

■ ■

Символизм, в целом, не был только литературной или театральной школой. В России он превратился в проповедь нового мироощущения.

Еще в 1892 году Мережковский в лекции на тему: «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» впервые попытался сформулировать теоретические принципы символизма.

Констатируя, что «преобладающий вкус толпы до сих пор реалистический», он возмущался и протестовал «против удушающего мертвенного позитивизма». Новое искусство он мыслил как искусство «мистического содержания символов и расширения художественных впечатлений».

В 1895 году вышел сборник символистов «Молодая поэзия». В 1896 году Брюсов выступил со своим сборником «Русские символисты». В 1898 году в «Северном вестнике» появилась статья Воынского «О символизме и символистах», в которой он писал: «Идеализм и символизм являются по своему содержанию выражениями равнозначащими. Вне идеализма нет символизма». Еще раньше, в 1896 году, несколько статей А. Воынского было издано в книге «Русские критики». В них он отвергал все созданное русской демократической просветительской мыслью (как известно, еще Плеханов развенчал жалкие попытки Воынского бороться с позитивизмом во имя кантианства).

Возникновение символизма в России буржуазное литературоведение склонно было объяснять только западными влияниями. Но символическое искусство в России не было простым подражанием и механическим перенесением на русскую почву поэзии Верлена, Маларме, Бодлера и драматургии Метерлинка, Гамсуна, Ибсена.

В 90-х годах в России обострилась борьба революционно-демократических и буржуазно-либеральных тенденций. Помимо ряда блестящих марксистских работ, появились брошюры, ревизовавшие марксизм в области социально-политической, философской и эстетической. Ревизия материалистической эстетики вылилась в художественное направление, именовавшееся символизмом, декадентством, модернизмом.

Борьба в философии и искусстве была отражением той политической борьбы между пролетариатом и буржуазией, которая про-

текала не только в России, но и во всех странах, вступивших на путь империалистического развития. Это обусловило закономерность появления символизма в целом ряде стран и влияние одной группы символистов на другую.

Во Франции объективный, вернее объективистский, анализ натуралистической драмы заменяется пассивно-созерцательным, предельно-субъективным восприятием жизненных впечатлений. Французская символическая драма находит свое теоретическое выражение в статьях Метерлинка («Двойной сад», «Погребенный храм», «Сокровище смиренных» и др.), пронизанных мистико-идеалистической философией. Специфика символической драмы, по Метерлинку, заключается в «прогрессивном параличе» внешнего действия, в изображении явлений, в которых «проявляется жизнь души». Внешнее действие должно быть заменено «областью психологии и нравственной жизни». Главное в драме — идея рока, понимаемого как «непреодолимая сила предопределения». Наряду с внешним диалогом, драма содержит «второстепенный диалог», назначение которого — создать определенное настроение, вскрыть внутреннюю, непознаваемую сущность жизни. Только его и слушает душа. Внутренний диалог определяет качество и значительность произведения. Отсюда новое понимание языковых и ритмических особенностей драмы. Язык должен сообщать действующим лицам «характер сомнамбул, немного глухих, постоянно отрываемых от тяжелого сна». Мистика, дуализм и иррациональность статей Метерлинка философски обобщали практику упадочно-символической драмы во Франции.

В России символизм отличался сложностью и внутренней противоречивостью.

К нему примыкали различные политические и художественные группировки — от реакционно-мистических (Мережковский, Воынский, З. Гиппиус, Д. Filosoфов) до оппозиционно-бунтарских (Брюсов, Блок). Однако, политически большинство символистов смыкалось с кадетами и либералами. Неслучайно Ленин в статье «Приемы борьбы буржуазной интеллигенции против рабочих» (т. XVII, стр. 494) говорит о союзе Мережковского с кадетом Изгоевым против пролетариата и большевиков.

Поэтому сугубо неверна концепция Н. Д. Волкова о символистских исканиях Мейерхольда. Направленность условного те-

атра против натурализма и реализма Н. Д. Волков рассматривает как политическую оппозицию по отношению к дореволюционному русскому общественному строю. По существу, Волков повторяет концепцию буржуазного литературоведения о революционности русского символизма, тогда как символистские течения в русском театре вытесняли его общественно-политические устремления.

В период революции 1905 года символистский театр был знаменем реакционных сил, и немудрено, что после Великой пролетарской революции 1917 года большинство его деятелей оказалось в белой эмиграции.

Тот факт, что три активных участника символического театра (Мейерхольд, Брюсов, Блок) перешли на сторону революции, свидетельствует лишь о противоречивости и разнородности русского символизма, а отнюдь не о его революционности в целом.

■ ■

В 1895 году, впервые на русской сцене, Петербургский малый театр поставил символическую драму Метерлинка «Тайна души», в более поздних переводах получившую название «Там внутри». Премьера

«прошла при всеобщем истерическом смехе публики. Слышались какие-то судорожные, отрывочные одинокие аплодисменты, но они заглушались уверенным шиканьем толпы, принимавшей произведение Метерлинка за явную бессмыслицу» (Волынский, Власть тьмы). Это, однако, не помешало теоретикам символизма усмотреть в пьесе те настроения, которые должны были обогатить современное им искусство. Брюсов тогда уже находил, что пьесы Метерлинка должны исполняться марионетками, так как «актеры портят все излишней живостью».

В 1904 году в Художественном театре была поставлена символическая трилогия Метерлинка («Слепые», «Там внутри», «Непрошенная»). Но в этот период драматургия Метерлинка была раскрыта реалистически, и постановка вызвала презрительное негодование символистского журнала «Весы», писавшего, что «Художественный театр знает только один принцип... Для него существует только один завет: реализм. И драмы, по самой своей сущности нереальные, были уложены им на прокрустово ложе реализма»... «Есть только один способ, — продолжал журнал, — исполнять драмы Метерлинка: возвести их в мир условно-



«Жизнь человека» Л. Андреева

Московский художественный театр. 1909 г.

стей, резко и решительно показать, что перед зрителями на сцене не их друзья и приятели, а художественный символ. Это, однако, не по плечу Художественному театру...» («Весы» № 10, 1905 г.).

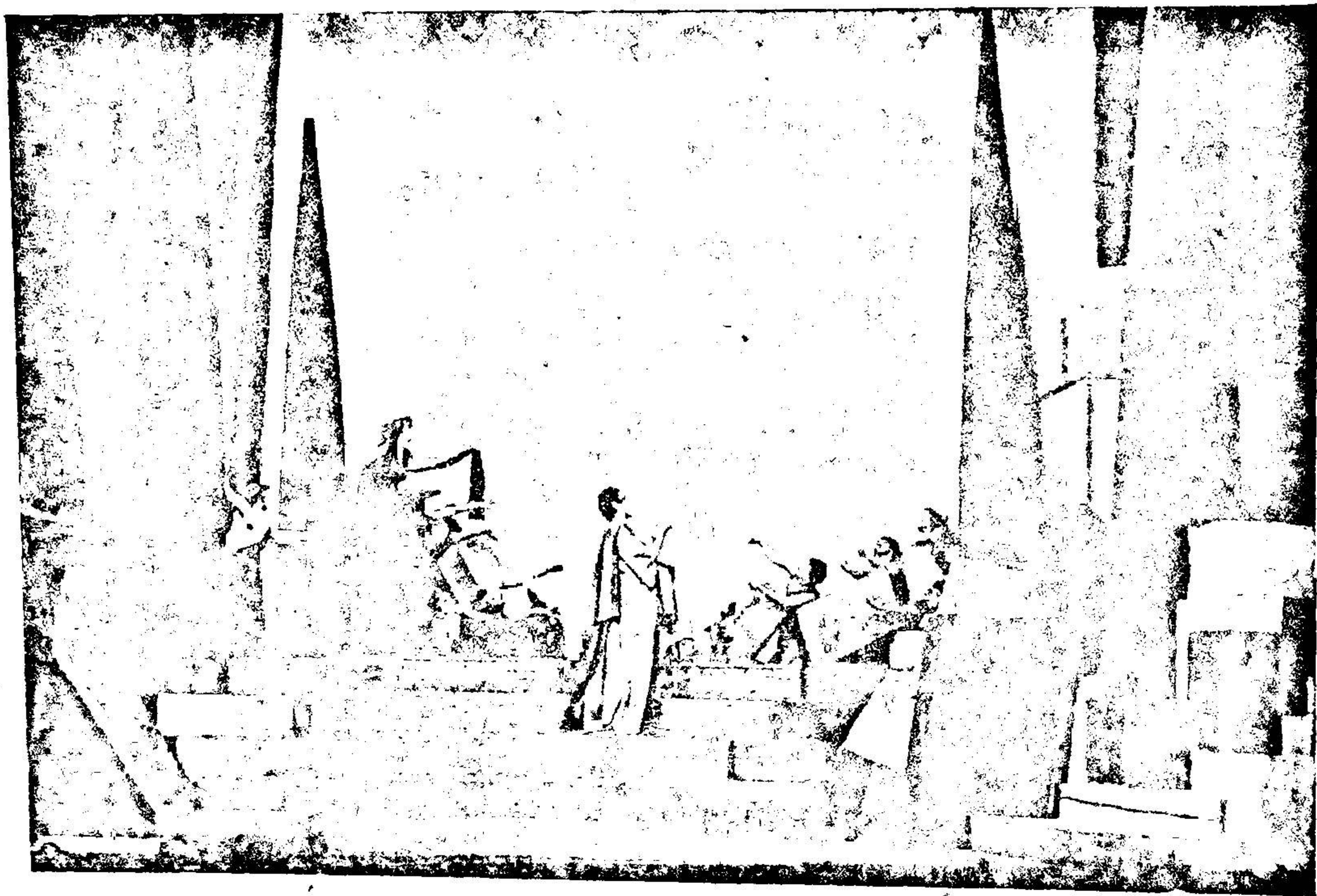
«Весы», осудившие реалистическую трактовку Метерлинка в Мхате, внимательно следили за символическими исканиями Мейерхольда в провинции (Херсон, Николаев, Тбилиси).

Отрицание Мейерхольдом реализма и быта в метерлинковских пьесах, полных гуманных намеков, недомолвок и образов, символизирующих рок, вызывало недоумение зрительного зала: «Публика недоумевала, делала вид, что все понимает... после много смеялись». В Тбилиси постановку «Снега» ошибали. Раздавались крики: «Долой сверхдраму!». Поэтому постановку «Смерть Тентажиля» Мейерхольд рассматривал как спектакль будущего театра и предназначал ее не для большой публики, а для «нескольких любителей утонченного, которые захотят посмотреть пьесу драматурга-символиста» (Певцов, Беседа об актере).

Символистские искания Мейерхольда

распространялись и на реалистическую драматургию Пьеса «На дне» Горького трактовалась им как мистическая, — «подполье с узкими или совсем заколоченными окошками — дно, ничто, ледяной ужас, сорви-голова перед пустотой». В «Вишневом саду» Чехова он оттенял «лирико-мистическую сторону пьесы». В своей книге «О театре» Мейерхольд писал, что в драме Чехова «Вишневый сад», как в драмах Метерлинка, есть герой, не видимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается, и критиковал постановку Художественного театра за то, что в ней, «когда опускался занавес... присутствие такого героя не ощущалось... Для Чехова люди «Вишневого сада» — средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыясненной».

Лейтмотивом 3-го акта Мейерхольд считал «предчувствие Раневской надвигающейся грозы (продажа вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные, они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном



68 «Фамира Кифаред» И. Анненского

Камерный театр. 1916 г.



«Гамлет» В. Шекспира

Московский художественный театр. 1911 г.

танце, в котором нет ни увлечения, ни грации, ни даже похоти, не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская, предвидя беду, и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике... Гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствиями надвигающейся беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой».

Отрицание реалистического характера, мечта о театре как балаганчике марионеток — таков был результат символических исканий Мейерхольда в провинции. В сезон 1905—1906 года он, по предложению Станиславского, переехал в Москву для организации Театра-Студии на Поварской.

■ ■

Призывы теоретиков символизма не прошли бесследно для Художественного театра. Символическое направление искусства, дерзко провозгласившее «смерть реализму», вызвало у Станиславского сомнения в правильности того пути, которым шел его театр: «Боже мой, — восклицал во мне голос сомнения, — да неужели мы, артисты сцены, обречены .. вечно служить и пере-

давать только грубо-реальное. Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи. Неужели мы только «передвижники» в сценическом искусстве (Станиславский, Моя жизнь в искусстве).

Он получал протоколы репетиций Студии и письма Мейерхольда, из которых узнал, «что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока не применено в нашем» («Моя жизнь в искусстве»).

Станиславский и Мейерхольд в Студии в течение шести месяцев были совместно заняты исканиями символического театра. Содержание поисков, по признанию Мейерхольда, было подсказано Брюсовым, Вяч. Ивановым и Метерлинком.

Символический театр, по теории Мейерхольда, должен был быть, прежде всего, условным неподвижным театром представления, а не переживания. Идеальное раскрытие принципа условного театра он видел в постановке Студии «Смерть Тентажиля» Метерлинка, в которой нарочитая условность противопоставлялась реальной правде. Актеры должны были преодолеть «грубое материальное тело при передаче все-

го возвышенного и отвлеченного». Метерликовская драма, с ее параличом действия, сомнамбулическим языком, внутренним диалогом, в сценических опытах Мейерхольда выразилась в неподвижной технике, доходившей до марионеточности.

От актера Мейерхольд требовал холодной чеканки слов. Звук должен был иметь опору, а слова падать, как капли в глубокий котлодз («Слышен отчетливый удар капли, без дрожания звука в пространстве»). Голос актера не мог быть таким, как в обыденной жизни. Символическая читка требовала выражения внутренних переживаний в пределах одного аккорда, без подъема и повышения голоса. Сдержанность и внешнее спокойствие должны были отличать игру символического актера («Трагизм должен сочетаться с улыбкой на лице»).

Условный и стилизованный театр вел к замене актера «куклой на пружинах». Мечтой о марионеточном театре жили как авторы, так и постановщики символических драм. Глубоко реалистическая природа актера нарушала их замыслы стилизации и символизации. «Последовательный условный театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток, так как живое тело всегда реалистично и оно не будет согласоваться с условностями декораций, обстановки и игры», — писал В. Брюсов («Реализм и условность на сцене»). По поводу «Смерти Тентажиля» Мейерхольд писал: «Пьеса может быть поставлена в двух редакциях совершенно различных: первая — беклиновский пейзаж и позы Боттичелли, или вторая — примитивы марионеток. Но эти две редакции должны, по глубокому моему убеждению, играть две группы актеров: для беклиновского тона — вот эти, которые играли вчера, а для спектакля примитивов — какие-то другие, и вот этот последний спектакль будет идеален».

Если отрицание какой бы то ни было условности приводит театр к натурализму, то в эстетических исканиях Мейерхольда, Евреинова, Таирова принцип условности обозначал не только отрицание «натуралистической подделки действительности», но и отрицание реализма в целом. Последовательное применение «условности» в жесте, декламации, мимике отнимало у артистов возможность художественного творчества, лишало их искусство идейности и глубины.

Это отношение Мейерхольда к актеру и оттолкнуло от него Станиславского. Пев-

цов, сделавший с Мейерхольдом путь и в «Товариществе новой драмы» и в Театре-Студии, вспоминал, что Станиславский не одобрял эти поиски, устремленные Мейерхольда к формализму. «Станиславский не согласился с этим путем и предпочел закрыть театр. Мейерхольд имел известное влияние на Станиславского, между ними была большая художественная снаниость, и, конечно, такой разрыв был огромным стимулом для размышлений по этому поводу. Прислушиваясь к некоторым репликам Станиславского на просмотре генеральной репетиции, я утвердился в мнении, что форма рождается содержанием, что фиксировать нужно не самую форму, а скорее те мотивы, те причины, которые рожают данную для каждого произведения форму» (Певцов, Беседа об актере).

Идея играющего, представляющего актера Театра-Студии не принималась Станиславским. Он считал главным в творчестве артиста чувство правды, требовал не представления роли, а полного с ней слияния и перевоплощения. Идея представляющего актера отвергалась и многими актерами. Певцов вспоминает: «Мне эта форма, т. е. то, что он (Мейерхольд) установил как бы найденным, была совершенно чуждой, совершенно неорганической, не вытекающей из внутреннего содержания. Поэтому я стал в оппозицию к нему. Форма не должна быть заметной, настолько полно она должна быть насыщена, мастерски выполнена. Поэтому жест для меня — вывод из внутреннего переживания... Моя задача, — чтобы никогда не было заметно, что я начал играть. Ужасно неприятно, если замечен формальный прием, тогда пахнет актером».

Уже ко времени организации Студии у Станиславского возникает идея его будущей «системы». В самодовлеющем натуралистическом приеме он видел причину утери перспектив у режиссера и актера, «одеревеневшего от застоя». Это в значительной степени толкнуло его к символическому театру, в котором он надеялся обрести «внутреннюю» технику актерского творчества. «Театр прежде всего для актера и без него существовать не может». Но уже в Театре-Студии он увидел, что «талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осущест-

повторял «мейнштенство» Художественного театра в Москве.

Между тем, символисты упорно звали Комиссаржевскую к «новому» театру. Г. Чулков писал: «С великой скорбью смотришь на госпожу Комиссаржевскую, которая работает на сцене в эпоху упадка старого театра. Как хочется увести этот светлый талант из отвратительных традиционных кулис, где слепые люди пытаются гальванизировать труп натурализма» («Наша жизнь», 28 декабря 1905 г.).

Огромным было также влияние Волынского, с марта 1905 года приглашенного на заведывание литературной частью театра. Работая в театре, он неустанно звал Комиссаржевскую к символизму. В докладе для актеров, перед постановкой «Стронгеля Сольнеса» Ибсена, он говорил:

«Я придаю этому делу (постановке «Сольнеса») большое значение: им надламывается, или, может быть, надломится, та проза театральности, в которой вам приходилось работать в последнее время. Если прежде актер мог и должен был отдаваться психо-физиологическим рефлексам, то теперь ему надо искать те жесты, ту мимику, которые могли бы символизировать идеи Ибсена» («Театральная Россия», 19 марта 1905 г.).

Волынский ускорил приход В. Ф. Комиссаржевской к символизму. Идеи мистического «факельного» театра захватили и ее, и она сблизилась с Мейерхольдом.

«Мои мечтания сбываются», — писал по этому поводу Г. Чулков. — В. Ф. Комиссаржевская не только выступает в театре, почти свободном от старых цепей, но и утверждает себя в нем» («Товарищ» № 122, 1906 г.).

Комиссаржевская верила, что символический театр будет театром актера. Она верила, что, уничтожая натуралистические преграды на пути создания образа, он будет «театром свободного актера, театром духа, театром, в котором все внешнее зависит от внутреннего». Как и Станиславскому, ей казалось, что Мейерхольд ищет того же.

С приходом Мейерхольда на «субботах» театра Комиссаржевской происходило сближение с представителями «нового искусства». На них читались произведения символистов: «Дифирамб» Вяч. Иванова, «Король на площади» А. Блока, «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба и т. д. Художники Сапунов и Судейкин, пришедшие вместе с Мей-

ерхольдом продолжать дело Театра Студии, оформляли эти «субботы».

Вот как описывает поэт М. А. Кузмин «субботу», на которой Ф. Сологуб читал свою трагедию «Дар мудрых пчел»: «В глубине длинного зала, украшенного камелиями в кадучках, серотемными полотнами и голубыми фонарями, на ложе, приготовленном будто бы для Венеры или царицы Клеопатры, полулежал седой человек, медленным старческим голосом, как архимандрит, возглашая: «Любезная царица наша Алькеста, мольбы твоих бессонных ночей услышаны нами» и т. д.

Так проникали в театр Комиссаржевской влияния мистицизма, создавая в нем атмосферу салона Зинанды Гиппиус. Манерность, вычурность, надуманность, идеи «уличного Заратустры», помноженные на идеи о «соборном действе», характеризовали новый этап ее театра.

Принципы стилизации, условности, неподвижности лежали в основе всех спектаклей Мейерхольда. Ставя «Гедду Габлер», он отрицал норвежский быт и стилизовал спектакль, подчеркивая в оформлении внутренний мир и переживания главного героя. Идея пьесы, реалистическое раскрытие психологии Гедды Габлер казались Мейерхольду мало существенными. Его главная задача заключалась в том, чтобы объемное тело актера сделать плоскостным — подстать двумерным живописным декорациям. Декорации вне времени и пространства были его основным увлечением, а актер — лишь красочным пятном, гармонирующим с их фоном. Недаром Кугель, не устававший возмущаться формалистическими устремлениями Мейерхольда, писал, что «чудный талант Комиссаржевской принесен в жертву декоративным претензиям».

В значительной степени под влиянием книги Фукса «Театр будущего» Мейерхольд начинает провозглашать физическое движение основой актерского мастерства. На различных этапах он мыслит принципы сценического движения по-разному, переходя от теории неподвижности к идеализации цирковой акробатики, но всегда он видит сущность актерского мастерства в движении; отсюда проистекает его теория биомеханики.

В театре Комиссаржевской формальные задачи до неузнаваемости изменяли даже бытовые пьесы. Так, бытовая пьеса Юшкевича «В городе» была превращена в бунт против



«Король Арлекин» Лотара

Макет худ. Б. Фердинандова. Камерный театр. 1917 г.

реализма и быта. Форма ради формы, эксперимент как таковой ощущались и в наиболее типичном спектакле театра — «Сестре Беатрисе» Метерлинка.

Свое завершение (нехронологическое) символические искания Мейерхольда нашли в «Балаганчике» А. Блока. Им театр Комиссаржевской наиболее близко подошел к тому «идеальному» театру, о котором мечтали символисты. Тальбот писал, что в «Балаганчике» «куклы приходили, уходили, взвивались в вихре огня и в картонных позах падали на пол, сраженные невидимой рукой».

В спектакле подчеркивалось мейерхольдовское понимание театральности. На сцене был построен театрик с подмостками, занавесами, суфлерской будкой, порталами и падугой. Театральная кухня была обнажена. Никакой иллюзии... Зритель Мейерхольда ни на минуту не должен был забывать, что он в театре. Поэтому суфлер влезал в будку и включал свет, а бутафоры зажигали бенгальские огни на глазах у публики.

«Балаганчик» был один из немногих спектаклей, в котором, по мнению символистов, не чувствовалось противоречия между

реальным актерским телом и ирреальным планом постановки. «Актер в «Балаганчике» вообще не был принужден притворяться: он играл кукол и играл по-кукольному и чувствовал себя куклой» («Золотое руно» № 7—9, 1907 г.). Но являясь вершиной символического театра, спектакль одновременно свидетельствовал о тупике и банкротстве театра. «Балаганчик», по существу, означал отрицание театра.

10 октября 1907 г. Комиссаржевская записывает в своем дневнике: «Декорационная сторона в нашем театре преобладает над актером, стесняет его, ограничивает его творчество. Связанные движения, движения не пережитые, строгий до монотонности, до механичности ритм — ведут театр к театру марионеток, в тупик, где поджидает смерть».

Спустя месяц — 9 ноября 1907 года — на собрании труппы читалось ее письмо к Мейерхольду. В нем Комиссаржевская писала: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с вами разно смотрим на театр, и того, что ищите вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к кото-

рому вы шли все время, не считая таких постановок, в которых вы соединили принципы театра старого с принципами театра марионеток (например, «Комедия любви» и «Победа смерти»)». Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, путь этот ваш, но не мой... Поэтому я не могу считать вас моим сотрудником».

Мейерхольд в открытом письме в газете «Русь» призывал Веру Федоровну к суду чести, пытаясь опровергнуть ее обвинения.

Конфликт с Комиссаржевской не прошел для Мейерхольда бесследно. Он начал осознавать кризис символизма, и спектакль «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка можно считать последним звеном, завершающим путь от «Смерти Тентажиля» в Студии на Поварской. Конфликт с Комиссаржевской не был, конечно, причиной отказа Мейерхольда от символического театра, но он способствовал назреванию внутреннего кризиса.

■ ■

Наиболее интересной страницей в истории символического театра в России является проникновение символических тенденций в творческую практику Художественного театра.

До 1907 года символические искания Станиславского не выходили из рамок Театра-Студии, существовавшего параллельно Мхату. Идеи и принципы Театра-Студии начали проникать в творчество Художественного театра только со времени постановки «Драмы жизни» Кнута Гамсуна.

Отшатнувшись от Театра-Студии, Станиславский не отказался от идеи символического театра. Он считал, что Художественный театр должен «разумно воспользоваться результатами юных брожений» (стенограмма речи К. С. Станиславского).

Сложность и своеобразие символических спектаклей Мхата состоит в том, что они одновременно являлись и символическими опытами и опытами, на которых проверялась «система Станиславского». Эта противоречивость сказалась на первом же спектакле такого плана — «Драме жизни», — в котором Станиславский применил все принципы символического театра.

Условность, стилизация, неподвижность и барельефность спектакля поразили зрителя, привыкшего к сценическому реализму Мхата. Мнения прессы резко раскололись.

Для театра спектакль был программным, поворотным. Он означал победу символических тенденций над реалистическими и между Художественного театра прогрессивно-демократическому «Знанию». Это сказалось и в характере оценок.

В газете «Парус» Н. Эфрос писал: «Неосомненно, этою постановкою Художественный театр и его лидер К. С. Станиславский вступают сознательно и уже решительно на новую дорогу...»

Но даже в символическом лагере заметили двойственность и противоречивость этого спектакля. О внезапном и частом вторжении в него реального мира сожалела Л. Гуревич («Товарищ», СИБ, 27 мая 1907 г.). «В постановке два тона, чувствовался какой-то раскол, борьба двух тенденций, поочередно одолевавших друг друга», — писало «Золотое руно» (№ 2, 1907 г.).

Противоречивость двух начал спектакля особенно сказалась в актерском исполнении. Станиславский (Карено) и Книппер-Чехова (Терзита) «стремились во что бы то ни стало не походить на живых людей, а представлять из себя какие-то «символы» и слить их в один аккорд с причудливыми стилизованными декорациями Егорова», — писало «Золотое руно».

Много усилий в этом спектакле тратилось на барельефную мизансценировку. Рабочие каменоломни, изможденные и усталые, стояли с кирками и топорами, напоминая своими позами и видом скульптуру Менье. Эти движущиеся барельефы иногда казались красивыми, но отдельные исполнители беспрерывно нарушали «плоскостность».

В спектакле резко выделялся Москвин. Глубокая правда чувств актера-реалиста пробивалась сквозь атмосферу вычурности и нарочитой манерности, которую принес с собой стиль «модерн» в Художественный театр, и это вопиющее противоречие предвещало поражение символических устремлений Станиславского. «Как должны были гневаться вдохновители спектакля, — писал Н. Эфрос. — Каждая победа Москвина была поражением их принципов, их вдохновения».

Но в одном ошибался Эфрос, высказывая эти мысли. Вдохновитель спектакля — Станиславский — сам понимал ту огромную опасность формализма, которая была зало-

по-
иче-
из-
но-
тось

«Не-
вен-
кий
на

ме-
сть
гор-
ела
г.)
ув-
ол,
че-
ру-
г.)

кля
ни.
ова
ало
ста-
их
ан-
зо-

ти-
Ра-
ые,
изя
е.
исъ
ес-

ин.
ста
и
со-
тр,
ло
га-
ся
ф-
а-

ы-
—
ю
о-

жена в спектакле. Он признавал, что это бы-
ло копирование «внешней формы» живого на-
правления, неоправданное извне» («Моя
жизнь и искусство»).

Формы условного символического театра
служили Станиславскому, главным образом,
средством для раскрытия пьесы путем вну-
тренней актерской техники, а не с помощью
декорационных и режиссерских ухищрений.
Неподвижность казалась тем условием, кото-
рое поможет найти желанное творческое са-
мочувствие. Стремясь, чтобы страсть и чув-
ство зарождались и исходили «прямо из ду-
ши» актера, Станиславский отнял у актера
все внешние средства воплощения роли, по-
тому что они казались ему слишком телес-
ными, реалистическими, материальными.

Осознание Станиславским печального
итога спектакля было залогом преодоления
формализма и отказа от символического теа-
тра в целом.

Но, разумеется, это преодоление форма-
лизма и осуждение символизма произошли
не сразу. В свете борьбы символического и
реалистического начала в творчестве Стани-
славского особый интерес приобретает его
постановка «Синей птицы». В 1907 году Ме-
терлинк предложил Станиславскому эту пье-
су, специально написанную им для Худо-
жественного театра. После читки пьесы в Худо-
жественном театре Станиславский обратил-
ся к актерам с речью, которая представляет
собой ценный документ для понимания его
колебаний и исканий.

«Прежде всего, — говорил Станислав-
ский, — нам надо изобразить на сцене то, что
не поддается изображению. Мысли, предчув-
ствия Метерлинка так тонки, так нежны, что
могут не передаться через рампу. Чтобы из-
бежать этой опасности, во-первых, нужно,
чтобы все мы, артисты, режиссеры, худож-
ники, музыканты, декораторы, машинисты
и т. д., как можно глубже про-
никлись мистицизмом автора и
создали бы в театре такую атмосферу, кото-
рая бы заразила им, этим мистицизмом, и
публику...»

Но, с другой стороны, Станиславский в
этом спектакле последовательно проверяет
свою систему. «Наблюдайте природу
и вещи, — неустанно твердит он актерам. —
Чтобы заставить публику воспринимать все
стенки нашего исполнения, ваши чувства
должны быть глубоко искренни». Правдопо-
добная условность и психологические пере-

живания — таковы те новые качества симво-
лических опытов Станиславского в «Синей
птице», которые отрицал Мейерхольд.

В процессе постановки Станиславский
увлекся художественным вымыслом, обяза-
тельным сценическую технику, и приглушил
мистические тона пьесы. Комиссаржевская и
Бравич, воспринимавшие Метерлинка как
мистика и символиста, были недовольны пре-
обладанием в спектакле фантастического эле-
мента над мистическим. Но и фантастика
«Синей птицы» не вытеснила реалистическую
правду актерского исполнения.

В печати того времени разбросано много
экспромтов и эпиграмм на «жизненность»
представления актерами зверей. Вот экспромт
о Москвине, игравшем кота:

«Он всю печать
Пленил буквально:
Кота сыграть —
И так реально!
И вместо «бис»
(оно приелось)
Ему «кис-кис»
Кричать хотелось»

(«Раннее утро», 1908 г.).

Одновременно с «Синей птицей» Стани-
славский работал над постановкой пьесы
Леонида Андреева «Жизнь Человека». Пре-
мьера ее состоялась раньше «Синей пти-
цы» — 12 декабря 1907 г.

«Жизнь Человека» была началом экспрес-
сионизма в русской драматургии. С симво-
листами ее объединяла лишь ненависть к ре-
альности, обыденности и конкретности. Экс-
прессионистическую сущность этой пьесы в
свое время понял А. Блок, писавший, что «ни-
какого Метерлинка нет в «Жизни Человека»,
есть только видимость Метерлинка»
(«О драме»).

Эту видимость Станиславский принял за
сущность, что сказалось на его трактовке
«Жизни Человека». В сценической трактовке
пьесы Станиславский стремился раскрыть
мистический смысл человеческой жизни. Схе-
матичность драмы усилилась предельной
сценической условностью. Этому способство-
вал черный бархат, превращавший декорации
и портал сцены в иррациональное, могильное, безвоз-
душное пространство.

Актеры, наряженные в костюмы исклю-
чительно черного и белого тона, все время
давали ощущение и людей, и не людей. Их

исполнение стало манекенным и марионеточным. Станиславский мог окончательно убедиться в том, что увлечение формалистическими приемами губит актера. Брюсов писал о «Жизни Человека»: «Человек рычал свое грубое и пошлое проклятие голосом провинциального трагика. Играли вообще хуже, чем обыкновенно в Художественном театре». И сам Станиславский после этого спектакля констатировал упадок мастерства актеров Художественного театра. Это способствовало выводу Станиславского: «оторвавшись от реализма, мы, артисты, почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами».

В истории антиреалистических исканий Станиславского «Жизнь Человека» сыграла такую же роль, как «Балаганчик» у Мейерхольда. Она одновременно явилась и вершиной «ирреального на театре» и крушением его веры в возможность ирреального искусства.

На десятилетнем юбилее Художественного театра Станиславский заявил в своей речи, что круг исканий завершен, что театр возвращается к реализму, что связь с модернистской литературой предreshала разрыв с жизнью и со средствами сценического реализма. «Мы отправлялись от заветов М. С. Щепкина, и мы, много проблуждав, ... опять пришли к тому же щепкинскому завету—всё черпать из действительности и души человека», — говорил он («Современный мир» № 11, 1908 г.).

От щепкинских традиций Художественный театр отходил не только в постановках символических пьес. Как и у Мейерхольда, символические тенденции проникали в его постановки реалистических произведений, и измены щепкинским традициям не кончились сразу после того, как Станиславский на словах признал победу реализма.

Это сказалось в трактовке гоголевского «Ревизора», который должен был стать программным спектаклем, знаменующим поворот Художественного театра к реализму. Постановка «Ревизора» была проникнута символическими и мистическими тенденциями. Чувствовалось, что Станиславский пришел к Гоголю через Метерлинка, Гамсуна, Л. Андреева. Он перенес действие «Ревизора» во внутренний «град души».

С одной стороны, на сцене были быт, конкретность, которая после абстракций и схемы «Жизни Человека» многими воспри-

нималась как доказательство победы реализма в Художественном театре. Но такой была лишь внешность спектакля. По своей внутренней трактовке он «производил в конце концов впечатление глубокое и почти жуткое, — писала Л. Гуревич, — облики провинциальных гоголевских героев даны в реалистических чертах, граничащих с шаржем, и минутами кажутся порождением какого-то кошмара» (газета «Слово», 7 января 1909 г.).

Элементы гротеска и шаржа были так сгущены, что «когда открылся занавес, казалось, что продолжается «Жизнь Человека». Уродливые фигуры, похожие на тех, которых мы видели на балу у Человека, как-то стилизованно медленно двигались, почти не изменяя выпученных глаз, предпосылая словам какие-то странные шипящие и свистящие звуки», — писали «Русские ведомости».

В самый разгар создания и применения своей «системы» Станиславский приглашает для постановки «Гамлета» в Художественном театре Гордона Крэга. Это приглашение характеризует всю противоречивость его исканий.

Что могло сблизить Станиславского и Гордона Крэга? Ведь Станиславский отрицал марионеточность в актерском искусстве и формалистически-самодовлеющее значение декораций в спектакле, а Гордон Крэг рассматривал реформу театра, в первую очередь, как реформу его декоративных принципов и мечтал об актере-сверхмарионетке.

Не следует думать, что ирреальные планы шли целиком от Гордона Крэга и были насильственно навязаны Станиславскому, как объяснял появление «Гамлета» А. Бенуа. В своих «Художественных письмах» он писал, что Станиславский «жизненный, пламенный и яркий художник, не находил себя во всем этом царстве картонных коробок, сусального золота и фесрических прожекторов» («Речь», 1912 г.).

Станиславскому были близки и дороги ирреальные идеи Крэга о Гамлете. В письме к Илье Сацу он в следующих словах излагал замысел Гамлета: «Гамлет — это дух, остальное, что его окружает, — это грубая материя». По мнению Станиславского: «Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он лучший человек, проходящий по земле, как ее очистительная жертва. Гамлет — не неврастеник, еще менее сумасшедший, но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту

сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной...

Реалистическая трагедия Шекспира трактовалась в спектакле как борьба двух миров — идеального и материального. Эта борьба достигла высшей точки в монологе «Быть или не быть». По замыслу Крэга, «про земную жизнь Гамлет говорит с ужасом и отвращением». «Быть» для него означает прозябать, страдать, томиться. На эскизе была написана яркая полоса света, в золотистых лучах которого то мелькала, то исчезала красивая, светлая, серебристая фигура женщины, нежно манившей к себе. Это то, что Гамлет называет «не быть», т. е. не существовать, пресечь мучения, уйти «туда», умереть...

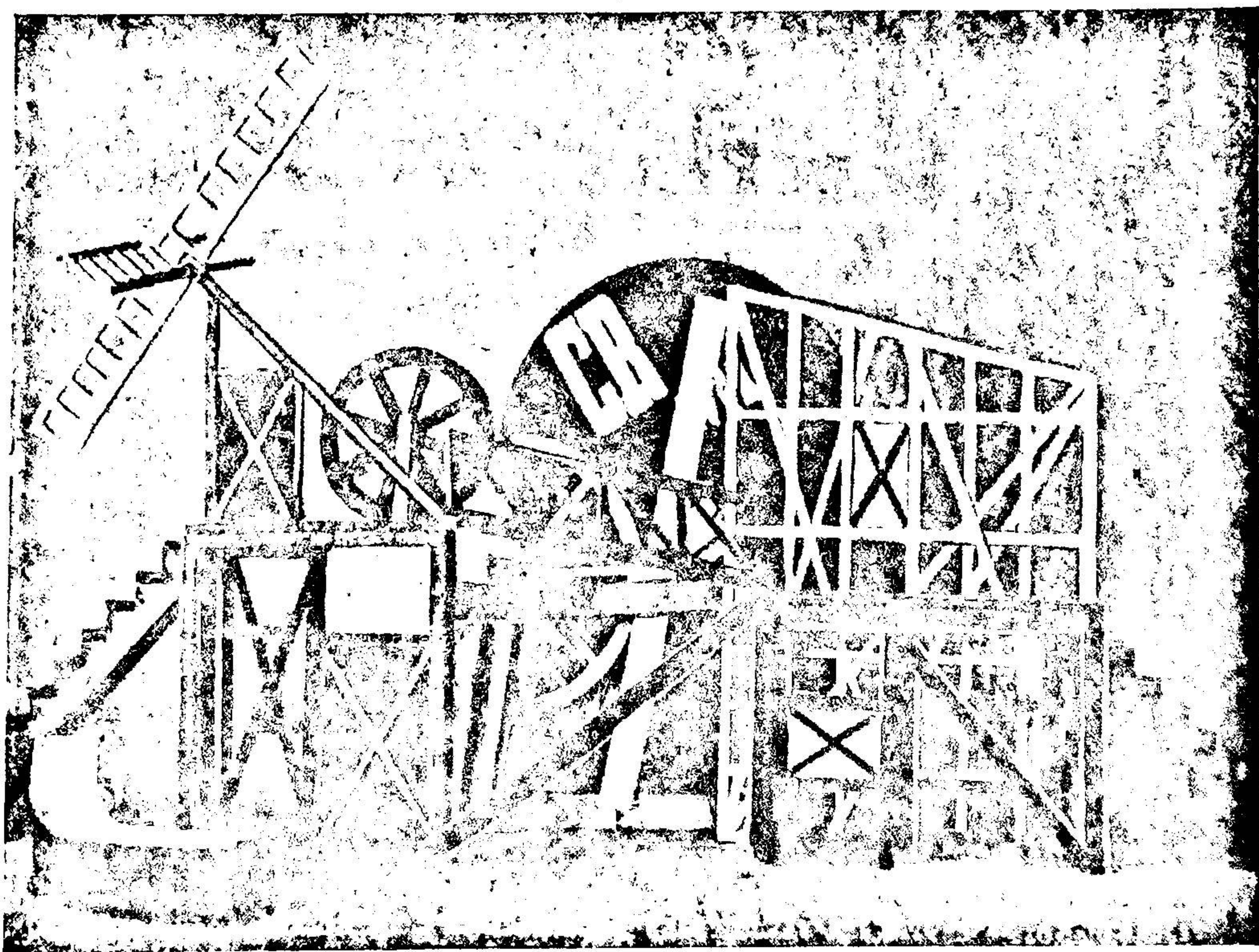
Актеры не могли воплотить эти ирреальные мистические замыслы, и в спектакле резко выявилось противоречие между условным оформлением и игрой актеров.

Спектакль сыграл огромную роль в истории русского театра. Крэг отрицал плоские декорации и пользовался ширма-

ми, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Объемные трехмерные ширмы соответствовали объемному телу артиста и противоречили принципу символического театра, где актера пытались сделать плоским, двухмерным — подстать декоративным панно.

От крэговского «Гамлета» берет свое начало театральное течение, называвшееся конструктивизмом. Беспредметные конструкции были во всех первых спектаклях Камерного театра. Конструктивисты Экстер, Якулов, Попова и др. продолжали начатые Крэгом искания объемных и световых декораций.

В лекции, читанной Таировым в 1920 году, он говорил, что «трехмерная декорация способствует воскрешению жеста, движения. Динамика сценической атмосферы лучше всего разрешается ныне эффектами света». Его декларации, противопоставляющие плоскостным и красочным декорациям объемные и световые, реализовались ярче



«Великодушный рогоносец» Кроммелинна. «Вольные мастерские» В. Мейерхольда. Манет худ. Л. Поповой. 1922 г.

всего в спектакле «Финира Кифаред» (1916 г.). Но отрицая принципы декоративности и «плоскостности», конструктивистский театр продолжал дело символического театра, дело борьбы с ненавистой ему реальностью.

Стремления Крэга к театру-представлению, театру без занавеса и антрактов были близки Мейерхольду, а не Станиславскому. Поэтому неслучайно, что именно Мейерхольд явился продолжателем и вдохновителем конструктивистского театра в России. В этом, как и в требовании абстрактности и в требовании насильственной активизации зрителя, сказалась общность конструктивистского и символического театров.

Станиславский осудил крэговский спектакль за то, что «красота» была в глаза и лезла вперед, заслоняя своим великолепием артистов». «Гамлет» окончательно способствовал его разрыву с антиреалистическим направлением в искусстве. После него Станиславский все свои помыслы направляет на проведение в жизнь своей системы и добивается психологической правды чувств.



Отрицание символизма у Станиславского совпало с кризисом символических исканий Мейерхольда. Это было неслучайно и являлось лишь одним из проявлений общего кризиса символизма. А. Блок писал, что «театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убивать себя. Мне горько говорить это, но я не могу иначе, слишком ясно все. Ясно и то, что если нового пути еще нет, лучше, во сто раз лучше, совсем старый путь...» («Собрание сочинений», т. 9, стр. 67).

Осознание Блоком гибели своих иллюзий, своей веры в новое символическое искусство весьма симптоматично. Претензии символизма стать новым мироощущением, новым искусством, затемняющим все созданное человечеством, оказались жалкими и необоснованными.

«Но солнце наивного реализма закатилось, осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя», — писал А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма». Это осознание необходимости возвращения к реализму, наряду с его отрицанием, привело к новой эклектической, компромиссной форме в искусстве. Выдвигается лозунг «нового реализма», не порыва-

ющего с символизмом. Еще раньше, чем в эстетике некоторых писателей, эта эклектическая и глубоко реакционная форма родилась в символическом театре. Уже в 1907 году Ф. Комиссаржевский, полемизируя с Мейерхольдом, обвинил его в том, что он не идет по пути мистического реализма. После краха его символических исканий мистический реализм делается новым лозунгом Мейерхольда. «Это тот реализм, — писал он, — который не избегая быта, однако, преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической подоплеки», — писал Мейерхольд («Письмо о театре» — «Золотое руно» № 7—9, 1909 г.).

«Мистический реализм» лишил идейности и социальной значительности лучшие произведения русской драматургии. Антиреалистический и реакционный по своему существу, он превратил «Грозу» в Александрийском театре в мистико-романтическую драму. Добролюбовская трактовка «Грозы» была отвергнута Мейерхольдом.

Мистический характер принимала также романтика и фантастика при постановке лермонтовского «Маскарада». Неизвестный, по Мейерхольду, должен был быть «повелителем inferнальных сил. Его невидимая рука должна была изобличать в нем демоническое, сверхчеловеческое». Эта же «демоническая одержимость» подчеркивалась в трактовке Арбенина и других персонажей.

Другой формой исканий Мейерхольда был театральный традиционализм, присущий не только ему, но и Евреиннову, Ф. Комиссаржевскому, А. Таирову. Мейерхольд видел выход из кризиса в театральном традиционализме. «Чтобы спасти русский театр от стремления стать слугой литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа», — пишет он в статье «Балаган».

Главной целью мейерхольдовского традиционализма становится не возрождение старинного текста, а возрождение культа каботинажа. «Cabotin, — пишет он, — странствующий комедиант. Cabotin — сородич мимам, гистрионам, жонглерам, Cabotin — владелец чудодейственной актерской техники, Cabotin — носитель традиций подлинного искусства актера. Это тот, при помощи которого западный театр (испанский и итальянский) достиг своего расцвета».

Требование театрального традициона-

дизма у Мейерхольда не вступало в противоречие с его требованием мистического реализма. Он доказывал, что каботинаж не был чужд даже религиозным мистериальным представлениям, и осуществлял эти теории в постановке пьесы Кальдерона «Поклонение кресту», которая сочетала в себе зрелищно-комедийные элементы с католически-религиозными.

Ставя староспанский или старофранцузский спектакль, Мейерхольд механически переносил из одного в другой излюбленные формальные приемы. Это делало эклектичным даже такой великолепный спектакль Мейерхольда, как «Дон-Жуан». В нем был просцениум французского классического театра, приемы японского театра, применялся целый ряд актерских трюков, была импровизация, увлечение акробатическими приемами и «шутками в сторону», присущими итальянской комедии масок. И все это эстетское увлечение формой во имя формы, механическое перенесение старинных приемов сочеталось с реалистическим дарованием актеров.

Варламов и в «Дон-Жуане» был Варламовым — сочным характерным комиком Александринской сцены. Мейерхольд под видом импровизации возвел в принцип его излюбленный прием — поболтать со сцены с публикой.

«На просцениуме с фонарем в руках за Дон-Жуаном Юрьевым следует толстый-толстый Сганарель Варламов и с фонарем ищет своих знакомых среди зрительного зала. Вот его взгляд остановился: «А, Николай Платоныч! (известный адвокат Корабчевский) — и как вам понравилась наша пьеса? Не знаю, как вы, а я в ней чувствую себя, как дома! Да, не забудьте, милый, ко мне на пирог во вторник. Будете?» Увидев в ложе директора, Варламов говорил: «Дорогой, я завтра в двенадцать буду у вас... поговорим о своем деле... очередь не отдавайте никому». Заметив в рядах знакомого, сидящего рядом с молодой женщиной: «А! Так это и есть ваша молодая благовверная? Что же вы ее по театрам-то водите, а мне не показываете, ай, ай, ай! Стыдно, Иван Иванович, обижать старика» (Ходотов, Близкое-далекое).

Спектакль восхищал зрителя легкостью, воздушностью, помпезностью и красочностью декораций Головина, стилизовавших век Людовика XIV как век роскоши. Но

пропадало философское содержание мольеровской комедии, ее антиклерикальные и противояростократические тенденции. И в этот типично традиционалистский спектакль проникали настроения символизма и мистики. Критика отмечала мистическую трактовку роли донны Эльвиры.

Мейерхольд всегда любил гротеск. Для него гротеск был средством соединения реальности и символа. «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. ...Когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска», — писал Мейерхольд («Балаган»). Условное неправдоподобие гротеска продолжало линию его антиреалистических исканий. Гротеск — апология формализма у Мейерхольда.

Если в символическом театре основой актерского мастерства была неподвижность, то в традиционалистском театре изощренное, ловкое, танцевальное, акробатическое движение как таковое стало самоцелью. В исканиях Мейерхольда, по его же словам, «роль сценического движения значительно превышает роли других элементов театра».

В развитии культуры сценического движения значение Мейерхольда огромно. Станиславский, оценивая спектакли советского театра, писал: «...Я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера, но с того момента, как физическая культура тела становится самоцелью в искусстве, с того момента, как она начинает насильствовать творческий процесс и создавать вывих между стремлениями духа и условностями внешней игры, с того момента, как она подавила чувство, переживание, — я становлюсь ярым противником новых прекрасных достижений «Моя жизнь в искусстве», стр. 525).

Третьей формой исканий Мейерхольда стал футуризм, который в известной степени был реакцией на эклектизм в искусстве. В России впервые упоминается о нем в 1910 году. К этому времени относятся первые манифесты футуристов во Флоренции и Венеции. В 1912 году в журнале «Маски» печатаются театральные манифесты футуристов. В конце 1913 года в Петербурге состоялось «пять гастролей» первого в мире футуристического театра. Шла двухактная трагедия «Владимир Маяковский», режиссером и участником которой был сам автор.

Ранние футуристические искания Маяковского скрестились с конструктивистскими исканиями Мейерхольда.

Опыты Гордона Крэга были использованы Мейерхольдом в Александрийском театре в малоизвестной пьесе Пинеро «На полпути» (1913 г.).

В «Театре и искусстве» Кугель возмущался превращением Александрийского театра в футуристический балаган, а Мейерхольд писал об этом спектакле: «Я преследовал цель дать красивые, устойчивые, архитектурные линии» («Новь» № 6, 1914 г.).

Следуя футуристическому принципу: «драматическое искусство должно давать не психологические фотографии, а пьянящий синтез жизни в ее наиболее значительных и типичных очертаниях» (Маринетти, Наслаждение быть освищенным), Мейерхольд организовал студию, которая импровизационно разыгрывала сюжеты классических пьес. Приехавший в Москву Маринетти, заинтересовавшись опытами Мейерхольда, предложил для таких импровизационных упражнений использовать «Отелло». И «Отелло» разыграли в три минуты, дав «экстракт шекспировской трагедии».

Из «Гамлета» была сделана пантомима, так как «всякое драматическое произведение, если в него действительно вложены самые необходимые чары театральности, может быть показано в полной схематизации, слова могут быть совершенно отняты; и, несмотря на это, так схематически и минимически разыгранное подлинно-театральное действие может взволновать зрителя единственно потому, что сценарий такого драматического произведения создан из традиционных основ театра». Это футуристско-нигилистическое отрицание драматургии сказалось и в послереволюционном творчестве Мейерхольда.

В той же мейерхольдовской студии в помещении Тенишевского училища были осуществлены «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока, которые Мейерхольд считал истоками своего конструктивизма. В спектакле «Незнакомка» слуги просцениума сооружали с двух сторон деревянный составной мост. Этот мост предшествовал тем конструкциям и станкам, которые в первые годы революции Мейерхольд считал вершиной театральной выразительности.

Империалистическая война 1914 года отражалась в сценарии Мейерхольда

«Огонь». По ремаркам сценария, военную мощь должны были отображать «службовое окно и флюгера, дымовые трубы и громоводы, выступы брандмауэров, телефонные провода и воронки водосточных труб, образующие железный архипелаг». Так принципы футуристического искусства, война и машины облекались Мейерхольдом в форму конструктивизма.

■ ■

Все три формы, в которых проявлялись искания Мейерхольда, не только дожили до 1917 года, но и перешли в советский период его творчества. Теория мистического реализма сказала в «Ревизоре»; театральный традиционализм возродился в «Лесе» и был основой системы биомеханики.

Первые революционные спектакли Мейерхольда оформляли кубисты, кубо-футуристы, конструктивисты. В статье «К постановке «Зорь» в «Театре РСФСР I» Мейерхольд и Бебутов писали: «Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам».

Н. К. Крупская, оценивая «Зори» Мейерхольда, писала: «Как ставит Мейерхольд эту пьесу в театре бывш. Зона? Он стремится сохранить самую сущность особенности пьесы, всячески подчеркивает ее вневременность. Что такое большой круг из золотой бумаги, доска в воздухе: не то аэроплан, не то доска, которую подвешивают маляры, когда красят дом. Какие-то кубы, цилиндры, плоскости, которые торчат в самых противоестественных, противных законам природы сочетаниях. Люди в цилиндрах, в одеждах, нарочито грубых и некрасивых, бесстрастно, с каменными лицами, выкрикивают стихи Верхарна. Но кто-то придумал не в добрый час приспособить «Зори» к русской действительности. Вместо «нищие», «угнетенные» поставили «пролетариат», вместо правительства — «буржуазия», вместо неприятельского войска — «социальная революция» и т. п. И чудесная сказка превратилась в пошлый фарс, исчезло все обаяние «Зорь». Пока действие происходило вне времени и пространства, и речь шла лишь о сторонниках Эренбена, — заключая договор со строительством, он действует просто недостаточно осмотрительно. В русской обстановке, обстановке классовой борьбы,

Зритель — предатель, попавший на удочку лести. «Герой» вне времени и пространства, еще куда ни шло, но русский пролетариат вроде шекспировской толпы, которую всякий самолюбивый дурак ведет куда ему вздумается, — это оскорбление. В настоящей нашей революционной сказке глубина бездонная, красота несказанная. Нам неприятно слушать фразистую трескотню, перелицованную под русского революционного героя Верхарна. Надо восстановить текст Верхарна» («Правда» № 242, 1920 г.).

В «Зорях», как и в дореволюционных спектаклях, упразднилась рампа. Но если в 1907 году это было неизменным условием символического театра, то в 1920 году это уже выдается за принцип революционного театра.

В свое время Маринетти для активизации зрителей предлагал пролить на кресла клей, чтобы приклеившийся господин или дама вызвали всеобщий смех, или пересыпать кресла чихательным порошком. Но и в советском театре такие уродливые попытки активизации зрителя неоднократно выдавались за «революционность». В Харькове, например, в 1922 году постановку пьесы Р. Роллана «Лилиюли» перенесли в цирк. У режиссера стремление к активизации зрителя выразилось в том, что как публику, так и исполнителей он поставил в условия «ответственности и риска». Постановщик писал совершенно серьезно, что нужно «подвести под зрительный зал трудовой фундамент и заставить зрителей подумать, хотя бы под угрозой падения на их головы живого человека и трех пудовой пушки. Привести их, что называется, в чувство, к сочувствию, к сознанию себя в окружающем, из пассивного состояния «обратить к активному» («Театр и музыка» № 10, 1922 г.).

Спустя десять лет (1932 г.) Охлопков в «Разбеге» так же примитивно и механически пытался вызвать активность зрителей, заставляя их вращаться на стульях.

Принцип «круглого театра», который лежал в основе большинства режиссерских опытов Охлопкова, также осуществлялся Мейерхольдом еще в театре Комиссаржевской. Последовательно проводя мысль об активизации зрителей, Мейерхольд уже в те годы хотел устроить сценическое представление в середине зала. Не осуществив этого в «Даре мудрых пчел», он частично

выполнил свой замысел в спектакле «Пелеас и Мелизанда».

Мнение Бахтангова о Мейерхольде как о режиссере, всегда находящем новую сценическую форму, соответствующую новому драматургическому материалу, представляется неверным. Знакомство с дореволюционным Мейерхольдом часто убеждает в том, что его самоцелью является сценическое новшество. Важно было удивить мир новой формой круглого театра, — он приспособил для этого очередную пьесу, не считаясь с ее особенностями.

Анализ мейерхольдовского пути свидетельствует, что одни и те же приемы повторяются им в целом ряде постановок.

Это и есть одна из важнейших основ формализма. Говоря о манерности и упадке позднего творчества Микель-Анджело, Ипполит Тэн объяснял его разрывом с действительностью. На примере Микель-Анджело Тэн показал, что гармония формы и содержания нарушается, если «художник обладает известным количеством форм и наудачу навязывает их своим произведениям», если «он, как нарочно, плодит изысканные позы, причудливые ракурсы...» («Чтения об искусстве»).

Для Мейерхольда принцип активности зрителя был основой театра-представления. По его мнению, театр не должен давать иллюзию жизни. Актер в театре — лицедей, представляющий и играющий. Зритель ни на минуту не должен забывать, что он находится в театре, что перед ним актер, который играет. Он наслаждается мастерством актера как таковым. Это понимание театральности Мейерхольд пронес через всю свою жизнь. Колеблясь, непрерывно отрицая найденное, из одной крайности впадая в другую, он остался верен принципу «театра-представления». И в театре Комиссаржевской, и в Александринском все его режиссерские приемы подчеркивали эту театральность. Поэтому в «Дон-Жуане» были введены прислужники сцены, взятые от «курамбо», японского театра, и нарушавшие действие, поэтому в нем отсутствовал занавес и т. д.

Оценивая, насколько удалось Мейерхольду активизировать зрителей в спектакле «Зори», П. М. Керженцев писал, что «остроумное помещение хора и оркестра в самом зрительном зале, раскидывание прокламаций, лестница, связывающая оркестр со сценой, помещение части толпы в орке-

стре в непосредственной близости к зрителям и все другие технические приемы не смогли достигнуть цели... так как... не создалось тесного психологического контакта между героем пьесы и зрителями» («Вестник театра» № 79, 1920 г.).

В «Мистерии Буфф» Маяковского Мейерхольд также осуществлял свои стремления к балагану и цирку, гротеску и пантомиме. Он ввел даже цирковой номер, специально исполнявшийся Виталием Лазаренко.

Об оформлении «Мистерии Буфф» Лучначарский писал: «Пролетариату страшно мешает все это нагромождение бутафории по Татлину, — этот своеобразный занавес и прочие ингредиенты футуризма... То, что от футуризма, погубило «Мистерию Буфф»» («Вестник театра» № 76—77, 1920 г.).

Называя все это головными выдумками и кривляньем, он предсказывал полное вырождение формалистического искусства.



Несмотря на тяжелый груз формалистических ошибок, многое в исканиях Мейерхольда — его борьба за сценическую выразительность, культуру движения, яркую театральность и т. д., — несомненно,

принесло большую пользу советскому театру.

Последователи Мейерхольда в большинстве своем не сумели отобрать то ценное и нужное, что было в его творчестве; эпигоны в первую очередь перенимали и прививали советскому театру ряд его формалистических приемов. Не только в отдельных постановках, но и в работах некоторых театров ошибки Мейерхольда углублялись и продолжались. Даже противоположные по своим творческим установкам театры были подвержены этому влиянию, которое сказывалось и в игре отдельных актеров и в некоторых элементах постановки, а иногда накладывало свой отпечаток и на спектакль в целом. Оно явственно сказывается, например, в традиционализме мхатовского «Мольера» или в ирреальности и гротеске «Смерти Тарелкина» в Малом театре.

Преодоление формалистических ошибок требует глубокого слияния с нашей действительностью, повышения идейного уровня актерского мастерства, овладения стилем социалистического реализма. Творческая практика, основанная на принципах социалистического реализма, покончит с формалистическими шатаниями и приведет советский театр к новым победам.