное стекло»[[225]](#footnote-199). Именно Варламова в роли Ахова, как яркий образ ушедшего в небытие Александринского театра, вспомнит в эмиграции Е. Н. Рощина-Инсарова: «Огромная фигура в длинном сюртуке, с всклокоченной бородой… Варламов в роли купца Ахова»[[226]](#footnote-200).

Вопреки сложившемуся в театроведении представлению о Варламове как о гениальном, однако даже не подозревавшем о существовании каких-либо художественных принципов актере, он придерживался вполне последовательной программы (пусть и не умея выразить ее в эстетических терминах) — программы условного театра и художественной целостности спектакля. В интервью 1908 года он говорил: «Я твердо верю в возрождение старых идеалов»; «может быть, вам покажется странным, но я предпочитаю старую, шекспировскую постановку, когда ставили кол и говорили, что это лес». И с сожалением добавлял: «Теперь этого нет. Выезжают на поразительном реализме постановки»[[227]](#footnote-201).

{124} Показательно, что наибольшие актерские удачи в 1900 – 1910‑е годы связаны у Варламова с традиционным водевилем, несшим в себе мощный заряд театральной условности («Я никого не знаю, кроме Варламова, кто бы так чувствовал аромат старого водевиля», — признавался Юрьев[[228]](#footnote-202)), с ролью ткача Основы в шекспировском «Сне в летнюю ночь» и с репертуаром Островского, прочитанным в начале XX века сквозь призму театральности. (Если во второй половине XIX столетия в Островском видели прежде всего бытописателя и реалиста, то на рубеже веков и в начале XX столетия К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Ю. Э. Озаровский и ряд других актеров Александринского театра воплотили присущую его драматургии подчеркнутую театральность, яркую зрелищность, условность. Не случайно в этот же период режиссер Н. А. Попов, работавший в 1902 году в Василеостровском театре, наряду со стилизаторскими постановками «Зимней сказки» Шекспира и «Жоржа Дандена» Мольера, обращается к нескольким пьесам Островского. В 1910‑е скептическому замечанию: «Представители новых взглядов на Островского утверждают, что он был не бытовик, а романтик»[[229]](#footnote-203) противостоит убеждение: «Островский театрален насквозь», и потому зритель ждет от постановок его пьес именно «условной театральности»[[230]](#footnote-204).)

Об исполнении Варламовым роли Основы рецензенты писали: в спектакле П. П. Гнедича, где «не было общего тона комедии-сказки», «всех покрыл Варламов — Основа. Это уже такое сочное и сильное дарование, ведущее свой род именно от шекспировской буффонады. Оттого в комедии, вроде “Сон в летнюю ночь”, он как рыба в воде»[[231]](#footnote-205). Отмечалось, что в пьесе, представляющей собой «настоящий буфф, во вкусе современников Шекспира», «самый легкий, сказочный, свободный тон был у Варламова — Основы»[[232]](#footnote-206).

Отмеченную Юрьевым игру «сочными мазками», характерную для Варламова, можно сопоставить с манерой М. С. Щепкина, который в мольеровских ролях давал не «мелкую, мелькающую» мимику, а «ряд выразительных масок»[[233]](#footnote-207). И Щепкин, и Варламов хорошо чувствовали театральный закон — «широко набросанные характеры не переносят отягчения их мелкими чертами, *иначе неизбежно заколеблется вся основная линия пьесы*»[[234]](#footnote-208). Эту «основную линию» Варламов не только инстинктивно ощущал, но и сознавал ее важность. Неоднократно — в газетном интервью, в частном письме — {125} он убежденно повторял щепкинскую мысль: «актер призван на сцену не для того, чтобы играть роли, а для того, чтобы разыгрывать пьесы»[[235]](#footnote-209). Эта творческая установка, идущая у Варламова от старых традиций, помогла ему без особых противоречий войти в мейерхольдовский спектакль, целостность которого достигалась уже иным способом, но также была ориентирована на подчеркнутую театральную условность.

Варламов «вечно играет только самого себя», — отмечали рецензенты[[236]](#footnote-210). «В комедии он был тем, чем знали его в жизни»; он «в сотый раз повторял самого себя»; «режиссер-модернист, стилизуя Мольера, дал Варламову роль Сганареля в “Дон Жуане”. И что же? Артист ни на йоту не отступил от хорошо известного всем шаблона. Таким видели его в “Превосходительном тесте”, в “Званом вечере с итальянцами”, в водевиле “Аз и ферт” и т. д.», — писал Н. В. Дризен[[237]](#footnote-211). О другой его роли — в спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше» — Л. М. Василевский говорил, что «формы, в которых отлился у Варламова Грозное, застыли издавна, но в этой неизменности, которая так идет к воссозданию старинных образов и старинной среды, много пленительного»[[238]](#footnote-212). Мейерхольд еще до прихода в Александринский театр, в 1906 году, писал: «Я стою теперь за индивидуализацию актеров, доходящую почти до односторонности. Только вначале актер должен играть все. Это все нужно как гаммы, а потом он должен специализироваться обязательно»[[239]](#footnote-213). Позднее он развивал этот тезис, сравнивая Варламова с Живокини: «Варламов (как и Живокини) устойчив в амплуа, как устойчив мог быть актер dell’arte в определенной маске. Комик-буфф. Однообразие как результат устойчивости. Выбранная маска. Большой стиль»[[240]](#footnote-214).

К «большому стилю» Мейерхольд причислял очень немногих — Гонзаго, Каратыгина, Пушкина. Что режиссер подразумевал под «большим стилем» применительно к актерскому искусству, помогают понять упоминаемые им в этом контексте актеры — В. А. Каратыгин и В. И. Живокини. Вспомним свидетельство В. Г. Белинского: «Каратыгин никого не брал себе в образцы и много трудился, чтобы выработать себе *собственную, только с его средствами сообразную манеру игры*»[[241]](#footnote-215). О Живокини П. А. Марков говорил: «Он был итальянским комиком-буфф в русском водевиле. <…> На театре он создал *лицо неповторимое — маску Живокини*»[[242]](#footnote-216). Размышления Мейерхольда по поводу актеров «большого стиля» тесно перекликаются с {126} идеями Г. Фукса. В своей знаменитой книге «Революция театра» немецкий реформатор и теоретик писал о «ненарушимых подразделениях актерских типов», закрепленных в системе амплуа. И при этом настаивал: «У каждого эксцентрика, у каждого акробата, у каждого канатного плясуна, жонглера свои “трюки”, свои маленькие, неуловимые отклонения от того, что общепринято в его цехе, отклонения, при помощи которых он сообщает традиционным формам и приемам новую прелесть, новое значение. Он выявляет в них некоторые новые ценности, которые, развиваясь и преображаясь параллельно с ходом культуры, вызывают к себе симпатию»[[243]](#footnote-217).

Как и Живокини, Варламов умел превращать в яркие художественные явления самые общие, пунктирно намеченные театральные схемы. Зафиксирован случай, когда ради Варламова в фарсе «Заварила кашу — расхлебывай» центральную женскую роль, движущую всю интригу пьесы, переделали в мужскую — и он сыграл этот персонаж блистательно. В отличие, скажем, от М. Г. Савиной, преодолевавшей второсортную драматургию с ее шаблонными построениями при помощи привносимого актрисой углубленного психологизма, Варламов, оставаясь в рамках условных театральных схем, наполнял роль в первую очередь собственной неизменной артистической индивидуальностью, а также комплексом свойств, извечно присущих амплуа комика-буфф. Такое нерастворение актера в роли было близко Мейерхольду.

Умевший исполнять роль с «крепостью и сочностью рисунка»[[244]](#footnote-218), Варламов этот рисунок на протяжении спектакля не просто выдерживал, но и подчеркивал. Характерны претензии, предъявляемые этому актеру критикой, ориентированной на психологический реализм: писали о «шаржированности»[[245]](#footnote-219), «преувеличенности»[[246]](#footnote-220), «чрезмерной утрировке»[[247]](#footnote-221), считали, что он часто «буффонит, переигрывает»[[248]](#footnote-222). Варламов, как и Юрьев, обладал способностью отстраненно видеть рисунок роли (хотя и выражал это в иной, чем Юрьев, форме). Б. В. Алперс, говоря о пристрастии актера «к чрезвычайно смелым по своей обнаженности комедийным трюкам» и его умении «подчеркнуть свое ироническое отношение к играемому образу», отметил, что «Варламов был очень близок к Мейерхольду по технике своего мастерства»[[249]](#footnote-223).

Театральная мысль начала XX века потребовала от актеров принципиально нового подхода к играемым ролям: соотнесения {127} образа, созданного драматургом, с его сценическим воплощением и индивидуальным стилем актера. Эта позиция изложена и обоснована в программной статье Е. Аничкова, опубликованной в 1908 году. Отдавая должное глубине постижения проблем, актуальных для театрального искусства начала XX века, которую продемонстрировал Аничков, некоторые его претензии в адрес Варламова можно оспорить. «На сцене перед нами гораздо более Варламовы и Далматовы, чем герои разыгрываемых драм. Но они никогда не подумали о том, чтобы с любовью и увлечением разработать свой собственный художественный лик», у них отсутствует «стилизация театрального дарования», — утверждал критик[[250]](#footnote-224). «Художественный лик» у Варламова как раз был разработан («Варламов — это целое понятие. Более того: Варламов — это стиль», — писал Э. Старк[[251]](#footnote-225); «Выбранная маска. Большой стиль», — определял специфику этого актера Мейерхольд).

Но вот другому требованию, сформулированному Аничковым, Варламов действительно не соответствовал. По Аничкову, «при сознательной и художественной стилизации не только возможна, но и необходима самостоятельная работа над каждым писателем»; «взаимодействие глубокого понимания исполняемого поэта и личных художественных запросов артиста — вот что создает стилизацию»[[252]](#footnote-226).

У Варламова мы видим иное — не последовательно выстроенные взаимоотношения с поэтикой конкретного драматурга, а взаимодействие его актерской индивидуальности и вечных театральных типов, просвечивающих в персонаже пьесы. (Отметим, однако, и противоречивость позиции самого Аничкова: он требовал «стилизации», видя в ней высшую для того времени форму театрального искусства, требовал художественной интерпретации драматургии — и полагал, что это возможно осуществить в рамках отдельных актерских работ, вне целостного режиссерского решения спектакля.)

Каким же образом претворялись специфические качества Варламова в мейерхольдовском спектакле? Высказанное А. С. Ласкиным мнение, что в «Дон Жуане» «через игру Варламова дышала сама почва российской жизни» и существовал он в спектакле «как островок естественной жизни»[[253]](#footnote-227), вряд ли справедливо как по отношению к актеру, так и по отношению к его герою. Варламовский Сганарель как нельзя лучше соответствовал найденной Головиным формуле «деревенского рококо», сочетающего «примитивность и {128} изящество»[[254]](#footnote-228). Этот Сганарель был грубоватым, тяжеловесным — но с какой легкостью и отточенностью подавались и тяжеловесность, и грубость! Варламов умел «подавать» пластический рисунок, как водевильный актер XIX века умел подать игру слов и куплет, а В. Н. Давыдов — выигрышную реплику («Цирковое, оказывается, звучит, например, у Давыдова, когда он играет Расплюева; это изумительные приемы клоуна подавать в публику самую колючую вершину авторской остроты для того, чтобы принять на нее обязательный взрыв смеха из зрительного зала», — отмечал Мейерхольд[[255]](#footnote-229)).

Не только актер, но и его герой Сганарель преподносил себя с известной долей умысла и даже лукавства. «Театральность рококо — это прятки под маску»[[256]](#footnote-230); здесь маска очень напоминала истинное лицо, однако это не мешало ей оставаться маской. Маска не означает непременного обмана — а только выражает заинтересованность ее носителя в том, чтобы его воспринимали так, как он задумал. Окружающие персонажи видели Сганареля, в общем-то, таким, каким он и был, — но он и хотел, чтобы *именно таким* его видели. Демонстративность и нарочитость — глядите, вот я каков! — здесь явно присутствовали. Да, это было «деревенское» — но «рококо». Придуманный режиссером и воплощенный актером сценический рисунок отвечал стилистике мольеровского времени — эпохи, когда «театральность становится как бы формулой существования. Язык театральности становится всеобщим для людей, поступков, вещей. Любовное свидание, богослужение, сады воспринимаются и описываются, как спектакль»[[257]](#footnote-231).

Да и во время знаменитых проходов Сганареля — Варламова по авансцене и его разговоров с публикой Мейерхольд вводил в спектакль не столько реального человека, сколько всем известного улыбчивого «дядю Костю» с конфетных и папиросных коробок, использовал живущий в петербургской публике его полуфантастический имидж, тот ореол легенды, тот «шлейф», что сопровождает знаменитых актеров и на сцене, и в жизни, но фактом обыденной жизни отнюдь не является (примерно так же, как много позднее Ю. П. Любимов использовал в своем «Гамлете» существующую в массовом сознании ауру легенды, славы и скандала, связанную с В. С. Высоцким).

И, может быть, те «опасные игры с разгулявшейся стихией массового сознания»[[258]](#footnote-232) в послереволюционное время, за которые упрекает Мейерхольда современный театровед, не только не носили {129} характера полного слияния с этим массовым сознанием, но, напротив, оно вводилось в спектакли в достаточно переработанной или даже иронической форме (как в «Лесе», где насмешка затрагивала не только персонажей, но и ставший в 1920‑е годы избитым плакатно-агиточный способ изображения «попов да помещиков»).

Обращение же к порождениям массового сознания было свойственно, как видим, и дореволюционному Мейерхольду. «Из современности нет выхода и незачем его искать», — говорил в связи с проблемой стилизации Аничков[[259]](#footnote-233). Выхода — нет, но можно найти особый подход, неожиданный ракурс, благодаря которому художник не сливается со своим временем, а получает возможность смотреть со стороны, как стилизатор, не только на прошлое, но и на современность.

В то же время в стереотипах массового сознания Мейерхольд умел угадывать и живущий в них поэтический элемент — как есть он в предрассудках, суевериях, мифологизированных представлениях и в том первом ощущении, что рождается при упоминании хрестоматийных произведений; это первое ощущение может стать ключом, образной формулой, помогающей вступить в сферу метафорического мышления. Не случайно в 1908 году, выступая в Литературно-художественном обществе, Мейерхольд сетовал, что «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлет», «Гроза» «ни разу не были представлены в освещении лучей своих эпох» — не в «археологическом» смысле, а «в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий»[[260]](#footnote-234).

### \* \* \*

В статье, посвященной мейерхольдовскому «Маскараду», В. Н. Соловьев отмечал недостатки актерской школы, «строящей свое благополучие на отсутствии сценического рисунка и на подчинении артистической индивидуальности законам психологической мотивации», и сделал общий вывод: «условный театр существует, но покамест нет актеров, могущих принять участие в его спектаклях»[[261]](#footnote-235). Соловьев был безусловно прав в том отношении, что в 1910‑е годы еще не существовало единой системы актерской игры, отвечающей требованиям условного театра режиссерской эпохи, и труппы, целиком воспитанной в этой новой системе. Но в актерском искусстве начала XX века, с одной стороны, частично сохранялись каноны условного театра XIX столетия (Варламов в роли Сганареля — яркий тому пример), а с другой — подспудно зрели новые тенденции, {130} также требующие своего выражения в рамках условного театра, но уже режиссерского.

Эти новые тенденции ярко выразила Е. Н. Рощина-Инсарова, сыгравшая ряд ведущих ролей в мейерхольдовских постановках на Александринской сцене — Катерину («Гроза»), Финочку («Зеленое кольцо»), Нину («Маскарад»). Что отличало ее от актеров предыдущего поколения? Ведь и они создавали личностную, субъективную трактовку роли. Но Рощина-Инсарова претендовала на иное. Эта актриса нуждалась в окружающем «электромагнитном поле», оно тоже должно было «играть» ее героинь, оно требовалось ей так же, как в прежнее время актеру нужны были грим и костюм. Вне режиссерского театра такое не могло быть осуществлено (хотя сама Рощина-Инсарова вряд ли сознавала это отчетливо). Она интуитивно искала единое эстетическое впечатление, рождающееся у зрителя от происходящего на сцене. Достичь его в пределах одной только своей роли было уже недостаточно и для нее, и для театра 1910‑х годов. А подчинить себе весь спектакль, стать его единственной вершиной и эстетическим центром, как это делали великие актеры-гастролеры, она не ставила своей целью — сама ее актерская специфика требовала не этого.

У Юрьева не вызывала никакого внутреннего протеста совместная с режиссером работа над ролью, и в этом смысле в эпоху режиссерского театра он вошел вполне уверенно и органично. Но Юрьев, который, может быть, много точнее, чем Рощина-Инсарова, передавал в своих сценических созданиях режиссерский рисунок роли, оставался, в отличие от этой актрисы, внутренне завершенным и в каком-то смысле «изолированным» от спектакля. Юрьев владел театральной стилистикой, свойственной XX веку, но при этом оставался в рамках поэтики театра XIX столетия.

В композицию мейерхольдовских спектаклей он входил так же, как и актер совершенно иной эстетической эпохи — Варламов: целостным, самодостаточным монолитом. Как и в случае с Варламовым, возникает ощущение, что проблема включения созданного актером образа в целостность спектакля была осознана только режиссером, но отнюдь не становилась задачей актера. Не общая композиция спектакля, а внутренняя композиция роли была для Юрьева на первом плане, и именно ее он воплощал (и этот своеобразный нарциссизм Юрьева Мейерхольд использовал в своих спектаклях — будь то «Дон Жуан» или «Маскарад» — так же, как использовал специфические актерские качества Варламова).

Даже наиболее тонкие петербургские критики 1910‑х годов еще не улавливали, что в режиссерскую эпоху актер должен играть иначе, чем прежде, — как бы неровно, то ярче, то эскизнее, то в полную силу, то приглушенно. Роль стала не самоцелью, не итогом, а структурным элементом спектакля, входящим в общий ритмический рисунок. Выдающиеся мастера Александринской сцены блистательно {131} умели разыгрывать дуэты и трио, но способности входить в сложную симфоническую структуру спектакля до появления режиссуры от них не требовалось. Юрьев, например, постоянно играл как бы на авансцене, ни на минуту не отступая в тень. У Рощиной-Инсаровой же отдельные моменты в играемой ею роли словно истаивали, ускользали, теряли отчетливость, что придавало ее героиням загадочность, дразнящую недоговоренность и создавало возможность включения в режиссерскую партитуру, даже провоцировало режиссера на новый способ создания театрального образа — уже не только актерскими, но и иными театральными средствами.

Рецензентам не приходило в голову ссылаться на сценических партнеров Юрьева, которые мешали или, напротив, помогали бы ему в спектакле, — тогда как в связи с Рощиной-Инсаровой тема партнеров возникала в критике постоянно.

Рощина-Инсарова, писали рецензенты, «смотрит мимо тех, с кем играет: играет одна. И тогда, когда будто смотрит в глаза тому, с кем ведет сцену, она не видит его глаз: ничего у него не берет и ничего не отдает ему. Она играет для публики, заражается чувствами, из зрительного зала к ней притекающими, и ему же свои чувства отдает»[[262]](#footnote-236); «она заслушивается перебоями своего сердца», «она всегда и во всем в буйном или тихом трансе, заколдованная принцесса сцены»[[263]](#footnote-237).

Но ее сомнамбулическая отъединенность соседствовала со способностью улавливать мелодику, линии и краски спектакля. Играющая как бы на расстоянии от партнеров, она не стремилась быть отделенной от спектакля как художественного целого. Да и у партнеров она «ничего не брала» и партнерам «ничего не отдавала» часто именно потому, что они играли в другом стиле (вернее, вообще вне категории стиля), преследовали другие цели, и не было общего поля, основы, их соединяющей. Не случайно она не прижилась в московском Малом театре (где работала с 1911 по 1913 год) и с легкостью вошла в мейерхольдовские спектакли на Александринской сцене.

Повышенный интерес к стилю стал проявляться в актерском искусстве в начале XX века. «Стилевая доминанта» в творчестве Юрьева проанализирована А. А. Кирилловым[[264]](#footnote-238). Особая чуткость к стилистике пьес различных драматургов, разных жанров и времен отличала и Рощину-Инсарову. «Помимо эмоциональных свойств ее дарования, в ней всегда было велико стремление к яркому и точному воспроизведению стиля, который она необыкновенно схватывала. Какую бы роль она ни играла, отличительной чертой ее изображения {132} было острое чувство стиля», — вспоминал Юрьев[[265]](#footnote-239). «Положительный дар чувствовать стиль другой эпохи»[[266]](#footnote-240) обнаруживала у актрисы и критика. Рецензенты же, считавшие главным критерием те самые «законы психологической мотивации», которые В. Н. Соловьев называл губительными для современного актерского искусства, предъявляли исполнительнице характерные претензии. Ее упрекали за «вазорабельность»[[267]](#footnote-241), за то, что она выглядела «и слишком изящной, и не в меру изысканной, и временами — манерной»[[268]](#footnote-242). Сетовали, что она играет «недостаточно наивно»[[269]](#footnote-243) и «ее игра такая, что она всегда у самой грани театральности»[[270]](#footnote-244).

Театр XIX века для создания целостного спектакля требовал слаженного общего хода действия. Театр XX столетия искал единого стиля постановки — не только целостности, но и цельности. К категории стиля театр начала XX века и в актерском искусстве, и в режиссуре, и в сценическом оформлении подходил через стилизацию. В целом стилизация сыграла важную историческую роль в развитии театрального искусства. В переходный период от «бессознательной условности» театра XIX века к условному театру режиссерской эпохи она выполняла функцию своего рода предрежиссуры (вспомним спектакли Ю. Э. Озаровского «Ипполит» и «Эдип в Колоне», поставленные в Александринском театре в начале 1900‑х). Стилизация давала театру еще не симфонизм, но, по крайней мере, знание тональности, в которой должны быть выдержаны все индивидуальные партии, своего рода «фон», их объединяющий. Мейерхольд значение такого фона хорошо понимал (хотя и не переоценивал). Один из его учеников в начале 1920‑х запишет: «Фоном называется почва, на которой строится художественное произведение (развертывается композиция) и которая *спаивает отдельные элементы художественного произведения, придавая им известную территориальность*»[[271]](#footnote-245). В мейерхольдовских спектаклях, созданных на Александринской сцене, сугубо стилизаторский пласт был достаточно значителен и ярок, однако не он являлся определяющим, служа лишь питательной «почвой» для нахождения театральных метафор и построения «музыкальной» структуры действия.

Рощина-Инсарова по своей актерской природе была солисткой — но солисткой в оркестре. Та «тонкая игра деталей, смена оттенков, на что Рощина-Инсарова такой мастер»[[272]](#footnote-246), требовали, как единожды {133} возникшая лейттема, продолжения и переложения на голоса других инструментов — иначе это терялось, гасло, пропадало впустую. А. Я. Головин, заметивший во время репетиции «Маскарада» точно найденный Рощиной-Инсаровой жест, сразу же решил переделать эскиз платья Нины — «чтобы подчеркнуть линию безвольно упавшей руки актрисы»[[273]](#footnote-247). Мейерхольду и Головину нужна была эта нота, чтобы включить ее в общее движение спектакля, и они ее увидели и оценили. В домейерхольдовских же спектаклях актриса играла лейттемы, которые никто не подхватывал, не развивал и не оттенял. Ей пеняли на «неустойчивую игру»[[274]](#footnote-248), на «оборванные, кинутые фразы»[[275]](#footnote-249). «С ней это случается. Сверкнув двумя-тремя фразами, она вдруг уходит на самую глубину звука, гонит фразы, обесцвечивает диалог, обезличивает себя», играет «только вспышки чувства»[[276]](#footnote-250). Сетовали, что обилие играемых ею подробностей «теснит изображение» и что она «накладывает чувство на чувство, *не доигравши одно, играет другое*»[[277]](#footnote-251). Писали, что актриса в отдельные моменты играет черты эпохи «в манерах, интонациях. Потом она почти бросает их играть, потом опять к ним возвращается»[[278]](#footnote-252).

Дело, видимо, было не в элементарных просчетах в игре Рощиной-Инсаровой: высочайший уровень техники этой актрисы, безукоризненно владевшей голосом, пластикой, жестом, ритмом, ни у кого не вызывал сомнений. Споры и претензии порождала не ее актерская техника, а технология создания ею сценических образов. Эта технология была близка основополагающим принципам драматургии XX века — не случайно еще до встречи с Мейерхольдом Рощина-Инсарова, успевшая сыграть, наряду с ролями в классическом репертуаре и пьесах XIX столетия, героинь Л. Н. Андреева, А. Пинеро, Б. Шоу, воспринималась как актриса прежде всего современного репертуара. Но полноценное сценическое воплощение этой драматургии также было немыслимо вне режиссуры.

Принципиальная незаконченность и неравномерная, как бы пульсирующая интенсивность ее игры требовали новой структуры спектакля. Ее метод создания образа не был связан с «развитием характера» и допускал пунктирное — то слабеющее, то усиливающееся, то даже исчезающее на время — обозначение свойств персонажа, его эмоциональных состояний, а иногда и словно «моментальную фотографию» всей драматической коллизии произведения. Она играла не только и не столько человека, сколько явление. Рощина-Инсарова достигала метафоричности опосредованно, через цепь {134} отзвуков, отблесков и всплесков, вызываемых ее игрой в ходе всего спектакля. Лирическая тема Рощиной-Инсаровой, при общей ориентации на зрителя («она переживает не для себя, а для публики, которую никогда не теряет из виду… ее переживание особое, публичное и потому всегда несколько преувеличенное. Она его привычно усиливает ради публики»[[279]](#footnote-253)), не передавалась напрямую, а была как бы разъята на полустишия и требовала вплетения в общую ткань спектакля. Актриса провоцировала зрителя на поиск ассоциативного ряда. Ее актерская техника (во многом стихийная, как у Комиссаржевской, у которой, как подметил Мейерхольд, на понижениях тона никли руки); спонтанно возникавшие необычайно точные ракурсы и жесты; живущие одно мгновение, а затем ускользающие пластические и интонационные лейттемы требовали новой, симфонической структуры спектакля. Выстроить такую структуру мог только режиссер, и режиссер определенного склада.

Способ сценического существования актеров, подобных Рощиной-Инсаровой, не обязательно требует равных им по масштабу партнеров — но такие актеры всегда нуждаются в цельном спектакле. Непосредственному общению на сцене они предпочитают опосредованное, поэтическое. Им необходим не столько партнер, сколько режиссер, способный найти им рифму, аллитерацию или диссонанс. Драматический сюжет непременно требует сценического партнера; метафорическое мышление нуждается в режиссере. Не только драматическое, а и «музыкальное» общение персонажей стремился выстроить в своих спектаклях Мейерхольд.

Рощина-Инсарова, при всем умении видеть себя на сцене «со стороны», сохраняла и чисто эмоциональное, не поддающееся рационализации восприятие и своих героинь, и мелодических линий спектакля в целом. В записях, сделанных на рубеже 1920 – 1930‑х годов, актриса вспоминает и общую тональность «Маскарада», и драматическое напряжение его отдельных эпизодов, и свое внутреннее состояние в роли Нины. Описываемые ею тяжелый черный шлейф и колеблющиеся розовые страусовые перья в сцене бала кажутся одновременно увиденными извне, глазами партнеров или зрителей, — и передают самоощущение ее героини, чья пластика и сценическое поведение определяются драматическим контрастом тяжело ползущего вслед за каждым шагом бархатного трена с беззащитной эфемерностью роскошного головного убора[[280]](#footnote-254). (Насколько холодно-аналитичен в своих воспоминаниях Юрьев — об Арбенине он пишет исключительно в третьем лице, а в связи с Дон Жуаном сосредоточивается на технологии: «Я стремился, чтоб точно установленные движения и весь мой тон речи тонко сочетались с фоном гобеленов. <…> Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое, смелое переключение с одного ритма на {135} другой, на четкость дикции и разнообразие шрифта — то курсив, то петит, то нонпарель <…> добиваясь при этом предельного мастерства»[[281]](#footnote-255).)

Рощина-Инсарова умела не просто «красиво носить костюм», но обладала способностью обыгрывать и его отдельные элементы, и общий образ. «Ее меха, мягкие ткани, рюш у горла — все очень вяжется с ее тоненькой фигурой, острыми локтями и худым, немножко мальчишеским лицом», — писал критик об одной из героинь Рощиной-Инсаровой[[282]](#footnote-256). Это умение роднило ее с Юрьевым, который также владел искусством соотносить одежду, внешний облик, манеры своего персонажа со скрытым драматическим содержанием. Особенно ценным это актерское качество выглядело в глазах такого режиссера, как Мейерхольд, и такого театрального художника, как Головин.

В первой картине III акта «Маскарада» (сцена бала) Нина выходила в ослепительном платье, выполненном в бело-розовой гамме. В нем читались преобразованные мотивы лермонтовской эпохи, русского ампира. Это была фантазия на тему 1830‑х, а не подражание реалиям того времени. Рудницкий справедливо отметил, что Головин «свою красоту… создавал сам и непременно заново. Выступая как стилизатор, воссоздавая стиль определенной эпохи, он никогда не собирал сценическую картину из множества сохранившихся на чужих полотнах подробностей и не хотел, чтобы картина эта выглядела давнишней, как бы подернутой патиной времени. Напротив, его композиция всегда дышала свежестью красок»[[283]](#footnote-257). По воспоминаниям Б. А. Альмедингена, Головин «стремился передать стилевые особенности… обобщая их. <…> Он никогда не копировал… а широко обобщал и выявлял в своих композициях характернейшие особенности того или иного исторического или национального стиля»[[284]](#footnote-258). Уже в этом проявлялась творческая установка художника. Но, выполняя стилизаторские задачи, Головин создавал и более важное — метафорическую среду спектакля. К этому же стремился и Мейерхольд. «Страшная игральная» — так называл художник интерьер 7‑й картины «Маскарада»[[285]](#footnote-259); образную энергию нес и сценический костюм Нины в сцене бала. Трен из черного бархата был у ее безмятежно-светлого платья, и он тянулся за Ниной как предупреждение о грядущих трагических событиях.

Метод стилизации помогает отразить специфику построения и субъективные особенности интерпретируемого произведения, художественную логику определенной эпохи или определенного автора, {136} однако приводит к утрате магии художественного произведения, его эмоциональности, живого дыхания, представляя свой объект как бы с высоты птичьего полета. Для таких крупных художников, как Мейерхольд и Головин, стилизация была лишь одним — но не единственным — из художественных пластов. Они использовали ее не как метод, а как прием. Мейерхольд, даже применяя термин «стилизация», «говорит не столько о стилизации, сколько о *стиле*», — подчеркивал П. П. Громов[[286]](#footnote-260).

Театральная стилизация может быть ориентирована не только на конкретную пьесу, но и на весь комплекс приемов, свойственных данному драматургу, данному типу драмы и театру определенного исторического периода. Театральный язык чужой эпохи становится в таком случае своеобразным «текстом», который обращает на себя столь же пристальное режиссерское внимание, как и сама пьеса, и так же, как текст, созданный драматургом, не воспроизводится механически, а подвергается интерпретации.

Актеры как носители определенного театрального языка также могут «прочитываться» режиссером и подвергаться трактовке; но в силу специфики актерского искусства они неизбежно будут не только объектом, но и субъектом творчества, привносящим в спектакль собственное видение и собственную художественную логику. Мейерхольд как никто другой умел включать эти своенравные и разно-тембровые «голоса» в партитуру своих спектаклей, обыгрывая их специфические особенности как стилизатор и одновременно выстраивая с их помощью собственный художественный мир.

В годы работы в Петербурге Мейерхольд обращался не только к стилям разных эпох — но и (даже прежде всего) к краеугольным, неизменным законам сцены, в разных вариациях воплощавшимся в различных национальных культурах и в различные эпохи. Именно их он в первую очередь искал в театральной истории и выявлял в своих постановках. Режиссер умел вычленять извечные театральные приемы из произведений, принадлежащих к самым разным драматургическим системам. (Так, например, он увидел у Островского использование существующих со времен античности «вестников» — после гибели Катерины в «Грозе» «действие развивается по принципу вестников: издали выкрикивается различными голосами то, что происходит за кулисами»[[287]](#footnote-261).)

Точно так же он угадывал в персонажах конкретной пьесы вариации вечных театральных типов. А проявления «вечных» же актерских типов и основополагающих принципов актерского искусства он обнаруживал у крупнейших актеров Александринского театра. Не случайно размышления Мейерхольда о законах построения театрального зрелища, об истории и теории сценического искусства {137} тесно переплетаются с осмыслением специфики мастеров Александринской сцены[[288]](#footnote-262). Многие театральные идеи режиссера, получившие развитие в дальнейшем, родились и выкристаллизовались в процессе работы с выдающимися актерами Александринского театра.

## **{138}** Е. А. Кухта «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма

«Герой героев Гоголя — Гоголь», это всем «бросилось в глаза» в век нового искусства. Автор — «корень сквозного сюжета» гоголевского творчества, оборванного трагедией. Так подытожил Андрей Белый, наследник Гоголя в литературе и восхищенный зритель мейерхольдовского «Ревизора»[[289]](#footnote-263). П. А. Марков в коротких отзывах о «Ревизоре» в ТИМе настойчиво повторял: спектакль Вс. Мейерхольда — о Гоголе. Тут «нет “Ревизора”, но есть трагедия Гоголя, показанная приемами большого и одинокого мастера». Так сфокусировал театральный текст Мейерхольд и сумел «бросить на сцену личную тему режиссера»[[290]](#footnote-264).

«Ревизор» в ТИМе вышел спектаклем об авторе — о Мейерхольде — Гоголе.

Прямо связали Гоголя с художниками XX века еще символисты. Они заговорили о трагедии Гоголя, наделив ее коллизиями современного духа. В гоголевских образах, в самих приемах изображения прочли грозное известие о кризисе человека. В его предсмертном отказе от творчества — слово о кризисе искусства. По острому гоголевскому лицу сверяли поначалу неясные черты новых творцов: Гоголь стал прообразом современной творческой личности.

Жестокий удел новых художников — писать распадающийся мир, мир по ту сторону добра и зла — был мифологизирован символистами в судьбе Гоголя. Именно Гоголь, считали они, едва ли не первым в отечественной литературе отразил крушение гуманистического космоса. И, по В. В. Розанову, катастрофически повлиял на склад русской души и ход отечественной истории: «С Гоголя именно начинается в нашем обществе *потеря чувства действительности*, равно как от него же идет *начало и отвращения* к ней. <…> Его воображение… растлило наши души и разорвало жизнь…» Сознав гибельную силу своего творчества и не властный над ним — ведь источник творчества в «мирах иных», — Гоголь, писал Розанов, сознательно «*погасил свой гений*»[[291]](#footnote-265).

Миф о «демоне» русской литературы поддержал Андрей Белый. Наметил зыбкий силуэт надчеловеческого в портрете гоголевской личности, в тревожных стилизациях текста заострил образы абсурдной реальности. У Белого Гоголь «подошел к странному {140} какому-то рубежу жизни, за которым послышался ему рев». Адский рев опустелых космических пространств «превратил Гоголь в смех; но смех Гоголя — колдовской; взглянет на землю Гоголь, рассмеется — и “вот тьма и горе, хотя солнце сияет…”». И далее: «за… великолепием, как за неким ковром золотым, накинутым над бездной ужаса, “*бездна*”, по слову пророка Аввакума, для Гоголя “*дала голос свой*, высоко *подняла руки свои*”»[[292]](#footnote-266).

Трагедию писателя как явление рубежное, «нашего времени случай», прокомментировал и Д. С. Мережковский. Проблема Гоголя для него — вопрос о кризисе христианской культуры. Гоголь на стезе религиозного деяния явился исполинскою карикатурой на самого себя, а в творчестве, по слову Ф. М. Достоевского, — он демон смеха. Апокалиптический этот смех страшен, «приподымает какие-то последние покровы, обнажает какую-то последнюю тайну зла». Гоголь увидел то, что «недобро видеть глазам человеческим»[[293]](#footnote-267). Иван Карамазов борется с чертом в своем кошмаре, а Гоголь — «в своем творчестве, тоже своего рода кошмаре»[[294]](#footnote-268). Тут Мережковский нашел эмблему для духовной коллизии новых людей творчества — символическую пару: художник и черт[[295]](#footnote-269).

Существенно, что трактовку Мережковского оценил Т. Манн: «Мережковским я очень восхищался как критиком, особенно его книгой “Толстой и Достоевский” и книгой о Гоголе»[[296]](#footnote-270). Это замечание из февральского письма 1945 года, тогда писатель работал над «Доктором Фаустусом». История сделки Адриана Леверкюна с дьяволом бросает сегодня мощный отсвет на мотивы чертовщины в старых символистских концепциях гоголевского творчества. Последние, видимо, вошли в генезис фаустианского романа, эту «косвенную автобиографию» целого художнического поколения.

Итак, Гоголь у символистов — представитель нынешнего, а не прошлого века, модернизированная, мифологическая фигура, художник эпохи Ф. Ницше и выразитель ее страдания. «Демонизм», обнаруженный ими у Гоголя, — плод реальной беды современного человечества.

Апокалиптическая трактовка «Ревизора» у Мейерхольда, «дьяволиада» его спектакля, как известно, корнями уходят в символистскую культуру. Оттуда же и лирический нерв спектакля.

Эпиграф к комедии Мейерхольд адресовал современному залу и взорвал комфортное состояние созерцателей, не примечающих в себе ничего общего с выведенными в «Ревизоре» людьми. Сильнейшим {140} переживанием для зрителя 1920‑х годов стало открытие собственной причастности к гоголевскому натюрморту из «мертвых душ». О таком эффекте воздействия своей комедии мечтал Гоголь, когда писал «Развязку *Ревизора*». Проблема человека тогда занимала его сильнее, чем противоречия русской государственности. В связи с поэмой о Чичикове Гоголь сделал резкое признание: «Герои мои потому близки душе, что они из души… <…> … Я стал наделять своих героев… моей собственною дрянью»[[297]](#footnote-271). Такое авторское «единство» с героями Мережковский объяснил как открытие Гоголем демонического в самом человеке, в реальности его жизни: Гоголь «первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное “человеческое, слишком человеческое лицо…”»[[298]](#footnote-272). Новый «Ревизор» подтвердил человековедческую суть дьяволиады Гоголя, трагикомедия о человеке — о падении человеческого — была сыграна в гоголевском спектакле ТИМа. В этом «Ревизоре» узнавали себя люди новой, советской империи. Мейерхольд показал «обреченность и опустошенность человека…». «Ощущение катастрофы окутывает спектакль <…>, — проницательно фиксировал П. А. Марков. — Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь звучит со сцены»[[299]](#footnote-273).

В ТИМе не было «Ревизора» с известными сюжетными положениями, традиционными сценическими масками и классическим единством действия. Мейерхольд прочел гоголевскую комедию с позиций новой драмы. Кстати, уже претензии его оппонентов — режиссер превратил «Ревизора» в «бесхребетную, базирующуюся на настроении пьесу» — обнаружили связь драматургии спектакля с бессюжетной драмой начала века. Пьесами настроения, как известно, назывались в первую очередь драмы А. П. Чехова и М. Метерлинка.

Режиссер поместил центр драматической тяжести не в характеры, не в интригу, а в ракурс видения их, — не в предметное изображение, а в способ организации действия. Сценическая драматургия крепилась не на отдельных действующих фигурах или происшествиях, а на «определенно выраженном общем звучании композиции»[[300]](#footnote-274). Не слово, а ритм, не событие, а движение, — не текст как таковой, а {141} структура драматического действия организовала драматургию спектакля.

Такой способ транскрипции Гоголя был предупрежден выводами формальной школы: организующим началом композиции у Гоголя является личный тон автора, композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Б. М. Эйхенбаум проследил, как в «Шинели» тускнеет логическое или вещественное значение слова — зато обнажается его звуковая семантика[[301]](#footnote-275). Он уточнил роль авторского тона у Гоголя: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели»[[302]](#footnote-276). Речь о комедианте-демиурге уникального художественного мира, ему в театре адекватен режиссер. Приемы авторской поэтики и послужили принципом организации театрального действия спектакля.

«Ревизор» в ТИМе «предстает настолько новым, неожиданным, что рождается совершенно новый интерес к старой пьесе как к незнакомой», — отмечал Д. Л. Тальников ощущение парадоксальной новизны спектакля. Это «даже не “Ревизор” вовсе, — новая пьеса, рождающая в нас ряд ассоциаций с гоголевским “Ревизором”»[[303]](#footnote-277). Л. П. Гроссман определил масштаб этого театрального события и перспективу его изучения: столетний шедевр в транскрипции Мейерхольда — захватывающая художественная проблема. Сценическая традиция радикально нарушена в спектакле, но он вскрыл новую сущность гоголевской комедии[[304]](#footnote-278).

### 1

Мастерство Мейерхольда — гоголевского корня. Недаром спектакль «Ревизор» дал квинтэссенцию мейерхольдовского театра, стал одним из главных его творений. О том, как кардинально Гоголь участвовал в создании творческого метода режиссера, проницательно сказано у Андрея Белого: «Новаторы, подлинные, совершают скачки от трамплина; упор ногою в него у Ницше — Эсхил… у Мейерхольда — Гоголь»[[305]](#footnote-279).

«“Ревизора” хочется всегда» — это существенное признание появилось уже в 1907 году[[306]](#footnote-280), когда режиссер вырабатывал технику условных постановок. Без сомнения, Гоголь причастен к открытиям Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской.

{142} Первоначальные опыты по созданию условного театра Мейерхольд подчинил проблеме современного трагического спектакля. «И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский, и даже Юшкевич брались и в планах и в толковании ролей в трагической плоскости», — отмечено в контексте итогового доклада, подготовленного Мейерхольдом к заседанию художественного совета театра Комиссаржевской в 1907 году[[307]](#footnote-281). Форму для нового трагического спектакля режиссер нашел у Метерлинка: в его концепции Неподвижного театра, как и у древних, «Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии»[[308]](#footnote-282).

Но трагическое у Мейерхольда уже в пору опытов в театре на Офицерской преломилось в трагикомическое.

Весьма показательно, что Ф. Сологуб, увлеченный штудиями Мейерхольда тех лет, эпиграф к трагическим представлениям Неподвижного театра предложил из «Ревизора»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Новая трагедия, объяснял Сологуб свой выбор, демонстрирует «демонический творческий план всемирной игры». Зритель тут созерцает не мудрое водительство Рока, но его игру: забаву Рока с его марионетками-людьми. Такая трагедия иронична и восходит к смеху Гоголя[[309]](#footnote-283). В концепции Сологуба отразилась сущность мейерхольдовских поисков.

«Разве жизнь не трагикомедия? Вся драма ее развивается на фоне смеха», — формулировал Мейерхольд гротескный метод жанровых решений еще в 1901 году в связи с драмой Г. Гауптмана «Красный петух»[[310]](#footnote-284). Система новой драмы предложила трагикомическое как коррелят трагическому. Гротески смешного и страшного режиссер обнаружил в новых трагедиях Рока, связанных с шопенгауэровским понятием трагического. «Ужасная сторона жизни — горе человечества, господство случая и заблуждения», по А. Шопенгауэру, предмет трагедии[[311]](#footnote-285). Мейерхольд уловил в таком определении актуальную для театра XX века потенцию сомнения: идет ли к темному жребию человека величие трагического котурна? О себе он писал так: «Смешу, подмечая кошмар всевозможных случайностей». Комическое оказывалось формой фиксации трагических качеств жизни: «Указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно»[[312]](#footnote-286).

Режиссер заново открывал перед изумленным зрителем иррациональность жизни, ее марионеточность. И скоро осознал, что для этой, в будущем сквозной в его творчестве, темы Гоголь даст гораздо больше, чем Метерлинк. Недаром немая сцена «Ревизора» отозвалась {143} в «каденции оцепенения»[[313]](#footnote-287), заключившей спектакль «Победа смерти» по Ф. Сологубу: «плоскою картиною» стало «зрелище окаменелой жизни»[[314]](#footnote-288). Так в последней в театре Комиссаржевской его постановке подтвердилось движение новых трагедий Рока у Мейерхольда: от Метерлинка — к Гоголю.

Взяв у Метерлинка идею театра марионеток как сценическую форму для новой драмы — как театральный эквивалент философии обновленного трагического жанра, Мейерхольд стремительно переключил ее в гоголевский гротескный план. Уже в «Чуде святого Антония», поставленном впервые еще в Полтаве, режиссер искал почву для союза Метерлинка и Гоголя. Вяч. Иванов также вспомнил о Гоголе в связи с «Чудом святого Антония»: у Метерлинка «в комической миниатюре повторяется перед зрителем вечная мистерия нисхождения небесного к земному, и если она завершается не Голгофой и не трагическим поцелуем поэмы “Великий инквизитор”, а отводом святого в полицейский участок, — то презрительное сосредоточение этой как бы космической иронии в мелкой современной обыденности потрясает душу, как крик последнего отчаяния в возможностях просветления земли». Тут встречаем гоголевские «мертвые души». Метерлинк воспринимает ситуацию с «гоголевским ужасом»[[315]](#footnote-289). То же в мейерхольдовской трактовке: почтенные буржуа — фигуры из «балаганчика марионеток». Они были поданы залу под знаком смеха и страха, внушали помянутый Вяч. Ивановым ужас гоголевской силы, были прямо как есть «мертвые души», мертвая толпа кукол. Критик признавался: «Порою берет настоящая жуть… Куклы. И души, и чувства — ничего этого нет. Там, внутри — не души, а деревянные опилки или вата. И когда в заключение пьесы эти призраки по команде, в ногу, идут к черным решеткам окон и застывают в них, — страшно»[[316]](#footnote-290).

Не случайно, конечно, Мейерхольду так хочется ставить «Ревизора» в 1907 году, на исходе театрального символизма. Комедия Гоголя понуждала преодолеть Неподвижный театр. Но именно символисты увлекли режиссера к открытиям новой театральной ипостаси Гоголя. Мейерхольд предпочел Метерлинку Гоголя, но именно тот, кто «уходил в отставку», усиливал ощущение неиспользованности сценических возможностей гоголевского материала, давал толчок к открытию новых миров в его художественном космосе.

Ведь это символисты сумели взглянуть на Гоголя сквозь Метерлинка, открыв в его текстах театрик восковых фигур. Первым о нем написал еще В. В. Розанов. По его ощущению, реальность омертвлена {144} у Гоголя, подобна «громадной восковой картине, выкованной чудным мастером». На ней совершенно нет живых лиц: это «крошечные восковые фигурки». Они шевелятся, усердно мимируют, кивают и сыпят каскадом жестов. Они так искусны, что едва ли веришь в их приобщенность к миру живого. Но марионеточный примитив выдает механическую их природу[[317]](#footnote-291).

Марионеточное, формальное, мертвенное в человеке и человеческой жизни начинает волновать Мейерхольда гораздо сильней, чем напряженное и напрасное для него усилие примириться с Роком в драмах ожидания Метерлинка. Гоголевский театрик восковых фигур, по гениальной догадке Мейерхольда, владеет громадным сценическим потенциалом, зарядом действенности и обобщения — если допустить, вопреки Розанову, в фигурках жизнь, гротескное столкновение человеческого и кукольного. Не случайно на смену метерлинковскому театру Чуда и Неподвижности на сцену Мейерхольда явился «Балаганчик» А. А. Блока. Воистину под гоголевской звездой складывался путь театра на Офицерской, хоть Гоголь и не вошел в его афишу. Позднее, в 1920‑е годы, репетируя «Ревизора», режиссер подтвердил, что видит в Блоке-драматурге наследника гоголевской традиции. У Блока — «стремление нащупать новые формы по отношению к театру, к той рецептуре, которую так счастливо дал Гоголь. <…> Именно в Гоголе — русские корни Блока»[[318]](#footnote-292).

### 2

Блок, вслед за Метерлинком, протянул Мейерхольду еще одну заветную призму, сквозь нее свежо и резко блеснули заново открытые гоголевские черты. Абсурд — стихия мира у Гоголя, вот что впервые подсказал Мейерхольду «балаганчик марионеток» в его блоковском спектакле.

Прием балаганчика дал эффект остранения, образ бессмыслицы для феномена повседневности. Уподобил человека марионетке и тем заострил его страдание. Тогда «сквозь пошлые привычности внезапно открылась вечная трагедия жизни»[[319]](#footnote-293). Речь шла о положении человека в мире, где Неизбежность осуществляет себя как случайность, к тому же частно нелепая. Об этом экзистенциальном мотиве спектакля так отозвался современник: люди, защищаясь от истины, пытаются выдумать другой, удобный мир, «с суфлером, режиссером, сценарием, программой, последовательным развитием действия, нужным количеством дверей и окон, диванов и героинь. {145} И вдруг — все это рушится. Декорации летят вверх, незримая рука тащит автора за кулисы, громадный паяц встает во всю величину сцены и высовывает публике длинный красный язык»[[320]](#footnote-294).

Лирическая драма Блока в трактовке Мейерхольда выказала черты новой трагедии Рока.

Сергей Глаголь (С. Голоушев) описал очень характерные впечатления от спектакля, долго не покидавшие его: все окружающее «приобрело какой-то особый скрытый смысл». Дома «тупо смотрели… своими темными стеклами», казалось, что за их стенами «уже не было жизни». Только в единственном здании, на площади, ярко горели окна — «то было вечно стоящее на бессменной страже “Бюро похоронных процессий”. Жуткая пустота царила в ярко освещенных залах за этими окнами, и было непонятно, зачем и для кого они освещены, — описывал Глаголь видения, внушенные ему мейерхольдовским “Балаганчиком”. — В окна, сверкая золотом и серебром, глядела неподвижно и тяжело лежащая парча покровов, а над нею загадочными кругами и знаками виднелись жестяные надгробные венки с их ярко выкрашенными листьями и такими похожими на живые мертвыми фарфоровыми цветами. А мимо окон, обдавая их брызгами грязи, на дутых шинах лихачей, красиво изогнувшись и обнимая своих дам за талию, мелькали силуэты офицеров и штатских щеголей, спешащих после театра к Яру»[[321]](#footnote-295).

Трагикомедия беспечной и картонной жизни дана Глаголем на фоне густого траурного колера. Это близко к картинам гоголевской «умерщвленной жизни», какой увидели ее символисты. Глаголь описывает новое чувство реальности, согласно которому в ней все обессмыслено и обречено на тление, отдано в волю случая и заблуждения. Этих, по Шопенгауэру, «властителей мира, до того коварных, что [они] кажутся преднамеренными и потому олицетворяются в виде судьбы»[[322]](#footnote-296). Теперь судьба, перед которой бессилен человек, не есть, как в античной трагедии, власть Необходимости, но — господство случая и заблуждения.

Вкатная «сценка быта», освещенная «мороком» в мейерхольдовском «Ревизоре», — своеобразная трансформация сценической конструкции блоковского спектакля, театрика, населенного марионетками. По наблюдению П. Зайцева, вкатные площадки, на которых играется «Ревизор», дают прием остранения. Они возникают из неизвестности: «Та жизнь, которую мы видим на сцене в “Ревизоре”, притекает к нам… откуда?»[[323]](#footnote-297) Скученное на крохотной фурке существование, пестрое и неверное, над которым человек не властен, — образ, что строит сама площадка для действия, сцена на сцене, идея которой восходит к «балаганчику». В площадках для игры, по мнению {146} критика, «отражена вся… зыбкость и непрочность той почвы, на которой стоит во внешнем мире человек, подчиненный закону неотвратимых сил»[[324]](#footnote-298). Преемственность по отношению к другому спектаклю театра на Офицерской тут совершенно очевидная: в «Ревизоре» отзывались образы ускользающей жизни, зафиксированные в сценической партитуре света и тьмы «Жизни Человека». В сущности, постановки Мейерхольда в петербургский сезон 1906/07 года подсказали ему возможность взглянуть на «Ревизора» как на новую трагедию Рока.

### 3

В 1908 году желание поставить «Ревизора» вспыхнуло с новой силой: «О, если бы мне дали пьесу реставрировать!»[[325]](#footnote-299) Гоголь занял существенное место в программе традиционализма Мейерхольда: нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм через Шекспира, Кальдерона, Мольера он вел к русскому театру 1830‑х годов во главе с Гоголем и от него — к современности[[326]](#footnote-300). Возрождение русского театра режиссер связывал с методом традиционализма: современным драматургам следует использовать мощный рычаг традиции.

Сам Мейерхольд, создавая современный трагический спектакль, опирался на классическую традицию. О традиционализме Мейерхольда-драматурга свидетельствует Блок, ценивший его спектакль «Виновны — невиновны?» по А. Стриндбергу. Он заметил об одном из эпизодов спектакля: «Вдруг среди кафэ, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии: полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии»[[327]](#footnote-301). Нелепость, понятно, эстетически предусмотрена режиссером как странность, плод гротескной игры жизни, подсовывающей героям Судьбу в случайный — нелепый — момент. «Черты софокловой трагедии» работали по-новому, но Мейерхольду было важно, чтобы зритель вздрогнул, различив их в ситуациях современной жизни. Можно говорить о традиционалистском методе Мейерхольда-драматурга, о своеобразном каноне его театральной драматургии, сопрягающем современную драму и классику.

Контуры новой трагедии Рока были особенно отчетливы в спектаклях по классике: «Дон Жуане» и «Маскараде». Классика корректировала тягу режиссера к трагическому жанру, поскольку несла его традиционные основы в очищенном виде. Но концепцию классических пьес определяли философия и театральная система {147} новой драмы. Потому «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, высокая комедия Ж.‑Б. Мольера предстали в сценическом мире Мейерхольда подобными новой мистической драме.

«Дон Жуан» в Александринском театре выстроился вокруг современной коллизии «человек и его судьба», так ярко обнаруженной спектаклями театра на Офицерской. Мейерхольдовский «Дон Жуан» был лишен «тяжести философского демонизма». Беда была не в герое, не в его безбожии и не в лицемерии общества — а в жизни человека как таковой. Потому у Дон Жуана — Ю. М. Юрьева «что-то детски наивное и в храбрости, и в вероломстве» и «какие-то фантастические чары юности». Беспечным смехом он отвечает на предупреждение о близкой гибели и «храбро бросается на призрак со шпагой в руке». Далее, как описывает С. Ауслендер: «Призрак превращается во Время с косой в руках и потом в статую Командора. <…>Дон Жуан смело протягивает руку статуе, и они оба проваливаются в огненную бездну»[[328]](#footnote-302). «Мотылек над бездной» — так определил формулу трагического в мейерхольдовском «Дон Жуане» П. П. Громов[[329]](#footnote-303). Беспечность Дон Жуана трагична. Что же оставалось человечеству, как не быть беспечным? Речь у Мейерхольда шла о феномене существования, о судьбе человека, открытого космическим ветрам. Тут статуя Командора наследовала герою Л. Андреева Некто в сером. Она не Провидение, а Время с косой, этически безразличное начало. Значит, как и наемный чтец судьбы в «Жизни Человека», Призрак из «Дон Жуана» — отмеряющий время, «не причина причин, а только неизвестное»[[330]](#footnote-304).

На рандеву с универсальным злом являлся Арбенин: Неизвестный в «Маскараде» Мейерхольда, по свидетельству Н. Д. Волкова, — главное действующее лицо[[331]](#footnote-305). Романтическая драма Лермонтова была, по существу, трагедией Рока и прямо отвечала принципам коллизии, на которой строил свою театральную драматургию режиссер. Но и «Ревизор» виделся Мейерхольду «в лучах своей эпохи» — вписанным в систему романтизма. Потому в мейерхольдовском «Ревизоре» возникли реминисценции из «Маскарада», а роль Неизвестного отдана Хлестакову. «Ревизор», как и «Маскарад», у Мейерхольда связан с мистической драмой.

Курс на новую трагедию Рока при постановке «Ревизора» позволил вывести наружу трагический подтекст высокой комедии и крупно обозначил ее экзистенциальные мотивы. Понятно, Мейерхольду понадобилась «Развязка *Ревизора*»[[332]](#footnote-306), где эти трагические, {148} экзистенциальные мотивы автором заявлены. В сущности, гоголевский комментарий к комедии он впервые превратил в реальную величину сценической концепции.

Благодаря жанровым новациям новой драмы развеялись заблуждения о «Развязке *Ревизора*» как о будто бы дидактическом довеске к пьесе, некоем отвлеченном рассуждении с аллегориями и мотивами, внеположными миру комедии. Опыт нового театрального мышления позволил спроецировать «Развязку» на «Ревизора» и разглядеть в ней интеллектуальный экстракт его комедийной структуры.

«Развязка» открывает в «Ревизоре» черты новой трагедии Рока.

Итог комического действия в «Ревизоре», как сформулировал автор в «Развязке», — «что-то чудовищно мрачное…». Жандарм появляется «точно какой-то палач». Новый ревизор должен «всех истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец — все это как-то необъяснимо страшно!» Речь идет о катастрофических результатах истории с ревизором. Гоголь указывает на масштаб событий, их бытийный смысл и трагический размах, чуть ли не на гибель современного человечества: финал «Ревизора» представляет «последнюю сцену жизни…» (см. вторую редакцию окончания «Развязки *Ревизора*»).

В «Развязке» Мейерхольд нашел и подтверждение догадке: трагическое в коллизии пьесы связано с инкогнито Хлестакова. Гоголь в «Ревизоре» уточнял чрезвычайный статус этого героя в комическом сюжете: зритель встречал в нем не тип и не характер, а фантасмагорическое лицо, т. е. персонаж с особыми драматическими полномочиями — он подталкивает события к катастрофе. Образ-метафора, Хлестаков — воплощенная «ветреная светская совесть, продажная, обманчивая». «Опуститься в свою душу под руку с Хлестаковым» — все равно что оказаться кругом в дураках, как Городничий. «Развязка» предполагает в Хлестакове беспечную, лукавую и разрушительную силу. Современники новой драмы увидели в нем проводника именно тех роковых заблуждений, что, по Шопенгауэру, служат возникновению трагической коллизии. С Хлестаковым комическое действие переключается в сферу трагического, срывается в немую сцену, тогда ничтожные комические персонажи оказываются ответчиками за все человечество, словно герои трагические.

Понятно, что Мейерхольда увлекла книга Д. С. Мережковского «Гоголь и черт». Мережковский целиком доверился «Развязке *Ревизора*» и кардинально изменил общепринятое представление о «Ревизоре». {149} Он исходил из главных позиций «Развязки»: у общественной комедии есть второй, символический план, а герой ее именно Хлестаков, образ-метафора, персонаж-обобщение.

Хлестаков для Мережковского — дитя позитивизма, серединный человек. Ему нет дела до «концов» и «начал», он живет инстинктами («есть хочется!») и отличен «легкостью в мыслях» — сокращает «до последней степени краткости» все величайшие мысли человечества. Хлестаковский «гений сокращения» обращает их в серую пыль[[333]](#footnote-307). Таков предсказанный Гоголем герой современной цивилизации. Слепое, безличное, бессознательное существование и есть отрицание Бога. Потому Хлестаков, вкупе с Чичиковым, — «двух бесов изображенье», две ипостаси вечного и всемирного зла: бессмертной пошлости людской[[334]](#footnote-308).

Концепция Мережковского открывала возможности для сценической стилизации и символизации пьесы — ее сути, ее коллизии и метафизики. Мейерхольд сразу перевел соображения критика в театральную плоскость: проблему увидел в том, как сценически претворить символическую природу Хлестакова, связав ее с первенством героя в действии. Самой трудной ролью в пьесе режиссер в 1907 году назвал Городничего, так он считал и впоследствии. Роль же Хлестакова, с его точки зрения, трудна именно для режиссера, и ее удача преимущественно зависит от тончайших режиссерских решений. Нужно «увидеть всю пьесу до конца в верном рисунке, с интересным расположением линий», а секрет постройки целого в том, как «в верном фокусе *показать черта*»[[335]](#footnote-309). Вся трудность постановки «Ревизора» — в Хлестакове.

Именно традиционалистские установки метода Мейерхольда позволили ему впоследствии найти этот «фокус» — сценически вскрыть в Хлестакове «дьявольское», т. е. символическое, действующее по ту сторону психологии и быта начало. Он строил гротескную конструкцию действия, сталкивая традицию с началами современной драмы. Прием был, видимо, тоже подсказан опытом «Балаганчика».

### 4

Блок столкнул современную метерлинковскую драму с театральной традицией комедии масок и тем придал приемам современной сценической стилизации характер гротеска. Он как бы повторил путь Гоголя: по Мейерхольду, Гоголь, как и Пушкин, — первый традиционалист в русской драматургии, ведь опыт традиционных театральных систем стал конструктивной опорой его новаторства.

{150} Новые драматические формы Гоголь создал, опираясь на каноны старинного комедийного мастерства, что не раз отмечалось исследователями его творчества. Интрига «Ревизора»: одного принимают за другого — мотив обмана, неузнавания, путаницы — родом из фарса, итальянской комедии, водевиля[[336]](#footnote-310). Водевильная фабула вырастает из ошибки, разворачивается вокруг недоразумения, развивается как сцепление случайностей, — а «Ревизор» и строится на такой динамике недоразумений и разоблачений[[337]](#footnote-311). Так, уже сцена первой встречи Городничего и Хлестакова близка к канону водевильной путаницы: построена на сообществе актеров и зрителей, на обязательном неузнавании героями друг друга. Сцены-трюки: вранье Хлестакова, взятки, флирт (сразу с обеими, маменькой и дочкой), отъезд «жениха», считай, из-под венца, манипуляции с письмом Хлестакова. Техника водевиля формирует и самые образы комедии: театральная интрига тут доминирует над характерами. Потому и ошибка Городничего не казус его натуры, а условие и условность сюжета о ревизоре. Хлестакову должен поверить любой городничий, в независимости оттого, глуп он или умен, опытен или нет. Городничий подчинен сюжету о ревизоре, и ошибка — атрибут его роли. Оба — Городничий и Хлестаков — не могут существовать как герои вне анекдота о мнимом ревизоре и составляют с таким сюжетом единый образ.

Однако, используя технику водевиля, Гоголь, по слову Мейерхольда, «не завершает, а начинает», создает новые театральные миры. И новаторство его принадлежит сцене будущего: Мейерхольд открыл в «Ревизоре» «положение абсурда»[[338]](#footnote-312).

Дело в том, что «Ревизор» перевернул привычную водевильную ситуацию, дал новое соотношение плута и простака: Городничий-плут остался в дураках, Хлестаков, не плутуя, выиграл. Важно, что ситуацию не организует чья-то злая или лукавая воля. Хлестаков действует непроизвольно, путаница нужна автору сама по себе, как образ. Модель «заблудившегося» человечества возникает из контраста: водевильную путаницу никто не режиссирует. Хлестаков участвует в ней, но нетрадиционным способом, и это позволяет водевильной сплетне разрастись до обобщающего образа «сплетни мировой».

Символическая тень вокруг хлестаковской фигуры возникает благодаря столкновению традиционной интриги с нетипичной, не свойственной водевилю действенной инициативой Хлестакова. Непроизвольность поведения этого героя отнюдь не означает, что он инертен, «ведом» и формируем Городничим и чиновниками. Хлестаков {151} не пассивен[[339]](#footnote-313). Предложенный Ю. В. Манном термин «миражная интрига» — никем не направляемое действие (Хлестаков «не ведет действие комедии, а *как бы* ведет»[[340]](#footnote-314)) — в сущности, метафора непроизвольной, но сокрушительной действенности именно Хлестакова. Б. О. Костелянец писал в связи с проблемой действия в «Ревизоре» о драматической силе неожиданных его поворотов: действие «Ревизора» движется как «страстями и странностями» характеров, так и непредвиденными событиями, «толчками извне», их эпицентр — Петербург, Хлестаков его посланец, он подчиняет уездный город своей загадочной власти[[341]](#footnote-315).

Можно сказать, что Хлестаков возникает в сюжете подобно судьбе — или перипетии, потому существует в комедии не только как характер, но и в качестве особой драматической силы, смысловая нагрузка которой шире характера. Вот почему он «фантасмагорическое лицо». Миражность Хлестакова и его интриги вырастает из парадоксального сочетания: видимой ничтожности героя и подлинной силы, которая ведет его, ощущается за его фигурой. Новая природа драматической инициативы Хлестакова — это преображенная старая, так как предопределена приемами традиционной техники интриги, использует драматическую силу случайности, непредвиденных сюжетных поворотов.

Скрытую силу Хлестакова и реальное лидерство в действии Мейерхольд положил в основу сценической конструкции спектакля. А для того и внешний ряд активности героя заявил энергично, дал ему прямую краску шулерства. Хлестаков — «принципиальный мистификатор и авантюрист»[[342]](#footnote-316). «В Хлестакове главное — не фат, не женщины, а энергия. Шулер это же энергичный человек. <…> Не дендизм. Прежде всего — воля. Все на энергии»[[343]](#footnote-317).

Авантюризм тут — действенный стержень, на котором расцветает метафора образа. Ведь источником действия, страшной энергии выступает «никто», Хлестаков как воплощенная пустота, абсолютная безличность. Тут явное «положение абсурда». Инициатива, истекающая из «ничто», из какой-то космической дыры или «прорехи на теле человечества», есть провокация. И Хлестаков, и дела его — «все не то, чем кажется». Так вырастал в спектакле образ гигантской всепоглощающей фикции[[344]](#footnote-318) — лиц, событий, пространства и времени — «вздутого морока», стремящегося к окаменению.

{152} Драматическая активность Хлестакова, заряженная обобщающим смыслом, — плод гоголевского традиционализма как формы новаторства. Очевидно, что творческие принципы самого Мейерхольда — парадоксальное столкновение современных образов с традиционно-игровыми типами — объективно совпали с гоголевским ходом к созданию Хлестакова. Осознать такое родство помог блоковский способ претворения «рецептуры, данной Гоголем», в систему новой драмы.

### 5

Современники отмечали, что классическое единство действия отсутствует в драматургии гоголевского спектакля в ТИМе. Вместо концентрированной комедийной структуры «Ревизора» здесь разворачивается панорамное изображение, эпическая тенденция отчетлива в композиции. Критик Б. Рейх подсчитал: вместо тридцати девяти действующих лиц, предусмотренных у Гоголя, — в спектакле восемьдесят девять. В ТИМе играют спектакль-роман[[345]](#footnote-319). М. Загорский заявил, что в новой транскрипции «Ревизора» вовсе отсутствует драматическая фабула[[346]](#footnote-320). С ним согласился Л. П. Гроссман: фабула комедии в спектакле гаснет[[347]](#footnote-321). Те же впечатления у Мих. Левидова: в ТИМе всем знакомая пьеса «раздробилась, развалилась»[[348]](#footnote-322). А В. Шкловский заключил: Мейерхольд не наделен даром понимать сценическую композицию[[349]](#footnote-323).

Подобные отклики парадоксально напоминают первые впечатления от чеховских пьес. Недаром тому же Шкловскому драматургия Чехова представилась «гениальной неудачей». Опыт чеховского разбросанного действия, с видимой его случайностью, бессистемностью, безусловно, вошел в генезис бесфабульного мейерхольдовского «Ревизора».

Мысль Гоголя о «бездельности жизни всего человечества в массе» была конструктивной для замысла Мейерхольда, но в драматургии его спектакля парадоксально соотнесена с «Вишневым садом». В чеховской пьесе бесконечно говорят, занимают и раздают деньги, пьют и танцуют на вечеринке… В гоголевском спектакле Мейерхольда возник своего рода поток жизни: дают взятки, играют в карты, едят, пьют и «любят своеобразно»[[350]](#footnote-324). На репетициях круг охвата текущей жизни расширялся: к примеру, сочинялась интимная вечеринка в доме Городничего — в отсутствие хозяина Анна Андреевна и Марья Антоновна принимают поклонников, офицера и {153} кадета… Семейный портрет в интерьере — или «трагический распад дома Сквозник-Дмухановских», по определению Гроссмана[[351]](#footnote-325), — строился по образцам новой драмы.

И в пьесе Чехова, и в новом «Ревизоре» — картины распадающейся жизни. Чеховские герои прожигают ее в неверном веселье, в тени надвигающегося конца. Персонажи мейерхольдовского спектакля издерживают страсти и вожделения накануне немой сцены. Знаменитый мейерхольдовский план III акта «Вишневого сада», зафиксированный в статье 1907 года «К истории и технике Театра»[[352]](#footnote-326), словно содержит зерно будущего «Ревизора», его театральную драматургию.

Мейерхольд толковал последнюю чеховскую пьесу как мистическую драму, сближал ее с новыми трагедиями Рока. Бал в поместье Раневской увидел как пляску трупов, «кошмарную пляску марионеток в их балаганчике»[[353]](#footnote-327). «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского», — писал режиссер Чехову, имея в виду музыкальную структуру действия «Вишневого сада»[[354]](#footnote-328). По плану Мейерхольда драматургия III акта строится на контрастных темах: надвигающаяся беда, приход которой слышен одной Раневской, и беспечная глухота остальных. Они пляшут и «не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног»[[355]](#footnote-329). III акт строится на лейтмотиве «топотанья»: «… вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца»[[356]](#footnote-330).

Тот же принцип музыкальной организации действия и те же его темы — «ужаса» и «пляски» на уходящей из-под ног земле — в «Ревизоре». Действие осуществлялось как нарастание напряжения («входит Ужас» — страх перед ревизором), затем следовала перебивка, излом действия в женских сценах («танцуют!») — потом новое нарастание напряжения. Так в контрастах фатально связанных мотивов действие стремилось к финалу.

Напряжение нарастало толчками. Мейерхольд определил эти толчки гоголевским словечком «шасть!». «Так и ждешь, что вот приотворится дверь и — шасть…», — признавался Городничий. И тогда же на сцену врывались Бобчинский и Добчинский с известием: «Чрезвычайное происшествие! Неожиданное известие!» У Мейерхольда тут перебивка линии действия: «шасть» — это не только «ломается драматургически текст. <…> Нет, “шасть” — и убирается декорация, потому что мне нужно вложить в “шасть” [другое], сделать из него мост к появлению жандармов. … Это не дойдет до публики, я знаю, но это в зал вольется и забродит, как отрава, {154} которая не действует моментально. В пятом акте зал дрогнет: “шасть!” — и входит жандарм»[[357]](#footnote-331). В I же акте: «Все рассыпались в разные стороны, исчезли… <…> Все дрогнет, станет ждать — как бы впервые почувствует жандарма»[[358]](#footnote-332). В дальнейшем инициативу возбуждения новых толчков действия перенимает Хлестаков. Его трансформация сродни символическому «шасть».

К примеру, первое превращение Хлестакова — в гвардейского офицера. Внезапно он облачался в шинель с бобровым воротником и ошеломлял Городничего. Тот даже терял дар речи, а Бобчинский с грохотом летел с верхней площадки в люк под сценой. Хлестаков, сообщает К. Л. Рудницкий, не соизволил заметить «фантастический полет Бобчинского»[[359]](#footnote-333). Невозмутимость Хлестакова усугубила общий ужас. Тогда забродило, как отрава, предчувствие «жандарма».

По тонкому замечанию Л. Лозовского, режиссер учел существо композиционного приема автора: Гоголь не развертывает сюжет, а сцепляет сцены[[360]](#footnote-334). Мейерхольд, стилизуя действие под «эпическую панораму», вместе с тем строил спектакль как систему эпизодов. В ТИМе, «отмечая драматургические сдвиги развертывания спектакля, — пояснял он, — разделили пьесу на ряд эпизодов-перемен»[[361]](#footnote-335). Эпизоды тут действительно перемены — места, ритма, ракурса изображения. Движение действия вязалось не столько на стыках эпизодов, как в «Лесе» или «Мандате», сколько внутри них, в «каком-то еле заметном пульсирующем центре в глубине всего», как заметил А. Р. Кугель[[362]](#footnote-336). Такой способ строить действие можно сравнить с мастерством фокусника, о котором Мейерхольд вспоминал, кстати, в связи с техникой игры рук в «Ревизоре».

«Он [актер. — *Е. К*.] как будто невинно курит, курит как будто для того, чтобы набраться дыму. Нет, он с помощью этой сигары так строит игру, что он — как фокусник, который очки публике втирает, когда хочет, чтобы из рукава вылетела канарейка. Он в это время какие-то другие пассы делает и отвлекает ваше внимание. Вы смотрите не на те манипуляции, которые он делает с канарейкой, а на что-то другое»[[363]](#footnote-337).

Видимо, так, зачарованное «пассами» Хлестакова, двигалось действие в «Ревизоре». Пункты движения — мистификации. Когда Хлестаков вытаскивал саблю в сцене вранья, то осматривал ее как факир гремучую змею: словно в руках его не сабля, а что-то другое. Внимание зрителя приковано к таинственной осторожности, с которой Хлестаков оглаживает «змею». Минута, и он взмахнул саблей! «Со страшным свистом и тусклым блеском лезвие проносилось над {155} чиновничьими головами». Так крепилась еще одна перекладина мостика к появлению «жандарма». «Дико оглянувшись, Хлестаков падал на руки Городничего…»[[364]](#footnote-338) Все необъяснимые, ошеломительные повороты хлестаковского вранья были строго функциональны: подталкивали действие к катастрофе финала.

Так лидером действия оказывался «фантасмагорический самозванец». Он не был кем-либо, а только кем-то казался, без конца чудился «кем-то другим». Хорошо описал ирреальную фигуру Хлестакова — Э. Гарина Д. Л. Тальников: черная фигурка на роскошном фоне быта. Очки, затеняющие равнодушное бледное лицо. За ним ощущается ясно полная пустота — как будто он картонный, плоский, двух измерений. Его грубость, эротичность, жадность — какие-то не чувственные, не физиологические, а ирреальные. Он безразличен к обеим, Анне Андреевне и Марье Антоновне. Все ему безразлично. Свистнул… Пропал. От этой фигуры жуткая тень падает и на те сцены, где Хлестаков не действует[[365]](#footnote-339).

Наличие центрального героя отличало спектакль от чеховской центробежной структуры действия; так традиция новой драмы скрещивалась в мейерхольдовском «Ревизоре» с классикой. Соотношение хор — герой разворачивалось в спектакле гротескно: выделенный из «группы лиц» герой был лидером-провокатором — он организовывал срыв комического действия в трагедию, самый же трагический пафос неизменно компрометировал. Драматургия спектакля строилась на сопряжении новой драмы с крайними жанрами как трагикомическая, гротескная в своей основе.

### 6

Подобно историческим сюжетам мирискусников, у Мейерхольда в «Ревизоре» исторический маскарад: в старинном интерьере, в стильных стародавних костюмах — современные люди, изнервленные лица нашего века, и речь идет столько же о старой, сколько и о новой империи, об обреченности нынешнего человека. Эпиграф к комедии «Ревизор» был адресован современному залу.

Образы гоголевской России, прежде связанные в общем представлении с эпохой самодержавия, оказались не литературно, а реально бессмертными, исторически непреходящими. Н. А. Бердяев писал в 1921 году: «В революции раскрылась все та же старая, вечно-гоголевская, нечеловеческая, полузвериная Россия харь и морд. <…> Нет уже самодержавия, а русская тьма и русское зло остались. Тьма и зло заложены глубже, не в социальных оболочках народа, а в духовном его ядре. <…> Личина подменяет личность. Повсюду маски и двойники, гримасы и клочья человека»[[366]](#footnote-340). То «длительное {156} и давнее омертвение души», которое, по Бердяеву, чувствуется в русской революции, оказалось предметом изображения в спектакле Мейерхольда. Андрей Белый отвечал его оппонентам, защитникам традиционного исполнения гоголевской комедии: «Традиции успокаивали нас отводом скотины к режиму, не показывая чего-то, способного и нас взорвать; не оттого ли мы их лелеем?»[[367]](#footnote-341)

Тема «душевного города» с «бесчинствующими в нем страстями» (или «внутреннего смысла» сюжета о ревизоре, который всякий зритель должен применить к себе) — заветная тема автора «Развязки» — вышла на первый план еще в трактовке Д. С. Мережковского. Бесовство Хлестакова он предъявил как свойство человеческой натуры и как состояние современной личности. Лицо черта у Мережковского — лицо современной толпы, лицо как у всех, «почти наше собственное лицо». Черт — мистическая сущность, но и «наш вечный двойник». Он, «показывая нам в себе наше собственное отражение, как в зеркале, говорит: — Чему смеетесь? Над собой смеетесь!»[[368]](#footnote-342) «Ревизор» в критике начала века был понят как трагикомедия о зле внутреннем и метафизическом.

Об этом, в сущности, говорилось у В. В. Розанова, оценившего немую сцену как ключ к пьесе: вековечные мертвецы, «мертвые души» — центральная тема «Ревизора» и всего Гоголя[[369]](#footnote-343). Она стала сквозной и в гоголевском спектакле ТИМа. Явление «мертвой души» для Мейерхольда — проблема кризиса современного человека, его распада. В мейерхольдовском театре такая тема восходит к Блоку. «Балаганчик» был спектаклем о современной душе — в «тайник» ее «проникла плесень», — и Мейерхольд уловил отражение этой души в гоголевской «мертвой».

Метод построения своего «Ревизора» Мейерхольд определил термином «музыкальный реализм». А. А. Гвоздев дал анализ музыкальной структуры спектакля, показал, что каждый из пятнадцати его эпизодов «является определенной частью музыкально-сценического действия, постепенно развивающегося от комедии к трагедии, являя в целом слитное построение трагикомической театральной симфонии»[[370]](#footnote-344). Музыкальная структура драматического действия, разработанная Мейерхольдом в «Ревизоре», конечно, связана с феноменом новой драмы, корни театрального симфонизма Мейерхольда — в полифонии Чехова, в поэтической драме Блока, в его «музыкальном» опыте создания образов-тем.

В «Балаганчике» «расщепленный, разорванный» современный человек воссоздан методом монтажа: его лицо возникало из системы двойников и масок как тема, а не тип. П. П. Громов писал: блоковские {157} Пьеро и Арлекин не соперники, они «двойники», «как бы разные половинки одной и той же, распавшейся в современных условиях, единой человеческой личности»[[371]](#footnote-345). В сцене маскарада другие персонажи дублируют темы этих двойников. Первая маскарадная пара зло пародирует сентиментальную, односторонне-мечтательную любовь Пьеро; тему Арлекина повторяет пара черно-красных масок и т. д. Оказывается, что чувства современного человека убивают жизнь: невеста-Коломбина превращается в картонную. Маски, знаки мнимостей дробят героев — как раздроблены современные люди, а лирический Пьеро стягивает разные планы действия, синтезирует разные лики современной личности.

Восходящий к «Балаганчику» принцип монтажного построения героя как смыслообразующий прием работает в мейерхольдовском «Ревизоре». Хлестаков существует в смене масок и в системе двойников, будь то Заезжий офицер или Голубой капитан. Но и остальные действующие лица несут в себе хлестаковское начало; выходит, что все они — двойники, сообща развивают тему Хлестакова и организуют систему единого образа «мертвой души»[[372]](#footnote-346). В целостном восприятии действующие лица сцеплялись в единое целое, продолжались друг в друге, как городничиха отражалась в своих молодцеватых гвардейских поклонниках. Метод постоянной трансформации переставал быть способом сценического существования только Хлестакова, но распространялся и на другие фигуры. Они «повертывались» и раскрывались перед зрителем в динамике разнообразных ассоциаций, в нескольких планах сразу. Ассоциативные связи, возникающие по ходу действия, и составляли материю образов спектакля, общая тема которых — хлестаковщина.

Каков Городничий? «В сущности, не старый. Неопределенных лет он»[[373]](#footnote-347) — Мейерхольд использует гоголевский прием описания «фикции натуры», определение через «не» ничего не определяет или фиксирует «инкогнито»[[374]](#footnote-348). Впечатление в зале: «конногвардеец какой-то, генерал, генерал в отставке». Л. П. Гроссману мейерхольдовский Городничий напомнил генералов 1812 года: у него театральная красивость Милорадовичей, Багратионом и Барклаев[[375]](#footnote-349). Мейерхольд отдал роль П. Старковскому и объяснил почему: тот — актер с подвижной реакцией, а «у Городничего очень быстрые переходы»[[376]](#footnote-350). На репетициях 1‑й сцены шлифовалась игра на резкой смене планов, условно названных: Эдип — Наполеон, Наполеон — Эдип. Городничий стонет, «театрально разделывает царя Эдипа» и тут же {158} отдает команды по-наполеоновски. Мейерхольду нужны двоящиеся, неверные впечатления: «Чтоб было: “Ох, Наполеон, Наполеон, прямо Наполеон!” — “Ах, Боже мой, Боже мой! — царь Эдип”». Важен принцип подмены, хлестаковский прием: «чтобы у публики было: черт-те знает, подменили — другое, новое действующее лицо»[[377]](#footnote-351).

В спектакле не Городничий как тип, а тема Городничего, взятая в аспекте новой драмы: властность, помраченная маниакальной идеей (очевидная перекличка с мотивом «мозговой игры» сенатора Аблеухова). Атрибут роли — «чуть не наполеоновские позы»[[378]](#footnote-352), ее психика — «мучительная складка маниакальности»[[379]](#footnote-353). Основной мотив исполнения — испуг. Городничий в ТИМе — роль на амплуа неврастеника.

Мейерхольд придумывал Городничему «форменные галлюцинации», на репетициях вспоминал «Макбета». Сочинял целую сцену: про то, как Анна Андреевна и Марья Антоновна тайно принимают кавалеров и внезапно является Городничий. Паника, любовников прячут — муж и отец не замечает очевидного. Он видит только ревизора, как Макбет — дух Банко. «Берет позу Наполеона и идет маниакально», «идет как ловящий тень Гамлет». Впечатления у публики мрачные, вперемешку со смехом: Городничий наступает на ногу неловко спрятавшегося кадета — крик! — Городничий ничего не слышит[[380]](#footnote-354). В спектакле мотив этой сцены — «форменные галлюцинации» — сохранился в эпизоде с купцами, который, по свидетельству Э. Бескина, шел без купцов: Городничий сражался с фантомами воображения и «входил в такой раж, что шпагой протыкал какой-то куль»[[381]](#footnote-355). Едва ли не жест Дон Кихота у Городничего! Мейерхольд допускал самые парадоксальные ассоциации: герой маниакального сознания — сквозной в его творчестве, и Городничий оказался на одной линии не только с Брюно, но с Арбениным и Германном. Он претендовал на их роли! Тут ему пригодилась кстати «театральная красивость… “лорда” Воронцова»[[382]](#footnote-356) и «благородные интонации… маркиза Позы»[[383]](#footnote-357). Подмена лиц, хлестаковская по существу, открыла в резком ракурсе вид на плоскую пустыню жизни. От героев остались позы, как от картин — рамы. Было жутко, когда их примерял Городничий. И смешно: темы героев высокого жанра, взятые на уровне Городничего, доводились до резкого шутовства. Наконец, из парадоксальной соотносимости тем — арбенинской и Городничего — возникала трагикомедия человеческого. Городничий {159} принимал позу Германна и заканчивал смирительной рубашкой, как тот — Обуховской больницей. Как Арбенина настигал Неизвестный, так Городничего — Хлестаков. Он был для Городничего своего рода «дама пик»… Странные и страшноватые эти параллели готовили немую сцену. Последний монолог Городничего — в исступлении, в белой горячке — срыв в трагедию.

Синтетический образ мертвой души в спектакле имел свой центр — Хлестакова. Предводителем чиновничьего хора стал Городничий. Понятно, что актуальной была связь, взаимоотражение этих центральных фигур. Смысловые мотивы, им доверенные, во многом у них общие, ведь ирреальный Хлестаков — еще и продукт «мозговой игры» Городничего. Герой-неврастеник здесь и сам игрок, томящийся по власти над жизнью, а шулер Хлестаков с философским апломбом «является в очках Грибоедова или декабриста В. Голицына». В эпизоде «После Пензы» очередь Хлестакова напомнить зрителю сначала Арбенина, потом Кречинского, его карикатуру. Срифмованные петербургские типы, любимые Ф. М. Достоевским, подтвердили в Хлестакове Мейерхольда родство с миром «Записок из подполья».

Хлестаков в ТИМе — «мрачная личность», желчный человек. У него насмешка и мрачное озлобление по отношению к собственному положению, он «должен обязательно скандалить»[[384]](#footnote-358). То же — Заезжий офицер, его двойник: «мрачен, очень сумрачен — молчит, молчит и убьет»[[385]](#footnote-359). Фантастика Хлестакова была гротескно сращена с физиологизмом, с непристойностью. Мейерхольд нашел в новой драме развитие тем «подпольного человека» и на репетициях «Ревизора» вспоминал о Голубом из блоковской «Незнакомки»[[386]](#footnote-360). Отыскание животного нутра под внешним лоском, заметил А. Л. Слонимский, было свойственно Мейерхольду еще в эпоху «Незнакомки»: жест Голубого отрабатывался так, чтобы под голубым фраком ощущалась рубаха, «может быть, даже грязноватая»[[387]](#footnote-361).

Замечателен известный отзыв К. И. Чуковского о Мейерхольде: «Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много новых, собственных знаний о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания»[[388]](#footnote-362). В психоаналитическом плане хлестаковщина в спектакле ТИМа и есть проблема «человека из подполья». Серия масок, в смене которых существует {160} Хлестаков, отражаясь в Городничем, — раскрытие в разных аспектах «подпольной» психологии, иррационального в человеке.

Монтаж сцеплял две сквозные линии спектакля, чиновничью и женскую: эпизоды чиновников, скученных на затемненной сцене при свечах, перебивались женскими, нарядными и яркими под светом прожекторов. Эти простые линии композиции, по замечанию А. А. Гвоздева, придали спектаклю монументальный характер[[389]](#footnote-363). Деньги, власть и «чувственная вьюга» — страсти чиновничьи и эротические — киты, на которых стоит мир.

С женскими персонажами в жизнь помраченных чиновников входила стихия эротики, субстанция пола. Назначение дам в пьесе — переодеваться, т. е. прельщать. Переодеванье поможет разлить некий эротизм[[390]](#footnote-364). Стержень роли Анны Андреевны — флирт, согласно пушкинскому плану сюжета: «Губернаторша, кокетничающая с ним [мнимым ревизором. — *Е. К*.]». Обе, мать и дочь, — конкурентки одна другой, указания исполнительницам: «В костюме, в переодевании, во всем надо быть… беспредельно непристойными»[[391]](#footnote-365). Особенность любовных дуэтов в спектакле — присутствие третьего лица. Хлестаков волочился за обеими при свидетелях, дуэты превращались в кадриль: Голубой капитан за роялем, Заезжий офицер — в паре с Анной Андреевной, а Хлестаков делит себя «между этой и этой». Дальнейшее предельно откровенно и публично. Возникал, по точному определению К. Л. Рудницкого, образ «автоматизма чувственности», «цинизм машинальной повторности» любовных томлений. Быть может, самый мрачный эпизод спектакля, заключал исследователь[[392]](#footnote-366).

Похотливая городничиха у Мейерхольда не «провинциальная гусыня», а «куртизанка петербургского чиновничьего бомонда». И — «брюлловская натура», настоящая красавица. Красавицы у Гоголя — ведьмы; образы обмана и двойничества сопровождают женскую красоту в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Вне», «Невском проспекте». Городничиха — З. Райх — болотная, заклятая красота.

По плану самозванства — принципу подмены, законченно хлестаковскому, — строился и ее образ. Недаром она без конца переодевается: «Блещет туалетами все время как бы в *маскараде* и постоянно играет роль большую, чем это ей принадлежит по положению… Она Хлестаков в юбке»[[393]](#footnote-367). «Губернская Клеопатра» и «гвардейская тигресса с замашками Мессалины» показалась А. Л. Слонимскому «чуть ли не блоковской Изорой со своими Бертранами и Алисканами»[[394]](#footnote-368). М. Ромаковскому почудилась {161} Дульцинеей, преображенной в Альдонсу[[395]](#footnote-369). Л. П. Гроссман определил ее как российскую мадам Бовари и обозначил контрапункт в развитии темы Анны Андреевны. Тема эта движется в двойном аспекте: субстанции женского (Афродита земная, самка) и — вечно-женственного[[396]](#footnote-370). Здесь та же игра планами, что и у Городничего: посягая на Дульцинею, Анна Андреевна способна ее уничтожить и превратить в «даму приятную во всех отношениях». И все же, когда в финале городничиха примеряла позу расиновской героини — офицеры-Алисканы выносили ее со сцены как с поля боя на высоко вытянутых руках, будто бы на щитах[[397]](#footnote-371), — зритель становился свидетелем выплеска действия в трагический план.

Накануне постановки «Ревизора» амплуа, которое занимает З. Райх, — «лирико-сатирическая влюбленная», и лирика в таком амплуа звучала не как патетика, а как комика[[398]](#footnote-372). В «Ревизоре» Мейерхольд, видимо, поручил ей мгновения игры в гротескном сплаве сатиры и романтической лирики, связанной с комикой, — своеобразный жанр, подобный тому, в котором существует образ Незнакомки в блоковском одноименном стихотворении. Прекрасную Даму или женщину-«комету» в хмельном сознании героя замещает посетительница пригородного ресторана. Ее астральное происхождение — бред воспринимающего. Но «очи синие, бездонные», которые «цветут на дальнем берегу», в то же время, как пишет исследователь, «с необычайным острым лиризмом “врезаются” именно в этот “тлетворный” пейзаж, где раздается женский визг над озером и… бессмысленно кривится луна»[[399]](#footnote-373).

Тема «ревизор и женщины» сочетала спектакль Мейерхольда и с драмой «Незнакомка». Распад современного человека, искривленность его сознания — проблема мертвой души — общие у них. Ситуация неузнавания Незнакомки героем претворяется в «Ревизоре» в мотив неузнанной поэзии. Красота Анны Андреевны — З. Райх — поэзия земного мира — бесконечно унижена реальностью. Именно в этом плане униженной и отвергнутой поэзии существует гротескная лирика темы городничихи. Круг ассоциаций критики с Дульсинеей-Альдонсой или мадам Бовари, конечно, не случаен. Именно эти ассоциации готовили драматический эффект финала Анны Андреевны. Недаром Мейерхольд доверил ей сокровенный прием: трагизм с улыбкой на лице. Вся роль городничихи, сообщает В. Н. Соловьев, строилась на улыбке: приветливо-кокетливой и — {162} улыбке жадного желания. В финале застывшая улыбка на ее лице «принимала черты подлинной трагической маски»[[400]](#footnote-374).

Женский персонаж двоился в спектакле: Анна Андреевна «как бы множится и распространяется от соседства с дочерью»[[401]](#footnote-375). Марья Антоновна — подросток, в коротеньких платьицах. «Она страшно развратна, — замечал Мейерхольд на репетициях. — Одного поля ягода с матерью. <…> Мать… рога наставляет Городничему за милу душу. Дочка это воспринимает. В этом узел»[[402]](#footnote-376). Роль у М. И. Бабановой отнесена к амплуа инженю-комик и проказницы: «дурачливая дочка», «молодая, но “ранняя” барышня, про которую Хлестаков говорит: “Знаем мы вас всех”»[[403]](#footnote-377).

Поначалу Мейерхольд сочинял для Марьи Антоновны роман с кадетом: «Здесь достоевщина такая. При ней постоянно кадет, который суется всюду, и его прогоняют. У той (Анны Андреевны) масса, а у этой — один. Он будет ревновать, когда эта с Хлестаковым и когда ее замуж будут выдавать»[[404]](#footnote-378). Позднее Марья Антоновна теряет этот самостоятельный сюжет и ведет второй голос при солирующей Анне Андреевне.

Для аккомпанемента трагическим обертонам темы Анны Андреевны послужили черты девчоночьего у Марьи Антоновны, детский смех в мрачной сцене кадрили. Мотив напрасной красоты, затерянной поэзии у Бабановой возникал на чистом звуке детскости. Идеальное, неизменно присущее героиням Бабановой, странно и неожиданно высвечивалось в порочном и нежном лице Марьи Антоновны. «Самая грубоватость ее напоминает старинные статуэтки», — заметил А. Р. Кугель[[405]](#footnote-379). В условном, «остраненном китаизированном»[[406]](#footnote-380) образе такое резкое совмещение планов — непристойности и детскости — обусловило выход в область трагического. В финале Марья Антоновна, словно Офелия, сделал пронзительное сравнение критик, «тонет [с песней! — *Е. К*.][[407]](#footnote-381) в густой толпе гостей…»[[408]](#footnote-382)

В структуре образов спектакля, как и в его действии, для Мейерхольда важна «отдельность двух планов, несвязанность их»[[409]](#footnote-383), значит — внезапная смена точки зрения на персонаж, гротескное столкновение разных планов его темы. Принцип ассоциативного {163} построения образов, идущий от поэтической драмы, конечно, предполагает метод гротеска.

### \* \* \*

Символисты оценили универсальность гоголевского замысла: город в «Ревизоре» и «Мертвых душах» имеет всемирный, «прообразующий смысл». По Мережковскому, тут воплощение русского Града в современном состоянии, когда среди «безделья», пустоты мира человеческого «сам черт» в образе Хлестакова и Чичикова плетет всемирную «сплетню»[[410]](#footnote-384).

«Ревизор», полагали символисты, — трагическая пьеса, комическое только усиливает и обостряет трагизм. Мережковскому чудилась насмешка в сравнении России с несущейся тройкой: «Безумный Поприщин, остроумный Хлестаков и благоразумный Чичиков — вот кого мчит эта символическая русская тройка в своем страшном полете в необъятный простор или необъятную пустоту»[[411]](#footnote-385). Финал «Ревизора» — картина исторического тупика: каменеет русский Град, и наводит ужас движение Хлестакова — в пустоту, в ничто.

То же, в сущности, — у Мейерхольда в 1926 году. Финал его «сценической поэмы о России» прозвучал «громом апокалиптической трубы»[[412]](#footnote-386). Столичный блеск и петербургская призрачность — парадоксальный мейерхольдовский выбор места действия для «Ревизора» — восходят к символистскому мифу о Петербурге как о нереальном и трагическом, роковом для России городе; миф этот связан с концепцией завершения западного периода русской истории. Столица российской империи нужна была Мейерхольду как главное действующее лицо всемирно-исторической трагедии — так виделся ему масштаб гоголевской пьесы. Отсюда грандиозность спектакля, роднящая его с «Маскарадом». И призрачность обоих, похожих на величественные катафалки.

Можно сказать итак: Мейерхольд перенес действие «Ревизора» в город-гиперболу, в Петербург Андрея Белого. Недаром спектакль обрел в последнем тонкого ценителя. Мейерхольд подтвердил живую связь романа «Петербург» с гоголевской традицией и показал, что у Гоголя Петербург — «постановочный фон “Ревизора”, пронизывающий Хлестаковым до авансцены»; Хлестаков — олицетворение петербургской гиперболы[[413]](#footnote-387). Гиперболу эту, по наблюдению Белого, режиссер «наряжает… в скелет постановки»: вкатная сценка быта — «точка пересечения петербургского, мишурного {164} света и тьмы, его обстающей; … фасет фона — стена — есть “морок”, взрываемый двадцатью дверями», в разрывы на сцену влетает целое гоголевского Петербурга: «шелест ассигнаций, сквознячок и “чиновник”»[[414]](#footnote-388).

… Вяч. Иванов в статье 1925 года, посвященной Вс. Мейерхольду, высокую степень обобщения в «Ревизоре» связал с традиционалистскими принципами Гоголя-комедиографа. В «Ревизоре» действие «обнимает целый, в себе замкнутый и себе довлеющий мирок, символически равный любому общественному союзу…» Тут действует «собирательное лицо единого во множественности своих частных проявлений общественного целого»[[415]](#footnote-389). Вяч. Иванов, проанализировав «Ревизора» как творение традиционалиста, нашел в гоголевской пьесе приемы «всенародной комедии Аристофанова типа», «причудливой, крылатой и хищной, как химера»: таковы парабаза (прямое обращение к народу-зрителю) и хоровое начало в «Ревизоре».

Статья Вяч. Иванова, опубликованная в мейерхольдовском сборнике «Театральный Октябрь» в 1926 году, еще раз подтвердила, что путь к сценической конструкции «Ревизора» в ТИМе начинался с опытов традиционализма, а новая драма подтолкнула режиссера к ним.

## **{165}** А. С. Ласкин Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы

### 1

В начале биографии великого режиссера есть такой эпизод: кончает жизнь самоубийством некто Тулов, частый посетитель флигеля, где живут дети Эмилия Федоровича Мейерхольда. В их компании отлученных от отцовского дома, а потому обуянных гордыней изгойства, покойный доктор — лицо из самых колоритных. Кто еще так замечательно шутил, легко брал в руки гитару, горячо произносил негодующие монологи! И вот этот человек ушел, а вместе с ним ушел и тот дух, что он с собой приносил.

«Дня через два, — записывает Мейерхольд в юношеском дневнике, — когда я ехал… не то на “Отелло”, не то на “Гамлет”, — на одной из улиц я повстречал траурное шествие. Четверо несли гроб на руках, двое — зажженные факелы. То переносили тело Тулова из квартиры в часовню земской больницы, где он был врачом. За гробом никто не шел, а я не знал даже, что вот понесут Тулова в этот час»[[416]](#footnote-390).

Эта сцена произошла в действительности, но она достойна того, чтобы быть сочиненной: человек, впоследствии ставший театральным реформатором, оказывается перед дилеммой, определившей его путь. В первый раз ему суждено выбирать между жизнью с ее трагедиями и театром с его счастливыми потрясениями. В этом случае, как и в последующих, он выбирает искусство: «Или за ним, мертвым, или в театр? В театр!»[[417]](#footnote-391)

Было ли это проявлением эгоизма, заявившего о себе прежде других качеств таланта? Или инстинктивным ощущением того, что сцена может дать прибежище в трудную минуту? По крайней мере, став режиссером, пензенский гимназист узнаваемости и сходства избегал. Его творчество демонстрировало преимущества жизни в свете театральных огней.

Да и что говорить: разве может человек в реальности то, что позволено К. А. Варламову в мейерхольдовском «Дон Жуане»? Его Сганарель не только освещает фонарем лица зрителей, но еще и {166} заводит беседу с чиновником в первом ряду. И все это с удивительным хладнокровием, свидетельствующим о настоящей свободе. Действия невероятные, а улыбочка при этом знакомая, заставляющая вспомнить о домашних проказах артиста…

В данном случае Мастера интересует не то, что Сганарель — слуга Дон Жуана, а то, что Варламов — слуга Аполлона. Для актера такого масштаба любые препятствия относительны, а бытовой логики попросту не существует. В старом нездоровом человеке режиссер открывает дар подлинного моцартианства, дающего ему право на то, что запрещено другим.

Вот — для сравнения — он сам в закулисной реальности, обращающийся к исполнителям представления по Мольеру. В отличие от сценической ситуации, тут препятствий столько же, сколько адресатов, а самое главное представляет собой господин Директор. Для того чтобы соблюсти осторожность, фразе режиссера следует изогнуться подобно змее. Эквилибристика неприятная, но неизбежная в его непростых обстоятельствах.

«В “Дон Жуане”, — пишет Мейерхольд в обращении к актерам, — заключительный парад, состоящий из выхода всех действующих лиц на поклон публике, составляет неотъемлемую часть представления, отмеченную не только особенной игрой гг. артистов (в спектакле 29 января выше всех похвал), но еще и теми сочиненными деталями постановки, которые носят на себе отпечаток традиционных приемов староитальянского театра. Спектакль этот с указанным заключительным парадом получил на последней генеральной репетиции утверждение г. Директора Императорских театров, и мне не хотелось бы, на основании только этого утверждения, прибегать к рапорту о нарушении установленной мизансцены…»[[418]](#footnote-392)

Задачи художественные, а также множество внехудожественных необходимостей определяют парадоксальную стилистику мейерхольдовского обращения. Это типичный пример того, как добиваются цели, будучи связанным по рукам и ногам. Но чего только не сделаешь ради странно-красивого Дон Жуана и сумасбродного Сганареля, так и норовящего перейти линию рампы! Режиссеру, возжелавшему на сцене абсолютной вольницы, приходится платить соответствующую цену.

Впрочем, с точки зрения самого спектакля все эти препятствия несущественны. Подобные вещи здесь преодолеваются игрой, «шутками, свойственными театру». Это в жизни Мейерхольд будет жаловаться директору, а на сцене он использует аргументы другого рода. {167} Веселые арапчата нальют вино Сганарелю, зашнуруют ботинки, встанут с опахалами за спиной. В общем, черные проказники поведут себя с добродушием русских нянь.

Естественно, великий актер и большой ребенок смягчился от этого натиска добрых сил. От него не только не потребовалось учить текст, но даже вставать с кресла оказалось необязательным. Получалось, что «раззолоченному царству» противостоит собственнолично Варламов со всеми своими лучшими и нелучшими качествами[[419]](#footnote-393).

Будущий создатель революционного театра (помните суровый взгляд и поджатые губы на фотографии М. Наппельбаума?) в данном случае ведет себя явно сентиментально. В облике и манерах пожилого актера ему открывается красота уходящей натуры. Естественно, он позволяет ему все: и нелепые отсебятины, и прямые обращения к публике. Главное для него — что Варламов на сцене, улыбается своей улыбкой, гипнотизирует зрительный зал.

Когда через несколько лет Мейерхольд примется за «Грозу», его охватит волнение совсем иного масштаба. Здесь Мастер сосредоточится не на одном, пусть даже великом актере, а на трагическом противостоянии миров. Человек 1916 года, житель полувоенного Петрограда, он и в пьесе Островского обнаружит «линию фронта», «победителей» и «побежденных». Окажется в этом «раскладе» и случайная жертва, растерянное, принявшее свою долю существо.

Правда, Мейерхольд не собирается следовать призыву Маяковского «писать войной», а выбирает сочетания пронзительно синего и зеленого. Невзирая на обстоятельства жизни вокруг театра, город Калинов сияет довольством и чистотой. В новой Кабанихе невозможно узнать ее предшественниц: те были чудищами с мужской походкой, а эта — солидная дама в красивом чепце. Что касается Дикого, то он одевается со вкусом, носит не палку, а трость. В общем, жизнь в этих краях пристойная, никаких неожиданностей не сулящая. Благолепие такое, что в первую очередь вспоминается не о реальности, а о витрине хорошего магазина. Именно потому герои ведут себя принужденно, праздничных одежд не снимают, разговаривают нарочито подчеркнуто. Если бы не женщина с печальным обликом, эта картина была бы внутренне цельной и по-своему монументальной. Стоит ей прошествовать на втором плане — как все вокруг насыщается тревогой.

Катерина в этот мир не вписывается, его не принимает, живет в соответствии с собственным ритмом. Она *другая* среди людей, {168} дорожащих своей похожестью, больше всего ценящих причастность. Эти люди с ней не спорят и тем более не борются, а только сторонятся и не замечают. Под их равнодушными взглядами героиня истаивает, превращается в тень.

Где Мейерхольд подсмотрел эту гордыню, странным образом соединенную с готовностью к жертве? Возможно, он уловил ее в атмосфере города, переполненной ненавистью и беспокойством. Везде шли поиски непатриотов, немцев, сторонников поражения. Всякое инакомыслие преследовалось, всюду мерещились враги. Желание победы равнялось неприязни к тем, кто этого желания не испытывал.

Режиссер всматривался в отдельное существование героини в длинном платье и платке, повязанном на самые глаза. Кого-то она ему напоминала, чей-то облик вызывала в воображении. Уж не сестер ли милосердия с их тихими, осторожными жестами? Если это так, то Мейерхольд говорил то, о чем размышляли многие в зрительном зале.

На примере этой истории он рассказывал о трагической судьбе «третьей силы». Острые колющие реакции, неотступные сомнения, сердечный дар оказывались знаками беды. Впрочем, и сама героиня знает об этом, а потому смотрит все более вопросительно и все чаще оказывается на втором плане. С решением уйти из жизни она появилась на сцене, а теперь медлит, пытается оттянуть расплату.

Трудно представить, что Мейерхольд не знал, как быстро сработает механизм ответной реакции. И буря, действительно, разразилась: в номере «Речи», буквально напичканном проклятиями непатриотам, А. Н. Бенуа прозревал вражеский замысел в его «Грозе». Правда, он делал это в придаточном предложении так, чтобы мысль политическая не заслоняла эстетического разбора. Поклонник изящного не писал доноса, но высказывал ни к чему не обязывающее предположение. Тех же, кого это предположение *обязывало*, Бенуа лично не знал и за их действия не отвечал. Такая вот театральная критика, более похожая не на критику, а на театр.

«… В омраченном Петрограде, — писал Бенуа, — мейерхольдовские эксперименты куда опаснее. Они служат тому же злу, в котором многие видят веяние немецкого засилья, но которое просто заключается в дальности от сердца страны, в нашей исторической искусственности.

В северной столице-теплице нужно бы с особой бережностью культивировать русскую правду, и горе нам, если мы станем себе на глупую мелкую забаву искажать то, что родина произвела возвышенного и прекрасного»[[420]](#footnote-394). В условиях идущей войны слова о «немецком {169} засилье», которыми пестрели газеты 1914 – 1916 годов, могли обозначать только одно. Требование немедленной расправы Бенуа высказывает с осторожным полувопросом, не переменив позы размышляющего интеллигента. Впрочем, и Кабаниха вела себя так: не ожесточаясь, не повышая голоса на противника. Главное было указать холеной ручкой, промолвить нечто неодобрительное в его адрес, а дальше все совершалось само собой. Таковы были законы и этика «омраченного Петрограда».

Безусловно, это была тема города, мобилизующегося на продолжение бойни, жаждущего победы, так же как умирающий жаждет воды. К вечному смыслу пьесы Островского прибавлялось нетерпение, неожиданное для взрослых чувство сиротства. Сквозь контуры эстетского спектакля проступало время, его противоречия и разделительные линии. А также лица тех, кто эти линии устанавливает, корежа и извращая суть бытия.

### 2

В спектакле 1916 года «театральный круг» расширился, включив в себя реалии исторического момента. Здесь режиссер играл с тем, с чем до него никто не играл: неожиданно его «Гроза» напоминала о войне, об изменившемся положении человека. Особенно непривычным было сочетание *окраски* и *основы*: мейерхольдовский рисунок ложился поверх знаменитого текста.

Но в этом и заключался его метод. Когда произойдет революция, повлекшая голод и бытовые трудности, Мастер станет играть и с этим. Театрально преображенное время отчетливо отразится в его «Зорях». Причем не время вообще, а именно период ноября — декабря 1920 года с его голодными очередями.

Непростую историческую ситуацию подчеркивала скудость форм: на сцене, как и в магазине, все было основное. Там — селедка и картошка, тут — куб, квадрат, прямоугольник. В гулком и холодном здании театра на Садово-Триумфальной артисты творили эпос эпохи «товарного распределения».

Правда, и здесь Мейерхольд сохранял ниточку, связывающую спектакль с *другой* жизнью. С той жизнью, где навсегда остались мейерхольдовский «Маскарад», Художественный театр, Чехов с его персонажами. К примеру, Тригорин с его «облаком, похожим на рояль». Именно этот образ вызывает режиссер из небытия прошлого на сцену революционного театра. Впрочем, у Мейерхольда все как раз наоборот: по небу Оппидомани плывет крышка рояля, похожая на облако. А рядом — другие «облака»: одно — в форме квадрата, другое — треугольника.

Как только в «Зорях» появлялся Вестник и, отбросив условности, сообщал зрителю последнюю сводку боев, замысел обнаруживал себя целиком. Театральное время буквально взрывалось вестью из {170} нетеатрального сегодня. Оттуда, где идут бои, льется кровь, красные одерживают первые победы. Суровая действительность от Москвы до Перекопа определяла парадоксальную стилистику «Зорь».

… О том, что эта эпоха завершилась, в первую очередь узнавали зрители: стоило возникнуть малейшей надежде, как Мейерхольд начинал *другую игру*. Вслед за «Зорями» появилась постановка совершенно мирная, никак не связанная с недавними военными временами.

Если спектакль по Э. Верхарну отличали монументальность и статика, то спектакль по Ф. Кроммелинку — легкость и свобода. Несколько площадок связывали переходы и лесенки, по которым удобно соскальзывать или сбегать. Единственное, что трудно в этой декорации, это остановиться и посидеть. Впрочем, дело тут в первую очередь в игре, охватившей пространство сцены.

Итак, сквозная конструкция, сквозной ритм, пронизывающий действие с первой и до последней минуты. К тому же вращающиеся колеса, одновременное движение из разных концов подмостков. В общем, весело, как на американских горках, где тебя носит, вертит, бросает вверх и вниз. Зритель заворожен этим выплеском энергии, свободой существования на пределе человеческих возможностей.

В переводе с языка этого театра все это можно понимать как добрый знак. Да и как не радоваться: период военного коммунизма кончился, начиналась новая жизнь! Мейерхольдовские артисты подводили итоги и подсчитывали потери. Они играли притчу об ужасе самообмана и о счастье осознанного бытия.

Спектакль оставил после себя несколько загадок. Отчего у Стеллы в руках погремушка, а у Брюно на рубахе два пушистых помпона? Не потому ли, что их связывает детская дружба и они сохранили память о тех годах? Или потому, что эти двое — большие дети, не распрощавшиеся со своими иллюзиями? Взрослый мир они творят по тем же законам, по которым некогда придумывали свои затеи.

Поэт Брюно — И. В. Ильинский не способен справиться с работой воображения и остановить начатую в детстве игру. Только теперь он играет с реальностью, предлагая ей собственные варианты. План несчастного фантазера опасен и явно угрожает его жене. Скромную, тихую Стеллу ожидает диковинное испытание.

Только поначалу идея Брюно может показаться экстравагантной. Уж какие тут детские забавы — скорее взрослые жестокие проказы. Естественно, публика на это реагирует бурно: чем больше в спектакле «эстетики цирка»[[421]](#footnote-395), тем чаще в зале смеются. Но есть тут {171} и горечь изумления перед людьми с погремушками и их невиданными фантазиями.

Как вырваться из тесных рамок чужой затеи? Как прекратить оскорбительное испытание? Детским инстинктивным жестом защиты Стелла прижимает к груди погремушку, единственное, что осталось у нее от безмятежных лет. Это движение напоминает о набоковских играх с миражами: уже нет ни детства, ни иллюзий; хочется начать сызнова, но мешает груз прожитого…

Впрочем, ее решение взрослое, осознанное, почти героическое. Прижавшись к плечу недалекого Волопаса, Стелла покидает поле эксперимента. Превратностям любовного ослепления она предпочитает покой и тишину. Теперь для нее главное не счастье, а невозможность какой-либо зависимости.

Этим уходом завершается важнейший этап творчества Мейерхольда. Гордая посадка головы, нежное движение руки с погремушкой — реакция безусловно женская, но по сути близкая режиссеру. Не случайно А. В. Луначарский выразил недовольство: он ясно почувствовал, что Мастер имеет в виду не то, что говорит.

Правда, и Луначарский не привык называть «розу розой», но уже по иным, дипломатическим соображениям. С его точки зрения, Мастер смеялся над «мужчиной, женщиной, любовью и ревностью»[[422]](#footnote-396). На самом же деле речь шла о ложной идее, способной перевернуть, но не изменить мир.

### 3

О том, что период надежд завершился, можно догадаться по перемене костюма военизированного на цивильный, по неожиданному для художника революции пристрастию к дорогим запонкам. Эти внешние приметы сигнализируют о куда более существенных метаморфозах в мейерхольдовском мире, где изменилось все или почти все. Пространство скукожилось до размеров фурок, время погрузилось в состояние полуспячки. Только актеры остались теми же, но при этом посерьезнели и обрели степенность. Почти невозможно узнать в них, стоящих, сидящих, перебрасывающихся репликами, дерзких исполнителей спектакля по Кроммелинку.

А пьеса вместе с тем разыгрывалась веселая, быть может — самая веселая из русских пьес. И принцип вроде бы осуществлялся тот же, что в «Рогоносце», где волевым единоличным решением была установлена строгая дисциплина. Только вместо легкости и простора тут тяжесть, вместо свободы — теснота. Самоограничение {172} не добровольное, а вынужденное, сковывающее, замедляющее ход жизни.

Среди многочисленных игр, в которых принимал участие Мастер, существовал особый род закулисной игры, начинавшейся сразу после премьеры. «Почему героям “Ревизора” приданы двойники?» — спрашивало, к примеру, театральное начальство не без тайного злорадства. Но находчивый режиссер уже имел наготове ответ, объясняющий их появление борьбой с устаревшей монологической формой. «Что означает фигура Заезжего офицера?» — не унималось начальство, продолжая допрос с пристрастием. Мейерхольд не терялся и тут, вовремя вспомнив о загнивающем офицерстве, склонном к пьянству и мотовству[[423]](#footnote-397).

В общем, он делал обычные дипломатические ходы, уходил в сторону, дурача не только своих противников, но даже учеников. Настоящий же ответ был художественным, и он выражался средствами театра. Достаточно было приглядеться к поведению двойников, возникающих неожиданно и вне всякой логики, чтобы оценить остроумие режиссера. Действующий и присматривающий за ним — трудно не узнать эту клоунскую пару эпохи развитого сексотства и полицейского сыска.

Хлестаков приходил в свой номер, а там уже сидел *он*, наделенный профессиональным даром проходить сквозь стены и тем самым опережать клиента. Хлестаков не здоровался, но и не удивлялся: он и его двойник действовали согласованно, как сообщающиеся сосуды.

Хотя Мейерхольду припоминали былой символизм и увлечение книгой Д. С. Мережковского «Гоголь и черт», настоящий адрес спектакля был куда более близким. Безо всякого страха спектакль указывал на окружающую жизнь, где самый незначительный человек обречен на существование в паре. Вот как это происходит: рядом с Хлестаковым, то становясь у колонны с видом Печорина, то попросту тихо напиваясь в углу, неизменно присутствует *некто*. Вопреки здравому смыслу, вне зависимости от сюжета и действий персонажей, он возникаете видом человека, *имеющего право*. Откуда он появляется? Каким образом это происходит? Дать квалифицированные ответы на эти вопросы могут только пославшие его.

«Ревизором» начался долгий и значительный период взаимоотношений с классикой, в которой Мейерхольд искал отражений сегодняшнего дня. Когда волею обстоятельств после «Годунова» ему пришлось репетировать пьесу Л. Сейфуллиной, он так и сказал понимающему {173} собеседнику: «Не все же работать над современным, пора и в сказки поиграться»[[424]](#footnote-398).

Чем дальше шло время, тем более избирательным оказывался выбор режиссера. В конце 1930‑х он находил аналог трагической действительности не в Островском или Гоголе, а в Пушкине. Ибо новое время не походило на довольный собой и безжалостный к другим мир «Грозы». Или на монументально-грозное «сонное царство» «Ревизора». Новые времена — новые песни. Другая игра.

«Бориса Годунова» Мейерхольд фантазировал бурно, с вдохновением, в котором слышалось отчаяние последнего шага. Немногочисленные зрители репетиций часто обнаруживали на глазах слезы — это были радостные слезы сотворчества. Так продолжалось несколько месяцев, буквально перевернувших жизнь режиссера и театра.

Счастье коротко всегда, но счастье 1935 – 1937 годов особенно кратко. Контуры спектакля, работа над которым была внезапно прекращена, сохранились в непрочной памяти соратников Мастера и их немногочисленных записях. Кое‑что они приоткрывают нам в его размышлениях о пушкинской трагедии.

В этой постановке эпоха царя Бориса должна была рождаться в атмосфере, не совместной с парадностью и официальностью. Здесь могло быть только «дезабилье»[[425]](#footnote-399), и никаких царских облачений. История делалась нечистыми руками, спешно и споро, в нетерпении скорейшего получения прав.

Вот отрок, напоминающий Борису убиенного царевича, чисто и высоко выводит молитву. Его голос угасает, заглушённый мелодией оркестра, названного режиссером «джаз-бандом»[[426]](#footnote-400). Приходит ночь средневековья, а вместе с ней приходит по-своему цельная культура этой ночи. Музыка С. С. Прокофьева, соединяющая моторную организованность и экстатичность, звучала как ее гимн.

Знал ли Мастер о словечках умного Н. И. Бухарина, называвшего в кругу своих Сталина «мелким восточным деспотом» и даже «Чингизханом»[[427]](#footnote-401)? Впрочем, то, что не приходило через слухи, приходило через художественное чутье. Оно подсказывало режиссеру наступление эпохи, в которой возобладали приемы рукопашной борьбы. Не долгое, со многими ходами, дворцовое интриганство, а быстрый и окончательный расчет с противниками: «Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз» (О. Э. Мандельштам). Именно потому на репетиции Мейерхольд с раздражением кричал актеру, {174} наивно продолжавшему думать, что «Борис Годунов» — это «пьеса о царях»: «Опять пошла сладость! <…> Он тут сплюнул на землю — понимаете, сплюнул»[[428]](#footnote-402). Это были краски не только пушкинские, но И сталинские. Штрихи к портрету эпохи, ничем не уступающей годуновскому средневековью[[429]](#footnote-403).

Режиссерская композиция охватывала не только время Пушкина, время Бориса, но и современную режиссеру действительность. Дело не в аллюзиях, а в масштабе замысла, охватившего несколько веков. К тому же были еще и обстоятельства новой эпохи, не позволявшие видеть в пьесе историю дворцового переворота. Для человека середины 1930‑х куда более актуальной явилась мысль о гибели культуры, о цивилизации, идущей ей на смену.

Мейерхольд шел к пьесе так, как идут к центру круга, — через широкое поле современности. Спектакли режиссера говорили не только уму, сердцу, но и памяти человека его поколения и схожих с ним обстоятельств. Это был разговор на равных, исключающий лукавство и хитрость: Мастер рассказывал о Самозванце, о Диктаторе, о Молчащей Безвольной Толпе.

### 4

Есть у режиссера один повторяющийся мотив. Его лучше всего продемонстрировать на примере «Ревизора» с его тяжелым шарманочным ритмом, мрачной, безнадежной интонацией. Именно тут Мейерхольд умудряется сказать о своем предназначении, об особом праве человека, создающего художественные миры. Приблизившись к краю отчаяния, Мастер задумывается о тех, кто обладает волей этому отчаянию противостоять.

Впрочем, сначала о самом спектакле, представляющем собой пиршество вещественности. Тут и блеск хрусталя, и раскрытое нутро крутобокой дыни, и огромные тяжелые комоды. Правда, покоя во всем этом нет: как и автор пьесы, режиссер склонен связывать материальность и катастрофичность.

Вот почему, еще до начала событий, он выбивает почву из-под ног жителей города N. Попросту говоря, поле их деятельности он ограничивает площадками, появляющимися из проема в глубине сцены. На этом тесном пространстве закручивается и осуществляется интрига.

{175} … Фурка шла, скрипя и покачиваясь, накреняясь под тяжким грузом людей и вещей. Сорвавшаяся реплика застывала на устах персонажа, ожидающего прибытия к игровой точке. Как только фурка останавливалась, картина прервавшейся бытовой жизни возобновлялась вновь.

Приезды и отъезды игровых площадок напоминали зрителю о гоголевской теме дороги. Они возвращали его к финалу «Мертвых душ», к словам о России-тройке, одолевающей исторический путь с Петрушкой и Селифаном на облучке. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, вой отстает и остается позади…»

Героям мейерхольдовского спектакля было дано не свое, а чужое пространство, некое подобие палубы корабля или шаткого пола кибитки. В минуты так называемых перестановок временность этого мира становилась зримой. Зритель видел, как покачивается столик, как герои застывают в нелепых позах. В наступившей тишине не было слышно ничего, кроме резкого звука движения.

С почти физиологической очевидностью Мейерхольд показывал близость этого мира небытию. Эта близость измерялась сантиметрами, отзывалась дребезжаньем шатающихся предметов. В воздухе спектакля чувствовалось присутствие непереходимой черты, заставляющей вспомнить о символике «Вия».

Только последнюю сцену «Ревизора» Мастер переносил за эту черту. Опустившийся, а потом вновь поднявшийся белый занавес в последний раз прочерчивал разделяющую линию. То, что открывалось зрителю, и было миром за этой линией или, другими словами, *инобытием*.

Впрочем, открытие *другого мира* происходило не сразу, а в последовательности, строго организованной режиссером. Сначала публика видела «классическую» мизансцену с выразительными обмороками женщин и жирно подчеркнутым страхом мужчин. Городничий хватался за голову; Анна Андреевна почти не дышала в верных руках мужниного сослуживца; Земляника, Добчинский и Бобчинский… «та же игра».

Впервые в истории постановок комедии «немая сцена» шла в звенящей тишине. Картина разнообразных видов бытового страха была представлена при выключенном звуке и видимом отсутствии карающей руки. Ни тебе грома и молний, ни грозной (в отличие от худенького Хлестакова) фигуры настоящего ревизора. Просто шел вверх занавес, открывая публике зрелище в духе бытовой живописи Малого театра. Этой отвлеченной картиной русского дорежиссерского искусства Мастер подготавливал скачок к ощущению сиюминутной жути.

Белый занавес с надписью выполнял роль наброшенного фокусником платка. Когда он поднимался, публике представали персонажи, чудесным образом отделившиеся от исполнителей. Внимание, {176} еще раз внимание, и зритель уже различал манекены, одетые в точности как актеры спектакля.

Вскоре к манекенам присоединялись исполнители. Они выходили на аплодисменты свободной поступью людей, сбросивших с себя груз «Ревизора», и становились чуть впереди героев. Старковский невдалеке от Городничего, Бабанова рядом с Марьей Антоновной, Зайчиков в шаге от Земляники. Через некоторое время живая линия актеров почти закрывала мертвый мир за их спинами.

Мейерхольд завершал спектакль, буквально переполненный двойниками, выходом целой дюжины двойников. Вслед за исполнителями появлялись помрежи, осветители, монтировщики декораций[[430]](#footnote-404). На просцениуме плотно стояли люди зримого и незримого театрального мира.

Ритуальной шеренгой они выстроились рядом с единственным в мире памятником театральным персонажам: «До свидания, герои! Простите, Мастер, если Ваш рисунок был в чем-то нарушен!» — «Спасибо вам всем», — словно бы говорил в ответ Мейерхольд, который тоже был тут, со своим театральным войском. Позади исполнителей оставалась «ветошь маскарада», отыгранные маски обитателей «Ревизора». Впереди — зрительный зал, люди современной Москвы.

Древняя идея суверенности художественного мира соединялась в спектакле с новейшим приемом театрального отстранения. Ибо только в театре XX века так резко сбрасывают маски, так демонстративно объявляют о неучастии. Смысл же сцены оставался тем же, словно освященным присутствием Аполлона: на присущем ему театральном языке Мастер ясно разделял, где «они» и где «мы».

Эту самую идею Мейерхольд подтвердил вновь в обстоятельствах куда более трудных. 1933 год — не время для романтики, вместе с тем о ней напоминает произошедший тогда диалог. Кроме Мастера в нем участвует театральный критик А. Мацкин, приехавший из оголодавшей и измученной Украины.

Что только ему не довелось увидеть! Это были места, почти полностью обезлюдевшие от голода, унесшего тысячи и тысячи жизней. После Москвы, после репетиций «Дамы с камелиями» все это казалось невероятным. С раздражением думалось о красоте мейерхольдовского шедевра: а оплачена ли чем-либо эта пышность? это высокомерное пренебрежение к окружающему?

Время разделилось надвое: по одну его сторону пухли от голода и гибли люди, а по другую шли репетиции «Дамы с камелиями». Как и в годы сотрудничества с В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд подчинял {177} свою композицию строго отобранному изобразительному материалу. В юности его больше интересовали Мемлинг и Фра Беато Анжелико, а сейчас — Ренуар, Мане и Дега. Что художнику, ищущему гармонические сочетания, события соседнего мира? А вот Мацкин не постеснялся принести недоброе сообщение: «Я рассказал режиссеру о своих впечатлениях. Он растерялся, что с ним случалось крайне редко. Тогда я расхрабрился и сказал, что не раз читал, будто красота спасет мир. Где же эта красота? Мейерхольд, теперь уже овладевший собой, ответил: “Ее еще не открыли”. Помолчав немного, он добавил: “От голода не спасет, а от дикости, скотства и пошлости может спасти”»[[431]](#footnote-405).

Вот он, типичный пример логики бывшего доктора Дапертутто, человека, в котором нет‑нет да и вспыхнет огонек романтического чувства. Ему говорят: голод, смерти, чудовищные картины разорения. А он продолжает репетировать спектакль, чья утонченная атмосфера возникла, кажется, из воздуха Эрмитажа и Лувра.

Почему Мейерхольд перенес действие «Дамы с камелиями» в эпоху французского импрессионизма? В своем интервью «Литературной газете» он говорил что-то о «социальных противоречиях», об «эксплуатации человека человеком»[[432]](#footnote-406). Нет сомнения, что режиссер лукавил, предлагая времени тот ответ, которого от него ждут. Настоящий же ответ рождался из изысканного и подвижного сочетания красок этого спектакля. Просто в эпоху 1870‑х годов было больше красоты.

Готовясь к «Даме с камелиями», режиссер не расставался с репродукциями французских импрессионистов. Там он обнаруживал все, что требовалось по ходу работы: и мизансцену, и цветовое пятно, и психологический жест. Но самое главное — он находил тут формулу отношения к действительности.

Перелистывая альбомы, режиссер задумывался над тем, как сочетаются резкий, словно осуждающий, рисунок Тулуз-Лотрека и его нежная, словно прощающая, живопись. Он вглядывался в модели Дега, излучающие — несмотря на свою узнаваемую внешность! — красоту и поэзию. Наброшенная световая паутина приоткрывала чудо преображенного мира, где все пронизано единым ритмом. Это — реальность Божья, освященная теплом Его участия, и в то же время реальность художественная, не существующая более нигде.

Рисовать так, отыскивая в житейском изящное, а в изящном житейское, и значило спасать мир красотой! Короче говоря, сгущающийся московский фон мог прояснить только свет французских {178} импрессионистов. В надвигающейся тьме было не обойтись без трепещущей ряби, расплывающихся контуров их картин.

Вот почему, вопреки декларациям Мастера, главной в спектакле стала тема красоты. Праздничные цвета художника И. Лейстикова дополняли букеты настоящих цветов. Их было несчетное множество, они возникали на каждом повороте действия, без них не обходилась ни одна значительная мизансцена. Это был дополнительный сюжет спектакля, в котором участвовали синий жакет, античная ваза, белый рояль…

Для этих цветов не было ни времен года, ни обычных мотивировок. Они существовали несмотря ни на что, так же, как существуют звезды и великие идеи. Отдельно и независимо от героев они праздновали праздник своего цветения. Они украшали не только сцену, но саму жизнь, дополняя ее тем, чего ей недостает.

Значение прекрасного в спектаклях Мастера со временем менялось: если в «Маскараде» красота владычествовала на сцене, то в «Горе уму» ей принадлежало место на втором плане. Теряя позиции в мейерхольдовском мире, она умудрялась сохранить свои свойства, оставаясь тем, *с чем невозможно играть*. Синее, голубое, зеленое входили в спектакли на правах молчаливого укора, ноты сомнения, вести из другой системы координат.

Конечно же, Мастер знал о существовании *предела*. Он играл, но не заигрывался, в какой-то момент демонстрируя осторожность и даже пассивность. Он укрощал свой темперамент бунтаря и новатора и становился *свидетелем красоты*. В его спектаклях она обладала властью, равнозначной и альтернативной власти автора и режиссера.

От мейерхольдовской робости перед эстетическим — один шаг до зависимости от обстоятельств. Как мы знаем, Мастер ее не скрывал, а декларировал: появляясь на улице или репетиции, он представительствовал от имени своих созданий. Бабочка и фрак, особая, артистическая манера держаться выдавали в нем автора «Маскарада». Красноармейская фуражка, портупея и кобура позволяли угадать создателя военизированных «Зорь».

Пусть эти перемены чисто внешние, но и по ним можно увидеть степень его несвободы. Ведь в его власти — трактовка и ракурс, но не время и ситуация. Подчиненный логике момента, он не знает, что впереди. Как и всякий играющий, он живет минутой, не пытаясь заглядывать слишком далеко.

Вот к чему мы пришли, строго следуя за линией пунктира: оказывается, сочиняющий спектакли может сам оказаться актером, фигурантом исторического представления. Его своеволие жестко ограничивают Время и Красота. С одной стороны — Сиюминутное, с другой — Вечное, а между ними — пространство раскрепощенной игры.

## **{179}** Н. В. Песочинский Мейерхольд и раннее театроведение

Театральная мысль по отношению к творчеству Мейерхольда и он сам по отношению к театральной мысли были настроены парадоксально.

С самого начала творчества режиссера, за единичными исключениями, отзывы критики выражали принципиальное и последовательное неприятие того театра, который он создавал, — и символистского, и стилизаторского, и традиционалистского. Однако Мейерхольд находил возможность конструктивного творческого диалога — не с критиками, а с литераторами, теоретиками литературы и искусства, филологами, которые в последующем стали специализироваться в области театра.

Эта ситуация, выявляя принципиальное противоречие театрально-критической мысли начала XX века новому театру, в то же время несла в себе предпосылки формирования новых теоретических основ анализа театра, рождения театроведения.

Первое десятилетие режиссерских опытов Мейерхольда в столице было десятилетием становления самосознания режиссуры, появления методологии этой профессии и новых подходов к теории театра. Но театральная критика, по существу, не участвовала в этом. Все крупные теоретические работы этих лет написаны не критиками. Их авторы — режиссеры: Вс. Мейерхольд («Театр: К истории и технике», 1907), Н. Евреинов («Введение в монодраму», 1909; «Испанский актер XVI – XVII веков», 1911), снова Мейерхольд («О театре», 1912), снова Евреинов («Театр как таковой», 1912; «Pro scena sua», 1915), Ф. Комиссаржевский («Творчество актера и система Станиславского» и «Театральные прелюдии», 1916), А. Таиров («Прокламации художника», 1917). Не менее важны эстетические сочинения символистов, например, «Реализм и условность на сцене» В. Брюсова (1908), «Театр будущего» Г. Чулкова (1908), «Театр и современная драма» А. Белого (1908), «Театр как сновидение» М. Волошина (1912)… К этому списку можно добавить публикацию переводов статей Э. Г. Крэга («Сценическое искусство», 1908; «Искусство театра», 1912).

Ничего в равной степени масштабного театральная критика тех лет не создала. Театральные статьи в «Весах», «Золотом руне», «Аполлоне», «Русской художественной летописи» и других значительных журналах писали также не критики, не те авторы, которые ежедневно и с гораздо большей настойчивостью выражали свои позиции в общей и театральной прессе.

{180} В противостоянии театральных идей критике у Мейерхольда изначально была *активная* роль. Программу развития режиссуры выдвигал он, критика же эту программу постигала, оценивала и в лучшем случае фиксировала. Диалог в течение более чем десяти лет, по существу, не был творчески равноправным.

Действительно, в большинстве отзывов газетных рецензентов вполне открыто выражалось непонимание и нежелание понять смысл, направление и задачи режиссерских исканий. Мейерхольд становился центральным объектом отторжения старой критики. Их конфликт последовательно приобретал все более принципиальный характер и делался той антиномией, которая могла активно формировать развитие театральной теории. Статьи И. Осипова (Абельсона), Омеги (Ф. Трозинера), К. Арна (К. Арабажина), Н. Тамарина (Окулова), Ю. Слонимской, Б. Никонова и других постоянных обозревателей провоцировали противодействие, в дальнейшем чрезвычайно плодотворное для профессии режиссера. «Мейерхольд не может быть прав в глазах петербургского рецензента, как не может еретик оказаться правым перед римской курией», — признавал один из «прокураторов» Вл. Азов[[433]](#footnote-407). Режиссерские идеи не осмыслялись, не были удостоены того, чтобы искать в них смысл. Знаменательно, что, например, уже в 1912 году, после многих важнейших программных опытов режиссера, в специальном издании можно было прочесть обобщение такого уровня: «Мейерхольд, я бы сказал, обладает изумительной способностью превращать в символы все предметы первой необходимости. Захочет — и какой-нибудь “соленый огурец” или “простокваша” превратятся в “символ”. Поставит актера со сложенными на груди руками, с застывшим и устремленным вдаль взором и заставит его многозначительно, “проникновенно” несколько раз произносить:

— Я люблю простоквашу…

Вот вам и “символ”»[[434]](#footnote-408).

Вот вам и анализ проблем символизма в театре.

В число критиков, в подавляющем большинстве изначально отторгающих основные принципы режиссуры, выдвигаемые Мейерхольдом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, Александринском театре и Студии на Бородинской, входили также: Э. Бескин, выступавший, например, в 1911 году в журнале «Театр и искусство» против «режиссерщины» не только Мейерхольда, но даже А. П. Ленского, за традиционное руководство казенной сценой, которое осуществлял А. И. Южин; А. В. Луначарский, принципиально боровшийся на платформе «позитивной» эстетики со всеми проявлениями «футуризма» вместе с другими марксистскими идеологами; {181} представители того поколения критики, которое можно назвать «актерским», во главе с А. Р. Кугелем, А. А. Измайловым.

Для экспозиции конфликта основных направлений театральной мысли к моменту формирования театроведческих школ их платформы нельзя не учитывать; свою десятки раз афористично формулировал А. Р. Кугель. Например, так в 1916 году: «О режиссерском засилии я столько писал, что, боюсь, ничего уже не в силах больше прибавить. Явление режиссера в современном театре есть нечто вроде пришествия антихристова. <…> Гг. большие и малые Станиславские объявили: “театр — это я” и стали готовить из великих писателей, как Островский, Пушкин, Шекспир, Ибсен, театр совершенно так же, как солдат варил щи из топора или гвоздя. Г. Мейерхольд предлагает нам щи стилизованные, г. Станиславский — натуралистические. Но принципиальной разницы между ними нет»[[435]](#footnote-409). При таком исходном мнении конкретный анализ режиссуры был нереален, обмен идеями с режиссером — тоже.

В принципиальной полемике с Мейерхольдом были и приверженцы психологического театра. Наиболее определенную и активную позицию заняла Л. Я. Гуревич. Отвергавшая все, кроме рожденного МХТ, режиссерские методы (и М. Рейнхардта, и Г. Фукса, и Н. Евреинова), и театральную концепцию символизма, и идеи Ф. Ницше, она причисляла Мейерхольда со времени его работы в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской к «декадентам», скептически воспринимала его мировоззрение, хотя хвалила как актера (что, кстати, было свойственно всем, кто принадлежал к МХТ). Гуревич — критик «режиссерского» поколения — определяла эстетическую основу и особенности построения спектаклей режиссера, но неизменно противопоставляла им принципы психологического театра, часто весьма тенденциозно. Например, в рецензии на «Грозу» она утверждала, что там, где в пьесе раскрывается внутренняя жизнь Катерины, в спектакле у Е. Н. Рощиной-Инсаровой «было больше тонкого и умного искусства, чем непосредственного художественного горения и порывания души, перелившейся в созданный ею образ… Тонкая психологическая игра с дрожью правдиво рассчитанных интонаций, с напряженной трепетной мимикой, с взрывами нервного темперамента заставляли любоваться артисткой, но не позволяли полностью уйти в мир тех помыслов и чувств, которыми живет Катерина. И внимание минутами невольно отвлекалось от ее внутренней драмы в сторону цветистых орнаментов Головина…»[[436]](#footnote-410) В этом отзыве очевидца — неопределенность требований к актрисе («не верю!») и в то же время категоричность оценки и настаивание на крайней и нереальной степени слияния актера и роли, с которой всегда спорил даже В. И. Немирович-Данченко, от которой отказался сам Станиславский при создании «метода {182} физических действий» и «метода действенного анализа». И знаменательно, что уже в 1915 году (даже до цитированной рецензии) Мейерхольд заметил: «Нас вообще давно ввела в курс этого дела Любовь Гуревич, эта специалистка по болезням “переживаний”»[[437]](#footnote-411).

Так определялись позиции в будущих полемиках театроведческих школ.

Еще один близкий МХТ критик и теоретик А. Н. Бенуа до отъезда в эмиграцию был крупнейшим оппонентом Мейерхольда. Резко отрицательной рецензией на «Дон Жуана» Бенуа отверг кардинальные составляющие мейерхольдовского театра: условность, театр маски, традиции площадного зрелища, традиционализм в трактовке классики, новое соотношение литературного текста и театрального ряда, разрыв с психологическим правдоподобием, принципы решения сценического пространства, обращение к ренессансным, романтическим, восточным традициям, соотношение дидактического и эстетического воздействия на зрителя… Мейерхольд в статье 1912 года «Балаган» высказался об основаниях своего театра — и на примере своих спектаклей, и в связи с методом МХТ, и в общем теоретическом плане. Эта полемика была прообразом и реальным началом споров о сути мейерхольдовского метода вплоть до дискуссий 1930‑х годов о формализме. Бенуа опубликовал несколько рецензий, обосновавших резкое неприятие постановок Мейерхольда, а в 1915 году — серию фельетонов «Художественные письма» с критикой принципов режиссера. Мейерхольд выступил со статьей «Бенуа-режиссер», в которой расширил полемику и ввел в нее новые аспекты — развернул свое понимание театральной эстетики Пушкина как важнейшего основания собственного метода. Он проанализировал пушкинский спектакль МХТ, высказав замечания о методе этого театра при постановке поэтической драмы. Последовали резко негативные разборы Бенуа «Грозы», затем «Маскарада» (с упреками: красота как самоцель, режиссерское своеволие…). Критик использовал мотив, в дальнейшем получивший развитие: во время войны с Германией он заявил, что чувствует в спектакле Мейерхольда «веяние немецкого засилья»[[438]](#footnote-412). В этическом смысле такой выпад сейчас не нуждается в оценке (разве что можно обратить внимание на упреки Бенуа Мейерхольду в том, что его искусство не имеет того нравственного христианского заряда, как, например, у них в МХТ…), однако впервые так резко зазвучал вопрос о принадлежности театра Мейерхольда русской культуре.

Полемика с Мейерхольдом сторонников МХТ была в 1910‑е годы уже вполне активной. Еще один ее участник, С. Волконский, в сравнительной рецензии на «Дон Жуана» в Александринском театре и «Братьев Карамазовых» в МХТ приходил к выводу о «победе {183} обстановки над актером» в «пышном луикаторзном» мейерхольдовском спектакле, об опасной болезни, которая подтачивает силы лучших актерских коллективов России[[439]](#footnote-413). Тема «Мейерхольд — “душитель” актерского искусства» тоже была заявлена надолго.

Итак, газетные рецензенты, а также критики, исповедовавшие нормы дорежиссерского театра, и сторонники раннего психологического театра, составлявшие вместе абсолютное большинство регулярно писавших в 1910‑е годы (плюс — левые идеологи, пытавшиеся использовать искусство в пропагандистских целях), были объединены в «отрицании Мейерхольда». Рождалась тематика театральных полемик будущего.

Однако на протяжении этого десятилетия в нескольких статьях немногие литераторы (не случайно они — известно признание Мейерхольда: «литература подсказывает театр») начинали дискуссию с режиссером с близких ему или адекватных по основательности позиций. К экспериментам режиссера в Театре-студии на Поварской и в театре Комиссаржевской непосредственное отношение имели Г. И. Чулков, В. Я. Брюсов, А. А. Блок. Они, а также Андрей Белый и М. А. Волошин в эти годы написали статьи о спектаклях Мейерхольда, идее создания символистского театра, своем понимании его программы, взглядах на театр вообще. Литераторы-символисты приняли мейерхольдовскую модель условного театра, феномен его режиссуры, отсутствие жизненного правдоподобия, преобладание пластической, музыкальной образности над сюжетным действием, ассоциативности — над прямым значением, появление актерского «хора». И теоретический фундамент для исследования методологии условного театра был заложен. Столь же знаменательно для дальнейшего было признание неосуществленности и неосуществимости символистской концепции театра.

«Смерть Тентажиля» не вполне удовлетворила Брюсова не из-за недостатков актерского воплощения, а главным образом тем, что Мейерхольд сохранил фундамент существующего театра, не стремясь к такой аскетичности действия, когда единственной сущностью сценического представления стала бы идея исполняемой драмы. В статье «Искания новой сцены»[[440]](#footnote-414) прочитывается недоверие Брюсова к возможности воспитания нового актера («как понятно, что, не найдя их, Метерлинк предлагал писать “пьесы для театра марионеток”»), тогда как Мейерхольд осознавал это как главную свою задачу. Брюсов призывал режиссеров «искать указаний только в дошекспировских временах». И это явно расходилось с ориентацией Мейерхольда на новую драму.

Перед конфликтом Комиссаржевской с Мейерхольдом теоретики символизма — и Г. И. Чулков, и А. Белый, и В. Я. Брюсов — опубликовали статьи, из которых ясно, что их понимание театра не {184} было и не может быть воплощено Мейерхольдом. Брюсов и впоследствии продолжал с недоверием относиться к театральности, зрелищности, живописности, полагал, что актер в новой системе театра должен быть «вторичен», подчинен задаче воплощения литературной основы спектакля, автором, героем и целью которого, по существу, был бы поэт. Зритель лишь в воображении достраивал бы недосказанное в слове, звучащем со сцены.

Создатель теории «истинного символизма», дающего начало универсальному теургическому творчеству, объемлющему всю полноту бытия, Андрей Белый, обратившись к жанру театральной критики именно по поводу спектаклей Мейерхольда в театре Комиссаржевской, показал невозможность реализации религиозно-мистериального действа без разрушения законов театра, на которых все же строились эти спектакли, без выхода из сферы искусства как такового к творчеству форм жизни.

Г. И. Чулков, утверждавший в теории «оргийный общественно-религиозный дух» искусства, создавший теорию «мистического анархизма», оставил рецензии практически на все постановки режиссера в театре Комиссаржевской, но считал, что лирическая трагедия, воплощенная здесь, может быть лишь некоторым приближением к идеалу — созданию театра трагедии.

Камнем преткновения между теоретиками символизма и Мейерхольдом была принадлежность искусства режиссера специфическому миру театра с его традициями, его реалиями. Символистские идеи жизнетворчества находили у Мейерхольда воплощение, но в своих — чисто сценических, художественных — формах. Проблематика же, возникшая при обсуждении условного театра, и теоретический уровень дискуссии были одним из важнейших импульсов создания теории режиссерского театра.

По-своему синтезировал несовпадающие позиции режиссера и теоретиков символистского театра взгляд М. А. Волошина на «театр как сновидение»[[441]](#footnote-415). В теоретической книге Волошина (писавшейся, кстати, одновременно с мейерхольдовской статьей «Балаган») по поводу «Сестры Беатрисы» не только высказаны перспективные методологические обобщения, но найден и адекватный ход анализа театра Мейерхольда. Автор пытается определить особенности *поэтической* символики в этом театре, размышляет о метафизике как общей природе искусств, о мифотворческом духе как прообразе театра, об игре, о японском классическом театре — примере подлинного искусства. Игра — одна из форм сновидения с открытыми глазами, утверждал Волошин, и «танец — действенное, мускульное выражение его». Опираясь на понимание природы искусства у Ницше, Волошин приближался к мировоззренческим аспектам театра Мейерхольда. Эта трактовка не была субъективной и не была {185} частной. Волошин одним из первых увидел в сложной художественной системе театра Мейерхольда поэтическую театральную образность, а не искал в нем нечто внеположное сценическому искусству, например, храм для совместной медитации литературных символов, или зеркало действительности, или иллюстрацию драмы.

Весь этот комплекс проблем будет вновь осмысляться и станет одним из признаков разграничения театроведческих теорий в 1920‑е годы. Теория Пролеткульта и формируемая ею левая критика, ЛЕФ, ортодоксальный конструктивизм будут развивать идеи разрушения театральной формы и с этой позиции подходить, в частности, к анализу театра Мейерхольда. Сам же режиссер в своей теории и практике учтет уроки преодоления феномена театра как определенной художественной системы при ощущении философской близости с символистами. (Кстати, режиссер предполагал ставить произведения Белого и Брюсова в советский период; были у них и другие творческие контакты, например, Белый должен был преподавать в Мастерских при ТИМе, а Брюсов считал необходимым учесть идеи Мейерхольда в системе театрального образования, организацией которого он занимался.)

Кризис реалистической режиссуры (когда даже К. С. Станиславский искал обновления театра в символизме), студийная эпоха, момент «отрицания театра» непосредственно стимулировали развитие методологического и теоретического, систематического подхода к изучению театра. Хотя пока это — лишь адекватное отражение идей режиссуры, вторичное, описательное изучение. Некоторые литераторы, писавшие об искусстве сцены, и театральные критики, формировавшиеся в эту эпоху, вплотную приближаются к театроведческому рассмотрению режиссуры. Е. А. Зноско-Боровский, ставший впоследствии автором одного из первых исследований истории новейшего русского театра («Русский театр начала XX века», 1925), анализировал студийные спектакли Мейерхольда «Поклонение кресту» в Башенном театре, «Незнакомка» и «Балаганчик» с точки зрения появления в них элементов новой театральной образности, нового метода. Принципиальный характер имели немногочисленные рецензии А. Я. Левинсона: на книгу Мейерхольда «О театре», на спектакль «Пизанелла» в парижском театре Шатле. Этот спектакль (один из самых ярких стилизаторских и традиционалистских опытов Мейерхольда, хореографа М. М. Фокина и художника Л. С. Бакста, которым сам режиссер, судя по переписке, был принципиально удовлетворен) Левинсон представил и на общем, эстетическом уровне определил его образность и стиль, показал режиссерскую технику, суммировал характерные средства режиссуры Мейерхольда: «Быть может, знаменательнее всего в этой постановке то, что колористические задания макетов Бакста были осуществлены и как бы продолжены в самом сценическом движении… Из распределения групп непосредственно рождались вместе с драматическим впечатлением {186} победные фанфары красок. Здесь же материальные элементы постановки подлинно включены в действие. Основные приемы пластических построений Мейерхольда, простые и действенные, — декоративная симметрия, контраст, усиление через повторение… Там, где сценический “иллюзионизм” наполнил бы сцену разнообразно-подвижной многочисленной и суетливой толпой, Мейерхольд ограничивается единым, согласным и символическим жестом двух фигурантов».

Проанализировав таким образом *язык* спектакля, Левинсон делает оговорку, характеризующую ракурс его подхода: «Пусть читатель простит мне эти сухо наблюденные частности, разрозненные звенья пластической поэмы. Но мне они представляются показательными для *архитектоники этой стройной, насквозь сознательной и оживленной*, необыкновенно живописной постановки»[[442]](#footnote-416). Методологический анализ, проведенный Левинсоном, предвосхищает, например, статьи А. А. Гвоздева и А. Л. Слонимского о «Ревизоре», издалека готовит театральную мысль к их появлению. Попутно стоит заметить, что наше театроведение всегда воспроизводило ложное, тенденциозное мнение об этом спектакле (немногими виденном), принадлежащее А. В. Луначарскому, который, сражаясь с «футуризмом», относился к Мейерхольду предвзято, уличал его в «декадентском инстинкте жизнебоязни», видел в его спектаклях «мертвящую тенденцию», а в теории — «путаницу». «Худосочные, увядшие, плоские» постановки режиссера он противопоставляет спектаклям Рейнхардта, полным «жизни, поэзии, красоты»[[443]](#footnote-417).

Возможно, Левинсон стал бы одним из наиболее проницательных критиков, исследующих творчество Мейерхольда в 1920‑е годы, однако после революции до эмиграции он успел лишь отозваться на первую постановку «Мистерии-буфф», отметив в пьесе традиции аттической комедии, средневековых сценариев, природу условного театра, масочность. В спектакле критик увидел «интересные для театралов каламбуры», неудачность хоровой читки, примитивность выходов актеров на сцену через зал, похвалил исполнение ролей Прачки, Купчины, Батрака. По мнению Левинсона, там, где стихи читал сам Маяковский, «фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. <…> И пока звучал мелодический и мощный голос — акустическое очарование не расточалось. Лилась музыка слова, но ни одно *чувство* не было донесено до зала. Сквозь рупор трагической маски зияла душевная пустота. Поэтическое призвание Маяковского — дар *формальный*…»[[444]](#footnote-418). Народным считать спектакль критик был не склонен, увидев скорее интеллигентскую издевку над интеллигенцией. Сегодня очевидно, что в этом разборе на первом месте {187} — характеристика режиссерского языка, в отличие от других рецензий, ангажированных политически.

Критики, находившиеся под влиянием общих идей «серебряного века» русской культуры, составили поколение, которое условно можно назвать постсимволистским (в отличие от следующего, которое так же условно можно определить как постфутуристское). Группа, близкая к «Аполлону», с его ориентацией на европейские традиционные культурные ценности, любовью к стилизации, своеобразным эстетическим эскапизмом, была внимательна к художественной законченности, мастерству исполнения, цельности и отточенности произведения, в прямом смысле — к *искусству*.

Чутким исследователем петербургских постановок Мейерхольда был литератор, драматург и критик С. А. Ауслендер. Ему принадлежит одна из первых в своем роде *записей спектакля* «Дон Жуан», в которой зафиксированы композиции, мизансцены, образное развитие действия и впечатления зрителя по ходу увиденного[[445]](#footnote-419). Внимательный к стилю критик «Аполлона», Ауслендер выдвигал главным критерием по отношению к театру *эстетическую содержательность*. Адресованность художественных ценностей, включая театральные, искушенному, изысканному зрителю — следовательно, в какой-то мере эзотеричность художественного языка — не подвергалась сомнению.

Высокие требования к художественной законченности отойдут на второй план перед проблемами новаторства в большинстве концепций театра 1920‑х годов (что, конечно, будет объясняться и переориентацией общества, и технократическими тенденциями эпохи). Лишь М. А. Кузмин, который в силу обстоятельств регулярно выступал как театральный обозреватель в 1918 – 1923‑м годах, продолжит отстаивать основные ценности постсимволистского поколения критики «серебряного века». «Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его прирожденная революционность и его смысл. Никакого “отражения жизни”, никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого “момента” <…> И я все время говорю о подлинном, настоящем искусстве, которое любят писать с большой буквы»[[446]](#footnote-420). Этот пафос, однако, вовсе не исключал углубленного формального анализа и понимания технических средств и приемов разных режиссерских методов. Кузмин называл свою критику «субъективной». В то же время такой подход, объединявший его и близких по мировоззрению авторов (Зноско-Боровский, Левинсон, Ауслендер), создавал почву для адекватного описания сложной театральной формы.

Непосредственно предвещали появление аналитического театроведения статьи ближайшего сотрудника Мейерхольда по Студии {188} на Бородинской и журналу «Любовь к трем апельсинам», режиссера и театрального педагога В. Н. Соловьева, который впоследствии, в 1920‑е годы (кроме практической сценической деятельности), участвовал и в научных начинаниях гвоздевской театроведческой школы. Оценивая многие спектакли режиссера методологически и в сравнительном контексте (он был постоянным автором обзоров театрального сезона), Соловьев отмечал в них фундамент глубоко осознанных классических традиций театра — шекспировского, романтического, русского реалистического и более всего комедии дель арте, принципы которой он сам реконструировал. Он «прочитывал» значение мейерхольдовского формального языка, проникал в мировоззренческий аспект творчества Мейерхольда. Ему удалось предугадать то главное в методе режиссера, что в дальнейшем его творчестве находило развитие. Например, эта перспектива видна в характеристике постановок пьес А. В. Сухово-Кобылина «Дело» и «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») 1917 года: «В постановке обеих пьес и в декорациях художника Альмедингена была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации (“Дело”, второй акт), изображающей казенное учреждение с анфиладой коридоров, были противопоставлены две театрально-декорационные схемы с предумышленной изломанностью линий контуров… В “Смерти Тарелкина” центр тяжести режиссерского плана был перенесен на развитие отдельных положений и трактовку их в манере преувеличенной пародии. Поэтому торжественное шествие квартальных-“мушкетеров” с пустым гробом вместо умершего Тарелкина являлось как бы самостоятельной интермедией»[[447]](#footnote-421). В этом описании, как и в других, уловлена гротескная природа мейерхольдовского театра и почти конструктивистские средства. Это критика, внутренне готовая к исследованию новых образных систем театра Мейерхольда — конструктивизма, биомеханики, музыкального реализма. Это критика, подготовленная творчеством Мейерхольда.

В сопротивлении большинству рецензентов, как бы в обход их, театр Мейерхольда формировал художественную мысль будущего, научное театроведение.

Кроме тех групп критиков, теоретиков искусства, с которыми у Мейерхольда в петербургский период открыто, на страницах печати, реализовался обмен идеями (кроме названных раньше — это заведующий литературным бюро Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской П. М. Ярцев, статьи которого режиссер цитировал в комментариях к списку своих режиссерских работ книги «О театре» как первые опыты «рефлексивного разбора» спектакля; критик и драматург Ю. Д. Беляев, пьесу которого режиссер ставил), начались {189} творческие контакты Мейерхольда с людьми, которые позже вошли в театрально-критический мир.

Рецензия А. А. Гвоздева на дивертисмент Мейерхольда и соавторов для постановки в Студии «Любви к трем апельсинам» (дебют критика в печати!) и ответ на нее режиссера были полемическими и для обеих сторон принципиальными, а через десятилетие диалог возобновился на новом уровне.

Восемнадцатилетний Б. В. Алперс знакомился с миром театра летом 1912 года в Териоках под Петербургом, где Мейерхольд ставил спектакли в Товариществе актеров, художников и писателей, затем — в Студии на Бородинской, в работе над выпуском журнала доктора Дапертутто, в переписке с Мейерхольдом[[448]](#footnote-422).

Тесно сотрудничали с режиссером, играли в Башенном театре поэты В. А. Пяст, В. Н. Княжнин (Ивойлов), К. А. Эрберг (Сюннерберг) — будущие опоязовцы, стоявшие у истоков формальной школы искусствознания.

В журнале «Любовь к трем апельсинам» писал будущий литературовед В. М. Жирмунский; посещал териокские спектакли, рецензировал их М. В. Бабенчиков, ставший впоследствии искусствоведом; в мейерхольдовских студиях учились С. Э. Радлов и К. К. Кузьмин-Караваев (К. Тверской), в советские годы занимавшиеся критикой режиссеры.

В Петербурге у Мейерхольда сложился свой театроведческий круг. Кроме Соловьева сотрудниками Студии на Бородинской и редакции журнала «Любовь к трем апельсинам» были К. А. Вогак, К. М. Миклашевский, С. С. Игнатов. С Игнатовым Мейерхольда связывали особенно глубокие и долгие отношения, начавшиеся еще в 1902 году, продолжавшиеся и в советские годы, когда Игнатов, ставший крупным исследователем истории европейского театра, преподавал в Мастерских при ГосТИМе. Отзываясь о книге режиссера «О театре» в 1913 году, Игнатов писал ему: «В книге я находил мысли и планы, вполне соответствующие моим, сложившимся отчасти при знакомстве с историей театра, отчасти, как мне кажется, явившихся результатом моего старого знакомства с тобой»[[449]](#footnote-423).

Мейерхольд и сам был включен в процесс осмысления теории режиссерского театра, причем в значительно большей степени, чем кто-нибудь из критиков 1900 – 1910‑х годов. Он участвовал в полемике с В. Брюсовым, А. Бенуа, Ю. Айхенвальдом. Его манифесты и заметки о поставленных спектаклях имеют философскую и эстетическую основательность, не сравнимую со статьями современной критики: «Театр (К истории и технике)» (1907); «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года» (1909), «Балаган» (1912), «Глоссы доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда» (1914); «Бенуа-режиссер» (1915) и др. {190} Теоретические статьи Мейерхольда (как и его выступления в 1920 – 1930‑е годы) не ограничивались обоснованием собственного творчества. Концепция театра, основанная на эстетике гротеска, открытой игровой природе, развитии традиций площадного зрелища, театра маски, музыкальном построении действия, обогащении русского театра техникой актера, необходимой для воплощения драматургии Шекспира, Кальдерона, Мольера, Пушкина; вообще более широкое представление об истоках театра XX века, чем актерский театр конца XIX столетия или метод МХТ, — это была общая программа развития эстетики и технологии режиссуры, рассчитанная на большую перспективу и на разные варианты реализации. В названных работах Мейерхольд не только провозглашал свои взгляды, но и обобщал существовавшую литературу (см., например, перечень книг по «вопросам, затронутым в статье» о «Тристане и Изольде»[[450]](#footnote-424)). Критика оказалась не готовой по существу учесть или развить программные выступления Мейерхольда или адекватно ответить на них до начала 1920‑х годов.

В первые полтора десятилетия режиссерского творчества, студийных экспериментов и теоретических манифестов Мейерхольда сформировались блоки спорных методологических проблем, которые были в центре последующих театральных полемик. Более того, формирование общих платформ критиков и театроведческих школ происходило в зависимости от ориентации на ту или иную позицию в этих спорах: о соотношении литературной основы и сценического решения и возможной степени оригинальности того, что впоследствии назовут «театральным текстом»; о понимании художественных методов классиков драмы; о типе образности — конкретно-реалистической, метафорической, символической; о способе игры актеров в режиссерском театре; о композиции спектакля и месте в ней актерских «соло», условных мизансценических и изобразительных моментов; о различии и перспективах театральных направлений: «натуралистического» и условного театра; о трактовке традиций (отечественного актерского искусства, народного театра, театральной эстетики Шекспира, Пушкина, Островского, Гоголя, «подлинно театральных эпох» и др.); о соотношении дидактической и эстетической функций театра… Разделение на основные критические группы 1920‑х годов во многом произошло в этой полемике.

В ходе дискуссий 1910‑х годов было в основном сформировано несколько вариантов принципиальных подходов к современной режиссуре, началось развитие и обоснование последовательных концепций. Причем на будущую структуру театроведения, соотношение его направлений повлияло содержание этих дискуссий. Сама специфика раннего театроведения в России — акцент на вопросах художественного языка, формы, методологичность, концептуальная {191} оппозиция реального и условного, проблема художественной традиции, сопоставление драмы и сценического решения — это прежде всего следствие особенностей нашего «авангарда», программы условного театра.

Оформление театроведческих групп, имевших систематическую методологию, относится к самому началу 1920‑х годов. Накопившееся к этому времени в изоляции от критики напряжение левой театральной мысли стало теперь непосредственным источником быстрого развития исследовательских концепций. Теория, педагогика, практика Мейерхольда прямо влияли на весь спектр театрально-эстетических подходов.

Крайне «левые» эстетические позиции занимала *социологическая* школа критики, объединявшаяся первоначально вокруг рупора театрального отдела Наркомпроса — журнала «Вестник театра». «Левтерцы» (т. е. левые театральные рецензенты, по определению Л. Д. Троцкого) не претендовали на первенство в изобретении своей теории. Их взгляды отчасти зависели от программы Пролеткульта (в отношении массового зрелища), и прежде всего — от программы «Театрального Октября» Мейерхольда, который с 1918 года успел развернуто изложить свои идеи создания нового площадного театра, например, в лекциях на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок в Петрограде, и в речах, и в интервью в качестве заведующего ТЕО. Критики социологической школы эти идеи не просто цитировали, не механически повторяли, а, во-первых, глубоко понимали как театральную систему и, во-вторых, пытались развивать применительно к разным аспектам театра прошлого и настоящего. Еще в 1920 году Э. М. Бескин так высказывался о сущности задуманного ими искусства: «Театр — это не синтез всех искусств… Театр — не литература, не живопись, не инсценированный адюльтерный роман, не репортаж в лицах, не хроника происшествий. Театр — это театр, это трагическое, монументальное преображение ритма жизненной борьбы социального человека в праздничном, радостном, победном ритме движения человеческого тела, в его тонических и пластических формах. Из этого ритма и должен создаться новый театр с новой культурой позы, жеста, слова, костюма и грима. Из этого ритма родятся экстазные эмоции гармонического чутья сущности окружающего… <…> … там жест будет звучать и речь будет скульптурна»[[451]](#footnote-425). Утверждался не просто условный, а — беспредметный театр. Ясно, что методология социологической школы была готова принять на достаточно высоком уровне идеи конструктивизма и биомеханическое понимание актерской игры. Сущностный формализм в понимании природы воздействия на зрителей у критиков этой школы продолжает символистские {192} концепции и адекватен в этом отношении всем разветвлениям и влияниям «творческого театра»: от теории театральности Евреинова до концепции «студийности» и театра «эмоционально насыщенных форм» Таирова. Но выхода к предметности, перехода от развоплощения к воплощению эта теория не предполагала.

Социологическая критика проанализировала язык «Зорь», именно в нем (а не в политической актуальности) увидев революционность спектакля («первая светлая улыбка нового эстетического пути»)[[452]](#footnote-426), а затем язык всех спектаклей Мейерхольда до «Леса». Ретроспективно Бескин называл принципы театра Мейерхольда, которые он приветствовал: создание спектакля «как некоей живой биотехнической конструкции, оторванной от панорамно-живописного ящика сцены (только пользующей ее площадку)… и отрицающей все моменты разрешения спектакля в плане эмоций и зрелищных впечатлений от станковой (плоской) “картины”», спектакля, в котором молодая школа русского театра строит сценическую игру «в целом на основе композиции, законченной конструкции трехмерных объемов, от живых рабочих мускульных рефлексов человеческого тела до столь же живой технической связи и пропорций их с прочими предметами игры, вне всяких условий канонов мистической “красоты в себе”, красоты чисто отвлеченного созерцания»[[453]](#footnote-427). Понятно, что это цельное и последовательное обобщение тезисов Мейерхольда могло стать одной из общих методологических концепций условного театра. Эта концепция нашла подтверждение в «Великодушном рогоносце». Характерные черты пьесы, которые отметил В. И. Блюм, — «алгебраическая оголенность, почти “научный” анализ любви-ревности» — и этим предопределено решение спектакля. «Да здравствует абстракция конструктивизма!» — провозглашал критик[[454]](#footnote-428). Оценив пьесу как «отличную», а спектакль как «радостно-волнующий», он писал о театральности как таковой. Этот подход характерен для социологической критики. Блюм увидел в спектакле возрождение эпохи расцвета площадного актерского ремесла, т. е. подлинный *театральный академизм* (в отличие от не по праву носящих титул академических Малого театра и МХАТа, которые, по мнению левой критики, задушены литературностью и бытовизмом).

Социологическая школа последовательно придерживалась мейерхольдовского принципа *сознательности* искусства: оно не «творится субъективной мистикой, а “строится” научно, дисциплиной квалифицированного труда», — утверждал в том же конструктивистском 1922 году Бескин[[455]](#footnote-429). Блюм трактовал этот тезис мировоззренчески шире: если приходится выбирать «между евразийством и американизмом, то, конечно, да здравствует {193} европоамериканство!»[[456]](#footnote-430) Урбанистические цивилизованные идеи питали производственничество, заставляя в театральной сфере делать выбор. «Она скучна — она добродетельная “Евразия”, квартирующая на Театральной площади; то ли дело упоительная, ветреная “Евро-Америка”!»[[457]](#footnote-431) — провозглашал Блюм в статье-ответе на выпады Луначарского против «американизирующей волны», захлестнувшей постановку «Великодушный рогоносец». С Театральной площади (где помещался Малый театр, всячески поощряемый наркомом в пику «футуризму») критик социологической школы уверенно переселялся на Триумфальную. Здесь же Блюм повторял и свою реплику трехлетней давности о расхождении с Луначарским: «у него крен направо, а у меня налево». Критики социологической школы с большевистскими идеологами, действительно, не совпадали никогда. До середины 1920‑х годов те были против «футуризма» и Мейерхольда, социологи — за. Во второй половине десятилетия те стали за реализм и Мейерхольда без футуризма, социологи — против.

Строго говоря, эту школу надо было бы называть «конструктивистско-социологической», так как в эстетическом смысле у нее была прочная база, хотя и политическая идея театра не была лишена конкретности. Недаром «Рогоносец» объявлялся спектаклем, «от которого будут вести летосчисление будущие театральные архивариусы»[[458]](#footnote-432) (кстати, не «Зори» и не «Мистерия-буфф», политически более благонадежные!). Критик этой школы так представлял себе театр через десять лет: «В мастерских такого-то и такого-то режиссера строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок… Все приходит в движение… По всей этой *театральной машине* снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают точно, уверенно, без перебоя десятки и сотни комедиантов, овладевших своим мастерством… Что “разыгрывают” эти люди на этой машине, которая уже не машина, не бутафория, а некий живой организм? Не знаю. Сегодня, быть может, политическое обозрение, завтра, быть может, трагедию, а послезавтра, быть может, какой-нибудь фарс или пантомиму. Зрители продиктуют, *что* играть, а может быть, сами примут участие в игре. Важнее другое: эта машина, живая, поющая и играющая, и будет *единственным* театром нашего будущего, тем театром, который впервые преодолеет реальность реальностью же, но взятой в ее *наиреальнейших* и заново сконструированных элементах»[[459]](#footnote-433).

Критики социологической школы умели анализировать театральный текст такого типа — лишь основывающийся на литературе. «Земля дыбом», «Д. Е.», «Лес» были представлены ими с глубоким {194} пониманием режиссерского метода, с учетом новых принципов действенности и театральности. В качестве примера можно привести статью Блюма «Островский и Мейерхольд» о «Лесе», одну из лучших работ социологической критики[[460]](#footnote-434). Автор обнаруживает и обосновывает такие важнейшие свойства спектакля: богатая, «четвертьтонная» гамма эмоций; эпизодная структура; кинематизирование; использование текста пьесы как сценария самостоятельного зрелища; сотворение собственного быта спектакля, не повторяющего обыденность; принцип резко выраженного отношения к персонажам (пример: Гурмыжская); жанр лубочного плаката; развертывание деталей пьесы в эпизоды действия (пример: эпизод «Бери-бери»); отказ от конструктивистского станка и использование принципа изобразительности в балаганном стиле; смешение примитивного натурализма с абстрактной театральностью; выдвижение народных персонажей Петра и Аксюши на первый план композиции спектакля; внутренняя музыкальность (пример: сцены Петра и Аксюши); социальная трактовка; формирующий основное впечатление от спектакля новаторский подход к категории действенности.

Анализируя «сознательное» построение мейерхольдовского зрелища, социологическая критика утверждала: «Мейерхольд — основоположник подлинной науки о театре, которой до сих пор не было, науки тем более ценной, что это наука о новом, современном театре» и постановка режиссера — это театральный университет[[461]](#footnote-435). Возвращаясь к книге «О театре», Бескин и в ней находил теоретические обоснования *единого* метода режиссера: в 1922 году бродил в нем «инженер театра», думающий о создании театральной «биоматерии», зачатке «конструктивности сценической постройки» — «зодчества на театре», «подлинного театра». Причем это писал критик через год после того, как не вполне принял «Лес», и явно не смущенный отсутствием пролетарской идеологии в мейерхольдовских статьях начала века[[462]](#footnote-436).

Между тем ни в одном из отзывов критиков социологической школы не обнаружить серьезного внимания к мировоззренческим или другим интеллектуальным аспектам, смысловым структурам театра Мейерхольда. Понятно, что форма по-своему содержательна. Но в трактовке критиков этой группы содержательность как бы и исчерпывалась на технологическом уровне или ей не уделялось серьезного внимания. Возможно, корни этого — в символистском и постсимволистском понимании «экстатической», «соборно-оргаистической» силы жизнетворческого произведения, которое не было близко Мейерхольду, гораздо более связанному с собственно театральной традицией. Примитивное содержание, в общем, удовлетворяет социологическую критику. Например, точно описав театральное {195} решение «Д. Е.» (эпизоды, динамику, напряженность, инженеризм, щиты, физкультурность…), Блюм признает, что пьесы ни в каком понимании так и нет, и дает этому свою оценку: «Пусть так. Но если, когда “в тексте представления” на экране появляется обыкновеннейший, “затрепаннейший” от постоянного употребления лозунг (вроде, например, “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!”), а у вас в это время мурашки пробегают по коже, захватывает дыхание, сердце начинает биться учащенно и сжимается кулак — как-то ужасно академическими и педантическими кажутся все эти умные и тонкие разговоры товарищей критиков»[[463]](#footnote-437). Увы, лозунги не дано было выбирать ни автору спектакля, ни рецензенту. Не в них дело. Блюм осознает важнейшую особенность театра Мейерхольда: спектакль воспринимается и помимо текста и требует от критики умения «считывать» невербальный, чисто образный ряд. Упреки «Мандату» в утяжеленности, придании ненужной значительности анекдотической сути пьесы, а затем яростный разнос «Ревизора» как спектакля, пронизанного мистическими мотивами, двойничеством, *загадочностью*, — говорят об абсолютизации игровой стороны зрелищного театра, когда художественный язык воспринимается не как способ выражения, а как цель и смысл выражения.

Социологическая школа, однако, пыталась поставить вопрос о содержательной стороне театрального зрелища по-новому: не упуская из внимания, кто конкретно является театральным зрителем в стране пролетарской революции. Идея, конечно, носилась в воздухе, и первыми ее поймали теоретики Пролеткульта, пытаясь, хотя и декларативно, решать вопрос о прямой связи сознания зрителя с методом творца. Затем и Мейерхольд создал в своем театре службу изучения зрителя, а критики социологической школы откликнулись на это и по-своему продолжили тему. «Интересно, — писал Х. Н. Херсонский, — какие результаты дадут начатые самим театром наблюдения над своим зрителем путем записи во время спектакля реакции публики… *Надо бы эти наблюдения собирать особо, по различным классовым слоям публики*. Этот впервые применяемый барометр, вставленный в гущу зрителей, дает первый шаг к точному изучению непосредственной связи сцены со своей публикой»[[464]](#footnote-438). Соответствие произведений искусства интересам пролетарской публики понималось достаточно прямолинейно, тематически… Поэтому тот же Херсонский (кстати, непосредственный ученик Мейерхольда по ГВЫТМу) упрекал и Мастера, и критиков, с интересом воспринявших «Учителя Бубуса»: «Нельзя из-за эстетических бамбуков “Бубуса” не видеть окружающей социальной среды», вопрошал, не возвратился ли театр «к исключительно *эстетной левизне*, {196} утеряв свою пролетарскую аудиторию и идеологию?»[[465]](#footnote-439)

Социологическая критика пыталась противоречиво сочетать конструктивистскую, формалистическую концепцию театра с потребностью агитации, идеологии. Нарастал мировоззренческий конфликт. Херсонский точно его определял в 1925 году: «Не было ли прежнее объединение с революционным пролетариатом только стихийным явлением? Искренним и горячим, но лишь идеалистическим, лишенным твердого классового фундамента? И когда вихрь улегся и стали расслаиваться и отслаиваться классовые группировки в зрительном зале театра Мейерхольда, — то театр стал ставить для культивирования прежде всего эстетизма формы… И, во всяком случае, театр Мейерхольда *не организовал* вокруг себя и в своем зрительном зале пролетарского зрителя, отошел от рабочих масс и сейчас оторвался от них»[[466]](#footnote-440). М. Загорский в ожидании «Ревизора» высказал убеждение, что «подлинный современный революционный театр» не может быть создан ни при какой постановке писателя прошлого века: «Не назад к Гоголю и Грибоедову, а вперед к нашим собственным живым драматургам, которые в руках больших мастеров театра должны научиться искусству сценического письма!»[[467]](#footnote-441)

Если сделать поправку на политизированность всех театральных полемик в социалистическом обществе, то мы заметим неготовность социологической критики *к усложнению* модели мейерхольдовского спектакля. «Нора», «Рогоносец», «Смерть Тарелкина» не были непосредственно связаны с пролетарской идеологией и получили одобрение явно не за нее. Однако в «Бубусе», «Мандате», «Ревизоре», раскритикованных социологической школой, режиссер ушел от цельности внешнего выражения конструктивистско-гротескного типа спектакля и не дополнял его аллюзионным рядом, как в «Лесе». Так что за политической фразеологией обвинений «левтерцев» скрывалась, по существу, *эстетическая* проблема. Они даже могли сформулировать новую проблему. Так, М. Загорский сочувственно цитировал заметку из «Правды»: «Не отступление, а движение вперед. Биомеханика и конструктивизм как самоцель — та же эстетика. Останавливаться на этом нельзя. Тезис был — психологический и бытовой театр. Антитезис — биомеханика и конструктивизм. Синтез напрашивается сам собой»[[468]](#footnote-442). (Дело было не в синтезе, а в новом качестве, уровне. Но проблема поставлена верно.) Но сам же Загорский не хотел к этому усложнению театральной модели отнестись серьезно. В фельетонном стиле он писал в 1926 году, как прошлый сезон «приставил нос уважаемого Всеволода Эмильевича {197} Мейерхольда к физиономии драгоценного Константина Сергеевича Станиславского, а бороду милейшего Владимира Ивановича Немировича-Данченко к уважаемому подбородку незаменимого и заслуженного Александра Яковлевича Таирова. С этого момента и исчезли в Москве всяческие фронты и все споры сразу же прекратились. В особенности был доволен уважаемый Анатолий Васильевич Луначарский, по сему случаю сказавший:

— Ах, как хорошо стало теперь у нас на театре, левые поправели, правые полевели, у Мейерхольда — натурализм, у академиков — конструктивизм, в Малом — марксизм, а в Большом — декабризм! И везде юбилеи, юбилеи, юбилеи! И везде ставят “Яд”! Ах, как приятно быть наркомом и драматургом!»[[469]](#footnote-443)

Критики социологической школы не могли принять того, что спектакли Мейерхольда стали «тягучими», «медленными», с гофманианой и фантастикой, сложно составленными из разных вариантов классических произведений (как «Ревизор» и «Горе уму»), где не обнаружить «единую театральную композицию, учитывающую законы восприятия зрительного зала»[[470]](#footnote-444).

И они правы: это разрушение цельности конструктивистского театра. Но они не могли вскрыть преображенного конструктивизма, основных законов условного театра *внутри* усложненных режиссерских композиций. Блюм писал о теоретическом сборнике «Театральный Октябрь» с пафосом разоблачения: тут и «архидекадентские тенденции», и «сумбурная мистика», «японо-китайщина», «дух идеализма», «эстетский уклон»[[471]](#footnote-445)… Складывалось парадоксальное положение: методология Мейерхольда одного этапа (1918 – 1924 годов), ставшая догмой «левтерцев», боролась против его же методологии другого этапа. Ища поддержки другой театроведческой школы, Мейерхольд «жаловался» А. А. Гвоздеву: в его театре «не могут принять всерьез ни единого замечания Бескина, Вл. Блюма, Загорского, Хр. Херсонского. Ведь эти критики не знают, что такое театр. А главное, не знают театра в целом, театра, в котором не могут отдельно жить два мира: мир сцены и мир зрительного зала. Эти критики пишут, болтаясь вне законов театроведения, говорят о личном вкусе, возникшем в условиях вчерашнего безразличия»[[472]](#footnote-446). Это, пожалуй, было сказано несправедливо, но четко характеризует тенденцию расхождения его метода с крайне левой критикой.

Социологическая школа более профессионально выразила позиции ЛЕФа по отношению к театру Мейерхольда, но была лишь верхушкой айсберга левой художественной мысли, в 1920‑е годы господствовавшей во всех печатных изданиях. Другие авторы этого {198} направления были более агрессивны, менее доказательны, еще менее склонны к учету чисто театральной традиции и совместно представляли активную силу.

Особое место в левой критике принадлежало Б. В. Алперсу. Получив театральное воспитание в Студии на Бородинской, он осознавал структуру и воспринимал образность мейерхольдовских спектаклей как никто другой, знал творчество режиссера дольше и глубже всех театроведов, активно работавших в 1920‑е годы. Описания спектаклей Мейерхольда в рецензиях Алперса 1920‑х годов и в книге «Театр социальной маски» отчетливы, многомерны, полны точных деталей, в них отражены и те планы действия, которые заметны только глубоко понимающему взгляду.

До середины 1920‑х годов Алперс занимал по отношению к методологии Мейерхольда позиции, сходные с левой критикой. Скажем, его рецензия на «Лес» могла быть подписана В. Блюмом: здесь говорится и о живой связи с новым зрителем, и об агитационном значении… К такому спектаклю, по мнению Алперса, вела «вся долголетняя подготовительная работа, вся сумма коллективного опыта, вся сила изощренного режиссерского мастерства…» Ничто не свидетельствует в отзыве о слабых сторонах театра, в основе которого «новая техника актерской игры (биомеханическая система), новое понимание сцены как машины (конструктивизм) и сумма драматургических приемов, устанавливающих связь современного театра с национальным народным театром (русский балаган)»[[473]](#footnote-447). Впрочем, здесь уже присутствовал мировоззренческий мотив, который впоследствии мог войти в противоречие с возвращавшимся к трагизму искусством режиссера: «Как двадцать лет назад, в эпоху безвременья, родилось искусство, не знающее радости, зовущее к отказу от жизни, так в наши дни для аудитории современной России слагается театр, насыщенный жизнерадостностью, умеющий смеяться вместе со зрителем и превращающий отдельных посетителей театра в единый сплоченный коллектив зрительного зала»[[474]](#footnote-448), — писал бывший сотрудник Студии на Бородинской и журнала «Любовь к трем апельсинам».

И через год Алперс называет «ушедшими чертами театра» формальную заостренность, новизну приемов, эффектную внешность, и на смену им, по его мнению, должна прийти попытка сделать театр «более содержательным и проблемным». Факторы, обусловившие такой поворот, — «организованное создание общественного мнения рабочей аудитории о театральных явлениях. Ряд ответственных рецензий и диспутов рабкоров по отдельным постановкам сезона, {199} несмотря на несовершенство первых опытов, во многом выяснили конкретные требования массовой рабочей аудитории»[[475]](#footnote-449).

В этой статье рассматривается «Учитель Бубус», который признается спектаклем лабораторным, противоречивым и рассчитанным на рабочего зрителя «в условном понимании прошлого года». Теперь же Б. Алперс пропагандирует совсем другое искусство: «Нет никакого сомнения, что театр в ближайшее время будет захвачен проблемами быта. Эта обстановка требует от театра пропагандистских методов работы. Театр становится почвенным. Эта его почвенность, пропагандистский уклон исключают возможность игры формой, которой щеголял театр последних лет»[[476]](#footnote-450). Так Алперс переместился на крайне правый фланг критики, задолго подготовив рапповский взгляд, в частности, и на театр Мейерхольда.

В рецензии на «Горе уму» критик сокрушался, что со II акта образ Чацкого приобретает лирические черты — «из задорного комсомольца он превращается в прекраснодушного декабриста. <…> Жаль, что у режиссера на этот раз не хватило смелости дойти до конца и раскрыть единственно верную тему для спектакля наших дней: “Грибоедовская Москва и мы”, используя Чацкого как нашего современника — обозревателя нравов прошлой эпохи»[[477]](#footnote-451). Подобные вульгарные рекомендации свидетельствовали о том, что спектакль оценивался вне режиссерской методологии, ценностная база критика ограничивалась идеологической сферой. Это четко подтверждают последующие отзывы Алперса. Например, он отрицательно отнесся к самому принципу обобщенного, остраненного решения «Командарма‑2»: «Мертвенная неподвижность исторических “пейзажей”, чрезмерная отдаленность их от наших дней — неизбежно встречают возражение у современного зрителя»[[478]](#footnote-452). Здесь, как видим, уже найдена терминология, использованная чуть позднее для определения мейерхольдовского метода в книге «Театр социальной маски», в которой углубленное аналитическое описание формальной конструкции мейерхольдовских постановок приводило Алперса к идеологическим выводам о необходимости перехода режиссера к изображению «живого образа-характера» или ухода в жанры ревю и оперетты.

В этой работе — впервые так фундаментально и последовательно — вскрывались «склон» и «угасание» театра Мейерхольда после окончания периода «Театрального Октября», который был оценен Алперсом, как и другими левыми критиками, наиболее высоко. (Кстати, и в рецензиях Алперса перелом наступил тогда же, когда и у Блюма, Бескина, — в 1925 году.) Входящим в противоречие с {200} потребностями времени и современного зрителя Адлере считал наиболее глубинные черты метода мастера, которые были ему знакомы еще с 1910‑х годов, — трагическое мироощущение, традиционализм, условную стилизацию, связь советских спектаклей с опытами театра Комиссаржевской (особенно — «Балаганчиком»), Студии на Бородинской.

Отмечая «преобладание зрелища над действием», недостаток изображения борьбы в спектаклях, критик, по существу, сталкивал с мейерхольдовскими принципами позитивную эстетику, последовательно отстаиваемую большевистскими идеологами и ставшую базой социалистического реализма. Споря с ориентациями режиссера, Алперс считал более плодотворным другой путь: «отрицать необходимость художественных традиций, призывать к их нарушению, к их преодолению для большей близости к непосредственному живому материалу действительности»[[479]](#footnote-453). Упрощенными и схематизированными выглядят в «Театре социальной маски» многие принципы режиссуры Мейерхольда: актерская система, концепция маски, продолжение традиций классической культуры, музыкальная организация действия… Плоская теория Мастера плохо соотносится со сложными спектаклями, но только излагая мысли Мейерхольда в тенденциозном виде, можно прийти к радикальным выводам: «Сейчас, по-видимому, круг замкнут. Тот сундук с масками, с которым Мейерхольд странствовал около тридцати лет по различным театрам, надевая раскрашенные личины на окостеневшие лица своих современников, переводя в эстетический музей омертвевшие социальные категории, — этот волшебный сундук при встрече его владетеля с живыми бунтующими пластами новой сегодняшней жизни оказывается непригодным»[[480]](#footnote-454).

Покинув фундамент методологии условного театра, Алперс, по существу, приблизился в своем анализе театра Мейерхольда не к платформе реализма, как декларативно утверждал, но к рапповскому «диалектическому» методу и концепции «живого человека».

В крайней левой части эстетического спектра находилась и *формальная* школа искусствознания. Она не была особенно сосредоточена на исследовании театра, но общетеоретические работы формалистов все же были знаменательны и стали стимулом для театральной мысли. Значение этой школы — в нетрадиционном сравнительном рассмотрении искусств, а также в участии филологов-литературоведов, имевших к тому времени свою теоретическую базу, не сравнимую с базой театральной критики.

В. М. Жирмунский, отмечая открытие в Российском институте истории искусств (рядом с гвоздевским разделом театра!) факультета {201} истории словесных искусств, в 1920 году писал о «главенствующем значении метода “формального”, эстетического. Вопросы “поэтики” отодвинули на задний план вопросы “идейности”, “психологии” и “общественности”»[[481]](#footnote-455). Он ссылался на открывших такой путь поэтов: Белый, Брюсов, Анненский, Иванов (почти все связаны с Мейерхольдом).

К. Эрберг, поэт, участвовавший в экспериментах малых форм доктора Дапертутто, во вступительной статье к теоретическому сборнику «Искусство старое и новое» также говорил об изменении задач критики в узловую эпоху, когда одна культура должна смениться другой. Невозможно сравнить произведение с какими-нибудь известными законами, нужно ждать, когда художник выявит свое новое творческое хотение, «здесь *объективное* изучение и по возможности объективная оценка основываются прежде всего на творческом хотении художника, о котором критик должен постоянно помнить»[[482]](#footnote-456).

Понятно, что эти общие принципы подхода критики изначально предопределены общим переломным состоянием культуры, в котором режиссерский «переворот» Мейерхольда связан с аналогичными событиями в других искусствах. Разрыв с предметностью в живописи, поэзии и театре в равной степени требовал преобразования методологии формального анализа произведения. Теория шла за практикой.

Когда В. Б. Шкловский отвергал тезис «искусство есть мышление образами» в пользу «искусство — *прием*», он сомневался в самом существовании автономных образов вне художественного языка конкретного произведения, вне его особенной формы. «Целью искусства, — писал Шкловский, — является дать ощущение вещи как *вúдение*, а не как узнавание, приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы… воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно. Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного — к общему»[[483]](#footnote-457).

Шкловский формулирует по-своему в 1919 году те принципы мышления, на которых основывался, в частности, и театральный конструктивизм. Узнавание реальности, «сыгранной» на неожиданном, беспредметном языке. Все уровни «Рогоносца» — действие, пространство, персонажи — были реалиями своего поэтического (метафорического) мира, восприятие которого, самого по себе, создавало {202} художественное переживание зрителя. Как и «мясорубочный» балаган «Смерти Тарелкина»… В теоретическом определении природы театра читаем у Мейерхольда похожее: «Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, жизненно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска… Гротеск — умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов, не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, *при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем*» (курсивом я выделил то, что прямо совпадает с формалистской теорией)[[484]](#footnote-458).

Также имеет отношение к режиссуре Мейерхольда (особенно явно — к конструктивистским постановкам, но в более глубоком виде — ко всему творчеству) и развенчание Шкловским традиционного отдельного рассмотрения в искусстве содержания и формы и утверждение другой диалектической пары: «*материал* и *форма*». Развитие тезиса Канта «музыка — чистая форма» возможно по отношению и к живописи, и к литературе. Шкловский не анализирует эту проблему на материале театра. Но вполне можно мысленно подставить художественные принципы Мейерхольда, чье произведение тоже — «не мысли, облеченные в художественную форму, это — художественная форма, построенная из мыслей как материала»[[485]](#footnote-459). А в Мастерских Мейерхольда утверждался тот же принцип: «Наблюдения жизни нужны нам не для того, чтобы мы их с фотографической точностью переносили в нашу работу (в “игру”), а для того, чтобы использовать их в качестве материала»[[486]](#footnote-460).

И позже соотношение «материала» и «формы» в образе мейерхольдовского театра предусматривало сочетание таких принципов: «реализм наблюдений, деталей», «условность композиции роли», «сгущение реальных моментов», «театральное решение натуралистического материала»; «сознательная и субъективная игра»[[487]](#footnote-461). Непосредственное совпадение с приемами режиссуры Мейерхольда имеют и те формальные приемы построения литературного, музыкального, живописного произведений, фильмов, о которых говорили формалисты, например, «задерживающие моменты» (сочетание одинаковых звуков, движений, повторения), система противопоставления рифм, образов, мыслей, групп действующих лиц как форма произведения, наличие постоянных героев (маски, амплуа), роль ритма, специфичность средств каждого искусства и др.[[488]](#footnote-462)

{203} Не без влияния мейерхольдовских опытов и в подтверждение их Вл. Пяст прогнозировал, что смерть не грозит и революция не нужна единственному из существующих видов театрального зрелища: Театру Движения, так как он соответствует моторному уровню человеческой психофизики на языке искусства, и вообще театр с логической необходимостью возникает там, где возникает потребность в эстетическом наслаждении, связанном с моторной группой ощущений. Это звучит как лекция по биомеханике. Пяст утверждал, что само понятие «арена» всегда имело особое значение, так как человеку всегда нужна была пространственная среда для телодвижений и пляски и «пространство, как Афина из головы Зевса, родится из движения… пантомима родит сцену»[[489]](#footnote-463). А прочим («язычным») видам театра, по предсказаниям Пяста, грозит катастрофа или возрождение в новом виде.

Общность принципиальных эстетических идей формалистов и Мейерхольда довольно своеобразно отразилась на собственно театральной критике.

Анализируя «Лес» и «Ревизора», Шкловский исходил из того, что «в определенный период развития искусства переживается материал — отдельные моменты, а не конструкция… Мы переходим к антитезе сюжетной установки»[[490]](#footnote-464). «Островского можно сейчас играть как угодно, его мертвая конструкция уже не ощущается. <…> Конструкция Мейерхольдом разрушена»[[491]](#footnote-465). «Каждое положение, каждая фраза может быть путем режиссерской обработки и разным образом семантизирована. Мейерхольд перерегистрировал всего Гоголя. <…> Мейерхольда интересует не текст»[[492]](#footnote-466).

Совершенно определенно Шкловский утверждает теоретическую основательность построения действия не как иллюстрации драмы, но как самостоятельной реальности, имеющей свою организацию, т. е. в главном вопросе дискуссий о спектаклях это совпадает с позицией их автора.

В разборе спектаклей критик замечает ключевые режиссерские приемы, такие, как «мотивировка, уничтожающая комизм»; «контраст»; «вкладывание интонации другого содержания во фразу»; «каламбурные ассоциации», вызываемые пьесой; «сопротивление конструкции»; выделение действием определенных ролей. Шкловский понимает режиссерскую технику.

Однако в оценке спектаклей Шкловский проявляет непримиримость, утверждает, что «Мейерхольд не умеет читать пьесы, которые он ставит», и берется объяснить режиссеру, в чем же заключается якобы не понятая им «объективная пьеса, ее основная {204} конструкция»[[493]](#footnote-467). Парадокс, однако, в том, что Шкловский разворачивает специфически мейерхольдовскую концепцию, очень далекую от классической: «“Лес” — трагедия амплуа. <…> Две сценические маски ищут третью. На пути они сталкиваются с бытом, с людьми, имеющими фамилии. Эти люди на сцене изображают *быт*, — а Счастливцев и Несчастливцев — *чистый театр*… Остается театрально реализовать столкновение театра (условного) и быта»[[494]](#footnote-468). Расхождение Шкловского с Мейерхольдом в подходе к классическим пьесам видится сегодня как мнимое, их общность в отношении традиции, в эстетике, в теории режиссуры — знаменательна.

Утверждение *содержательности* художественного монтажа, понимание формалистами стиля как единства приемов, на которых построено произведение, были также чрезвычайно плодотворны для анализа языка мейерхольдовского театра.

Формалисты называли себя *спецификаторами*, имея в виду, что они исследуют *особенности* разных искусств, утверждали, что языки разных видов искусства принципиально отличны друг от друга, а не только от логики реальности. Таким образом, исследование театра было, по существу, исследованием специфического языка театральности. Как не сопоставить это с мейерхольдовским синтезом принципов «подлинно театральных эпох»…

В разграничении природы театра и кино были сделаны важные выводы о способах формообразования, предметности — абстрактности, решении и функции пространства и времени, об актерском творчестве, роли слова и музыки, типе связей с литературой и особенностях сценария. Для обоих зрелищных искусств были справедливы многие наблюдения, например, что инсценировка классиков «не должна быть иллюстрационной — литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино… Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане»[[495]](#footnote-469). В этой посылке содержится конструктивный момент для понимания не только кино, но и спектакля, автором которого является режиссер.

Подходы, найденные формалистами для анализа литературного текста, могли стать адекватными и для театрального действия, открывая как раз компоненты, несущие смысловую нагрузку в метафорическом театре: метрика, поэтическая фонетика, инструментовка, мелодика, поэтический синтаксис, семантика (как символика), тематика (фабула, мотивы, строение сюжета), композиция, стилистика, жанр. Подставив вместо эпитета «словесная» — «образная» и «действенная», мы получаем формулу анализа режиссуры, {205} вполне применимую для описания особенностей мейерхольдовского спектакля[[496]](#footnote-470).

Формалисты ввели понятие остранения, которое отражает важнейший специфический феномен театра Мейерхольда. Речь шла о структуре метафорического способа построения художественной ткани, главенствующего для искусства авангарда, для формальной школы, им рожденной. Многое из того, что формалисты писали о других искусствах, имеет непосредственное отношение к режиссуре, к Мейерхольду в частности. В. Шкловский утверждал, что остранение есть почти везде, где есть образ. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особенности восприятия предмета… В параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве, перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение[[497]](#footnote-471). Если подставить вместо общего имени «предмет» — персонаж, действенный момент, сцену пьесы, то это раскрывает логику мейерхольдовской режиссуры. Не о том ли самом писали ученики и молодые сотрудники Мейерхольда Г. Гаузнер и Е. Габрилович: «Чтобы вытрясти из человека душу, надо поставить его вверх ногами… Весь “Бубус”, весь “Мандат” есть непрерывный, родственный Гоголю и Достоевскому анализ срывов человеческой психики, анализ, происходящий тогда, когда персонаж поставлен в невероятное положение»[[498]](#footnote-472).

Внутренние связи и совпадения методологии формальной школы искусствознания и принципов режиссуры Мейерхольда 1920‑х годов объяснимы общим истоком — аналитической природой художественного авангарда начала века. Уже работа Мейерхольда «Театр (К истории и технике)» предполагала исследование внутренней техники театра, подход к режиссуре как структурированию, развитие формалистского направления театральной мысли.

На той же почве, что и театр Мейерхольда, и формальная школа, в то же время создавалась еще одна левая, но академически основательная театроведческая школа — *ленинградская (гвоздевская)*.

В 1920‑е годы это был единственный в России коллектив исследователей, фундаментально изучавших отечественный и зарубежный театр, теорию зрелищных искусств и методологические вопросы искусствознания. Это имеет значение для оценки позиции школы в полемике о методе театра Мейерхольда, так как эту позицию противники часто пытались просто «подчинить» желаниям режиссера, {206} а А. А. Гвоздева представить адептом и идеологом Мейерхольда. Между тем факты говорят иное. В сентябре 1924 года Гвоздев получил от Мейерхольда предложение: «Можете переехать в Москву на должность редактора журнала (соредактор — я), который начнем выпускать с ноября (приблизительно)? Редактор (Вы) возьмет на себя, кстати, и руководство репертуаром (чтение пьес, переговоры с драматургами и проч.) в Театре имени Мейерхольда. Кроме того, займете одну из кафедр в Гос. Эксп. Театральных мастерских»[[499]](#footnote-473).

Гвоздев, однако, предпочел фундаментальные работы и выпустил один и в соавторстве: «Из истории театра и драмы» (1923), «Очерки по истории европейского театра» (1923), «Итоги и задачи научной истории театра» (1924), «О смене театральных систем» (1926), «Старинный спектакль в России. XVII и XVIII века» (1928), «История советского театра. Том I» (1933); участвовал во временниках «О театре», готовил издания «Крепостной театр в России», «Театр и празднества в Италии эпохи Возрождения», «Книга для чтения по истории западноевропейского театра», «История европейского театра. Эпоха феодализма»… К 1926 году гвоздевская школа подготовила для печати 150 авторских листов исследований и материалов по истории русского театра; в картотеке по истории русского театра было свыше 250 тысяч карточек, 1500 гравюр и литографий… Вот в таком — универсальном, энциклопедическом — контексте гвоздевская школа рассматривала, среди многого прочего, и спектакли театра Мейерхольда.

В отличие от других групп критики, ленинградские исследователи адекватно оценивали принципы театра Мейерхольда на разных этапах развития: и, ретроспективно, петербургский, и конструктивистский, и второй половины 1920‑х годов, и в 1930‑е годы. Изучая спектакль за спектаклем режиссера, гвоздевская школа на ходу совершенствовала собственную систему ценностей и свои подходы. Это был почти уникальный пример взаимовлияния. Спектакль становился не просто фактом, который достаточно зафиксировать и оценить, а явлением, для понимания которого нужно еще подбирать средства. Не завершивший формирование театроведческий метод входил в соприкосновение с не останавливавшимся в экспериментах режиссером. Но у гвоздевской школы были фундаментальные принципы познания театра, исторический и теоретический подходы, с их помощью открывалась мейерхольдовская режиссура и, в свою очередь, их подтверждала, развивала. Сегодня соответствие основополагающих концепций у великого режиссера-новатора и у школы театроведения может быть характеристикой и режиссера, и школы театроведов, и самих принципов.

{207} Исходное понимание театра не как вторичного, интерпретирующего драму, а как самостоятельного искусства было продиктовано временем. Суть театрального метода, следовательно, переносилась с идеологии драмы на сценические характеристики представления. Создателем метода являлся режиссер. Характеристиками спектакля понимались: пространство, композиция, тип театральности, способ актерской игры. Театр изучался как система, с мировоззренческими, эстетическими и технологическими принципами. Гвоздев выдвинул отчасти вызванную временем, но плодотворную для понимания методологии театра идею: театральная система диктуется не господствующими в литературе нормами, но типом и состоянием зрительской аудитории. Публика «выбирает» свой тип зрелища, следовательно — подходящее для него пространство, следовательно — подходящий для этого пространства способ актерской игры, следовательно — подходящую для этого пространства и способа игры литературную основу спектакля. Зритель впервые понимался как конструктивный и действующий элемент театрального процесса. А драматургия — как объект театрального творчества.

Гвоздевская школа в соответствии со своей теоретической базой получила наименование *формально-социологической*. Подтверждение этих принципов было найдено и в истории театра (европейского, включая русский, азиатского), и в современности: прежде всего в театре Мейерхольда. Режиссура Мейерхольда изучалась системно и контекстуально, а в разных периодах его творчества виделось внутреннее единство, в отличие почти от всей другой критики, делившей режиссерский путь Мейерхольда на символистский, стилизаторский, конструктивистский, реалистический отрезки, противопоставлявшей один другому. Для Гвоздева, например, в равной степени понятны, в равной степени связаны с традицией, с музыкальным мышлением и ориентацией на новые способы актерской игры и «Великодушный рогоносец», и «Дама с камелиями», и «Лес», и «Пиковая дама», рассмотренные не на уровне приемов, а на уровне художественного мировоззрения и как часть театральной системы.

Критикам ленинградской школы принадлежат и работы, обобщающие развитие режиссуры Мейерхольда (как книжка Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда, 1920 – 1926»), и сборник статей об одном спектакле, изученном в разных ракурсах («“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда»), и рецензии практически на все постановки 1920 – 1930‑х годов. На первый план в конкретных случаях выходили разные уровни, срезы, видения режиссуры Мейерхольда, дающие в синтезе феномен Мейерхольда более «полно», чем другие исследования. У разных критиков ленинградской школы были, естественно, индивидуальные темы и предпочтения, опять же являющиеся как бы частями целого.

{208} А. И. Пиотровский справедливо замечает: «“Система Мейерхольда” не закончена и не может быть законченной. И дело тут не в личной “переменчивости и стремительности” ее создателя, на которую так любят ссылаться. Она не может быть законченной, потому что она плоть от плоти нашего переходного, нашего такого незаконченного времени… “Система Мейерхольда”, как система живая, стоит также в узле всех самых тонких и сложных противоречий нашей строящейся культуры… “Система Мейерхольда” выступаете союзе с научной психологией наших дней (отсюда и “биомеханика”) и с завоеваниями кинематографии, в союзе с новой техникой электричества, механики, оптики. Выступая, таким образом, как “научная система театра” (все “научные системы” в искусстве меняются), театр Мейерхольда на глазах наших строит замечательное искусство “целостного, симфонического, технического театра”»[[500]](#footnote-474). Характерен взгляд на меняющийся театр как все же на определенную систему. Тому же Пиотровскому принадлежит и исследование кинематографичности режиссуры Мейерхольда: эпизодического строения, мизансцен-кадров, наплывов-воспоминаний, ассоциативного монтажа, перехода с общих на средние и крупные планы, своеобразного освещения, прямого использования киноэкрана[[501]](#footnote-475).

В. Н. Соловьев развивал в своих работах другой лейтмотив: Мейерхольд «первый из деятелей русского театра в момент заселения театра дурной литературой поднял голос за утраченные театральные традиции»[[502]](#footnote-476). Так как одна из этих традиций — актерское искусство условного театра, то Соловьев подробно писал о педагогике Мейерхольда (например, в сборнике «Театральный Октябрь», статья «О технике нового актера»).

С. С. Мокульский дал обоснование связям Мейерхольда с площадной театральной традицией, полемически подчеркивая, что народность театра — в эстетике, а не в сюжете или идеологии (в общем, это мейерхольдовский тезис периода «Театрального Октября»). «Отличительные особенности этого театра: независимость от литературы и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; отсутствие психологической мотивации действия; сочный и резкий комизм; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому; непринужденное соединение пылкой риторики с преувеличенной буффонадой; стремление к обобщению, синтезированию изображаемых персонажей путем резкого выделения той или иной черты образа, приводящее к созданию условных театральных фигур-масок; наконец, отсутствие дифференциации актерских функций, смычка актера с акробатом, жонглером, клоуном, фокусником, шарлатаном, песельником, скоморохом и обусловленная этим универсальная актерская техника, {209} построенная на исключительном умении владеть своим телом, на врожденной ритмичности, на целесообразности и экономии движений… Чистый театр актерского мастерства, независимый от других искусств»[[503]](#footnote-477). Совершенно очевидно, что эта характеристика «народного театра» — по существу, формула театра Мейерхольда, в которой заострены как раз спорные его черты: не прямое воплощение литературной основы, отсутствие психологизма, масочность действующих лиц, эксцентризм, преобладание пластических решений, биомеханическая техника актеров (почти в учебных формулировках), акцент на том, что условный театр — актерский, и говорить о всевластии режиссера над марионетками — значит не понимать традиции народного театра.

Театр Мейерхольда для методологии Гвоздева был понятен и прозрачен. Основываясь на убеждении, что театр — не сумма и даже не синтез средств других искусств, режиссер создавал, а критики узнавали язык собственно театральности. Рецензии ленинградских критиков на спектакли Мейерхольда давали совершенно новое качество анализа действия, его строения, логики языка, обоснования и взаимосвязи приемов, соотношения уровней сценического текста. Это была своего рода *формальная поэтика спектакля*.

Примером могут служить статьи о «Лесе». Гвоздев отмечал собственно театральное разрешение всех компонентов спектакля. Пространственное построение действия (на висячем мосту и под ним) критик оценивал как «органически связанное с внутренней формой самой пьесы», его достоинства — простота и наглядность, «таким путем вскрывается основной социальный контраст и вместе с тем обнаруживается внутреннее драматическое строение комедии»[[504]](#footnote-478). Критик заметил непосредственное воздействие на зрителя такой наглядности, как отказ от живописных декораций и превращения многих образов в «жестокие беспощадно выпуклые маски», соответствующие костюмы. Гвоздев внимательно проанализировал «*динамику* инсценировочных приемов», увидел «вместо традиционной сценической картины (всегда статичной — по существу) новый *ритмический* рисунок, ритмическое строение театрального искусства», которое «вскрывает заново какую-то стихийную вольность русской души, ее буйную динамику»[[505]](#footnote-479). Он оставил описание финала, построенного режиссером чисто театральными средствами, создающего сильный контрапункт: «Последняя речь Несчастливцева теряется и пропадает в шуме пьяной оргии разгулявшихся на помолвке гостей»[[506]](#footnote-480). (Это наблюдение о романтическом контрасте, в чем-то предвещающем «Горе уму», не было позже развито театроведением.) Гвоздев считал, что «движение актера и динамика театра, {210} по-новому разработанные Мейерхольдом»[[507]](#footnote-481), позволяли воспринимать спектакль более непосредственно.

Среди возрожденных в «Лесе» традиционных приемов театра Соловьев назвал: участие слуг просцениума (лиц без речей); романтическую трактовку пьесы (опять!) с неизменным чередованием «величественного и уродливо-смешного»; использование цвета в костюмах для характеристики действующих лиц; смысловое обыгрывание театральных аксессуаров: скалки (в эпизоде «Светская дама и девочка с улицы»), бочки и доски («Лунная соната»), стола («Жених под столом»), жестяных ведер и тазика («Педикюр»), зеркала и рояля («Алексис готовится к балу»), шляпы с плюмажем, плаща, ордена, листа жести, сапог («Пеньки дыбом»)[[508]](#footnote-482)… Само перечисление, данное Соловьевым, характеризовало невербальный мир спектакля.

В разделе статьи о «Лесе», названном «Обнажение динамики», А. Л. Слонимский выявил один из важнейших, по мнению критика, наряду с возвратом к приемам натурализма, принципов организации действия. Слонимский показал, как все ключевые моменты постановки были связаны с динамическим и пантомимическим раскрытием внутренних тем диалогов пьесы. «Грандиозная театральная демонстрация» — так характеризует Слонимский эпизод «Пеньки дыбом»[[509]](#footnote-483).

Содержательность театрального текста требовала адекватного «чтения». Ленинградская школа овладевала этим навыком. Режиссерский «текст» анализировался в рецензиях не как украшение, искажение или дополнение некоего смысла, существующего якобы в тексте пьесы независимо от спектакля, — но как полноценный, внутренне оправданный самостоятельный мир.

Ленинградской школе удавалось понимать проблемы театра Мейерхольда там, где другая критика отступала или отмахивалась от них. Например, программный и переломный спектакль «Учитель Бубус» встретил полное недоумение и «левтерцев», и тех, кто стал принимать Мейерхольда позже, когда в структуре его театра появились натуралистические, психоаналитические элементы и вариации тем русской литературы XIX века (что, естественно, не ломало общей гротесковой конструкции зрелища, а было усложнением ее). Так вот, ленинградские критики были единственными, кто уловил и проанализировал масштаб задач «спектакля на музыке». Гвоздев писал о новом качестве сложности утонченной сатиры; о новой актерской технике, с предыгрой — «актерскими репликами вне текста, через построение игры на группах, где одно действующее лицо своим смехом, жестом, интонациями переключает другое»; о сложных {211} вещественной, световой и музыкальной партитурах; о построении спектакля в форме «многоголосой сценической симфонии»[[510]](#footnote-484)… Он детально анализировал многие конкретные моменты спектакля, вплоть до говорящих жестов или мимических реакций (как улыбка персонажа Б. Е. Захавы и хохот персонажа Н. П. Охлопкова — поворачивающие смысл сцены) или изобразительные «кадры» («Когда в последнем действии Теа и Тильхен выбегают под яркий свет прожектора на авансцену, их костюмы по краскам напоминают рисунок самого эстетского художника, скажем, Сомова, но это Сомов, рисующий этикетки для духов», — Гвоздев называет это «переключением» костюмов[[511]](#footnote-485)).

Соловьев полагал, что «сложнейшая режиссерская партитура Мейерхольда к “Бубусу” заслуживает особого театроведческого исследования, где будут учтены и описаны все изменения вещественного оформления, будет проанализировано музыкальное сопровождение к пьесе с точки зрения влияния на ритм движений актеров и будет вскрыта тайна особой системы театрального освещения, примененной здесь Мейерхольдом»[[512]](#footnote-486). Соловьев указывал на элементы старейших театральных культур Японии и Китая, использованные Мейерхольдом, на новые достижения в разработке своей актерской техники (подчинение речи мелодическому рисунку, особенность выбрасывания некоторых важных фраз, быстрая смена различных интонационных окрасок, предыгра), «постоянное наличие на сценической площадке напряженно-неподвижных актерских фигур и групп» и «неожиданное вкрапление ряда остро-динамических моментов»[[513]](#footnote-487). Соловьев описывал и ярко-выразительные актерские характеристики персонажей.

Один из «сложных» уровней театра Мейерхольда, не нашедших обоснования почти ни у кого из критиков, — актерская система, которая не соответствовала психологической традиции. Но гвоздевской школе удавалось понять (еще в «Великодушном рогоносце») ее собственную логику, язык, развитие, все новые и новые задачи, решаемые в «Д. Е.», «Лесе», «Бубусе», «Мандате», «Ревизоре».

Критики этой школы *видели* актерское творчество там, где другие лишь фиксировали выполнение мизансцен. Вот, например, как описаны Слонимским персонажи «Ревизора» в некоторые минуты спектакля. «В медлительной поступи Хлестакова, когда он спускается с лестницы с бубликом, символом голодной жадности, в петлице, в его отчеканенном слове чувствуется мускульная напряженность голодного зверя. Он ощетинивается и готов как будто вцепиться в горло, когда появляется Городничий. И насыщаясь {212} пышными “цветами удовольствия”, постепенно доходит до наглости в сцене кадрили (восклицание: “Знаем мы вас!”). Есть, правда, лирическая концовка в сцене вранья, когда пьяный Хлестаков вспоминает о своем четвертом этаже… <…> Городничиха — Райх, представительница того же хищного, чувственного начала… В ней та же отчеканенность движения и слова — и та же скрытая мускульная напряженность в “хищных” сценах, напр., когда она склоняется над засыпающим Хлестаковым. Под романтическим обликом чуть ли не блоковской Изоры… то и дело обнаруживается грубоватая уездная барынька, обыкновенная гоголевская дама, “приятная во всех отношениях”. Эта Изора щиплет и звонко, на весь театр хлещет по рукам свою дочку-соперницу и капризно-повелительными окриками по ее адресу прерывает свои сладкие воспоминания о поручике Ставрокопытове. В этой игре на двойной интонации теперь гораздо отчетливее виден иронический смысл всей романтики городничихи. <…> Земляника в прекрасном исполнении Зайчикова. Гнусавый голос, примочка на затылке, которая не позволяет поворачиваться иначе, как всем туловищем, пантомима злорадства и угодливости — все это создает жутко-комическое, максимально экспрессивное воплощение “свинства”»[[514]](#footnote-488). Не отвергая несвойственную актерскому и раннему психологическому театру степень включенности актерского действия в симфоническую партитуру жизни пространства, ритма, музыки, света, предметного мира, когда актер терял прежнюю свободу и произвольность существования, критики могли оценить детали многофигурной игры, в которой учились участвовать мейерхольдовские актеры.

Анализируя спектакли Мейерхольда, критики ленинградской школы выработали способы описания режиссерской композиции спектакля; определили взаимосвязь разных уровней театрального действия; сформулировали понятие современной театральной системы; осознали вариативность подходов к спектаклям разной эстетики; поняли принципы строения метафорической театральной ткани; начали дополнять набор критических средств навыками филологии, музыковедения, кинокритики; порвали с традицией описывать театральную реальность по законам жизненной логики.

Это было театроведение, необходимое режиссуре. Таких писем, как адресованное в 1925 году Гвоздеву, Мейерхольд обычно не писал: «Номер шестой “Жизни искусства” вышел без Вашей статьи о нашем “Бубусе” <…> [В статье в “Красной газете”. — *Н. П*.] Вы ни слова не сказали актерам <…> Прошу Вас со всей серьезностью отнестись к моему заявлению: наши молодые актеры работают без всякой помощи со стороны критики. Мочалов имел своего Белинского. А скажите: мог бы он срабатывать каждую последующую роль лучше предыдущей, если бы не читал серьезных разборов своей {213} игры больших критиков своего времени. Одному Вам поверят мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам»[[515]](#footnote-489). Через несколько лет в письме В. Н. Соловьеву по поводу возобновления «Дон Жуана»: «Я имел только рецензии Цимбала, Евг. Кузнецова и А. Пиотровского. Были еще? А Гвоздев писал?»[[516]](#footnote-490) И в этом коротком вопросе — место метода Гвоздева в театроведении.

Своеобразным мостом от левых театроведческих групп (прежде всего — гвоздевской школы) к театральной мысли, воспитанной на методологии МХАТа, были статьи и выступления режиссера, педагога и теоретика театра В. Г. Сахновского, совершавшего свой путь от условного к психологическому театру, старавшегося синтезировать их принципы, испытавшего даже в качестве режиссера МХАТа явное влияние условного театра, теории гротеска (например, при работе над спектаклем «Мертвые души», вызвавшей открытую, содержательную полемику внутри театра).

В отличие от левой критики, он сосредоточил внимание не на режиссерской технике, но — на смысловых напряжениях постановок Мейерхольда, на их ассоциативном богатстве. В режиссере-конструктивисте Сахновский разглядел трагического поэта. Один из немногих, он очень ярко описал сложное буффонное и трагическое настроение, пронизывавшее «Смерть Тарелкина», хотя назвал и приемы спектакля, рассказал о предметах, костюмах, мизансценах. «Видевшие этот спектакль должны констатировать, что в иные моменты чувство жути, кошмара и какого-то внутреннего беспорядка, безнадежности дойти изображенным на сцене людям хотя бы до границ душевного приличия — передавалось»[[517]](#footnote-491).

Таким же — поэтическим — ходом Сахновский передавал и свои глубокие ощущения от «Мандата». Он вспомнил кабачок, в котором мог видеть, как циничная публика получает наслаждение от пошлого зрелища, и описал гармонию этой низменности, становящейся всеобщей. «Этот спектакль — страшная картина русской действительности. Должно содрогнуться сердце, должны политься слезы, нужно сидеть разинув рот, как смотрят дети, когда они удивлены и увлечены, так страшна и так горько смешна та Россия, которую показал Мейерхольд. <…> То, что смотрело на меня со сцены, было страшным явлением превращения жизни в картонный и деревянный субстрат ее»[[518]](#footnote-492). Критик сравнил это с тиром, вернее, он нашел свой образ для описания спектакля. В этом ассоциативном, непрямом способе отражения спектакля сказалась театральная школа, связанная с литературным восприятием театра.

{214} Сахновский горячо отозвался на «Мандат» после вполне пренебрежительного отношения к «Лесу», в котором увидел подмену тем Островского — а это «все равно, что разъять по частям Кельнский собор или переставить части Василия Блаженного в Москве! Но то, что показано, показано так ярко, что многие, подавленные этой яркостью показа, уже не в состоянии сопротивляться режиссеру и восхищаются картиной. Я же, — заканчивает исследователь, — нашел в себе силы вырваться из-под гипноза Мейерхольда и, призвав на помощь логику, убедить себя в том, что не Островского видим мы в спектакле, а лишь *вариацию* на пьесу Островского»[[519]](#footnote-493). В этом отзыве очень откровенно сформулировано противоречие литературоцентристского взгляда: спектакль вполне убеждает своей собственной логикой, и нужны особые искусственные усилия, чтобы не воспринимать его сам по себе, а увидеть в нем *лишь* неверную репродукцию. Проще с пьесой Н. Р. Эрдмана, которая не является признанным образцом. Спектакли Мейерхольда смешивали критерии интерпретации классики.

Стремление Сахновского противопоставить «Лес» Мейерхольда пьесе Островского сталкивалось с мнением историка творчества Мейерхольда Н. Д. Волкова, высказанным на том же диспуте. Волков рассматривал содержательные истоки спектакля расширительно, не ограничивая их одной пьесой и угадывая важнейшую черту мейерхольдовского метода — широкий ассоциативный подход к сквозным темам и образам культуры. По словам Волкова, «Мейерхольд явил в спектакле ту большую тему о России, которой болела вся русская литература — литература Гоголя, Достоевского и Блока. Темное царство Островского никак не может быть представлено на сцене чертами лирическими: страшный лик грешной России глядит на нас из пьесы Островского»[[520]](#footnote-494). (Сахновский уловил это в «Смерти Тарелкина», отринул в «Лесе», затем снова увидел в «Мандате».) Тенденцию в творчестве Мейерхольда Волков отмечал ту же, что и Марков: «Если же мы начнем рассматривать “Бубус” и “Мандат” вместе, — писал критик в 1925 году, — то в их совокупности явное устремление Мейерхольда в сторону реализма, но реализма, опирающегося на музыкально-четкую игру не переживающего, а “представляющего” актера и исключительную фантазию в области трактовки сценического пространства»[[521]](#footnote-495).

Подход к театру Мейерхольда критики, имеющей генезис реалистического театра и связанной с МХАТом, как было уже сказано в связи с периодом 1910‑х годов, не мог не быть резко полемичным. После революции ситуация усугубилась по политическим причинам. Защита культурной традиции, к которой принадлежало и психологическое театральное искусство, имела значительно более широкий {215} смысл, чем профессиональный спор о режиссерских методах. Сам Мейерхольд на рубеже 1910 – 1920‑х годов подчеркивал (и, кстати, преувеличивал) свой разрыв с традицией Художественного театра. Чем должны были ответить ему, лидеру «Театрального Октября», сторонники психологического, реалистического театра, подвергавшегося со всех сторон до конца 1920‑х годов уничтожающим разносам, когда судьба их направления представлялась бесперспективной?..

Иногда их нежелание вникнуть в суть мейерхольдовского творчества было очевидным. В этом смысле можно считать классическим описание «Леса», сделанное в письме В. И. Немировичем-Данченко. Спектакль в этом описании выглядит примитивным, бессмысленным, диким. «А сцена Петра и Аксюши из 2‑го действия (грустная, лирическая у Островского) ведется на гигантских шагах. Сначала бегает одна Аксюша, Петр смотрит, потом он, потом оба. И, бегая, ведут диалог. <…> Я смотрел только первое отделение. Не мог больше. Было очень скучно…»[[522]](#footnote-496) Конечно, то, что великий режиссер не захотел видеть ничего эмоционально содержательного, театрального и по-своему традиционалистского в театральном контексте Мейерхольда, — дань полемике.

Большая закономерность была в противоречивых рецензиях, в которых мхатовские критики чутко улавливали новизну приемов построения и оформления спектаклей, однако отказывали Мейерхольду в цельности и содержательности его искусства.

Очень характерен отзыв Ю. Соболева о «Великодушном рогоносце», заканчивающийся убийственной оценкой эксперимента, в котором, писал критик, «кроется величайшая, на мой взгляд, опасность для Театра. Подмена его живого искусства и его человеческого творчества — мертвенным мастерством и бездушной машинерией»[[523]](#footnote-497). Противоречие, однако, в том, что несколькими абзацами ранее критик отмечал даже такое важное для мхатовца качество постановки, как «несомненная, убедительная и торжествующая победа Актера — актера с большой буквы», и задавал важный для метода Мейерхольда вопрос: «Разве такая легкая, радостная, такая мускулистая, крепкая, такая ритмичная, широко и вольно разливающаяся игра актерского тела не убедительна сама по себе? А Ильинский, Зайчиков и Бабанова не *выразительны, неритмичны*, не *убедительны*?»[[524]](#footnote-498)

Дальнейший ход рассуждений возвращал читателя к пьесе, идее «разоблачения лицемерия брака», несогласованности спектакля и, в итоге, к отрицательному ответу на заданные вопросы.

{216} Между тем критика реалистического направления могла разглядеть в спектаклях Мейерхольда связи с традицией, философскую и эмоциональную насыщенность, глубинную опору на классическую драму — качества, скрытые от неофитов-конструктивистов и формалистов. В то же время изучение театра Мейерхольда должно было рано или поздно разрушить догматические представления о границах и формах реализма и психологизма в современном театре, что открывало новые возможности для этой театроведческой школы.

Отрешиться от многих моментов изначальной предвзятости психологической школы и отказаться от логики противостояния театральных методов смог П. А. Марков, хотя произошло это не просто, не сразу и не полностью.

Марков первым связал Мейерхольда с «законным» для реалистов типом искусства, когда утверждал: «Разрушая театральную форму, разламывая здание театра и сцену, вводя новые приемы изображения сценических событий, Мейерхольд возрождал из этих разломанных форм народную мелодраму. Если же говорить о том общем методе, которым Мейерхольд работал, то этот метод в общем и целом стремится к некоторому “вещному” реализму…»[[525]](#footnote-499)

Есть глубокая закономерность в том, что Марков и реалисты постепенно «открывали» Мейерхольда как раз тогда, когда от него «отказались» критики конструктивистско-социологического направления. Мейерхольд был шире и тех и других, и один из полюсов его метода (или беспредметная театральность, или реальность воплощений, хотя бы кажущаяся) встречал непонимание.

Первый отзыв Маркова о «Лесе» содержит как признание значительности этого события, так и принципиальные *методологические* сомнения: «Сделав из хорошей пьесы плохой сценарий, разломав Островского, снизив образы, Мейерхольд одновременно и снова делает значительный опыт утверждения “Шекспирова театра российской современности”. Это такая дерзкая заявка на будущее, которая обязывает Мейерхольда или к раскрытию нового мироощущения и миросозерцания, или обрекает Мейерхольда на окончательный и полный нигилизм»[[526]](#footnote-500). Ощущение неубедительности спектакля звучит в этом отзыве, между тем позитивная программа режиссуры Мейерхольда уже была и провозглашена, и воплощена, и проанализирована (в близком прошлом перед «Лесом» — в «Великодушном рогоносце», например), так что эта посылка отзыва — резко полемична.

Критерий соответствия спектакля пьесе был одним из основных, которые обсуждал Марков в своих печатных и устных выступлениях. На диспуте в Гос. Академии художественных наук критик сам задавал себе этот вопрос: «Звучал ли Островский в этом “Лесе”? {217} Да, звучало *основное* в Островском, его чувство русского разгула и шири, но отдельные сценические образы “Леса” не звучали»[[527]](#footnote-501).

А в большой обзорной статье Марков писал о «некотором единоборстве с Островским, вернее, — с сущностью данной пьесы… Мейерхольд достиг утверждения своего театра, но прошел мимо основного смысла “Леса”». Здесь критик снова упоминал «народную и разгульную стихию», почувствованную Мейерхольдом, за «освобождение» которой режиссеру пришлось заплатить «ценой ломки остальных элементов художественного миросозерцания и творчества Островского»; Марков дальше их перечисляет: «романтизм Несчастливцева, мрак обитателей “леса”, суровость и кряжистость мужика, слово Островского»[[528]](#footnote-502).

Названные черты пьесы, отсутствующие в спектакле, могут вызвать изумление: зачем Маркову «кряжистость мужика», да и какого мужика; какого рода мрак ожидался в этой комедии; чем был недостаточно романтическим Несчастливцев; было ли когда-нибудь в другом спектакле разоблачение Гурмыжской, Улиты и Буланова беспощаднее?.. Что слово Островского плохо звучало — сомнений вызывает мало, это справедливый упрек к актерской технике, и именно к ней, потому что режиссером это слово не только не «уничтожалось», но даже дописывалось прямо буквами — в титрах. Такой «Лес» был для Маркова в самом прямом смысле неожиданным, аргументы против него вытекали, скорее всего, из общего впечатления: Мейерхольд был не в состоянии «убедительными средствами сделать Островского в своей интерпретации интересным, живым и действенным до конца» [это о любимом зрителями спектакле, шедшем четырнадцать лет, две тысячи четыреста раз! — *Н. П*.], «непреодоленный драматургический материал мстил за себя»[[529]](#footnote-503).

В своей оценке спектакля Марков не учитывал первоначальных принципов конструктивистского театра, он поверял режиссуру пьесой, ее темами, идеями, образностью. Причем речь шла не о композиции спектакля, а о сущностном уровне содержания и миросозерцания. Изначальность других законов театрального мышления, в которых классическая пьеса становилась материалом спектакля, а мир автора понимался обобщенно и метафорически, в это время еще не убеждала критика. Не убеждала и трактовка действующих лиц, лишенная предметной характерности.

Находя в спектакле отрадные черты, Марков говорил, что «Лес» «замешивает театр жизнью и противоположен формально-эстетическому театру… Здесь дано утверждение актера и преодоление конструктивизма»[[530]](#footnote-504). Критик хвалил «исполнение Аркашки Ильинским, в последних спектаклях комедии Островского преодолевшим {218} “чаплинизм”, ранее досадно мешавший его игре»[[531]](#footnote-505). В 1924 году, при всеобщем распространении конструктивизма и эксцентризма и кризисе реализма, подобные похвалы могли восприниматься разве что парадоксально: критик одобрял то, что было противоположно мейерхольдовской программе. (Не здесь ли появились первые корни более поздней идеи, что спектакли Мейерхольда были значительны *вопреки* его методу?)

Но даже по сравнению с «Лесом» совсем мало энтузиазма вызвал у критика поворотный «Учитель Бубус»: характеризуя дальнейший путь Мейерхольда, Марков упоминал его в следующих выражениях: «После анатомического разъятия трупа “Бубуса” Мейерхольд вернулся на счастливые [как все относительно! — *Н. П*.] пути “Леса”»[[532]](#footnote-506). Постановка вызывала «холодный отклик» — «тоскливое равнодушие к *судьбам героев пьесы*»[[533]](#footnote-507) (но разве не внеположен театру Мейерхольда, театру Синтезов вообще признак тревоги за конкретные судьбы героев (!) пьесы (!)?). Критерий степени раскрытия интерпретируемой пьесы проходил через всю рецензию, традиционно начинавшуюся с характеристики драмы. «Отсутствие встречи между автором и режиссером губило пьесу и делало бесплодной работу режиссера»[[534]](#footnote-508).

Сам по себе неизведанный театральный мир, созданный новыми средствами, не был воспринят Марковым содержательно, как предполагал это формальный подход. «Спектакля не было. Был урок режиссерского педагогического мастерства, — отрезал критик в первой строке рецензии. — <…> Зритель был допущен в лабораторию Мейерхольда». Марков бесстрастно перечислял внешние черты постановки, но ему не хватало такого Мейерхольда, «который издевается, ненавидит, смеется, страстно агитирует, любит»[[535]](#footnote-509). Словом, форма была, содержания не было, как бы сокрушался критик. Он не воспринял семантически замедленность, скованность, безжизненность и тревожность течения действия, которое было понято другими критиками как выражение гибели европейской утонченной культуры, не оценил своеобразной сатиры этого спектакля.

В «Мандате» Маркову открылся недостававший ранее пласт театра: «Мейерхольд показывает сперва форму человека, собирает острые наблюдения, брошенные на пустую и страшную, сильную и страстную жизнь, чтобы сконденсировать их в форму нового и сгущенного *реализма*»[[536]](#footnote-510). Критик противопоставлял III акт предыдущим, ведь только в нем Мейерхольд достигает полного совпадения с «зерном комедии»: «Маски оживают… Физиологическое явление Варьки неожиданно переходит в тоску и радость потерянного и {219} ищущего *человека*. <…> Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку”»[[537]](#footnote-511). «Реализм», «зерно комедии», не «маски» — а «люди»… Эти атрибуты были в 1925 году исключением, а не правилом среди критериев современного спектакля.

Марков был полемичен, по существу, сопротивляясь формалистической, конструктивистской, невербальной режиссуре. Интересно, что «водораздел» качества лежал для критика посреди спектакля, в котором, в отличие от реалистической последовательности, разнохарактерные части дают новое качество целого. Один план без другого в гротеске был бы не содержателен. Но, с точки зрения Маркова, ценность действий этого спектакля не равна.

Когда «содержание проявилось через персонажей, имевших более или менее определенные соответствия реальности, через драматическое действие, основанное на пьесе» (вербальный и ситуативный уровень), и стало можно говорить о некоторой предметности, хотя и преображенной, — тогда критик по достоинству оценил и невербальные, игровые, чисто театральные приемы режиссерской композиции, которые достаточно тенденциозно не считал ранее столь важными.

«Ревизор» тоже был для Маркова на грани между этими театрами, «формальным» и «реалистическим»: «В этом противоречивом и мучительном, поднимающемся до трагического и опускающемся в беспредметное жонглирование режиссерским мастерством спектакле нет “Ревизора”, но есть трагедия Гоголя, показанная приемами большого и одинокого мастера»[[538]](#footnote-512), — писал критик, объективно перечислив перед тем практически все те же принципы режиссуры спектакля, что, например, и Гвоздев, и Слонимский, увидевшие в них неразделимость и цельность.

Исходные принципы Маркова не вступали в примирение с методом мейерхольдовской режиссуры, ведь все же, в отличие от левых школ критики, это были иные принципы. Но на этом этапе критик не остановился. Было залогом нового уровня исследования предмета само отношение к нему: «Теперешний Мейерхольд — одна из замечательнейших проблем театра»[[539]](#footnote-513). Подчеркнем слово «проблем», так как Марков готов был разгадывать творческие мотивы режиссера на новом уровне. Начиная с 1927 года критик дает иные трактовки режиссерским принципам, которые отмечал и раньше. Мейерхольд перестает выглядеть прежде всего разрушителем известных театральных форм. Он обнаруживает глубинные мотивы созидания нового театра.

{220} Марков делает открытие на материале «Ревизора», позволяющее увидеть творческую логику режиссера: «Мейерхольд — режиссер-лирик преимущественно», более того, «каждый художник имеет тематику своей художественной жизни»[[540]](#footnote-514). И у критика отпадает потребность связывать спектакль с иной логикой и тематикой, кроме его собственной. Приемы и «трюки» режиссера находят обоснования, они могут быть представлены как система.

В поздних работах критик находит внесюжетный принцип драматургии мейерхольдовского спектакля («прямого хода между отдельными сценами нет, и связаны сцены не столько развитием действия или раскрытием сюжета, сколько единой тематикой, которая становится ясной из всего хода спектакля. <…> Можно упомянуть и о музыкальных методах в проявлении этой тематики»[[541]](#footnote-515)). Такова не литературная, а режиссерская драматургия, составленная из элементов, выраженных в работе художника, автора и актера — элементов действия, «которые он, основной руководитель, должен направлять твердой и уверенной рукой»[[542]](#footnote-516).

Марков дает определение особенностей мейерхольдовской драматургии спектакля «как суммы картин, построенных по ассоциации смежности и противоположности»[[543]](#footnote-517). Утверждая принцип монтажа спектакля, он, уходя еще дальше от поиска соответствий с литературным текстом, делает сравнение: «Монтирует спектакль подобно тому, как монтируют хорошую кинокартину»[[544]](#footnote-518).

В соответствии с новым взглядом на мейерхольдовскую драматургию спектакля критик, например, более не видит в «Зорях» лишь «переделку» (как в «Новейших театральных течениях»[[545]](#footnote-519)), но — «символическое выражение революционной борьбы», связывающее зрительный зал со сценой.

Из ретроспективного анализа творчества Мейерхольда в книге 1936 года «Советский театр» можно сделать вывод, что для Маркова важным для углубления концепции мейерхольдовского театра стала более явная с конца 1920‑х годов его «эстетизация». «Он доводит теперь свои приемы до их высокого эстетического выражения… Мейерхольд нашел для себя основы новой красоты, отвечающей его мастерству и тонкому вкусу»[[546]](#footnote-520). Первым подтверждением этой мысли для исследователя теперь становится, как это ни неожиданно для того, кто знаком с рецензиями 1925 года, решение «Бубуса». Какое тут «разъятие Мейерхольдом трупа»: «Он изыскан в приемах и изобретателен в построениях». Критик поэтично описывает американскому читателю, которому предназначалась его книга, «танцующие {221} ленивые движения актеров в сочетании с неожиданностью мизансцен», «красивость, которой не суждено ожить вновь…»[[547]](#footnote-521)

Важнейшим свойством режиссуры Мейерхольда, очевидно, ставшим ключом для критика (вернее, к критику?), было появление последовательности «художественных деталей, способных возбудить в зрителе наивозможное количество богатых и сложных ассоциаций»[[548]](#footnote-522).

Марков пересматривает оценки мейерхольдовских спектаклей, описывая их теперь как адекватные «великим живописным традициям», наполненные «глубоким пониманием… больших русских писателей», подчиненные «философскому раскрытию зерна того или иного автора», «своему философскому замыслу», «обобщению больших современных явлений»[[549]](#footnote-523). И — ни слова о разрушении литературной основы.

Меняются не столько констатация или определение режиссерских особенностей Мейерхольда, сколько их трактовка, мотивы и смысл. Мотивы реформ театра, совершаемых Мейерхольдом, становятся гораздо более глубокими и убедительными для критика.

Если, например, ломка театрального здания и сцены, отсутствие занавеса, костюмов и привычных декораций раньше упоминались без особенных объяснений, как средство политического театра (условие для осовременивания, для спектакля-митинга и так далее[[550]](#footnote-524)), то теперь Марков видит в этом реализацию режиссером роли современного драматурга, создающего новую систему театра. (Характерно, кстати, что Марков в своих объяснениях следует формально-социологической логике, находя проблему «феодально-придворного» типа театра прежде всего в сцене-коробке, затем — в обусловленной ею «интимности игры», и приходит к идее «давно осознанной самостоятельности театрального искусства» [кем — «давно»? — *Н. П*.] и «праву режиссера на свободное прочтение пьесы»[[551]](#footnote-525)…)

Так же расширил Марков понимание музыкальной сферы в режиссуре Мейерхольда. Если в «Новейших театральных течениях» речь шла лишь о необычном звучании, появлении шумового оркестра как одном из приемов, ведущих к сближению с современной жизнью, то в «Письме о Мейерхольде» речь зашла о музыкальном построении актерского образа, а в книге «Советский театр» — о системе театра: «Он определял музыкальность как подлинную основу производимой им сценической революции. <…> Он строит и внутренний рисунок спектакля как подобие музыкальной симфонии»[[552]](#footnote-526).

{222} Нельзя сказать, чтобы к 1936 году эта мысль была особенно новой (как и трактовка реформы площадки, да и как идея режиссерской драматургии, сформулированная Ю. Юзовским в 1933 году), но чрезвычайно важно, что постепенно разрушалась методологическая неадекватность критериев реалистического театра и условной режиссуры.

В отличие от критиков — сторонников именно условного, именно конструктивистского театра, для которых режиссура Мейерхольда была внятна и как система, и в деталях, на основе единства мировоззрения, Марков был скорее критиком из правых, который рано или поздно принял, понял и объяснил театр Мейерхольда как явление театрального искусства, театра вообще, а не только левого. И когда он, а не В. Блюм, утверждает: «Невозможно не быть увлеченным и потрясенным глубоким пониманием Мейерхольдом больших русских писателей», или что в «Ревизоре» режиссер «весь блеск своего вкуса… подчиняет своему философскому замыслу»[[553]](#footnote-527), — это свидетельствует о том, что система режиссера-поэта своими эстетическими достижениями может в итоге убедить и критику, готовую поступиться принципами «театра Типов», так как «театр Синтезов» соответствует более существенным, глубинным критериям.

Есть, однако, парадокс или, напротив — несомненная историческая логика в том, что когда Марков пришел к глубокому постижению театра Мейерхольда, историческая судьба этого театра оканчивалась, и оканчивалась насильственно, в частности, по причине несоответствия реалистическим потребностям зрителя. «Никогда еще на сцене не была дана с такой яркостью мрачная фантасмагория Гоголя (“Ревизор”), или горчайшая ирония Сухово-Кобылина (“Свадьба Кречинского”), или идеалистический скептицизм Грибоедова (“Горе от ума”), как в данных постановках Мейерхольда»[[554]](#footnote-528), — убеждал Марков американского читателя, а в это время даже в самом театре Мейерхольда его собственные актеры, не говоря о большинстве критиков, обвиняли его в «формализме» и отказывались от антиреалистических заблуждений.

В большой работе Маркова «О советском актере» (сданной в набор в марте 1938 года и подписанной в печать лишь в августе 1939‑го) главка о мейерхольдовском актере отсутствует. Между тем здесь говорится: «Формальный путь построения роли невозможен и исчерпан. За рамками пьесы, за конструктивными линиями сценических установок, за павильонами, за гримом и костюмами должна возникнуть целеустремленная и трепетная жизнь нашей социалистической современности. <…> Не потому ли после многих лет отрицания со стороны “левого фронта” такое внимание вновь привлекает система МХАТ?»[[555]](#footnote-529)

{223} Парабола театроведческой мысли как будто привела Маркова к той позиции, с которой в «Новейших театральных течениях» он рассматривал воззрения Мейерхольда на актерское искусство как чисто технологические: целесообразность движений, импульсы, рабочий процесс. Цирк и мюзик-холл целиком связаны с этим новым пониманием актерского творчества, — утверждал тогда критик и подробно останавливался на том, как такие актеры «окончательно освобождены от необходимости создавать резкий и определенно очерченный, индивидуальный образ, который не может быть предан окончательному забвению в театре»[[556]](#footnote-530). Такое понимание мейерхольдовского актера у Маркова постепенно разрушалось.

В конце концов в текст статьи «О советском театре» при позднейших публикациях был включен фрагмент о мейерхольдовском актере, где с глубоким пониманием значительности анализируются важнейшие составляющие метода игры в условном театре, такие, как музыкальное построение, вариации на внутреннюю тему образа, пластический диалог, движение как выражение внутреннего содержания, возрождение традиций площадного, шекспировского, мольеровского, азиатского театров, борьба с бытовизмом и эстетизмом… Марков четко писал об освобождении актера в мейерхольдовском театре, о развитии актерского мастерства в чистом виде (там, где Ю. Соболев видел замену его бездушной машинерией…)[[557]](#footnote-531). В портрете И. Ильинского, вошедшем в тот же сборник 1939 года «Театральные портреты», без упоминания имени Мейерхольда, несмотря на охоту на ведьм беспредметности, масочности, традиционализма, в конкретном анализе были представлены как новаторские и конструктивные принципы игры актера, которыми он, по существу, был обязан мейерхольдовской школе: освобождение чисто актерского творчества, физическая определенность, резкость трактовки, отсутствие слияния с персонажем, система пластических рефренов, действенный ритмический рисунок, комический язык движений в приемах деформации и другие. Марков, собственно, не отверг исполнения Ильинским его программных ролей у Мейерхольда — Брюно, Аркашки, Самушкина (в «Последнем решительном»), Ломова, Расплюева[[558]](#footnote-532). И это в книге, где автор утверждал, что система МХТ «дает единственно верные и серьезные результаты»[[559]](#footnote-533) (фраза выкинута при переиздании).

Гармония метода Мейерхольда и критики реалистической ориентации так или иначе была невозможна. Когда Марков приблизился к тому, чтобы такую гармонию обосновать, это уже не могло быть произнесено и услышано.

{224} В исследование мейерхольдовского метода, по сравнению с левыми школами, критики мхатовского направления внесли понимание связей образности его театра с реальностью во всех случаях, где это было возможно, увидев не имманентно театральный мир, а поэтический образ реального мира. Такое изучение метафорических спектаклей режиссера расширяло общие представления о границах реализма, о возможностях иносказательного отражения реальности.

В то же время метод Мейерхольда, генетически связанный с романтической концепцией двоемирия, испытавший эстетическое влияние символизма, не мог быть адекватно понят без признания самостоятельности, первичности и изначальной оригинальной содержательности театрального текста. Гротеск не отражает реальность, а создает свою. Реалистическому сознанию в принципе чужда мейерхольдовская концепция театра как «внеприродной комбинации естественных… явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта»[[560]](#footnote-534). Гротеск, признанный в театре Мейерхольда «в качестве основания его бытия», «основным свойством театра», понимался как сознательная перестройка природы и соединение несоединяемых в ней явлений, посредством которых возникает новая материальность и законченность созданной формы[[561]](#footnote-535).

Гибкие формулировки типа «режиссер-поэт», «особая театральная форма», «личная идея», «обнаженный и строгий реализм» (П. А. Марков), приближавшие мыслящую в эстетике реализма критику 1920‑х годов к особенностям сценического языка Мейерхольда, были связаны с изначальным пониманием гротеска как *формы*, которая, по словам К. С. Станиславского, «больше и сильнее сущности», утверждением, что гротеск — «это *внешнее*, наиболее яркое, смелое оправдание… внутреннего содержания»[[562]](#footnote-536). Для Мейерхольда же гротеск определял «*сущность*», особую природу и другой уровень структуры, из которой нельзя вычленить «внутреннее содержание», требовал «неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра»[[563]](#footnote-537). И здесь могли оказаться ближе к сути формалисты с их семантизацией феноменов формы, языка, техники. Но они, увы, почти не анализировали спектакли…

Творческий метод Мейерхольда не нашел полного понимания и адекватного анализа в какой-нибудь одной театроведческой школе. Детальное изучение ранней творческой программы режиссера, предпринятое Н. Д. Волковым в книге «Мейерхольд», в синтезе с работами критиков ленинградской школы полнее всего отражает «самосознание» мейерхольдовской режиссуры, тех внутренних {225} целей, которые возникали на разных этапах ее развития. Но взгляд слева (формальной и социологической школ) и справа (со стороны реализма) — это то напряжение, которое стимулировало развитие теории Мейерхольда, осознание и обоснование им самим (и всеми писавшими о нем) своих позиций. Без полемики не было бы самого процесса формирования и фиксации методологии режиссера. Она полемична по природе.

Дискуссии о Мейерхольде выявили все общие проблемы развития театра: о структуре театральной системы, о диапазоне методов и их обосновании, о функциях режиссуры, о режиссуре как педагогике и актерской системе, о театральных традициях, об эстетической преемственности и актуальности эстетических систем крупнейших драматургов прошлого… Театроведение обретало свое содержание на много лет вперед.

Разные периоды развития метода Мейерхольда дали начало новаторским школам критики: и социологическая, и гвоздевская школа формировались на почве той театральной реальности, которая в значительной мере определялась экспериментами Мейерхольда. Не было ни одного направления театральной мысли, на котором так или иначе не отразилась бы полемика о методе Мейерхольда. В историческом и методологическом планах это справедливо до сих пор. Система Мейерхольда по-прежнему остается как будто обновляющейся при каждом обращении к ней, неисчерпанной, неуловимой.

## **{226}** Л. Г. Муратов Театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна (К постановке проблемы)

Книга «Пути к синтезу: Мейерхольд и кино» А. Февральского впервые определила тему «Мейерхольд и кинематограф»[[564]](#footnote-538). Справедливо отмечая, что «связи Мейерхольда с кино еще мало исследованы», автор предлагал воспринимать и анализировать тему как киноведческую.

Думается, однако, что существуют имена и темы, значимость которых выходит за пределы того или иного рода искусства и творчества отдельного художника, и потому ограничивать их какими-либо тематическими, временными и пространственными рамками вряд ли правомерно. Особенно в тех редких случаях, когда речь идет о явлениях, требующих воспринимать их в широком кругу «синтетической культуры» (А. Блок). Вряд ли надо сейчас доказывать, что театр Мейерхольда и был таким культурным феноменом, выходящим за пределы сценического искусства.

Тема «Мейерхольд и Эйзенштейн» впервые была «подсказана» самим постановщиком легендарного «Потемкина» еще в 1920‑е годы и всегда привлекала повышенное внимание. Так, например, Л. Козлов, стремясь «возвысить» Эйзенштейна-«ученика» над Мейерхольдом-«учителем», ссылался на критические и отрицательные высказывания Эйзенштейна о Мейерхольде-режиссере, датированные 1929 годом: «Остался… Мейерхольд — и не как театр, а как мастер». По мысли исследователя, это была «довольно точная оценка положения»: «точная» в том смысле, что «художник отождествлял свои творения со своим искусством, а себя со своими творениями». Козлов считал, что «эта критика состояла прежде всего в отрицании некоторых качеств индивидуального эстетического мироощущения, которые Эйзенштейну представлялись отживающими, регрессивными, несовместными со временем и с его задачами»[[565]](#footnote-539).

Получается так, что Эйзенштейн, «коллективист», утверждающий «единомыслие коллективной работы в театре и кино» как «некое общее соавторство всех», уже одним этим превосходил своего «учителя», явного художника-индивидуалиста, с его «отживающими, регрессивными» особенностями, столь же явно «несовместными» с новым временем. Более того, искусство Мейерхольда даже {227} дало Козлову основания ставить проблему его «вины трагической» — с точки зрения ученика Эйзенштейна. Суть ее в том, что «учителю» была присуща «неспособность посмотреть на себя и на свое искусство извне, объективно понять и оценить его соотношение с реальностью вне его»[[566]](#footnote-540).

Что и говорить, упреки серьезные — ведь они подкреплены ссылками на известные высказывания самого Эйзенштейна: «Мейер[хольд] — революционер. Этого было достаточно до 1920‑х годов. Это осталось, как говорят в м[атемати]ке, необходимым, но перестало быть достаточным. Революционера мало. Надо было быть диалектиком. <…> Театр — это не режиссер. Режиссер — это кино. Театр же — это прежде всего актер. <…> Опыт Мейерхольда уходит с ним. Как игра умершего пианиста. <…> Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества. Не имел и синтеза — сведения в методику. <…> Отсутствие верного метода познания лишило его возможности свести опыт в методику. <…> Мейерхольд — революционер. От Александринки до “Зорь”. Но Мейерх[ольд] не диалектик»[[567]](#footnote-541).

Все это и давало основания исследователю считать, что мейерхольдовский театр начал терять свою авангардную позицию и то влияние, какими он обладал в советском искусстве первой половины 1920‑х годов. И как результат такого «отставания» Мейерхольда от Эйзенштейна — преодоление последним всей той «театральности» в революционном кинематографе, которая давала о себе знать в начале творчества ученика Мастера. Недаром и в отечественном киноведении влияние театра и режиссуры Мейерхольда обнаруживают (и до сих пор) лишь в первых сценических постановках будущего кинематографиста. Видимо, считается, что творец «Потемкина», «Октября» и «Старого и нового», став всемирно известным кинорежиссером, авангардистом и новатором чистейшей пробы и родословной, как истинный «революционер» и «диалектик» полностью изжил и преодолел в себе все то, что связывало его с «бывшим» и «старым» театральным искусством. К тому же и сам «поздний Эйзенштейн», вспоминая свою театральную юность и учебу у Мейерхольда, всячески открещивался и «отрекался» от всего того, что ему, «правоверному» кинематографисту, казалось впоследствии противоестественным и чуть ли не запретным влечением к сценическому искусству: «В тот период я переживал временный рецидив “театральности” с острым креном в эстетику условного театра»[[568]](#footnote-542).

Да, конечно, было и такое «отречение», когда он, вспоминая о своих первых шагах в сценическом искусстве, работе и учебе у «создателя условного театра» Мейерхольда, отмечал свое настойчивое стремление преодолеть этот «временный рецидив “театральности”». Так, например, говоря о постановке «Мексиканца», где он {228} осуществил идею подлинного, а не игрового «ринга на сцене», т. е. присутствия «фактической реальности», «конкретности фактического явления» в условном художественном мире спектакля, режиссер видел в нем впервые открытый им «элемент кинематографичности». Другую свою сценическую постановку — «Мудреца» — Эйзенштейн считал «началом» своего «кинематографизма». Как известно, в этом спектакле, который, кстати, был создан Эйзенштейном совместно с драматургом С. Третьяковым, «человеком мейерхольдовской школы» (В. Шкловский), «кинематографизм» сценического зрелища заявил о себе во весь голос — от злодея в маске из комической ленты до использования киноролика «Дневник Глумова», где была ориентация на «условность американской кинопогони», до «монтажа аттракционов». Сам этот хрестоматийный кинематографический термин, впервые обретший жизнь в статье Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923), давал ему основания не без гордости констатировать: «Употребляется впервые». Закономерно, что в отечественной кинолитературе культ суверенности экранного искусства и пафос его собственных первооткрытий определяли устойчивость противостояния нового искусства его «старым» предшественникам.

Можно понять Шкловского-эйзенштейнианца, когда он, анализируя причины успеха «Мудреца» («вещь, вызывающая полузависть Мейерхольда») и отмечая при этом, что «мало знал Всеволода Эмильевича Мейерхольда, хотя и успел несколько раз с ним поссориться, но бывал на его репетициях», счел именно «монтаж аттракционов» Эйзенштейна отрицанием «сюжетной логики», позволявшим «сценическому действию оставаться условным», и констатировал: «Встреча с кино состоялась»[[569]](#footnote-543). По мысли автора, именно «кинематографизм» этой театральной постановки Эйзенштейна показался старому режиссеру до такой степени «явлением чрезвычайным», что последний и сам решил воспользоваться первооткрытиями и новациями своего любимого ученика: «Великий режиссер Мейерхольд *позднее пришел* к “Ревизору” Гоголя; он разрезал пьесу на несколько кусков, снабженных титрами, как это делали в кинодрамах… Немое кино вошло в театр обнажением смены и самостоятельности кусков, преобладанием движений над заглушённым словом»[[570]](#footnote-544).

Итак, «любимый ученик» не только превзошел, но и обогнал «любимого учителя» на путях того, что в ту пору принято было называть «кинофикацией театра» (Адр. Пиотровский), своим «блистательным молодым спектаклем» дал урок пусть и «великому», но, к сожалению, «старому режиссеру». Столь же очевидно и другое — кинематограф и театр в равной мере обогатились в результате такой борьбы за первенство и «превосходство» одного искусства над другим. {229} Разумеется, сейчас уже нет необходимости оспаривать давние и субъективные оценки Шкловского — с верующими не спорят в их храме. Гораздо существеннее другое — освободиться от власти и инерции давней киноведческой мифологии, сопутствующей и поныне именам и произведениям великих художников и заставляющей то и дело вновь вспоминать все то же, пушкинское: «Главы пред идолами клонят…»

Во всяком случае, не надо быть ни правоверным эйзенштейнианцем, ни дотошным специалистом-исследователем творчества Мейерхольда, чтобы признать очевидной истину — так называемая кинофикация театра, столь властно заявившая о себе во всей художественной культуре 1920‑х годов, отнюдь не была открытием и детищем того поколения, которое Шкловский, причисляя к нему Эйзенштейна и себя, аттестовал так: «Мы созданы революцией. <…> Без нее многие из нас были бы декаденты»[[571]](#footnote-545). Что и говорить, страшный грех для художников послеоктябрьской эпохи. Но в таком случае не лишне сейчас напомнить, что Мейерхольд, став кинематографистом еще до 1917 года и сняв «Портрет Дориана Грея» и «Сильного человека», позже причисленных советским киноведением к декадентским лентам, уже тогда должен был решать лично для себя проблему взаимоотношения театра и кинематографа. Принято считать, что значимость Мейерхольда-кинематографиста определяется прежде всего тем, что он в экранизации романа О. Уайльда «открыл совершенно новые для того времени возможности кинематографа»[[572]](#footnote-546). Аксиомой считается и то, что «*театральный* режиссер Мейерхольд понял резкое отличие кинематографа от театра и не попытался превратить фильм в засъемку театральной инсценировки»[[573]](#footnote-547). И даже театровед Февральский, стремясь не отставать от киноведов, воспринимавших Мейерхольда лишь как театрального режиссера, подчинившегося законам и правилам экранной музы, не без удовлетворения отмечал поиски и открытия им «чисто кинематографических приемов»[[574]](#footnote-548).

Конечно, можно понять адептов и подвижников нового рода искусства, ставших как бы служителями культа в храме кинематографа, который и в самом деле резко отличался от соседнего храма иноверцев — театра. Но если согласиться с тем, что театральность (или «театральщина») кинематографа отнюдь не сводится к «до-съемке театральной инсценировки», то многое из того, что ставилось в заслугу Мейерхольду (а позже и самому Эйзенштейну) как истинному кинематографисту-творцу, преодолевшему и изжившему первородный и противоестественный грех театральности, может {230} восприниматься несколько иначе. Например, вряд ли отнесешь к так называемой специфике кино (А. Февральский) все то, что постановщик «Портрета Дориана Грея» (1915), будучи, между прочим, еще и театральным режиссером-новатором, брал от сценического искусства. Конечно, «ритмическое построение фильма» и то, что «Мейерхольд был первым, кто осознал значение ритмического элемента в игре для немого фильма» (С. Гинзбург), можно счесть и «чисто кинематографическим» открытием режиссера («Актер на экране может, как пианист, установить ритм игры… <…> Все дело в ритме движений и действий. Этот Ритм с большой буквы и есть то, что возлагает большие обязанности и на оператора, и на режиссера, и на художника, и на артистов»[[575]](#footnote-549)).

Вряд ли кто станет оспаривать и ту хрестоматийную истину, что кино — это искусство прежде всего изобразительное. Но когда столь же хрестоматийной аксиомой считается «резкое отличие кинематографа и театра» и их противостояние, даже борьба между ними за первенство и приоритет, то изобразительные, живописные и декорационные новшества и достижения «Портрета Дориана Грея» могут восприниматься как бы вне театрального мира Мейерхольда. Точно так же и его искусство использования пространственного и вещественного мира, окружающего актера в экранизации Уайльда, было столь же новаторским и кинематографическим, как и традиционным, сценическим искусством. Что же касается актерского существования в мире нового экранного искусства, то и в этом случае вряд ли можно согласиться с теми исследователями-киноведами и кинематографистами — даже такими авторитетными мейерхольдоведами, как С. Юткевич, — которые абсолютизируют «чисто кинематографическое» новаторство Мейерхольда.

Так, например, С. Юткевич в связи с мейерхольдовским «Портретом Дориана Грея» счел, что его постановщик уже тогда открыл (в 1915 – 1916‑м годах) те «принципы экранной игры, которые потом стали каноном для всего современного кинематографа»[[576]](#footnote-550). Между тем если можно счесть эту ленту «новаторской» и «чисто кинематографической», то лишь в том смысле, что она, по справедливой мысли Х. Херсонского, явилась для самого Мейерхольда «бунтарством против прежних изделий русского кинопроизводства и опорой для его новых работ. Тогда орнаментальная четкость внешнего рисунка движений актеров, стилизация позы и жеста, выкованная динамика мизансцен и точное музыкальное время… были новой формой для кинорежиссуры»[[577]](#footnote-551). Нетрудно, однако, заметить, что этой ее «новой формой» на экране стала… театральная форма, свойственная сценическому искусству Мейерхольда. И это не было случайным, {231} так как именно «стилизация позы и ракурсов и декорирование сцены в период натиска условного театра на натурализм», открытая и полемичная театральность Мейерхольда-кинематографиста и была, думается, спором создателя условного театра не только с натурализмом на сцене, но и с молодым экранным искусством.

Разумеется, сейчас нет необходимости оспаривать давние критические оценки Х. Херсонского-мейерхольдоведа, согласно которым «старый Мейерхольд-эстет» поры создания «Портрета Дориана Грея» («тенью мастера» счел критик этот «эстетский» фильм), став «вождем “Театрального Октября”», отвернулся бы от своей столь же «старой» дореволюционной ленты. Но вот что интересно: констатируя, что сам Мейерхольд-художник послеоктябрьской эпохи «правит дальше» и потому многие его последователи «остаются позади, владеть его прошлыми открытиями и равно разочарованиями», критик делает такой вывод: «Тень мастера, немое кино показывает как раз то, что излюблено многими и сейчас как “новое” для них и по сию пору “революционное”»[[578]](#footnote-552). Если убрать кавычки, связанные с творчеством «старого Мейерхольда-эстета» и безымянными фигурами «мнимых новаторов» в театральном и экранном искусстве 1920‑х годов, то надо признать, что театр Мейерхольда шире условного театра и кинематографа, стремящегося быть театральным и не стесняющегося своей театрализации. Это дает сейчас основания говорить о новаторстве Мейерхольда-кинематографиста в гораздо более широком историко-культурном плане.

Думается, например, что «тень мастера», из плена которого хотел вырваться и освободиться Эйзенштейн-кинематографист, давала о себе знать как раз в этом бегстве от «учителя» и «отца» Мейерхольда к «учителю» и «отцу»… Мейерхольду. Первое такое возвращение блудного сына можно обнаружить уже в «Мексиканце», где идея подлинного «ринга на сцене», призванная ввести «конкретность и реальность фактического явления» в сценический мир и утвердить кинематографизм, противопоставив его театральности и условному театру Мейерхольда, была лишь развитием режиссерских новшеств и исканий Мастера. Как известно, уже в «Зорях», которые, согласно Эйзенштейну, были последним спектаклем Мейерхольда-«революционера», конкретная и фактическая реальность врывалась на сцену самым прямым и непосредственным образом. Появление Вестника, читавшего явно не предусмотренную Верхарном телеграмму о взятии Перекопа, как свидетельствует очевидец, «прочно и органично входило в ткань всего спектакля, как бы дополняя его ярчайшим эпизодом, продиктованным самой жизнью. Большего слияния искусства с действительностью я ни до этого спектакля, ни после него не видел на театре» (М. Загорский)[[579]](#footnote-553).

{232} Но и эйзенштейновский «Мудрец», которого сам постановщик считал началом своего кинематографизма на путях преодоления и переживания «временного рецидива театральности», был еще одним возвращением блудного сына-кинематографиста к «отцу», «учителю», создателю условного театра. Ведь до появления статьи Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» и всего того, что входило в понятия «циркизации» и «кинофикации» театра, что связывалось со сценическими постановками будущего создателя «Потемкина», театром Мейерхольда было уже открыто и освоено. Можно лишь согласиться с К. Рудницким, когда он, в связи с достаточно укорененной в отечественном киноведении идеей приоритета Эйзенштейна как теоретика и первооткрывателя «монтажа аттракционов», обоснованно ссылался на «Мистерию-буфф» В. Маяковского и Мейерхольда (1918), смонтированную из аттракционов[[580]](#footnote-554). При этом исследователь-театровед явно не склонен был противопоставлять «старое» искусство «новому» и тем более воспринимать их «резкое отличие» как условие размежевания и даже борьбы за первенство и превосходство. Он справедливо отмечал, что «монтаж аттракционов» и «циркизация театра» в эйзенштейновском «Мудреце», вопреки горделивому утверждению постановщика («Употребляется впервые»), «вне всякого сомнения были подсказаны мейерхольдовскими постановками»[[581]](#footnote-555). Более того — стремление Эйзенштейна-кинематографиста «отмежевать свою теорию от прошлого и обозначить ее принципиальную новизну» для экранного искусства XX века дало основания исследователю-театроведу воспринимать даже чисто кинематографические искания и новшества Эйзенштейна шире и глубже: «Теория монтажа аттракционов не отрицала, а, напротив, вбирала в себя и по-своему переосмысливала многовековой опыт театра»[[582]](#footnote-556).

Казалось бы, «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь», снятые Эйзенштейном в ту пору, когда Мейерхольд, по его мнению, перестал уже быть «революционером», менее всего могут дать повод искать их родословную в театре Мейерхольда. А если верно то, что «театр — это не режиссер», то, видимо, истина — «режиссер — это кино» должна быть подтверждена примерами этого искусства-избранника, искусства-демиурга нового мира и его столь же новой культуры, представляемой и символизируемой экранным детищем XX века и Октября. Но вот вспоминаешь знаменитые кинокадры «Потемкина», ставшие уже классическими и хрестоматийными, — восставший корабль встречается с царской эскадрой, жерла пушек «Потемкина» направлены с экрана прямо в зрительный зал и титр-вопрос («Выстрел?») обращен не к тем, кто находится на экране, а к зрителю. Конечно, этот чисто кинематографический эффект прямого {233} обращения к зрителю, способствующий его вовлечению и слиянию с экранным действием, не был открытием Эйзенштейна — уже Люмьер пугал зрителей кадрами поезда, несущегося прямо на зрительный зал. Но вот что примечательно: постановщик, уже окончательно преодолевший «временный рецидив театральности с острым креном в эстетику условного театра», тем не менее, говоря об эффекте «слияния зрителя с действием», достигнутом им в ленте, вспоминал не Люмьера и не своих собратьев-кинематографистов, а все того же… Мейерхольда и его «Маскарад».

Так, например, отмечая, что, стремясь «максимально приблизить актеров к зрителю, Головин и Мейерхольд предусматривали действие на просцениуме», поздний Эйзенштейн, преодолевший уже свой былой экстремизм борьбы с театральностью в кинематографе, сопоставлял этот мейерхольдовский эффект слияния зрителя с действием с кадрами из «Потемкина», кадрами «прямого вторжения в зрительный зал — на этот раз не со сцены, а уже с… экрана. <…> Таков и последующий кадр фильма, когда броненосец-победитель носом наезжает на аудиторию. Такова, наконец, и (конечно, неосуществленная!) концовка, задуманная для премьеры фильма: в конце фильма экран должен был… разрываться, раскрывая перед зрителями президиум торжественного заседания»[[583]](#footnote-557).

Создатель легендарного «Потемкина» мог бы вспомнить и многие другие мейерхольдовские примеры «слияния зрителя с действием» не только той поры, когда Мастер был еще все-таки «революционером» («от Александринки до “Зорь”»). Ведь и «Мандат», и «Ревизор», и «Горе уму», и «Клоп», созданные Мейерхольдом позже, продолжали развивать все то, что было раньше найдено и открыто им и преемственно воспринято и продолжено Эйзенштейном. В том числе и то, что, казалось бы, абсолютно противопоказано всему авангардному кинематографу, который, подобно эйзенштейновскому и одновременно с ним, самоутверждался на путях открытия и обретения первозданной, суверенной и чистой кинопоэтики и киноспецифики.

Так, например, обычно принято считать, что стремление Мейерхольда «до конца довести нашу задачу кинофикации театра» было вызвано необходимостью «конкурировать с кино»[[584]](#footnote-558). Не отрицая такой практической цели, все же вряд ли правомерно сводить к ней «кинофикацию театра». Многое, например, писалось о художественной, игровой роли титров в лентах Эйзенштейна, призванных подготовить зрительское восприятие предстоящего «номера», эпизода-«аттракциона», сцены-«удара». И если, например, сравнить «ударные» эйзенштейновские титры с титрами в фильмах «мхатовского» направления, использовавших классическую, литературно-повествовательную структуру, непрерывную линию экранного действия, {234} призванную подчеркнуть иллюзию доподлинности жизни, то очевидна новаторская и чисто кинематографическая специфика и поэтика первых и традиционность вторых. Но столь же очевидно и другое — «кинофикация театра» Мейерхольда уже включала в себя использование титров (в спектаклях «Земля дыбом» и «Лес») как в сценическо-монтажном строе эпизодов-аттракционов, так и в «номерах», подчеркивавших условно-игровое начало постановок. Так что Эйзенштейну-кинематографисту и здесь пришлось преодолевать «театральность» и «кинематографизм» театра на путях все той же… театрализации кинематографа.

Конечно, если воспринимать «Потемкина» и «Октябрь» в привычных рамках имманентной киноспецифики, то вряд ли есть резон искать следы театральности и ее мейерхольдовской родословной в «чисто» эйзенштейновском кинематографе. Ведь эти ленты как раз именно и противостояли — и притом программно — искусству «создателя условного театра», где любимый ученик Мастера не только начинал творческий путь, но и обнаруживал начало своего кинематографа, положившее конец его бывшему театральному «рецидиву» и «крену». Если помнить блоковские строки, вполне применимые ко всем большим художникам («Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы…»), то нетрудно обнаружить именно такие «начала и концы» в фильмах Эйзенштейна-новатора. Вопреки общепринятой киноведческой формуле (от театра к кинематографу), предполагающей разрыв и размежевание этих искусств в творчестве Эйзенштейна, уже его лента-дебют «Стачка» вбирала в себя многое из того, что ее постановщику довелось увидеть в театре Мейерхольда. Ведь именно здесь, начиная с «Мистерии-буфф» Маяковского и Мейерхольда, послеоктябрьский театр, по сути, впервые столкнулся с проблемой сценического воплощения старого, «бывшего» мира, сокрушенного в 1917 году. Точно такая же проблема встала и перед молодым революционным кинематографом, который, в отличие от «старых» искусств (к ним, естественно, причислялся и дореволюционный русский кинематограф), должен был сам искать и открывать для себя пути и средства экранного воплощения старого мира, ставшего главным ударным объектом для послеоктябрьской эпохи.

И здесь опять-таки та самая театральность, изгоняемая, как иноверная муза, из нового кинематографического Храма его служителями, вновь заявляла о себе, и по-разному: в зависимости от правой или левой ориентации кинематографистов. Если в лентах Я. Протазанова, Ю. Желябужского и А. Санина давала о себе знать «мхатизация» кинематографа, и персонажи бывшего мира непреложно вовлекались в поле действия «душеизобразительного реализма» актерского и сценического искусства театра Станиславского, то «Стачка» Эйзенштейна — наряду и одновременно с «Необычайными приключениями мистера Веста в стране большевиков» А. Кулешова, «Похождениями Октябрины» и «Мишки против Юденича» {235} Г. Козинцева и Л. Трауберга — стала одной из первых картин, где влияние «Театрального Октября» было более чем ощутимым. Раньше всего оно сказалось в первых фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга, ФЭКСов. Впрочем, они и не скрывали свою родословную, напротив, подчеркивали ее, используя приемы и средства эксцентрики, буффонады, балагана, цирка, клоунады, зрелищные и театральные формы и традиции. Как справедливо отмечал Е. Добин, «не иллюзия, а зрелищность интересует ФЭКСов. Не внушение зрителю веры в правдоподобие неправдоподобного, а любование трюком как таковым, остроумием “игры”. Мир “Похождений Октябрины” только на первый взгляд — реальный Ленинград первых лет нэпа. На самом деле это условно-игровой мир»[[585]](#footnote-559). (Примечательно, что именно в лентах ФЭКСов впервые заявил о себе С. Мартинсон, ставший вскоре актером театра Мейерхольда.)

Но если ФЭКСы, изображая на экране «бывший» мир, использовали приемы и средства зрелищного и условного театра, восходящие к «Мистерии-буфф» и «циркизации театра» первых послеоктябрьских постановок Мейерхольда, если сам авантюрный жанр их лент определял условно-игровую природу экранного мира и актерской игры, то Эйзенштейн в «Стачке» был вынужден подчиняться закону безусловности и доподлинности всего происходящего на экране. Разумеется, можно согласиться с авторами «Истории советского кино»: многое в ленте демонстрирует «то новое, что уже внес Эйзенштейн в кинематографическую образность»[[586]](#footnote-560). Но если вспомнить излюбленную формулу Мейерхольда — «новаторство на почве традиционализма» — и согласиться с А. Февральским в том, что она «имеет прямое отношение к творчеству Эйзенштейна»[[587]](#footnote-561), ставшего «продолжателем его дела» в кинематографе, то можно обнаружить и другое.

Например, то, что «новое» в ленте при изображении старого мира далеко не всегда было открытием и новшеством. Вопреки утверждению авторов «Истории…», что здесь режиссером «ведется окончательное размежевание с эксцентрическим театром путем обнажения “механизма искусства”», «Стачка» дает основания видеть в ней продолжение все той же «театральности» и «циркизации театра», обретшей кинематографическое воплощение. Мир «бывших», как и в постановках Мейерхольда, со времен «Мистерии-буфф», утвердивших его «театр социальной маски» (Б. Алперс) начала 1920‑х годов, предстает на экране в плакатном, гротескном и эксцентрическом плане. Можно даже сказать, что вслед за Мейерхольдом, художником-лидером «Театрального Октября», Эйзенштейн, ставший лидером «экранного Октября», превратил «театр социальной маски» в «кинематограф социальной маски». И там и здесь старый мир (как, {236} впрочем, и чужой, «не наш» мир, противостоявший «нашему», новому миру) изображался и разоблачался в его отрицательных персонажах, масочность и условно-игровое происхождение которых призваны были подчеркивать их принадлежность к «бывшему» миру. Это сближало Эйзенштейна с ФЭКСами, которые еще раньше обратились к традиции, восходящей к зрелищным и смеховым формам, средствам и жанрам театральной и изобразительной культуры, используя при этом язык и приемы нового экранного искусства.

Бесспорной истиной считается то, что «Потемкин» был и остался высочайшим образцом и доказательством рождения феномена кинематографа как нового и суверенного искусства. Можно лишь согласиться со всеми, кто причисляет эту ленту к поэтическому направлению в послеоктябрьском кинематографе. По справедливой мысли Е. Добина, автора функциональной теоретической работы «Поэтика киноискусства (Повествование и метафора)», «благодаря метафорическому началу в творчестве Эйзенштейна и других режиссеров “поэтического кино” 20‑х годов мировой экран был обогащен новой разновидностью образного языка — динамической метафорой, развернувшейся в пространстве и времени»[[588]](#footnote-562).

Много — и столь же справедливо — писалось об открытиях «поэтического кино» Эйзенштейна, давшего возможность обогатить молодое экранное искусство на путях обретения им образного, метафорического, ассоциативного, символического, ритмического, музыкального начал, способного поставить фильм на равных и в один ряд с великими произведениями всех «старых» искусств.

Нет ничего удивительного в том, что Эйзенштейн-кинематографист и вслед за ним отечественное киноведение искали и обнаруживали родословную и причины этого феноменального успеха в собственно кинематографической сфере. Если мировой успех «Поликушки» давал законные основания писать о театральной и актерской родословной его создателей, связанных с МХАТом, то «Потемкин» воспринимался вне какой-либо «чужеродной» родословной. И так как победителей не судят, то вполне объяснимо, что Эйзенштейн, познавший мировой успех, не преминул похоронить своего побежденного соперника: «По моему крайнему убеждению, кино есть *сегодняшняя стадия* театра. Театр в старой форме умер и если существует, то только по инерции»[[589]](#footnote-563).

Как известно, Мейерхольд в статье «Театральное ликвидаторство» дал резкую отповедь своему бывшему ученику, который призывал его «бросить гиблую театральную работу, обещая торжественное вознесение на лоно кино»[[590]](#footnote-564). Но вот что примечательно (и поучительно): тот же Мейерхольд, стремясь понять успех «Потемкина», объяснял его тем, что, в отличие от «Стачки», где «монтаж {237} аттракционов произведен механически», в ленте о восставшем корабле ее эпизоды «монтированы на фабулу, имеющую сочувствие зрителей». Здесь же Мейерхольд критиковал самого левого тогда киноавангардиста Д. Вертова за то, что у него нет элементов «театральности», понимая под этим отсутствие драматургического стержня в его документальных лентах. И, пожалуй, самое любопытное: отмечая, что многие поэтические образы и детали в фильме Эйзенштейна «становятся живыми участниками игры благодаря не только надписям», Мейерхольд-критик счел, что эпизоды, изображавшие мир царизма, «являются снимками не фактической, а театральной данности»[[591]](#footnote-565). Это на редкость проницательное наблюдение, как ни странно, никем не было замечено.

Вряд ли можно согласиться с С. Юткевичем, который, отстаивая чистоту кинематографического первородства Эйзенштейна, сводил эту точно и проницательно уловленную Мейерхольдом «театральную данность» таких сцен к «неразрывной связи между пластической сущностью кинематографа и фабулой, то есть *содержанием, вызывающим сочувствие зрителей*»[[592]](#footnote-566). Думается, что мейерхольдовское понятие театральности было гораздо шире и глубже. Оно неотделимо от известного блоковского понятия «синтетической культуры» и потому не ограничено пределами какого-либо одного искусства и рамками творчества отдельного художника. Это и дает основания искать глубже родословную «театральности» знаменитой ленты Эйзенштейна, пусть даже если сам ее создатель отрицал какую-либо свою причастность не только к «театру старой формы», но и к театру вообще.

Между тем ко времени появления «Потемкина» и его мирового успеха уже существовал театр, который противостоял всем «старым формам» сценического искусства. Не лишне вспомнить, что вслед за «Мистерией-буфф» Маяковского и Мейерхольда в начале 1920‑х годов дал о себе знать феномен так называемого «театрального урбанизма», детищем которого стали массовые историко-символические действа и инсценировки на площадях Петрограда («Первомайская мистерия», «Мистерия освобожденного труда», «Блокада России» и «Взятие Зимнего дворца», запечатленное, кстати, в хроникальной ленте Б. Светлова). Уже в этих площадных «петербургских действах» (Адр. Пиотровский), ставших достоянием экранного мира, была не только «кинофикация театра», что отмечалось его историками, но и своего рода театрализация кинематографа, который реальность и хронику исторических фактов и событий преобразовал в театрализованные мистерии. История здесь утверждалась как поэтический миф о Революции, и художники оказывались ее поэтами-мифотворцами. Уже в этом мистериальном феномене сотворения нового исторического мифа «театральный урбанизм» и {238} кинематограф явно тяготели друг к другу. Хроника и театральность, типажи и маски, исторические реалии и метафоры, документальное и символическое, доподлинное и условное, игровое, реконструкция действительных событий и их мистериальное, мифопоэтическое претворение — все это соседствовало друг с другом.

Нет ничего удивительного (или неожиданного) в том, что Эйзенштейн, бесспорно видевший этот феномен историко-символических «петербургских действ», испытал их влияние при постановке «Потемкина» и особенно «Октября». Если в этих лентах он был прежде всего родоначальником и лидером «поэтического кино» и «метафорического направления» в послеоктябрьском кинематографе, режиссером-поэтом, первооткрывателем поэтической речи и творцом кинопоэтики, то, конечно, все хрестоматийные, ставшие уже классическими метафоры, символы, монтажные и ритмические открытия и образные ассоциации этих лент по праву занимают свое законное место в киноэнциклопедиях и киноучебниках.

Но столь же бесспорно и другое — ко времени появления «Потемкина» и «Октября» и объявленной их создателем «панихиды» по Театру, именно в театре Мейерхольда стали обретать классические очертания спектакли «режиссера-поэта» (П. Марков), искусство «метафорической мизансцены», «мизансцены-метафоры» (К. Рудницкий), ассоциативной образности, ритмического и «музыкального порядка» (Б. Асафьев).

Как известно, одна из самых знаменитых кинометафор «Потемкина» — вскакивающие львы — вызвала множество разных толкований. Но все они не выходили за пределы кинопоэтики «метафорического направления», получившего всемирное признание после появления фильма Эйзенштейна. Между тем именно Мейерхольд, далекий от того, чтобы хоронить одно искусство за счет другого, напротив — утверждавший их взаимообогащение, воспринимал «Потемкина» шире и глубже. Так, например, отмечая, что в кинематографе утвердилась и «особенно культивируется Эйзенштейном обязательная работа на ассоциациях зрителя», Мейерхольд вполне обоснованно ссылался и на свой сценический опыт: «Это же самое вы увидите и в моих работах, ибо я пришел к пониманию воздействия мизансцены как воздействия не прямого, а посредством “боковых ходов”, назначение которых — вызывать у зрителя те или другие ассоциации…» И как итоговая мысль, подтвержденная на примере другого искусства и творчества художника, отрицавшего в ту пору театральность как некий первородный грех кино: «Громадное накопление ассоциаций рождает новый мир, отличный от тех кусков жизни, с помощью которых фильм смонтирован»[[593]](#footnote-567). Так режиссер-поэт театра обнаруживал свое родство с режиссером-поэтом {239} кинематографа на путях общих поисков метафорической образности спектакля и фильма.

Поучительно, что и поздний Эйзенштейн, не только преодолевший свою былую нетерпимость к театральности на экране, но сам ставший ее пленником и даже благодарным, на редкость памятливым должником, совсем иначе стал относиться ко всему тому, что считал «запасом культурного наследия», давшего возможность кинематографу вбирать в себя и «сложнейший синтетический сплав отражений, репродукций», и способность воспринимать историю и современность «глазами классиков», не боясь привлекать в свой экранный мир «именитых соседей из других произведений»[[594]](#footnote-568). Но эту истину позднего Эйзенштейна — знатока и мастера «синтетической культуры» — нетрудно обнаружить и в художественном мире «Потемкина» и «Октября».

Как известно, обе ленты в свое время критиковались за так называемый вещизм, в котором усматривали эстетизм, формализм и прочие грехи, препятствующие Эйзенштейну стать общепризнанным вождем кинематографического Октября. Можно понять С. Юткевича, который, защищая Эйзенштейна от обвинений, опровергал эту давнюю легенду[[595]](#footnote-569), ссылаясь на то, что вещизм имел в этих фильмах конкретное смысловое оправдание. Но если не ограничивать и проблему вещизма пределами творчества Эйзенштейна и кинематографа, то не лишне вспомнить мысль Н. Берковского, писавшего о том, что «вещи в русском искусстве необходимым образом одушевлены своей благоприятной или отрицательной ролью в связывании людей друг с другом. Вещей немых, нейтральных в этом отношении наше искусство не знает»[[596]](#footnote-570).

Эта истина в не меньшей степени относится и к русскому сценическому искусству начала XX века. Не только в спектаклях МХАТа, но и в театре «режиссера-поэта» Мейерхольда давал о себе знать — пусть и по-разному преломляясь в них — тот же вещизм, способный стать одушевленным, действенным элементом сценического мира. Об «игре с вещью», о «роли» вещей и вещественного оформления в спектаклях Мейерхольда писали многие его исследователи, и поздний Эйзенштейн многократно ссылался на мейерхольдовские постановки «Маскарада» и «Ревизора» как на пример «театра большой пластической культуры»[[597]](#footnote-571).

Именно «Октябрь» — как это ни покажется парадоксальным — более, чем какой-либо другой фильм Эйзенштейна, испытал воздействие сценического искусства Мейерхольда, а также эстетики массовых зрелищ. Стоит напомнить, что уже в историко-символических инсценировках, начатых «Взятием Зимнего дворца» (1920), {240} впервые утверждался жанр исторической хроники-реконструкции подлинного события, происходящего на подлинных местах действия и с участием реальных «персонажей» бывшего Петербурга — его площадей, дворцов, монументов. Город был здесь главным героем, как и в фильме «Октябрь». Зимний дворец представал как обобщенный образ-символ старого мира. Сам феномен «театрального урбанизма» площадных и массовых «петербургских действ» был вместе с тем и началом кинематографического урбанизма, что отмечалось историками. И, пожалуй, самое существенное: именно в этих новых мистериях старый мир и все его бывшие властелины с давних и до новейших времен обретали как бы свой собственный театр социальной и исторической маски, игры, сатирического и балаганного зрелища, шутовского маскарада. Одним из главных персонажей был Керенский, и сатирической «керенщине» уделялось особое место в этих площадных представлениях. Их завершением стало «Взятие Зимнего дворца» (1927) С. Радлова — последнее «петербургское действо» (кстати, совпавшее по времени со съемками «Октября»).

Конечно, по-своему правы исследователи-киноведы, видевшие в «Октябре» прежде всего открытие жанра художественно-документальной реконструкции исторического события. Но вряд ли можно согласиться с тем, что более чем очевидную преемственную связь фильма с «петербургскими действами» и театральными мистериями сводят лишь к подчинению законам кинематографа, главный из которых — «документальная сила», «достоверность», «восстановление факта» и т. д. Получается так, что фильм как бы исключает какую-либо театральность и связь с ближайшими предшественниками в театральной культуре, словно жившей тогда якобы по совсем другим, старым законам, на смену которым пришли новые, кинематографические. Тем более что и сам создатель «Октября», декларируя, что «кино есть сегодняшняя стадия театра», утверждал бессилие всех «остальных искусств в тех случаях, когда они пытаются захватить области, доступные в своей полноте только кинематографу»[[598]](#footnote-572).

Между тем «Октябрь» дает основания воспринимать его в двуединстве разных художественных миров, точнее, антимиров — старого, «бывшего» петербургского, символизируемого главными «героями», Зимним дворцом и Керенским, и нового, революционного мира, пришедшего ему на смену. И если этот новый мир жил в ленте по законам своего столь же нового, самого передового и «главного» искусства (хроника, документ, реконструкция, масса как герой, типаж и т. д.), то столь же закономерно, что свергнутый им мир жил по законам своего, столь же старого и «бывшего» искусства. «Театральность», проявленная Эйзенштейном в храме кино, ставшем заодно и храмом революции, считалась, видимо, вполне допустимой {241} лишь на территории ее собственного, «бывшего» мира — исторического, художественного.

Но, как известно, ко времени появления «Октября» и «Конца Санкт-Петербурга» — лент, снятых к десятилетию октябрьского переворота, «призванных и мобилизованных» быть итоговыми фильмами об историческом крушении «старого мира», — Петербург был одним из главных действующих лиц не только в историко-символических инсценировках «театрального урбанизма». Не лишне напомнить, что «петербургская сага» (Д. Лихачев) русской литературы уже в начале XX века стала расширять свою художественную территорию за счет присоединения к себе других искусств. Прежде всего — изобразительного, театрального и музыкального. «Мир искусства», «Петрушка» И. Стравинского и А. Бенуа, «Маскарад» В. Мейерхольда и А. Головина — это первое вхождение «петербургского текста» (термин В. Топорова) в русскую культуру начала века. Можно лишь согласиться с К. Рудницким, который, отмечая, что постановка Мейерхольдом «Маскарада» в 1917 году была для самого режиссера «итоговым спектаклем», писал о пластическом образе-символе дворцовой, величественной и монументальной России и трагедийном звучании финала. Спектакль читался «как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни»[[599]](#footnote-573).

Закономерно, что именно такой обобщенный сценический образ-символ, в котором монументальность, державность были «сдвинуты к бездне», давал основание критике воспринимать постановку Мейерхольда как «закат империи», как сценический итог судьбы имперской России. Так впервые театр — вслед за литературой — вобрал в себя проблематику и символику конца «петербургского периода» истории. Очевидно, что «Маскараду» предшествовали «Возмездие» А. Блока и «Петербург» А. Белого, которые воспринимались также как итоговые произведения. «Петербургским апокалипсисом» считали роман А. Белого, ближайшего предшественника «Маскарада» Мейерхольда. Тому были основания — Н. Бердяев, определяя русскую литературу как «самую профетическую в мире» («она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственна тревога о надвигающейся катастрофе»[[600]](#footnote-574)), отмечал в ней нарастание апокалиптических тем, мотивов и образов по мере движения России к историческим катастрофам XX века. И потому мейерхольдовский «Маскарад» был и остался феноменом «синтетической культуры» в блоковском смысле этого понятия. Как и «роман итогов» А. Белого, спектакль итогов Мейерхольда стал точкой отсчета времени конца петербургской России.

Все это историко-культурное ретро позволяет воспринимать сейчас иначе «Октябрь» Эйзенштейна — ведь и сам его создатель {242} ссылался на «Маскарад» как на спектакль, окончательно определивший его путь в искусстве. Но, как ни странно, все, писавшие об «Октябре», обходили стороной этот трагедийный спектакль-символ, спектакль-итог. Видимо, считалось, что фильм об октябрьском перевороте вряд ли может в чем-либо соотноситься с мейерхольдовским «Маскарадом». Точно так же и знаменитая постановка «Ревизора» (1926) в театре Мейерхольда, предшествовавшая «Октябрю», не воспринималась в ряду тех «запасов культурного наследия», о которых писал поздний Эйзенштейн-исследователь. Считалось, что эти мейерхольдовские спектакли и «Октябрь» — произведения настолько несовместимые, разнородные и полярно противоположные, что ставить их в один ряд вряд ли допустимо.

Но уже одно то, что «Октябрь» для Эйзенштейна был итоговым фильмом, где тема крушения старого мира стала сквозной и обрела обобщенный символический образ конца «бывшего» Петербурга, позволяет увидеть эту ленту не только в привычном кинематографическом плане. Ведь именно здесь, вслед за театральным «учителем» Мейерхольдом, и его любимому ученику впервые пришлось войти в тот мир «петербургской саги», который был уже открыт в русском искусстве. И прежде всего — Мейерхольдом, «Маскарад» и «Ревизор» которого были первооткрывателями «петербургского текста» — мира и мифа в театральной культуре начала XX века. Как А. Блок, ставший, по определению О. Мандельштама, итоговым поэтом катастрофической эпохи, так и Мейерхольд в спектаклях, связанных с «петербургским текстом» русской культуры, был итоговым художником трагедийного мировосприятия. (Сейчас уже нет необходимости оспаривать суждения Б. Алперса, согласно которым тот факт, что «творческий путь Мейерхольда был связан с Петербургом», определял отрицательные черты «художника-эстета», художника «эпохи распада», способного быть лишь увлеченным «чисто эстетическим созерцанием катастрофы, надвигающейся на старое общество и освещающей новым светом исторические пространства, уходящие в глубь веков»[[601]](#footnote-575).) Можно понять А. Белого — автора «Петербурга» и зрителя «Ревизора», поддержавшего трагедийную трактовку режиссера, стремившегося «соединить часть с целым из творений петербургского периода Гоголя». «Петербургский морок на фоне ночи России» — так определил писатель смысл и значимость сценического образа-символа спектакля[[602]](#footnote-576). Так что ко времени появления «Октября» его создатель мог вспомнить не только «петербургские действа», но и сценические образы Мейерхольда, которому «Петербург нужен был как увеличительное стекло» (К. Рудницкий).

{243} В таком случае можно понять первых критиков «Октября», когда они при встрече с юбилейной лентой со столь обязывающим названием и официально приуроченной к 10‑летию тех петроградских «десяти дней, которые потрясли мир», обнаруживали в ней и нечто совсем иное. Так, например, на страницах журнала «Жизнь искусства» было сразу же отмечено, что «не совсем правильно названа эта фильма», которую «следовало бы назвать “Концом Санкт-Петербурга”»[[603]](#footnote-577).

Надо признать, что это на редкость точное и проницательное наблюдение — пусть и отрицательного толка — позволяет увидеть родословную ленты, вобравшей многое от именитых соседей, включая Мейерхольда, правда, переставшего быть к тому времени революционером и «диалектиком» и отставшего от Эйзенштейна («строителя кинематографического Кремля», как величали режиссера в критике тех лет). Нетрудно, однако, заметить, что этот самый «кинематографический Кремль» — в отличие от будущего «Ивана Грозного», прославлявшего (в первой серии) московского царя, — в «Октябре» был построен из петербургских камней, и в кладке его была все та же театральность.

Например, многим критикам «Октября» казалось, что явная стилевая противоречивость ленты, лишенной целостности и органичности «Потемкина», объясняется ее «разностилием» — причина «коренится в различных художественных традициях»[[604]](#footnote-578) (Адр. Пиотровский). Это относилось прежде всего к экранному воплощению темы конца старого мира, обобщенным образом-символом которого стали Зимний и дворцовые эпизоды, связанные с фигурой его последнего властителя. Тот же Адр. Пиотровский не без осуждения писал о том, что в фильм «пришла от Блока и Брюсова идущая символика царского дворца и самодержавного Петербурга…» По мысли критика, в этом сказались «пережитки упадочных и изжитых стилей нашего искусства»[[605]](#footnote-579). «Символизм вещей и предметов», обыгрывание «императорской эмблематики Петербурга», примат изображения «скопища мертвых, покоящихся вещей», самоцельный «вещизм», чрезмерная «отстраненность взгляда», «замкнутые холодные построения» — все это воспринималось как нечто чужеродное и анахроничное, как «пережитки» бывшего петербургского периода истории и его культурного прошлого.

Нетрудно заметить, что эти критические упреки во многом близки тем, что раздавались в адрес мейерхольдовских спектаклей, где усматривалось «бесстрастное созерцание развертывающейся катастрофы как великолепного трагического спектакля», «эстетический пафос гибели», когда художника «пленяет эстетическая выразительность этого мертвого царства» именно в тот момент {244} «исторической паузы… которая предшествует грандиозным землетрясениям, обвалам, исчезновению в трещинах земли целых исторических массивов»[[606]](#footnote-580). И надо признать, что все эти оценки и определения вполне правомерно могли быть адресованы и отпеванию «бывшего» мира в эйзенштейновском «Октябре». Сам режиссер, подчеркивая образную символику конца петербургского мира, в частности использованные им «черные мотивы» в драматическом и изобразительном строе ленты, ссылался на «Петербург» А. Белого.

Правы авторы «Истории советского кино», когда они, отмечая тему и образ «умирания старого мира» в тех эпизодах, где он «ждет своей участи», относили сатирические и иронические эффекты восхождения Керенского по лестнице Зимнего к числу экспериментов-находок, «вошедших в историю мировой кинопоэтики»[[607]](#footnote-581). Конечно, если их воспринимать лишь с точки зрения монтажно-поэтического («монтажно-типажного», по Эйзенштейну) кинематографа, то развенчание фигуры последнего властелина Зимнего можно счесть одной из таких находок молодого революционного экрана. Но вот что поучительно: поздний Эйзенштейн, намечая пути создания сатирического и комического жанра в кинематографе, писал о «комизме социальной маски» и «традициях российского смеха», связанных с именами Грибоедова, Гоголя и Салтыкова-Щедрина. По мысли режиссера, автора статьи «Пушкин и кино» (1939), «положительно нужен “путеводитель кинематографиста” по классикам литературы. Впрочем, и по живописи. И по театру. И по музыке. И по драматургии»[[608]](#footnote-582).

Как известно, ко времени появления «Октября», где была дана крупным планом фигура Керенского, существовал уже театр, где «комизм социальной маски» и «традиции российского смеха» так или иначе обрели сценическую жизнь. Такие комедийные и сатирические ленты, как «Хамелеон», «Смерть чиновника», «Марионетки» с участием актеров МХАТа (И. Москвин, В. Ершов, В. Попов, Л. Леонидов), и стали своего рода «путеводителем» кинематографистов, ведь и мейерхольдовский театр в не меньшей мере давал знать о себе в экранном искусстве 1920‑х годов.

Стоит лишь вспомнить, что ФЭКСы от «циркизации театра», эксцентризма и социальных масок своих первых лент пришли к трагедийной «Шинели», где роль маленького петербургского чиновника Башмачкина (А. Костричкин) была «решена средствами психологической и в то же время острой, почти гротесковой пантомимы…»[[609]](#footnote-583) В «Белом орле» сам Мейерхольд создал зловещий образ {245} большого петербургского сановника, используя и здесь приемы сценической выразительности, присущие его театру и резко контрастирующие с мхатовской манерой исполнения В. Качалова. Явно не без воздействия мейерхольдовского персонажа появилась позже столь же зловещая гротескная экранная фигура Победоносцева в ленте «Мертвый дом», где она контрастно противостояла Достоевскому (Н. Хмелев), представлявшему в фильме «душеизобразительное» актерское искусство своего театра. И, наконец, появление в кинематографе актеров мейерхольдовского театра — С. Мартинсона, И. Ильинского, М. Жарова и позже Э. Гарина — свидетельствовало о том, что и ТИМ, подобно МХАТу, стал также «путеводителем» для многих кинорежиссеров.

Эту же истину доказывает и экранная фигура Керенского, по сути, первая и большая «актерская роль» (пусть и исполненная типажом) в фильмах Эйзенштейна. Иронический гротеск восхождения персонажа по парадной лестнице Зимнего обретал в ленте явно представленческий характер. Он был определен здесь самой сатирической заданностью этого большого, парадного петербургского спектакля-маскарада «бывшего» мира. Реальный исторический персонаж как бы играл роль, которая ему явно не по плечу, и кинокамера иронически обыгрывала это несоответствие фигуры и ее роли. Эйзенштейн превращал последнего властелина Зимнего в своего рода историческую марионетку, и потому все происходящее в бывшем царском дворце в момент иронического вознесения Керенского на вершину власти несло в себе маскарадность «исторического» масштаба. И если говорить о рождении в кино жанра исторического гротеска и гротесковой маски, то, конечно, ироническую «керенщину» фильма можно счесть началом этого направления в кинематографе.

Но столь же очевидно и другое — родословная этого «последнего маскарада истории» восходит не только к петербургским действам: ее вряд ли можно ограничивать «комизмом социальной маски» и развенчиванием фигуры Керенского. Думается, что мейерхольдовский «Ревизор», внимательным зрителем, а затем и исследователем которого стал Эйзенштейн (в его «Избранных произведениях» немало разборов спектакля), во многом повлиял на укрупненное экранное изображение фигуры Керенского. И дело не только в тех или иных образных перекличках произведений «ученика» и «учителя» (например, в сценах ожидания ревизора в спектакле и столь же томительного ожидания министрами штурма Зимнего, не только в представленческом характере иронического вознесения персонажа, дававшего основание театральной критике писать об «условном реализме» этих сцен).

Гораздо существеннее здесь другое — вслед за Мейерхольдом, который от сходного «комизма социальной маски» в своих прежних спектаклях поры «Театрального Октября» пришел к «Мандату» и {246} «Ревизору», психологизму и крупным планам (сатирическим и трагедийным) человека, шел Эйзенштейн поры «Октября», учился у «учителя» и здесь. Учился умению преодолевать в своем искусстве все то, что способно было задержать его движение и обогащение. Как и Мейерхольд, открывший в своих трагикомедийных спектаклях тему «человек и власть» — тему, дававшую ему возможность свободно переходить от классики к современной фигуре самозванца Гулячкина, рожденного эпохой всесильных мандатов, — так и Эйзенштейн на десятом году послеоктябрьской эпохи вряд ли мог ограничиться политическим развенчанием фигуры Керенского на уровне «комизма социальной маски» (как, например, это делал Маяковский в своей юбилейной поэме, что давало возможность критике сопоставлять ее с «Октябрем» и экранным Керенским).

Конечно, можно понять Эйзенштейна, который, подчеркивая свою идеологическую и политическую сознательность, развенчивал Керенского, ссылаясь при этом на традиции российского смеха и, в частности, на наполеоновскую тему в русской литературе. Можно понять и отечественную кинокритику, видевшую в наполеономании экранного персонажа и его вознесении лишь то, что сам режиссер считал своими «ироническими эффектами». Но вот что примечательно: Эйзенштейн, отрицавший раньше какое-либо «психоложство» в истинно революционном кинематографе, позволяет себе именно психологизацию персонажа. Растерянность Керенского и нерешительность при подписании приказа о введении смертной казни, когда он как бы сгорбился под тяжестью власти, его бессильное отчаяние и одиночество, подчеркнутые громадностью безлюдного Зимнего, колебания и метания этого маленького и бессильного петербургского «Наполеона», пытавшегося сравняться с большим, настоящим Наполеоном, его раздвоенность есть не только ироническое, но и психологическое преломление наполеоновской темы. Мотив двойника, видимо, не случайно введенный в фильм и, кстати, перекликающийся со сходной темой двойников в мейерхольдовском «Ревизоре», — все это явно выводило фигуру Керенского за пределы «комизма социальной маски».

Думается, именно «Мандат» и «Ревизор», где тема «человек и власть» решалась не только в сатирическом и гротескном, но и в психологическом и трагедийном планах, в чем-то определяли и поиски Эйзенштейном «путеводителя» как «по классикам литературы», так и «по театру». Во всяком случае, можно согласиться с Г. Козинцевым, который еще в 1936 году, когда проблема «театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна» еще не считалась существующей и оба они, Мейерхольд и Эйзенштейн, все чаще становились критической мишенью, впервые и прямо поставил ее: «Мне кажется, что советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр. <…> Поэтому разрешите мне сегодня приветствовать здесь В. Э. Мейерхольда {247} не как гостя, а как нашего учителя»[[610]](#footnote-584). Эту истину доказал и кинематограф Эйзенштейна еще той поры, когда создатель «Потемкина» и «Октября» предрекал «ближайшую смерть» театра, на смену которому пришел кинематограф как истинный триумфатор искусства XX века.

Разумеется, проще всего сейчас сказать — блажен, кто верует, констатировать иллюзорность ожиданий великого кинематографиста. Столь же легко можно счесть в наше время саму тему «кинематограф Эйзенштейна и театр Мейерхольда» академической темой, способной интересовать лишь историков экранного и сценического искусства 1920‑х годов. И в самом деле, казалось бы, что эта далекая Гекуба для современного кинематографа и театра на исходе XX столетия, когда фильмы Эйзенштейна воспринимаются уже совсем иначе и фигура их творца видится на фоне той же исторической эпохи, что дала жизнь знаменитым театральным постановкам Мейерхольда? Разве не очевидно, что театр и кинематограф нашего времени давно уже преодолели былую острую и зачастую непримиримую конфликтность своего существования того времени, когда понятия борьбы определяли очень многое в реальности и в культуре эпохи, символом которой стали имена и произведения Мейерхольда и Эйзенштейна?

Между тем именно такая историческая дистанция и позволяет сейчас, в конце XX века, понять, что уже в его начале русский театр и кинематограф в спектаклях Мейерхольда и фильмах Эйзенштейна заявляли о себе как феномене «синтетической культуры». А это значит, что и современная методология изучения искусства этих больших мастеров русской и мировой культуры XX века требует от исследователей столь же целостного культурно-исторического видения, способного преодолеть пределы того или иного искусства и рамки творчества отдельного художника. Только в таком случае творческое и теоретическое наследие Мейерхольда и Эйзенштейна, которое зачастую рассматривается обособленно друг от друга и лишь в историческом, академическом и ретроспективном плане, может быть целиком осознано как неотъемлемая часть современной мировой художественной культуры.

# **{70}** Примечания

1. Луначарский о Мейерхольде: Штукарство // Еженедельник академических театров. 1924. № 15. С. 8. [↑](#footnote-ref-2)
2. Впервые: Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1. С. 62 – 63; № 2. С. 60 – 61; № 4 – 5. С. 94 – 98, 92; 1916. № 2 – 3. С. 145 – 146.

   Публикуемый текст представляет собой учебную программу, методический план занятий в Студии, работавшей с 1914 по 1917 гг. на Бородинской ул. в Петербурге. Текст был опубликован в нескольких номерах журнала «Любовь к трем апельсинам» как обоснование текущей работы Студии. По существу, это первый мейерхольдовский манифест, специально посвященный актерскому искусству.

   Кроме Класса Мейерхольда студийцы занимались в Классе В. Н. Соловьева (техника игры в комедии дель арте), Классе М. Ф. Гнесина (музыкальное построение речи в драме), Классе К. А. Вогака (техника стихотворной и прозаической речи), Классе Е. М. Голубевой (тренировка речевого аппарата).

   Фрагменты, напечатанные в разных номерах журнала, разделены «звездочками». [↑](#endnote-ref-2)
3. Ex impoviso *(лат.)* — импровизационно *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Гульельмо* — итальянский танцмейстер XVI века. [↑](#endnote-ref-3)
5. Partire del terreno *(итал.)* — «выходить из почвы», принцип координации движений актера с пространством той сценической площадки, где он действует *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-4)
6. *Fuller Loie, Фуллер Лои* (1862 – 1928) — американская танцовщица. Выступала с импровизациями на классическую музыку, оригинально использовала выразительные возможности костюма и света. [↑](#endnote-ref-4)
7. *Marinetti, Маринетти Филиппе Томмазо* (1876 – 1944) — итальянский поэт, драматург, основатель и идеолог движения футуризма, создатель литературной формы — манифеста, автор «Футуристического манифеста» (1909), «Технического манифеста футуристической литературы» (1912), «Синтетического футуристического театра» (1915) и мн. др. [↑](#endnote-ref-5)
8. Accumuler des trésors *(франц.)* — собирать богатства *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-5)
9. *Жак-Далькроз Эмиль* (1865 – 1950) — швейцарский теоретик и педагог в области музыкального ритмического воспитания. Разработанная Жак-Далькрозом система основана на ритмической связи движения с музыкой, на принципах «телесного переживания» музыкального произведения и претворения его в движении. Институты Жак-Далькроза были открыты в 1910‑е гг. в крупнейших городах мира; после посещения Жак-Далькрозом России (1912) кн. С. М. Волконский основал Курсы ритмической гимнастики в Петербурге. [↑](#endnote-ref-6)
10. *Рубек* — персонаж пьесы Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». [↑](#endnote-ref-7)
11. Jeux de théâtre *(франц.)* — театральные игры *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-6)
12. Данный фрагмент — программа совместного класса Вс. Мейерхольда и Вл. Соловьева *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-7)
13. Все темы собеседований берутся стянутыми к одной задаче: выяснить самодовлеющую ценность *театральных* элементов в *искусстве театра*. [↑](#footnote-ref-8)
14. Curriculum vitae *(лат.)* — жизнеописание *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-9)
15. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 758. Публикуемые отрывки взяты из конспектов неустановленных лиц. Датированы в рукописи: 6 – 27 марта 1919 г.

    Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (сокращенно: Курмасцеп) были созданы в июне 1918 г. при театральном отделе Наркомпроса в Петрограде. Мейерхольд был заведующим Курсами и преподавал там режиссуру и сценоведение до весны 1919 г. В 1920 г. Курсы объединились с актерской Студией, руководимой Л. С. Вивьеном, — так образовался Петроградский техникум сценических искусств, затем Ленинградский театральный институт, затем Ленинградский институт {71} театра, музыки и кинематографии (ныне — СПб. Гос. Академия театрального искусства). Среди преподавателей Курмасцепа были живописец К. С. Петров-Водкин, режиссеры С. Э. Радлов и А. Л. Грипич, а среди «курсистов» — художники В. В. Дмитриев, Л. С. Попова, В. М. Ходасевич, театровед К. Н. Державин и др. [↑](#endnote-ref-8)
16. **Лекции Вс. Э. Мейерхольда о режиссуре.** ГВЫРМ. 1921 г.

    **Лекции и беседы Вс. Э. Мейерхольда со студентами.** ГВЫТМ. 3 – 8 октября 1921 г. Запись Х. Н. Херсонского.

    **Вс. Э. Мейерхольд. План курса по «Биомеханике».** [1922 г.].

    **Лекции Вс. Э. Мейерхольда.** ГВЫРМ и ГВЫТМ. 1921 – 1922 гг. Конспект С. М. Эйзенштейна.

    **Положение о научно-исследовательском институте Государственных Высших театральных мастерских.** 6 марта 1922 г.

    **Программа Государственных Высших театральных мастерских.** 1922 г.

    **Всев. Мейерхольд. Биомеханика. Курс 1921 – 22 г.** Материалы, собранные М. Кореневым.

    Все семь материалов: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 759; 771, 772, 792; ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1338; ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895; оп. 2, ед. хр. 748; ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202.

    В перечисленных документах зафиксирована деятельность Мейерхольда в период между закрытием Театра РСФСР‑1 и открытием Театра им. Вс. Мейерхольда, когда были провозглашены идеи биомеханики и театрального конструктивизма.

    Государственные Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), переименованные в Государственные Высшие театральные мастерские (ГВЫТМ), открылись 3 октября 1921 г. Мейерхольд был председателем правления Мастерских, вел основной теоретический курс — сценоведение, занятия с режиссерами и ставил спектакли, в которых участвовали студенты («Нора», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», все — 1922).

    В ГВЫРМе — ГВЫТМе учились Э. П. Гарин, В. Ф. Зайчиков, М. И. Бабанова, З. Н. Райх, И. В. Ильинский, Д. Н. Орлов, М. И. Жаров, М. Ф. Суханова, Н. И. Боголюбов, Н. И. Серебрянникова, Л. Н. Свердлин и мн. др. актеры, практически большинство из труппы ТИМа. Здесь же начинался путь режиссеров, среди которых С. М. Эйзенштейн, В. Ф. Федоров, С. И. Юткевич, В. В. Люце, И. В. Мейерхольд, Г. Л. Рошаль и др. Мастерские меняли названия и статус и существовали постоянно при Театре им. Вс. Мейерхольда. Мейерхольд продолжал здесь преподавать. [↑](#endnote-ref-9)
17. *Х. Н. Херсонский* (1897 – 1968) — студент ГВЫТМа, впоследствии актер, известный театральный критик. [↑](#endnote-ref-10)
18. *Теория Крэга* о возможностях нереалистического актерского искусства изложена, в частности, в его статье «Актер и сверхмарионетка». См., напр., *Крэг Г. Э*. Актер и сверхмарионетка // *Крэг Э. Г*. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. [↑](#endnote-ref-11)
19. Теория *Б.‑К. Коклена* об актерском искусстве изложена в его трактате «Искусство актера» (1886). [↑](#endnote-ref-12)
20. Par exemple *(франц.)* — например *(прим. ред.‑сост.)*. [↑](#footnote-ref-10)
21. *Ганако* — японская актриса, гастролировала в России в 1909 г. [↑](#endnote-ref-13)
22. {72} *Сада Яко* (или *Якко*) — японская актриса, гастролировала в России в 1902 г. [↑](#endnote-ref-14)
23. *М. М. Коренев* (1889 – 1980) — студент ГВЫТМа, с 1923 г. — режиссер ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-15)
24. Порядок номеров случаен *(прим. М. Коренева)*. [↑](#footnote-ref-11)
25. Публикуются примечания к таблице амплуа, имеющие теоретическое и методологическое значение. Выпуск брошюры в 1921 г. должен был положить начало публикации методологических документов ГВЫРМа по актерскому воспитанию (объявлены были «Игра актера» и др.). Вышла из печати только эта брошюра.

    *В. М. Бебутов* (1885 – 1961) — один из ведущих режиссеров «левого» театра, ближайший сподвижник Мейерхольда первой половины 1920‑х гг.

    *И. А. Аксенов* (1884 – 1935) — литератор, переводчик, заведовал репертуаром в мейерхольдовском Театре Актера (1922). [↑](#endnote-ref-16)
26. Словоупотребление термина «чувствование» производится в научно-техническом его значении без привнесения в него обывательского и сентиментального понимания. То же надо сказать и о термине «волевых». Такой характер изложения принят в целях отмежевания, с одной стороны, от системы игры «нутром» (без системного наркотизма), а равно, с другой стороны, и от метода «переживаний» (гипнотической тренировки воображения). Оба указанных метода — первый, форсируя волю искусственным возбуждением предварительно расслабленного чувства, второй, форсируя чувство гипнотическим вытяжением предварительно расслабленной воли, — должны быть соответственно отвергнуты за негодностью и опасностью для физического здоровья людей, подвергаемых их воздействию. <…> [↑](#footnote-ref-12)
27. «Рефлексов миметических [мимических?]» — этот термин обозначает все движения, возникающие в периферии тела актера, а также и движения самого актера в пространстве. [↑](#footnote-ref-13)
28. Термин «миметических» вместо «мимических» употреблен, видимо, ошибочно. [↑](#endnote-ref-17)
29. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 507. Стенограмма. [↑](#endnote-ref-18)
30. РГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 73. Датируется по времени существования ГЭКТЕМАСа: 1923 – 1932 гг.

    «Положение» составлено Н. А. Басиловым по материалам и под руководством Мейерхольда.

    ГЭКТЕМАС — Государственные экспериментальные театральные мастерские при Театре им. Вс. Мейерхольда.

    *Н. А. Басилов* (1907 – 1960) — режиссер и театровед, аспирант А. А. Гвоздева в Институте истории искусств в Ленинграде. Непродолжительное время сотрудничал в Мастерских при Театре им. Вс. Мейерхольда. Автор монографии о режиссуре Мейерхольда, оставшейся незаконченной и хранящейся в РГАЛИ. [↑](#endnote-ref-19)
31. Ракурс — значит сокращение, зрительное изменение формы предмета, поставленного в непривычное для наблюдателя положение (преимущественно в горизонтальной плоскости зрения). [↑](#footnote-ref-14)
32. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1341. [↑](#endnote-ref-20)
33. Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ), ф. В. Э. Мейерхольда, № 180171/2. [↑](#endnote-ref-21)
34. РГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 818. [↑](#endnote-ref-22)
35. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, ф. Мейерхольда, № 180171/18.

    ГЭКТЕТИМ — Государственный экспериментальный техникум при Театре им. Вс. Мейерхольда — название Мастерских в 1930‑е гг. [↑](#endnote-ref-23)
36. {73} *Джемс* (или *Джеймс*) Уильям (1842 – 1910) — американский философ и психолог. Мейерхольду были интересны его концепции непосредственного чувственного опыта человека (в физической и психической формах), трактовка сознания как производного впечатлений и ощущений, теории «потока сознания», формируемого физиологическими процессами в организме, физиологической природы эмоций. [↑](#endnote-ref-24)
37. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 636. [↑](#endnote-ref-25)
38. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 58. [↑](#endnote-ref-26)
39. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, № 180171/14. [↑](#endnote-ref-27)
40. В подборку включены отрывки из стенограмм и конспективных записей выступлений и лекций Мейерхольда, в основном относящихся к 1930‑м годам.

    Архивные источники публикации:

    Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда для Словаря терминологии В. Э. Мейерхольда (1936).

    РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674.

    Стенограмма беседы В. Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса ГИТИСа, 15 февраля 1936 г.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 786.

    Запись беседы японского режиссера Осакаи с Мейерхольдом на режиссерском факультете ГЭКТЕМАСа. [Без даты]. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1344.

    Стенограмма беседы Мейерхольда с коллективом самодеятельных кружков завода «Шарикоподшипник», 1936 г.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, № 180171/27. [↑](#endnote-ref-28)
41. См.: *Эфрос А. М*. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XI. [↑](#footnote-ref-15)
42. Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 333. [↑](#footnote-ref-16)
43. *Симов В. А*. Фрагменты из воспоминаний // *Нехорошев Ю. И*. Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов. М., 1984. С. 238. [↑](#footnote-ref-17)
44. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 18. [↑](#footnote-ref-18)
45. Там же. С. 79. [↑](#footnote-ref-19)
46. Там же. С. 80. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-20)
47. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 128. [↑](#footnote-ref-21)
48. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 136. [↑](#footnote-ref-22)
49. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 108. [↑](#footnote-ref-23)
50. *Волков Н*. Мейерхольд: В 2 т. Т. 1. 1874 – 1908. М.; Л., 1929. С. 205. [↑](#footnote-ref-24)
51. *Аврелий* [*Брюсов В. Я.*]. Искания новой сцены // Весы. 1906. № 1. С. 73 – 74. [↑](#footnote-ref-25)
52. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 63. [↑](#footnote-ref-26)
53. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 111. [↑](#footnote-ref-27)
54. *Аврелий* [*Брюсов В. Я.*]. Искания новой сцены. С. 72. [↑](#footnote-ref-28)
55. См.: *Таиров А. Я*. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 88. [↑](#footnote-ref-29)
56. *Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. С. 71. [↑](#footnote-ref-30)
57. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 109. [↑](#footnote-ref-31)
58. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
59. См.: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 186. [↑](#footnote-ref-33)
60. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 41. [↑](#footnote-ref-34)
61. *Ремизов А*. Товарищество Новой драмы: Письмо из Херсона // Весы. 1904. № 4. С. 38. [↑](#footnote-ref-35)
62. Там же. С. 39. [↑](#footnote-ref-36)
63. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 173. [↑](#footnote-ref-37)
64. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 131. [↑](#footnote-ref-38)
65. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 241. [↑](#footnote-ref-39)
66. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 241 – 242. [↑](#footnote-ref-40)
67. Цит. по: Там же. С. 243. [↑](#footnote-ref-41)
68. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 135. [↑](#footnote-ref-42)
69. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 244. [↑](#footnote-ref-43)
70. *Оголевец В*. Лето в Полтаве // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 128. [↑](#footnote-ref-44)
71. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-45)
72. Там же. С. 246. [↑](#footnote-ref-46)
73. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-47)
74. Цит. по: Там же. С. 247. [↑](#footnote-ref-48)
75. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 244. [↑](#footnote-ref-49)
76. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 244. [↑](#footnote-ref-50)
77. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 131 – 132. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-51)
78. *Коленда В. К*. Моя работа в театре В. Ф. Комиссаржевской. Цит. по: *Рудницкий К*. В театре на Офицерской // Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-52)
79. *Малевич К*. От Сезанна до супрематизма. [СПб., 1920] С. 4. [↑](#footnote-ref-53)
80. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 90. [↑](#footnote-ref-54)
81. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 137. [↑](#footnote-ref-55)
82. Там же. С. 245. [↑](#footnote-ref-56)
83. Там же. [↑](#footnote-ref-57)
84. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 250. [↑](#footnote-ref-58)
85. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-59)
86. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 278. [↑](#footnote-ref-60)
87. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 83. [↑](#footnote-ref-61)
88. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 251. [↑](#footnote-ref-62)
89. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 192. [↑](#footnote-ref-63)
90. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-64)
91. Письмо не сохранилось. Приводится по: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 305. [↑](#footnote-ref-65)
92. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 252. [↑](#footnote-ref-66)
93. *Ч*[*улков*]*Г*. Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Победа смерти»: Трагедия Ф. Сологуба // Товарищ. 1907. 8 нояб. [↑](#footnote-ref-67)
94. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 229. [↑](#footnote-ref-68)
95. *Кугель А. Р*. Профили театра. М., 1929. С. 84 – 85. [↑](#footnote-ref-69)
96. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 21. М. Ф. — исполнительница роли Гедды М. Ф. Андреева. [↑](#footnote-ref-70)
97. Там же. С. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-71)
98. *Беляев Ю. Д*. О Комиссаржевской // Новое время. 1906. 29 нояб. [↑](#footnote-ref-72)
99. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. В театре на Офицерской. С. 145. [↑](#footnote-ref-73)
100. *Беляев Ю. Д*. О Комиссаржевской. [↑](#footnote-ref-74)
101. *Ярцев П. М*. О старом и новом театре: Бытовая пьеса в «условном» театре: Поучительные трудности // Литературно-художественная неделя. 1907. № 2. С. 5. [↑](#footnote-ref-75)
102. Там же. [↑](#footnote-ref-76)
103. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1906. № 47. С. 732 – 733. [↑](#footnote-ref-77)
104. *Кугель А. Р*. Профили театра. С. 85. [↑](#footnote-ref-78)
105. *Кугель А. Р*. Профили театра. С. 96. [↑](#footnote-ref-79)
106. Цит. по: *Рудницкий К. Л*. В театре на Офицерской. С. 153. [↑](#footnote-ref-80)
107. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
108. Там же. С. 157. [↑](#footnote-ref-82)
109. *Веригина В. П*. Воспоминания. С. 86. [↑](#footnote-ref-83)
110. *Якобсон Р*. Футуризм // *Якобсон Р*. Работы по поэтике. М., 1987. С. 417. [↑](#footnote-ref-84)
111. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 287. [↑](#footnote-ref-85)
112. Цит. по: Там же. С. 315. [↑](#footnote-ref-86)
113. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 316. [↑](#footnote-ref-87)
114. *Гладков А. К*. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 325, 326. [↑](#footnote-ref-88)
115. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 1. С. 321. [↑](#footnote-ref-89)
116. Цит. по: Там же. С. 320. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-90)
117. Там же. Т. 1. С. 322. [↑](#footnote-ref-91)
118. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 104. [↑](#footnote-ref-92)
119. *Эткинд М*. [Рецензия на кн.: *Онуфриева С*. А. Головин. Л., 1977] // Советские художники театра и кино’77/78. М., 1980. С. 272. [↑](#footnote-ref-93)
120. Там же. С. 271. [↑](#footnote-ref-94)
121. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 2. 1908 – 1917. М.; Л., 1929. С. 158. [↑](#footnote-ref-95)
122. *Эткинд М. Г*. [Рецензия…]. С. 272. [↑](#footnote-ref-96)
123. Там же. С. 271. [↑](#footnote-ref-97)
124. Цит. по: *Лапшин В. П*. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983. С. 369. [↑](#footnote-ref-98)
125. *Эткинд М. Г*. [Рецензия…]. С. 271 – 272. [↑](#footnote-ref-99)
126. *Бассехес А. И*. Головин и театр // *Бассехес А. И*. За сорок лет. М., 1976. С. 51. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-100)
127. *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 2. С. 24. [↑](#footnote-ref-101)
128. *Бассехес А. И*. Головин и театр. С. 48. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-102)
129. *Файко А*. Записки старого театральщика. М., 1978. С. 175. [↑](#footnote-ref-103)
130. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 225. [↑](#footnote-ref-104)
131. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 398. [↑](#footnote-ref-105)
132. Там же. С. 381. [↑](#footnote-ref-106)
133. *Блок А. А*. Собр. соч. Т. 8. С. 399. [↑](#footnote-ref-107)
134. См.: *Гладков А. К*. Мейерхольд. Т. 2. С. 311. [↑](#footnote-ref-108)
135. Театр имени Вс. Мейерхольда: Каталог выставки за 5 лет: 1920 – 1925. М., 1926. С. 5. [↑](#footnote-ref-109)
136. См.: *Головашенко Ю. А*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 192. [↑](#footnote-ref-110)
137. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 498. [↑](#footnote-ref-111)
138. *Зноско-Боровский Е. А*. Спектакли, посвященные Александру Блоку // Современник. 1914. Кн. 2. С. 121. [↑](#footnote-ref-112)
139. Цит. по: *Гладков А. К*. Мейерхольд. Т. 2. С. 299. [↑](#footnote-ref-113)
140. *Ш*. Художник или конструктор: Татлин оформляет Островского // Советское искусство. 1934. 17 сент. [↑](#footnote-ref-114)
141. *См.: Эйзенштейн С. М*. Избр. произв.: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 544. [↑](#footnote-ref-115)
142. *Смирнова-Искандер А. В*. В 1917 году // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 243. [↑](#footnote-ref-116)
143. Цит. по: *Ракитина Е*. Любовь Попова: Искусство и манифесты // Художник. Сцена. Экран. М., 1975. С. 154. [↑](#footnote-ref-117)
144. Из протокола общего собрания «I рабочей группы конструктивистов» // Эрмитаж. 1922. № 8. С. 12. [↑](#footnote-ref-118)
145. Цит. по: *Ракитина Е*. Любовь Попова. С. 161. [↑](#footnote-ref-119)
146. См.: *Аксенов И*. Происхождение установки «Великодушный рогоносец» // 3 афиша ТИМ. М., 1926. [↑](#footnote-ref-120)
147. *Мейерхольд В. Э*. Письмо в редакцию // Известия. 1922. 9 мая. [↑](#footnote-ref-121)
148. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда. 1920 – 1926. Л., 1927. С. 28. [↑](#footnote-ref-122)
149. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 261. [↑](#footnote-ref-123)
150. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда. С. 28. [↑](#footnote-ref-124)
151. Там же. [↑](#footnote-ref-125)
152. *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 56. [↑](#footnote-ref-126)
153. *Тарабукин Н*. Зрительное оформление в ГОСТИМе. — РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 139, л. 5. [↑](#footnote-ref-127)
154. *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 56. [↑](#footnote-ref-128)
155. Там же. [↑](#footnote-ref-129)
156. См.: *Березкин В*. Типология декорационного искусства // Советские художники театра и кино. М., 1983. С. 319. [↑](#footnote-ref-130)
157. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда. С. 28 – 30. [↑](#footnote-ref-131)
158. *Мейерхольд В. Э*. Биомеханика: Курс 1921 – 22 гг.: Материалы, собранные М. Кореневым. — РГАЛИ. ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1338, л. 2. [↑](#footnote-ref-132)
159. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа: Запись Х. Н. Херсонского, 3 – 8 окт. 1921 г. — РГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, с. 9. [↑](#footnote-ref-133)
160. Там же. [↑](#footnote-ref-134)
161. Там же. [↑](#footnote-ref-135)
162. Там же. [↑](#footnote-ref-136)
163. *Кроммелинк Ф*. Великолепный рогоносец: Пер. Р. Линцер // Восемь бельгийских пьес. М., 1975. С. 19. В переводе, сделанном исследовательницей бельгийской драмы И. Д. Шкунаевой, данная ремарка звучит еще определеннее: «Жест словно служит у него трамплином к слову. Если случается так, что он не может высказаться, жест как бы застывает» (см.: *Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М., 1973. С. 248). [↑](#footnote-ref-137)
164. Запись неустановленного лица лекций Мейерхольда В. Э. по сценоведению и театроведению в ГЭКТЕМАСе, 1923 – 1924. — РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 774, л. 7. [↑](#footnote-ref-138)
165. Там же, л. 6 об. [↑](#footnote-ref-139)
166. Цит. по: *Гиляровская Н*. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1923. С. 25. [↑](#footnote-ref-140)
167. В. Э. Мейерхольд: Сб. ст. Тверь, 1923. С. 14. [↑](#footnote-ref-141)
168. *Бескин Э*. Театральный ЛЕФ // Советское искусство. 1925. № 6. С. 53. [↑](#footnote-ref-142)
169. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 302. [↑](#footnote-ref-143)
170. *Марков П. А*. О театре… [↑](#footnote-ref-144)
171. *Мокульский С*. Гастроли театра Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 23. С. 13. [↑](#footnote-ref-145)
172. *Тарабукин Н. М*. Зрительное оформление в ГОСТИМе. С. 8. [↑](#footnote-ref-146)
173. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 278. [↑](#footnote-ref-147)
174. Там же. [↑](#footnote-ref-148)
175. Лекции Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна в ГВЫРМе и в ГВЫТМе, 1921 – 22 гг. — РГАЛИ. ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 49. [↑](#footnote-ref-149)
176. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
177. *Тарабукин Н. М*. Зрительное оформление в ГОСТИМе. С. 10. [↑](#footnote-ref-151)
178. *Гвоздев А. А*. Театр имени Вс. Мейерхольда. С. 41. [↑](#footnote-ref-152)
179. Там же. С. 41, 42. [↑](#footnote-ref-153)
180. *Гвоздев А. А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 40. [↑](#footnote-ref-154)
181. Там же. С. 43. [↑](#footnote-ref-155)
182. Там же. [↑](#footnote-ref-156)
183. *Алперс Б. В*. Театральные очерки. Т. 1. С. 53. [↑](#footnote-ref-157)
184. *Тарабукин Н. М*. Проблема времени и пространства в театре // Театр. 1974. № 2. С. 53. [↑](#footnote-ref-158)
185. Там же. [↑](#footnote-ref-159)
186. Там же. С. 28 – 29. Курсив мой. — *Г. Т*. [↑](#footnote-ref-160)
187. Там же. С. 29. [↑](#footnote-ref-161)
188. *Тарабукин Н. М*. Проблема времени. [↑](#footnote-ref-162)
189. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 279. [↑](#footnote-ref-163)
190. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-164)
191. Беседа с заслуженным режиссером Республики В. Э. Мейерхольдом // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 35. С. 8. [↑](#footnote-ref-165)
192. *Максимов Г*. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие 30 лет (1846 – 1876). СПб., 1878. С. 176. [↑](#footnote-ref-166)
193. *Рудницкий К*. Режиссерское искусство // История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7. М., 1987. С. 164. [↑](#footnote-ref-167)
194. *Волков Н*. Театр в эпоху крушения монархии // Сто лет: Александринский театр. Театр Госдрамы. Л., 1932. С. 342. [↑](#footnote-ref-168)
195. *А. П*. «Дон Жуан» и «Гамлет»: [Беседа с Ю. Юрьевым] // Биржевые ведомости. 1910. 20 окт. Веч. вып. [↑](#footnote-ref-169)
196. См.: *Беляев Ю*. О чем рассказывал гобелен… («Дон Жуан») // Новое время. 1910. 11 нояб. [↑](#footnote-ref-170)
197. См.: *Л. Вас‑ий* [*Василевский Л.*]. Александринский театр: «Дон Жуан» Мольера // Речь. 1910. 11 нояб. [↑](#footnote-ref-171)
198. *Тиме Е*. А. Я. Головин: Из воспоминаний // А. Я. Головин: Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.; М., 1960. С. 329. [↑](#footnote-ref-172)
199. *Головин А. Я*. Встречи и впечатления… С. 112. [↑](#footnote-ref-173)
200. Варламов о Мейерхольде // Петербургская газета. 1910. 16 окт. [↑](#footnote-ref-174)
201. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 811, л. 3. (Речь идет о романе К. Гамсуна «Дети времени». В тех же выражениях Мейерхольд писал о нем В. Н. Соловьеву. См.: *Мейерхольд В*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 163.) [↑](#footnote-ref-175)
202. *Мейерхольд В*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 86. [↑](#footnote-ref-176)
203. Беседа с заслуженным режиссером Республики В. Э. Мейерхольдом. С. 8. [↑](#footnote-ref-177)
204. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 67, л. 2 об. [↑](#footnote-ref-178)
205. А. Я. Головин Встречи и впечатления… С. 159. [↑](#footnote-ref-179)
206. *Фрейденберг О*. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 42. [↑](#footnote-ref-180)
207. *Мейерхольд В*. Переписка. С. 101. [↑](#footnote-ref-181)
208. *Альмединген Б. А*. Из воспоминаний о работе Головина в театре // А. Я. Головин: Встречи и впечатления… С. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-182)
209. Беседа с заслуженным режиссером Республики В. Э. Мейерхольдом. С. 9. [↑](#footnote-ref-183)
210. *Баженов А*. Сочинения и переводы: В 3 т. Т. I. М., 1869. С. 109. [↑](#footnote-ref-184)
211. См.: *Богатырев П*. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 148 – 149. [↑](#footnote-ref-185)
212. *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 58 – 59, 75. [↑](#footnote-ref-186)
213. *Мейерхольд В*. Статьи… Ч. 1. С. 197. [↑](#footnote-ref-187)
214. См.: Там же. С. 196 – 197. [↑](#footnote-ref-188)
215. Напр.: *Л. Вас‑ий* [*Василевский Л.*]. Александринский театр: «Дон Жуан» Мольера. [↑](#footnote-ref-189)
216. «Свадьба Кречинского» // Новое время. 1917. 27 янв. [↑](#footnote-ref-190)
217. *Юрьев Ю*. Записки: В 2 т. Т. 1. Л.; М., 1963. С. 432, 444. [↑](#footnote-ref-191)
218. *Ласкин А*. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера — В. Э. Мейерхольда — А. Я. Головина: (К проблеме: Мейерхольд и «Мир искусства») // Русский театр и драматургия, 1907 – 1917 годы. Л., 1988. С. 57. [↑](#footnote-ref-192)
219. *Левинсон А*. Русский балет в Париже: «Весна Священная». «Игры» // Речь. 1913. 3 июня. [↑](#footnote-ref-193)
220. См.: *Альтшуллер А*. Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд // Актерское мастерство Акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Л., 1983. С. 20. [↑](#footnote-ref-194)
221. *Смирина А*. Мольер — Мейерхольд — модерн // Театр. 1993. № 5. С. 47. [↑](#footnote-ref-195)
222. *Беляев Ю*. О чем рассказывал гобелен… («Дон Жуан»). [↑](#footnote-ref-196)
223. *Л. Вас‑ий* [*Василевский Л.*]. Александринский театр: «Дон Жуан» Мольера. [↑](#footnote-ref-197)
224. *Василевский Л*. Народный дом: Гастроль Варламова и Стрельской // Речь. 1913. 31 июля. [↑](#footnote-ref-198)
225. *Юрьев Ю*. Записки. Т. 1. С. 432, 444. [↑](#footnote-ref-199)
226. *Рощина-Инсарова Е*. Русские сны в Париже // Московский наблюдатель. 1992. № 3. С. 58. [↑](#footnote-ref-200)
227. *В‑р*. К. А. Варламов о новом искусстве // Раннее утро. 1908. 11 янв. [↑](#footnote-ref-201)
228. *Юрьев Ю*. Записки. Т. 1. С. 450. [↑](#footnote-ref-202)
229. *Омега* [*Трозинер Ф.*]. «Гроза» в Александринском театре 9 января // Петроградская газета. 1916. 10 янв. [↑](#footnote-ref-203)
230. *Беляев Ю*. «Гроза» (Александринский театр) // Новое время. 1916. 12 янв. [↑](#footnote-ref-204)
231. *Беляев Ю*. Театр и музыка // Новое время. 1901. 4 нояб. [↑](#footnote-ref-205)
232. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Театральное эхо: Александринский театр // Петербургская газета. 1901. 3 нояб. [↑](#footnote-ref-206)
233. *Ярцев П*. Театральные очерки: Михайло Семенович Щепкин // Речь. 1913. 11 авг. [↑](#footnote-ref-207)
234. *Ребров К*. Искусство маски // Театральная газета. 1914. 23 нояб. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-208)
235. Театральные негативы // Биржевые ведомости. 1915. 7 мая. Веч. вып.; Письма К. А. Варламова А. И. Шуберт // Театр и драматургия. Л., 1967. [↑](#footnote-ref-209)
236. Театр и музыка // Новое время. 1910. 13 нояб. [↑](#footnote-ref-210)
237. *Дризен Н*. Памяти К. А. Варламова // Речь. 1915. 6 авг. [↑](#footnote-ref-211)
238. *Л. В.* [*Василевский Л.*]. Народный дом // Речь. 1913. 23 авг. [↑](#footnote-ref-212)
239. *Мейерхольд В*. Переписка. С. 64. [↑](#footnote-ref-213)
240. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 811, л. 5. [↑](#footnote-ref-214)
241. *Белинский В*. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 528. Курсив мой — *А. В*. [↑](#footnote-ref-215)
242. *Марков П*. О театре. Т. 1. С. 66. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-216)
243. *Фукс Г*. Революция театра. СПб., 1911. С. 198, 177. [↑](#footnote-ref-217)
244. *Василевский Л*. Малый театр: Спектакль К. Варламова и В. Мироновой // Речь. 1913. 3 мая. [↑](#footnote-ref-218)
245. *Беляев Ю*. Как чествовали Гоголя… // Новое время. 1902. 23 февр.; *П. А.* [*Аристархов П.*]. Александринский театр // Петербургская газета. 1910. 10 нояб. [↑](#footnote-ref-219)
246. *Василевский Л*. Народный дом: Гастроль Варламова и Стрельской. [↑](#footnote-ref-220)
247. *Л. В.* [*Василевский Л.*] Александринский театр. «Дон Жуан» Мольера. [↑](#footnote-ref-221)
248. *Старк Э. (Зигфрид)*. Царь русского смеха. Пг., 1916. С. 32. [↑](#footnote-ref-222)
249. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 140. [↑](#footnote-ref-223)
250. *Аничков Е*. Традиция и стилизация // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 65. [↑](#footnote-ref-224)
251. *Старк Э. (Зигфрид)*. Царь русского смеха. С. 56. [↑](#footnote-ref-225)
252. *Аничков Е*. Традиция и стилизация. С. 66. [↑](#footnote-ref-226)
253. *Ласкин А*. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера на сцене Александринского театра (1910) и некоторые теоретические вопросы творческой эволюции В. Э. Мейерхольда: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1989. С. 10. [↑](#footnote-ref-227)
254. *Л. К*. Лаборатория искусства: (Беседа [с А. Я. Головиным]) // Биржевые ведомости. 1910. 7 дек. Веч. вып. [↑](#footnote-ref-228)
255. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 458, л. 7. [↑](#footnote-ref-229)
256. *Молодцова М*. Комедия дель арте: История и современная судьба. Л., 1990. С. 89. [↑](#footnote-ref-230)
257. *Чернова А*. Пластический облик персонажей Мольера: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1975. С. 9. [↑](#footnote-ref-231)
258. *Семеновский В*. Мастер и мы // Экран и сцена. 1990. 8 февр. [↑](#footnote-ref-232)
259. *Аничков Е*. Традиция и стилизация. С. 66. [↑](#footnote-ref-233)
260. *Мейерхольд В*. Статьи… Ч. 1. С. 172. [↑](#footnote-ref-234)
261. *Соловьев В*. «Маскарад» в Александринском театре // Аполлон. 1917. № 2 – 3. С. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-235)
262. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «Обнаженная» // Речь. 1913. 4 мая. [↑](#footnote-ref-236)
263. *Беляев Ю*. «Гроза»: (Александринский театр) // Новое время. 1916. 12 янв. [↑](#footnote-ref-237)
264. См.: *Кириллов А*. Живопись и сцена: Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 80. [↑](#footnote-ref-238)
265. *Юрьев Ю*. Записки. Т. 2. Л.; М., 1963. С. 203. [↑](#footnote-ref-239)
266. *Долгов Н*. Александринский театр: «Маскарад», драма Лермонтова // Биржевые ведомости. 1917. 15 марта. [↑](#footnote-ref-240)
267. *Бескин Э*. Вчера и сегодня: (Юбилей М. Г. Савиной) // Театральная газета. 1914. 6 апр. [↑](#footnote-ref-241)
268. *Василевский Л*. Малый театр: Бенефис Рощиной-Инсаровой // Речь. 1913. 20 мая. [↑](#footnote-ref-242)
269. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: Анфиса и Псиша // Там же. 6 мая. [↑](#footnote-ref-243)
270. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «Обнаженная». [↑](#footnote-ref-244)
271. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1259, л. 161 об. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-245)
272. *Василевский Л*. Малый театр: Бенефис Рощиной-Инсаровой. [↑](#footnote-ref-246)
273. *Вивьен Л*. Друг актера // А. Я. Головин: Встречи и впечатления… С. 325. [↑](#footnote-ref-247)
274. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «На полпути» А. Пинеро // Речь. 1913. 5 мая. [↑](#footnote-ref-248)
275. *Бескин Э*. Вчера и сегодня: (Юбилей М. Г. Савиной) // Театральная газета, 1914. 6 апр. [↑](#footnote-ref-249)
276. *Беляев Ю*. «Гроза»: (Александринский театр). [↑](#footnote-ref-250)
277. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «Обнаженная». Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-251)
278. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: Анфиса и Псиша. [↑](#footnote-ref-252)
279. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «Обнаженная». [↑](#footnote-ref-253)
280. См.: *Рощина-Инсарова Е*. Русские сны в Париже. С. 59. [↑](#footnote-ref-254)
281. См.: *Юрьев Ю*. Записки. Т. 2. С. 199 – 205, 188. [↑](#footnote-ref-255)
282. *П. Я*. Спектакли Рощиной-Инсаровой: «На полпути» А. Пинеро. [↑](#footnote-ref-256)
283. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М., 1981. С. 173. [↑](#footnote-ref-257)
284. *Альмединген Б. А*. Из воспоминаний о работе Головина в театре. С. 253. [↑](#footnote-ref-258)
285. *Беляев М*. «Маскарад» и работа над его постановкой А. Я. Головина // «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. М.; Л., 1941 – 1946. С. 46. [↑](#footnote-ref-259)
286. *Громов П. П*. Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 153. [↑](#footnote-ref-260)
287. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 721, л. 57. [↑](#footnote-ref-261)
288. См., напр.: Там же, ед. хр. 458, л. 1 – 17; ед. хр. 811, л. 1 – 37. [↑](#footnote-ref-262)
289. *См.: Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 189, 316. [↑](#footnote-ref-263)
290. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 383, 381. [↑](#footnote-ref-264)
291. *Розанов В. В*. Два этюда о Гоголе // *Розанов В. В*. Сочинения. Л., 1990. С. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-265)
292. *Белый Андрей*. Луг зеленый. М., 1910. С. 104 – 105. [↑](#footnote-ref-266)
293. *Мережковский Д*. Гоголь и черт. М., 1906. С. 70. [↑](#footnote-ref-267)
294. Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-268)
295. Ф. Кафка, к примеру, тоже видел себя в заклятой паре: «Творчество — сладкая, чудесная награда, но за что? … мне стало ясно… что это награда за служение дьяволу» (*Кафка Ф*. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Из дневников. М., 1989. С. 18). [↑](#footnote-ref-269)
296. *Манн Т*. Письма. М., 1975. С. 176. [↑](#footnote-ref-270)
297. *Гоголь Н. В*. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // *Гоголь Н. В*. Собр. соч. и писем: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 292, 294. [↑](#footnote-ref-271)
298. *Мережковский Д*. Гоголь и черт. С. 4. [↑](#footnote-ref-272)
299. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 447, 383. [↑](#footnote-ref-273)
300. В. В. Кандинский определял новый тип сценической композиции: «Внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции». Единство новой сценической композиции «заключается не во внешней стройности хода действия, а в определенно выраженном общем звучании композиции» (см.: *Кандинский В. В*. О сценической композиции // Из истории советской науки о театре, 1920‑е годы. М., 1988. С. 100 – 101). [↑](#footnote-ref-274)
301. См.: *Эйхенбаум Б*. Как сделана «Шинель» // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 157. [↑](#footnote-ref-275)
302. См.: Там же. С. 160. [↑](#footnote-ref-276)
303. *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». М.; Л., 1927. С. 80. [↑](#footnote-ref-277)
304. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-278)
305. *Белый Андрей*. Гоголь и Мейерхольд // Там же. С. 36. [↑](#footnote-ref-279)
306. Письмо В. Э. Мейерхольда к Ф. Ф. Комиссаржевскому от 29 – 30 апреля 1907 года // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 89. [↑](#footnote-ref-280)
307. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд: В 2 т. Т. 1. 1874 – 1908. М.; Л., 1929. С. 338. [↑](#footnote-ref-281)
308. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Речи. Письма. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 125. [↑](#footnote-ref-282)
309. См.: *Сологуб Ф*. Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 179 – 192. [↑](#footnote-ref-283)
310. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… С. 76. [↑](#footnote-ref-284)
311. *Шопенгауэр А*. Мир как воля и представление: В 2 т. Т. 2. М., 1902. С. 446. [↑](#footnote-ref-285)
312. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 77. [↑](#footnote-ref-286)
313. *Азов Вл.* [*Ашкинази В. А.*]. «Победа смерти»: Трагедия Ф. Сологуба // Речь. 1907. 8 нояб. [↑](#footnote-ref-287)
314. *Сологуб Ф*. Победа смерти. СПб., 1908. С. 60. [↑](#footnote-ref-288)
315. *Иванов Вяч*. Морис Метерлинк: «Чудо святого Антония» // Весы. 1904. № 5. С. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-289)
316. *С. П.* [*Потресов С. В. (Яблоновский)*]. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Русское слово. 1907. 31 авг. [↑](#footnote-ref-290)
317. *Розанов В. В*. Два этюда о Гоголе. С. 11. [↑](#footnote-ref-291)
318. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505, л. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-292)
319. *Дикс Б.* [*Леман Б. А.*]. Несколько слов о «Балаганчике» Ал. Блока // Золотое руно. 1907. № 7 – 9. С. 141. [↑](#footnote-ref-293)
320. *Андрей В*. «Балаганчик» // Сегодня. 1907. 2 янв. С. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-294)
321. *Глаголь С.* [*Голоушев*]. Да здравствует театр! // В спорах о театре. М., 1913. С. 63. [↑](#footnote-ref-295)
322. *Шопенгауэр А*. Мир как воля и представление. Т. 1. СПб., 1891. С. 261. [↑](#footnote-ref-296)
323. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 60. [↑](#footnote-ref-297)
324. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 61. [↑](#footnote-ref-298)
325. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 2. 1908 – 1917. М.; Л., 1929. С. 20. [↑](#footnote-ref-299)
326. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 173. [↑](#footnote-ref-300)
327. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 399. [↑](#footnote-ref-301)
328. *Ауслендер С*. Впечатления сезона: Санкт-Петербург. Александринский театр. «Дон Жуан» // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 142 – 147. [↑](#footnote-ref-302)
329. *Громов П. П*. Из бесед 1972 – 1979 гг. // Театр. 1990. № 1. С. 157. [↑](#footnote-ref-303)
330. *Solus* [*Арабажин К.*]. Драматический театр: «Жизнь человека» // Сегодня. 1907. 23 февр. С. 3. [↑](#footnote-ref-304)
331. См.: *Волков Н*. Мейерхольд. Т. 2. С. 473. [↑](#footnote-ref-305)
332. Мейерхольд специально оговаривал с актерами проблему «Развязки *Ревизора*» и прочих приложений Гоголя к комедии: автор, подчеркивал режиссер, не стремился ни к аллегории, ни к символической схеме. Напротив, «всякое “предуведомление”, которое Гоголь делает актерам, совершенствует пьесу. Она делается все серьезнее и серьезнее, ибо Гоголь все больше и налегает на сторону обличительную…» (см.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. М., 1968. С. 140). [↑](#footnote-ref-306)
333. См.: *Мережковский Д*. Гоголь и черт. С. 12 – 17. [↑](#footnote-ref-307)
334. См.: *Мережковский Д. С*. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. Гоголь: творчество, жизнь и религия. СПб., 1911. С. 64. [↑](#footnote-ref-308)
335. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 92. Курсив мой. — *Е. К*. [↑](#footnote-ref-309)
336. См.: *Бродский Н. Л*. Гоголь и «Ревизор» // *Бродский Н. Л*. Избр. труды. М., 1964. С. 40 – 48; *Гиппиус В. В*. Проблематика и композиция «Ревизора» // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 151 – 199. [↑](#footnote-ref-310)
337. См. об этом: *Гиппиус В. В*. Проблематика и композиция «Ревизора». [↑](#footnote-ref-311)
338. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-312)
339. Анализ действенной инициативы Хлестакова см.: *Костелянец Б*. Два лика империи: устрашение и безответственность // *Костелянец Б*. Мир поэзии драматической… Л., 1992. С. 78 – 117. [↑](#footnote-ref-313)
340. См.: *Манн Ю. В*. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 229. [↑](#footnote-ref-314)
341. См.: *Костелянец Б*. Мир поэзии драматической… С. 99, 101. [↑](#footnote-ref-315)
342. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 145. [↑](#footnote-ref-316)
343. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 35, л. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-317)
344. Мысль Андрея Белого о фигуре фикции как центральной у Гоголя, думается, во многом подсказана спектаклем Мейерхольда (см.: *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 80 – 104). [↑](#footnote-ref-318)
345. См.: *Рейх Б*. «Ревизор» у Мейерхольда // На литературном посту. 1927. № 1. С. 66. [↑](#footnote-ref-319)
346. См.: Программы академических театров. 1926. № 64. С. 8. [↑](#footnote-ref-320)
347. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 47. [↑](#footnote-ref-321)
348. См.: *Левидов Мих*. Пропала веревочка! // Веч. Москва. 1926. 13 дек. С. 3. [↑](#footnote-ref-322)
349. См.: *Шкловский В*. Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-323)
350. См.: Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 44. [↑](#footnote-ref-324)
351. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 44. [↑](#footnote-ref-325)
352. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 118 – 119. [↑](#footnote-ref-326)
353. См.: Там же. С. 118. [↑](#footnote-ref-327)
354. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 45. [↑](#footnote-ref-328)
355. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 118. [↑](#footnote-ref-329)
356. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 45. [↑](#footnote-ref-330)
357. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-331)
358. РГАЛИ. ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 19, л. 56. [↑](#footnote-ref-332)
359. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 362. [↑](#footnote-ref-333)
360. См.: *Лозовский Л*. Гоголь в театре Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. С. 72. [↑](#footnote-ref-334)
361. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 112. [↑](#footnote-ref-335)
362. *Кугель А. Р*. В защиту // Жизнь искусства. 1927. № 3. С. 5. [↑](#footnote-ref-336)
363. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 112. [↑](#footnote-ref-337)
364. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 368 – 369. [↑](#footnote-ref-338)
365. См.: *Тальников Д. Л*. Новая ревизия «Ревизора». С. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-339)
366. *Бердяев Н. А*. Духи русской революции. Рига, 1990. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-340)
367. *Белый А*. Гоголь и Мейерхольд. С. 11. [↑](#footnote-ref-341)
368. *Мережковский Д. С*. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества… С. 64. [↑](#footnote-ref-342)
369. См.: *Розанов В. В*. Гоголь и его значение для театра // *Розанов В. В*. Среди художников. СПб., 1914. С. 264 – 271. [↑](#footnote-ref-343)
370. *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 80. [↑](#footnote-ref-344)
371. *Громов П. П*. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986. С. 552. [↑](#footnote-ref-345)
372. Ср. у А. А. Гвоздева: «Индивидуализированные персонажи пятиактной комедии Гоголя Мейерхольд обращает в синтетический, коллективный хор, жуткий хор трагикомедии» (*Гвоздев А*. Театральная критика. С. 75). [↑](#footnote-ref-346)
373. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 29, л. 79. [↑](#footnote-ref-347)
374. См.: *Белый А*. Мастерство Гоголя. С. 80 – 87. [↑](#footnote-ref-348)
375. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 45. [↑](#footnote-ref-349)
376. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 29, л. 79. [↑](#footnote-ref-350)
377. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 33, л. 146 – 147. [↑](#footnote-ref-351)
378. См.: *Слонимский А. Л*. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 16. [↑](#footnote-ref-352)
379. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 42. [↑](#footnote-ref-353)
380. См.: РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 34, л. 43 – 49. [↑](#footnote-ref-354)
381. См.: *Бескин Э*. «Ревизор» у Мейерхольда // Веч. Москва. 1926. 11 дек. С. 3. [↑](#footnote-ref-355)
382. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 45 – 46. [↑](#footnote-ref-356)
383. См.: *Левидов Мих*. Пропала веревочка! [↑](#footnote-ref-357)
384. См.: Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 136. [↑](#footnote-ref-358)
385. Там же. С. 121. [↑](#footnote-ref-359)
386. См.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 505, л. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-360)
387. *Слонимский А. Л*. Новое истолкование «Ревизора». С. 12 (сноска). [↑](#footnote-ref-361)
388. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 536. [↑](#footnote-ref-362)
389. См.: *Гвоздев А. А*. Театральная критика. С. 76. [↑](#footnote-ref-363)
390. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Т. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-364)
391. Там же. [↑](#footnote-ref-365)
392. См.: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 372. [↑](#footnote-ref-366)
393. РГАЛИ. ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 38, л. 29. [↑](#footnote-ref-367)
394. *Слонимский А. Л*. Новое истолкование «Ревизора». С. 16. [↑](#footnote-ref-368)
395. См.: *Романовский М*. «Ревизор» в постановке Мейерхольда // Харьковский пролетарий. 1927. 14 июля. [↑](#footnote-ref-369)
396. См.: *Гроссман Л*. Трагедия-буфф: «Ревизор» у Мейерхольда. С. 43. [↑](#footnote-ref-370)
397. См.: *Соловьев В. Н*. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда // «Ревизор» в театре им. Вс. Мейерхольда. С. 59. [↑](#footnote-ref-371)
398. См.: *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 52 – 54. [↑](#footnote-ref-372)
399. *Громов П. П*. А. Блок, его предшественники и современники. С. 159. [↑](#footnote-ref-373)
400. См.: *Соловьев В. Н*. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда. С. 62. [↑](#footnote-ref-374)
401. *Станкевич Ал*. «Ревизор» у Мейерхольда // Вечернее радио. 1927. 15 июля. [↑](#footnote-ref-375)
402. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 122. [↑](#footnote-ref-376)
403. *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 85. [↑](#footnote-ref-377)
404. РГАЛИ. ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 38, л. 24. [↑](#footnote-ref-378)
405. *Кугель А. Р*. «Ревизор» в студии Акдрамы // Рабочий и театр. 1927. № 12. С. 9. [↑](#footnote-ref-379)
406. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда. С. 67. [↑](#footnote-ref-380)
407. «На фоне общего хора слышится ее беспечный голос, поющий романс “Мне минуло шестнадцать лет, но сердце было в воле”», — зафиксировано у А. А. Гвоздева (см.: *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 82). [↑](#footnote-ref-381)
408. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда. С. 67. [↑](#footnote-ref-382)
409. РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, ед. хр. 38, л. 81. [↑](#footnote-ref-383)
410. См.: *Мережковский Д. С*. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества… С. 65. [↑](#footnote-ref-384)
411. Там же. С. 83 – 84. [↑](#footnote-ref-385)
412. Андрей Белый — Вс. Мейерхольду, 25 дек. 1927 г. // *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 257. [↑](#footnote-ref-386)
413. *Белый А*. Гоголь и Мейерхольд. С. 16. [↑](#footnote-ref-387)
414. *Белый А*. Гоголь и Мейерхольд. С. 25, 35. [↑](#footnote-ref-388)
415. *Иванов Вяч*. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. Сб. 1. С. 89, 92. [↑](#footnote-ref-389)
416. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. В 2 т. Т. 1. 1874 – 1908. М.; Л., 1929. С. 27. [↑](#footnote-ref-390)
417. Там же. [↑](#footnote-ref-391)
418. Рапорты и докладные записки В. Э. Мейерхольда в Контору Императорских театров о ходе репетиций и спектаклей «Дон Жуан», «Каменный гость», «Маскарад». — РГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 2751, л. 8. [↑](#footnote-ref-392)
419. Подробнее об этом спектакле см.: *Ласкин А. С*. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера на сцене Александринского театра (1910) и некоторые теоретические вопросы творческой эволюции В. Э. Мейерхольда: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1989. [↑](#footnote-ref-393)
420. *Бенуа А*. «Гроза» в Александринке: Художественные письма // Речь. 1916. 30 сент. [↑](#footnote-ref-394)
421. См.: *Луначарский А. В*. Заметки по поводу «Рогоносца» // Известия. 1922. 14 мая. [↑](#footnote-ref-395)
422. *Луначарский А. В*. Заметки по поводу «Рогоносца». [↑](#footnote-ref-396)
423. См.: Беседа В. Э. Мейерхольда с участниками «Ревизора», 15 марта 1926 года. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 76, л. 25. [↑](#footnote-ref-397)
424. Цит. по: *Гладкое А. К*. См.: Мейерхольд. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 228. [↑](#footnote-ref-398)
425. См.: Там же. С. 175 – 176. [↑](#footnote-ref-399)
426. См.: Там же. С. 178. [↑](#footnote-ref-400)
427. См.: *Волкогонов Д*. Триумф и трагедия: Политический портрет И. В. Сталина // Октябрь. 1988. № 11. С. 112, 119. [↑](#footnote-ref-401)
428. *Гладков А. К*. Мейерхольд. Т. 2. С. 170. [↑](#footnote-ref-402)
429. Мысль о «восточном деспоте», о природе «восточного деспотизма», безусловно, волновала и Пушкина. Не случайно в те самые месяцы, когда он задумал «Бориса Годунова» (ноябрь — декабрь 1824 года), им было создано «Подражание Корану». [↑](#footnote-ref-403)
430. См.: Наказ В. Э. Мейерхольда участникам спектакля «Ревизор». — РГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 512, л. 3. [↑](#footnote-ref-404)
431. *Мацкин А*. Время ухода: Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 30. [↑](#footnote-ref-405)
432. См.: *Мейерхольд В*. Трактовка пьесы // *Мейерхольд В*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. Т. 2. М., 1968. С. 286. [↑](#footnote-ref-406)
433. *Азов Вл.* [*Ашкинази З. Г.*]. Театр Комиссаржевской. «Победа Смерти» // Речь. 1907. 8 нояб. [↑](#footnote-ref-407)
434. *Осипов И.* [*Абельсон И. О.*]. «Заложники жизни». Премьера в Александринском театре // Обозрение театров. 1912. 8 нояб. [↑](#footnote-ref-408)
435. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 62. [↑](#footnote-ref-409)
436. *Гуревич Л*. «Гроза» Островского // Речь. 1916. 11 янв. [↑](#footnote-ref-410)
437. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 279. [↑](#footnote-ref-411)
438. См.: *Бенуа А*. «Гроза» в Александринке // Речь. 1916. 30 сент. [↑](#footnote-ref-412)
439. См.: *Волконский С*. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 71 – 85. [↑](#footnote-ref-413)
440. См.: Весы. 1906. № 1. С. 72 – 74. [↑](#footnote-ref-414)
441. См.: *Волошин М*. Лики творчества. Л., 1989. С. 349 – 355. [↑](#footnote-ref-415)
442. *Левинсон А*. «Пизанелла, или Душистая Смерть» // Речь. 1913. 8 июля. Курсив мой. — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-416)
443. См.: *Луначарский А. В*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1964. С. 31, 36. [↑](#footnote-ref-417)
444. *Левинсон А*. «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства. 1918. 11 нояб. [↑](#footnote-ref-418)
445. См.: *Ауслендер С*. Впечатления сезона. С.‑Петербург. 1. Александринский театр. «Дон Жуан» // Ежегодник императорских театров. 1910. № 7. С. 142 – 147. [↑](#footnote-ref-419)
446. *Кузмин М*. Скороходы истории // Жизнь искусства. 1920. 27 июня. [↑](#footnote-ref-420)
447. *Вл. С.* [*Соловьев В. Н.*]. Петроградские театры // Аполлон. 1917. № 8 – 10. С. 96 – 97. [↑](#footnote-ref-421)
448. См.: *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., 1976. С. 158, 179, 181, 183, 200, 224. [↑](#footnote-ref-422)
449. Там же. С. 152. См. также письма в этом издании: с. 147, 150, 157, 159, 177 и др. [↑](#footnote-ref-423)
450. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 160 – 161. [↑](#footnote-ref-424)
451. *Бескин Эм*. Пути и формы нового театра // Вестник Рабис. 1920. № 2 – 3. С. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-425)
452. См.: *Фамарин К*. Драма в Москве // Вестник Рабис. 1920. № 2 – 3. С. 62. [↑](#footnote-ref-426)
453. Цит. по: Рабочий зритель. 1924. № 6. С. 8, 9. [↑](#footnote-ref-427)
454. *Садко* [*Блюм В. И.*]. Мейерхольд — академик // Известия. 1922. 6 мая. [↑](#footnote-ref-428)
455. *Бескин Э*. Под знаком «Рогоносца» // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 5. [↑](#footnote-ref-429)
456. *Садко* [*Блюм В. И.*]. К критике критической критики Луначарского // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 8. [↑](#footnote-ref-430)
457. Там же. [↑](#footnote-ref-431)
458. *Загорский М*. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва. 1922. № 38. С. 9. [↑](#footnote-ref-432)
459. Там же. [↑](#footnote-ref-433)
460. См.: Новый зритель. 1924. № 4. С. 3 – 6; № 5. С. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-434)
461. *Авлов Гр*. Гениальный агитатор // Рабочий и театр. 1925. № 36. С. 6. [↑](#footnote-ref-435)
462. См.: Там же. № 34. С. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-436)
463. *Садко* [*Блюм В. И.*]. Следующий этап Мейерхольда // Пролетарская правда (Киев). 1924. 5 авг. [↑](#footnote-ref-437)
464. *Херсонский Хрис*. «Мандат» // Известия. 1925. 25 апр. [↑](#footnote-ref-438)
465. *Херсонский Х*. О левом фронте театра // Известия. 1925. 27 марта. [↑](#footnote-ref-439)
466. Там же. [↑](#footnote-ref-440)
467. *Загорский М*. Против «Ревизора» Мейерхольда // Кино (М.). 1926. 21 дек. [↑](#footnote-ref-441)
468. *Загорский М*. Письмо из Москвы // Жизнь искусства. 1924. № 10. С. 6, 7. [↑](#footnote-ref-442)
469. *Момус*. К итогам сезона // Новый зритель. 1926. № 24. С. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-443)
470. *Загорский М*. Против «Ревизора» Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-444)
471. См.: *Блюм В*. «Театральный Октябрь». Сборник I // Печать и революция. 1926. № 5. С. 228 – 230. [↑](#footnote-ref-445)
472. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 244. [↑](#footnote-ref-446)
473. *Алперс Б*. Блестящая шутка? // Еженедельник академических театров. 1924. № 15. С. 11. [↑](#footnote-ref-447)
474. Там же. Эти слова купированы в сборнике Б. Алперса 1977 года «Театральные очерки». [↑](#footnote-ref-448)
475. *Алперс Б*. Блестящая шутка? С. 11. [↑](#footnote-ref-449)
476. *Алперс Б*. Лицо сезона // Рабочий и театр. 1925. № 18. С. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-450)
477. *Алперс Б*. Побеждающий смех // *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. М., 1977. С. 129. [↑](#footnote-ref-451)
478. *Алперс Б*. «Командарм‑2» в Театре имени Вс. Мейерхольда // *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. С. 145. [↑](#footnote-ref-452)
479. *Алперс Б*. Театр социальной маски // Там же. Т. 1. М., 1977. С. 117. [↑](#footnote-ref-453)
480. Там же С. 114. [↑](#footnote-ref-454)
481. *Жирмунский В*. Поэзия как искусство слова // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. [↑](#footnote-ref-455)
482. *Эрберг К*. О догматах и ересях в искусстве // Искусство старое и новое: Сб. / Под ред. К. Эрберга. Пг., 1921. С. 1 – 19. [↑](#footnote-ref-456)
483. *Шкловский В*. Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 105. [↑](#footnote-ref-457)
484. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. М., 1922. С. 14. [↑](#footnote-ref-458)
485. *Шкловский В*. Кинематограф как искусство // Жизнь искусства. 1919. 20 мая. [↑](#footnote-ref-459)
486. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом — РГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3. [↑](#footnote-ref-460)
487. См.: Отрывки из выступлений В. Э. Мейерхольда для Словаря терминологии. — РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 137. [↑](#footnote-ref-461)
488. См.: *Шкловский В*. Кинематограф как искусство. [↑](#footnote-ref-462)
489. *Пяст Вл*. Слово о Театре без Слов и о театре Слова // Жизнь искусства. 1919. 4 – 5 нояб. [↑](#footnote-ref-463)
490. *Шкловский В*. 15 порций городничихи // Красная газета. Веч. вып. 1926. 22 дек. [↑](#footnote-ref-464)
491. *Шкловский В*. Особое мнение о «Лесе» // Жизнь искусства. 1924. № 26. С. 11. [↑](#footnote-ref-465)
492. *Шкловский В*. «Ревизор» // Кино. 1926. 21 дек. [↑](#footnote-ref-466)
493. *Шкловский В*. «Ревизор» // Кино. 1926. 21 дек. [↑](#footnote-ref-467)
494. *Шкловский В*. Особое мнение о «Лесе». С. 11. (В газете вместо «изображают быт» — «изобретают».) [↑](#footnote-ref-468)
495. *Тынянов Ю*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324. [↑](#footnote-ref-469)
496. См.: *Жирмунский В*. Задачи поэтики // Задачи и методы изучения истории искусств. Пг., 1924. С. 123 – 168. [↑](#footnote-ref-470)
497. См.: *Шкловский В*. Искусство как прием. С. 101 – 114. [↑](#footnote-ref-471)
498. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь: Сб. I. М.; Л., 1926. С. 49. [↑](#footnote-ref-472)
499. Письмо В. Э. Мейерхольда А. А. Гвоздеву, 17.IX.1924. — Кабинет рукописей Российского института истории искусств, ф. 31, ед. хр. 306. [↑](#footnote-ref-473)
500. *Пиотровский А*. Система Мейерхольда // Рабочий и театр. 1927. № 35. С. 7. [↑](#footnote-ref-474)
501. См.: *Пиотровский А*. Кинофикация театра // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 4. [↑](#footnote-ref-475)
502. *Соловьев Вл*. Тезисы к постановке «Леса» // Там же. С. 7. [↑](#footnote-ref-476)
503. *Мокульский С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-477)
504. *Гвоздев А*. «Лес» // Зрелища. 1924. № 74. С. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-478)
505. Там же. [↑](#footnote-ref-479)
506. *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 23. [↑](#footnote-ref-480)
507. *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 23. [↑](#footnote-ref-481)
508. См.: *Соловьев В*. Тезисы к постановке «Леса» // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 7. [↑](#footnote-ref-482)
509. См.: *Слонимский А*. «Лес»: (Опыт анализа спектакля) // Театральный Октябрь. С. 62. [↑](#footnote-ref-483)
510. См.: *Гвоздев А*. Театральная критика. С. 38 – 42. [↑](#footnote-ref-484)
511. См.: Там же. С. 43. [↑](#footnote-ref-485)
512. *Соловьев Вл*. «Учитель Бубус» у Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925. № 38. С. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-486)
513. Там же. [↑](#footnote-ref-487)
514. *Слонимский А*. «Ревизор» // Жизнь искусства. 1927. № 38. С. 7. [↑](#footnote-ref-488)
515. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 243. [↑](#footnote-ref-489)
516. Там же. С. 324. [↑](#footnote-ref-490)
517. *Сахновский В*. Мейерхольд // Временник РТО. Вып. 1. М., 1925. С. 238. [↑](#footnote-ref-491)
518. *Сахновский В*. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда // Искусство трудящимся. 1925. № 23. С. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-492)
519. *С*. «Лес», Мейерхольд и Академия // Художник и зритель. 1924. № 2/3. С. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-493)
520. Цит. по: Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-494)
521. *Волков Н*. Путь Мейерхольда // Рабочий и театр. 1925. № 27. С. 4. [↑](#footnote-ref-495)
522. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма: В 2 т. Т. 2. М., 1979. С. 291. [↑](#footnote-ref-496)
523. *Соболев Ю*. О «Великодушном рогоносце» // Театр (М.). 1922. № 6. 7 нояб. С. 191 – 193. [↑](#footnote-ref-497)
524. Там же. [↑](#footnote-ref-498)
525. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 303. [↑](#footnote-ref-499)
526. Там же. Т. 3. М., 1976. С. 143. [↑](#footnote-ref-500)
527. Цит. по: *Загорский М*. Вместо отчета // Зрелища. 1924. № 75. С. 8. [↑](#footnote-ref-501)
528. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 158. [↑](#footnote-ref-502)
529. Там же. [↑](#footnote-ref-503)
530. Цит. по: *Загорский М*. Вместо отчета. С. 8. [↑](#footnote-ref-504)
531. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 160 – 161. [↑](#footnote-ref-505)
532. Там же. С. 269. [↑](#footnote-ref-506)
533. Там же. С. 228. Курсив мой. — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-507)
534. Там же. [↑](#footnote-ref-508)
535. Там же. С. 227 – 228; 228 – 229. [↑](#footnote-ref-509)
536. Там же. С. 291. Курсив мой. — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-510)
537. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 290 – 291. [↑](#footnote-ref-511)
538. Там же. С. 383. [↑](#footnote-ref-512)
539. *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 371 (гл. «“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда»). [↑](#footnote-ref-513)
540. *Марков П. А*. Книга воспоминаний. С. 371. [↑](#footnote-ref-514)
541. Там же. С. 370. [↑](#footnote-ref-515)
542. *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 481. [↑](#footnote-ref-516)
543. Там же. [↑](#footnote-ref-517)
544. Там же. [↑](#footnote-ref-518)
545. См.: Там же. С. 297 – 298. [↑](#footnote-ref-519)
546. Там же. С. 486. [↑](#footnote-ref-520)
547. *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 486. [↑](#footnote-ref-521)
548. Там же. [↑](#footnote-ref-522)
549. Там же. С. 487. [↑](#footnote-ref-523)
550. См.: Там же. С. 300. [↑](#footnote-ref-524)
551. Там же. С. 480. [↑](#footnote-ref-525)
552. Там же С. 482 – 483. [↑](#footnote-ref-526)
553. *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 487. [↑](#footnote-ref-527)
554. Там же. [↑](#footnote-ref-528)
555. Там же. С. 140. [↑](#footnote-ref-529)
556. *Марков П. А*. О театре. Т. 1. С. 307. [↑](#footnote-ref-530)
557. См.: Там же. Т. 2. С. 133 – 135. [↑](#footnote-ref-531)
558. См.: Там же. С. 319 – 330. [↑](#footnote-ref-532)
559. *Марков П. А*. Театральные портреты. М.; Л., 1939. С. 36. [↑](#footnote-ref-533)
560. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#footnote-ref-534)
561. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-535)
562. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1959. С. 257, 256. Курсив мой — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-536)
563. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#footnote-ref-537)
564. См.: *Февральский А*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 3. [↑](#footnote-ref-538)
565. *Козлов Л*. Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства. Вып. 12. М., 1970. С. 112. [↑](#footnote-ref-539)
566. *Козлов Л*. Гипотеза о невысказанном посвящении. С. 113. [↑](#footnote-ref-540)
567. Там же. С. 117 – 119. [↑](#footnote-ref-541)
568. *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв.: В 6 т. Т. 5. М., 1968. С. 60. [↑](#footnote-ref-542)
569. *Шкловский В*. Эйзенштейн. М., 1973. С. 84, 75, 83. [↑](#footnote-ref-543)
570. Там же. С. 85. Курсив мой. — *Л. М*. [↑](#footnote-ref-544)
571. *Шкловский В*. Эйзенштейн. М., 1976. С. 76. [↑](#footnote-ref-545)
572. *Юткевич С*. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры // Искусство кино. 1975. № 8. С. 75. [↑](#footnote-ref-546)
573. *Гинзбург С*. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 303. [↑](#footnote-ref-547)
574. *Февральский А*. Пути к синтезу. С. 28. [↑](#footnote-ref-548)
575. *Мейерхольд Вс*. «Портрет Дориана Грея» // Из истории кино: Документы и материалы. Вып. 6. М., 1965. С. 16, 22 – 23. [↑](#footnote-ref-549)
576. *Юткевич С*. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. С. 76. [↑](#footnote-ref-550)
577. *Херсонский Х*. Страницы юности кино. М., 1965. С. 89 – 90. [↑](#footnote-ref-551)
578. *Херсонский Х*. Страницы юности кино. С. 90. [↑](#footnote-ref-552)
579. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 244. [↑](#footnote-ref-553)
580. См.: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 228. [↑](#footnote-ref-554)
581. Там же. С. 228, 229. [↑](#footnote-ref-555)
582. Там же. С. 228. [↑](#footnote-ref-556)
583. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 3. М., 1964. С. 464. [↑](#footnote-ref-557)
584. *Мейерхольд Вс*. Реконструкция Театра «Теакинопечать». М., 1930. С. 10. [↑](#footnote-ref-558)
585. *Добин Е*. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. С. 36. [↑](#footnote-ref-559)
586. История советского кино. 1917 – 1967: В 4 т. Т. 1. М., 1969. С. 242. [↑](#footnote-ref-560)
587. *Февральский А*. Пути к синтезу. С. 191. [↑](#footnote-ref-561)
588. *Добин Е*. Поэтика киноискусства: (Повествование и метафора). М., 1961. С. 56. [↑](#footnote-ref-562)
589. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 5. С. 305 (сноска). [↑](#footnote-ref-563)
590. Афиша ТИМа. 1926. № 3. [↑](#footnote-ref-564)
591. Афиша ТИМа. 1926. № 3. [↑](#footnote-ref-565)
592. *Юткевич С*. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. С. 80. [↑](#footnote-ref-566)
593. Афиша ТИМа. 1926. № 3. [↑](#footnote-ref-567)
594. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 4. М., 1966. С. 360. [↑](#footnote-ref-568)
595. См.: *Юткевич С*. Контрапункт режиссера. М., 1960. С. 255. [↑](#footnote-ref-569)
596. *Берковский Н. Я*. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 115. [↑](#footnote-ref-570)
597. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 4. С. 597. [↑](#footnote-ref-571)
598. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 3. С. 287. [↑](#footnote-ref-572)
599. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 203. [↑](#footnote-ref-573)
600. *Бердяев Н*. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 63. [↑](#footnote-ref-574)
601. *Алперс Б*. Театр социальной маски. М.; Л., 1931. С. 101, 103. [↑](#footnote-ref-575)
602. См.: Гоголь и Мейерхольд: Сб. статей. М., 1927. Об этом подробнее см.: *Муратов Л*. Культурная традиция и экранизация классики («Ревизор» в кино) // Классическое наследие и современный кинематограф. М., 1988. [↑](#footnote-ref-576)
603. Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 12. [↑](#footnote-ref-577)
604. Там же. № 13. С. 12. [↑](#footnote-ref-578)
605. Там же. [↑](#footnote-ref-579)
606. *Алперс Б*. Театр социальной маски. С. 100, 102. [↑](#footnote-ref-580)
607. История советского кино. Т. 1. С. 266. [↑](#footnote-ref-581)
608. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. Т. 2. М., 1964. С. 311. [↑](#footnote-ref-582)
609. *Муратов Л*. Андрей Костричкин // Актеры советского кино: Сб. статей. Л., 1972. С. 103. Примечательно, что знаменитый мим Марсель Марсо под влиянием этой «Шинели» создал свою пантомиму. [↑](#footnote-ref-583)
610. Цит. по: *Февральский А*. Пути к синтезу. С. 195 – 194. [↑](#footnote-ref-584)