

O DESTINO DAS CORRENTES TEATRAIS

B. Alpers.

Nas últimas temporadas apareceram na parede do hall de um dos teatros de Moscou os retratos de três grandes diretores do séc. XX. Nos anos 20 tal coexistência seria impensável. "Naquela época ainda parecia um axioma que a arte teatral continua a viver sob o signo da forte e cada vez mais radical separação das correntes artísticas e movimentos dentro do teatro. E a principal separação ocorria entre o exército de Meierhold e o acampamento do TAM, comandado por Stanislavski." A época caracterizava-se pela luta pelo direito de monopólio de determinar os futuros caminhos do teatro soviético. As salas de espetáculos pareciam campos de batalha. Meierhold costumava iniciar seus espetáculos com um fala polêmica e arrasadora dos seus inimigos, reais ou imaginários, como se eles estivessem sentados nas primeiras fileiras da platéia. As discussões ficavam ainda mais acirradas com a ajuda dos numerosos partidários de Meierhold, em sua maioria jovens atores desconhecidos. Neste momento acreditava-se ainda que é possível servir apenas um deus teatral: ou Stanislavski ou Meierhold.

É necessário destacar que ainda hoje somos presas dos fantasmas do passado, talvez por isso o estudo da herança dos dois mestres está ainda entre nós num estado caótico. Ainda hoje encontramos na imprensa ataques polêmicos "seja em direção de Stanislavski a partir da posição de Meierhold, ou ao contrário, contra Meierhold a partir da posição de Stanislavski, que analisam a obra desses dois diretores na sua incompatibilidade estética, na sua individualidade artística". ...

p. 8. A autora destaca que por causa desta unificação sofreram as duas frentes: tanto a do teatro de convenção, quanto, e talvez principalmente, a do teatro realista, inclusive o TAM.

2. ps. 8-9.

Na montagem do TAM do 'Inspetor Geral' em 1921, a fala final do prefeito ("Do que vocês estão rindo? Estão rindo de si mesmos!") foi dirigida diretamente ao público, ficando a sala totalmente iluminada. A 'quarta parede' era destruída, semelhante ao Meierhold "em seu 'Dom Juan' de 1910 no teatro Aleksandrinski e numa série de suas montagens posteriores." É necessário não perder de vista que isso não era apenas uma saída técnica, formal. Por trás dela estava uma mudança radical nas relações entre o público e o palco, estava sendo criada uma nova formatação do espetáculo, presente nos dias de hoje.

3. p.12

Um processo semelhante de ampliação dos meios expressivos (desta vez em direção contrária) ocorreu nos mesmos anos nos teatros do estilo 'de convenção', de LEF, liderados por Meierhold.

É verdade que com o próprio Meierhold, ou melhor, no teatro com seu nome, nos primeiros tempos por uma série de motivos esse processo desenvolvia-se muito mais lentamente que no TAM. Principalmente no que se refere ao estilo de atuação".

p. 15

Tais encontros com os atores freqüentemente sugeriam a Meierhold novos caminhos de direção e ele mesmo se descobria mais profundamente como artista quando as suas propostas radicais eram mediadas pela influência da arte tradicional dos atores. Prova disso é o seu trabalho no Aleksandrinski, período de suas melhores montagens pré-revolucionárias.

"Não é corrente achar que Meierhold não entendia os atores e não sabia trabalhar com eles. Ele mesmo era um ator talentoso e até o fim de sua carreira não perdeu a sua capacidade de se interessar pelos fortes talentos artísticos e fazer todo o possível, e muitas vezes o impossível, para mostrá-los nos seus espetáculos com máximo brilho e esplendor." Ele passava horas ensaiando individualmente com os atores a fim de extrair deles o máximo de suas possibilidades. "Mas muito rapidamente ele esfriava em relação aos objetos de sua paixão artística, que durava, via de regra, apenas durante um papel, pensado para ser introduzido na concepção artística geral do espetáculo. Após a paixão normalmente vinha a indiferença ao ator, ao qual ainda na véspera ele estava pronto a dar toda a sua criatividade teatral de mago." Isso aconteceu com a Babanova e com Igor Ilinski. Meierhold precisava sempre de uma 'fatura' de ator nova para as suas composições. E para isso o grupo de TAM, composto em sua maioria de atores extraordinários, poderia dar inúmeras possibilidades ao diretor. No que diz respeito ao TAM, o seu encontro com Meierhold poderia aumentar a sua expressividade teatral e acelerar a incorporação da experiência do teatro 'de convenção'. Aparentemente, é algo assim que pretendia Stanislavski ao chamar Meierhold a trabalhar com o TAM.

4.

"Entretanto, não se deve pensar que a clara aproximação das posições artísticas de Meierhold e Stanislavski levava à eliminação das diferenças fundamentais na criação entre eles e entre os seus sistemas teatrais. Dentre os muitos problemas artísticos resolvidos e aparentemente 'conciliados' restava um, em relação ao qual tanto Stanislavski como Meierhold permaneceram irreduzíveis. É o problema do ator no teatro contemporâneo, o problema da criação da imagem [obraz] cênica."

Como já foi dito, Stanislavski adotou vários métodos do teatro de convenção, sobretudo no que diz respeito ao uso do espaço cênico, da luz, do cenário e dos objetos. Mas ele não aceitava qualquer convenção na criação do personagem [obraz] cênico, defendendo até o final o uso pelo ator das qualidades da sua pessoa, da arte da 'vivência'. Ele compreendia que nem todos atores eram capazes dessa 'vivência' e que existem intérpretes com um dom para a imitação, sobre os quais falava Diderot no seu "Paradoxo do Comediante". Mas Stanislavski não considerava isso arte, mesmo nos seus melhores momentos, mas apenas um ofício.

"Por sua vez, Meierhold nos últimos anos da sua atividade teatral assimilou muito do sistema de espetáculo realista do TAM, recusando algumas proposições importantes da sua concepção anterior do estilo teatral de convenção. E principalmente, como já vimos, ele se distanciou do método da "máscara" imóvel na criação do personagem [obraz] cênico e adotou o princípio do personagem-caráter real, aberto, que tem o seu desenvolvimento interior." Dessa forma foi construída a maior parte dos personagens nos seus últimos espetáculos, começando com a "Lista das Benfeitorias" e terminando com a "Dama das Camélias". Mas Meierhold até o final considerou inaceitável o princípio da "arte da vivência". Segundo as suas declarações, ele aceitava o sistema de Stanislavski, mas sem a 'arte da vivência'. Aparentemente Meierhold não compreendia que o sistema de Stanislavski não existia sem essa arte, ou melhor, perdia qualquer sentido, coisa bastante comum no teatro atual. Meierhold achava que as ações físicas anulava a condição necessária da vivência. Um erro até hoje compartilhado por vários teóricos teatrais. "A arte do ator é a arte das formas plásticas no espaço" - essa frase lapidar resume a principal tese do sistema teatral de Meierhold, aplicada inclusive na criação de papéis mais realistas, onde os estados psicológicos eram desvendados apenas por meios plásticos, não tocando o estado de espírito do próprio intérprete.

"Na arte de criar no palco fortes situações psicológicas utilizando apenas métodos plásticos Meierhold não tinha um igual no teatro". ... [sobre a "Dama das Camélias"] "Eram uma extraordinária maestria plástica submetida a uma complexa tarefa psicológica".

Meierhold não conseguiu criar uma escola. Além disso os espetáculos dos seus últimos anos foram marcados por uma forte diminuição no nível de interpretação dos atores. Os problemas complexos propostos por Meierhold revelavam a insuficiência dos meios artísticos. O sonho de Meierhold da existência de um grupo ideal de atores capazes de representar desde um complexo drama psicológico até uma leve excentricidade, revelou-se inalcançável. Talvez isso sequer seja possível no âmbito do teatro dramático, mas apenas quando não há o uso da palavra, como no trabalho de Marcel Marceau e às vezes no ballet. "No que diz respeito aos próprios atores, para os quais Meierhold queria criar o seu sistema próprio de arte 'plástica', entre eles, mais

cedo ou mais tarde, deveria surgir uma questão natural: para que é necessário ao ator procurar para o desvelamento dos estados psicológicos do personagem caminhos tão complexos, tão cheios de voltas, permanecendo na fronteira dos meios externos de expressão? Para que é necessário compôr, quanto à sua estrutura psicológica, um personagem complexo como um mosaico, de pequenos detalhes puramente visuais, contornando zelosamente o caminho direto a ele: os seus sentimentos pessoais, as suas verdadeiras vivências, a sua própria experiência psicológica - tudo aquilo que pode ser expresso não apenas por meio da plástica, mas também pela voz, pela viva voz humana capaz de transmitir uma infinidade de nuances da vida interior do personagem e do próprio ator."

De uma forma ou de outra o teatro contemporâneo de todo o mundo não seguiu Meierhold na sua proposta de interpretação plástica, apesar de ter utilizado muitas das suas propostas de direção. Mas a arte destes atores plásticos, tão abundante nas montagens de Meierhold, não passou em vão para a arte da representação atual. "Na arte do ator de estilo excêntrico havia aquela 'vistosidade' panfletária que, aparentemente, combinava tão bem com toda a vida conturbada dos primeiros anos revolucionários."

"Uma influência ainda mais forte da arte plástica de Meierhold revelou-se na direção do teatro contemporâneo". Esse recurso é utilizado hoje para reforçar a expressividade visual de uma situação cênica, aparecendo nos melhores diretores da atualidade.

As tradições de atuação de Stanislavski também têm sido restauradas com grande lentidão. Por causa da unificação estética ocorrida no teatro soviético do pós-guerra a principal prejudicada foi a arte do ator. Isso explica o ainda pequeno papel do ator na criação do espetáculo contemporâneo. Mas algumas mudanças positivas vêm sendo observadas nos últimos anos. Uma série de boas atuações faz pressupor que a verdadeira 'arte da vivência' está sendo resgatada nos palcos. Estas mudanças na representação têm uma forte ligação com as mudanças na dramaturgia, mas esta questão ultrapassa os limites do presente ensaio.

Б. Аперс

Судьба театральных течений

К. С. Станислав-
ский
Киев, 1912



Театр № 5, 1967

1

В последние сезоны в фойе одного из московских театров появились на стене в самом близком соседстве друг с другом портреты трех великих режиссеров нового театрального века: Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. В 20-е годы такое демонстративное содружество — хотя бы только портретное — этих трех режиссеров на территории одного театра показалось бы невозможным. Только Вахтангов мог монтироваться порознь то со Станиславским, то с Мейерхольдом, как со своими признанными наставниками и учителями. Но сами его учителя, казалось, находились в состоянии вечной и непримиримой творческой вражды. Даже одна мысль поместить их портреты рядом на стенах какого-либо театра представилась бы художественной бестактностью, граничащей с эстетическим кощунством или с провинциальной неразборчивостью самого дурного толка.

В ту пору еще казалось аксиомой, что современное театральное искусство продолжает жить под знаком резкого и все обостряющегося размежевания художественных течений и направлений внутри театра. И основной водораздел проходил тогда между мейерхольдовским боевым станом и мхатовским театральным лагерем во главе со Станиславским. В те годы среди деятелей театра еще полным ходом разворачивалась ожесточенная борьба за монопольное право определять дальнейшее развитие советского театрального искусства.

Зрительные залы ведущих московских театров в дни общественных просмотров и премьер напоминали места сражений, настолько накалена была атмосфера, царившая в публике, и столько программной нетерпимости вносили иногда сами театры в свои новые создания. Особенно сильно ощущалась острота идущего творческого соревнования на премьерах мейерхольдовского театра, на которых сам Мейерхольд обычно выступал перед публикой с программной речью, громя с присущим ему полемическим темпераментом своих противников — подлинных и мнимых или, вернее, воображаемых, — сидевших здесь же, перед ним, в первых рядах партера. Дополнительную остроту создавали и многочисленные приверженцы Мейерхольда и его театра — в ту пору озорные студийцы и начинающие актеры без роду и племени, не подозревавшие тогда, что многие из них впоследствии станут заслуженными и народными артистами, увенчанными лаврами и всевозможными отличиями.

В те годы еще господствовало твердое убеждение, что можно служить только одному театральному «богу», что можно исповедовать

только одну театральную веру: либо в Станиславского с его прозрением и конценцией реалистического спектакля, либо в Мейерхольда с его новаторской системой спектакля сугубо «условного» стиля.

Так обстояло дело в теоретических построениях большинства наблюдателей тогдашней театральной жизни, критиков и ученых театроведов.

С такой же категоричностью тогда решался этот вопрос и среди творческих работников театра — особенно в кругах театральной молодежи, — начинающих актеров и режиссеров, стоявших перед необходимостью в самом начале своего пути выбрать для себя одно из двух основных художественных направлений современного театра и заранее определить для себя свое театральное «верую».

Как мы знаем по сегодняшним журнальным и кулуарным спорам, отзвуки такой категоричности в противопоставлении Станиславского и Мейерхольда долетели и до наших дней.

Нужно сказать, что в театральной теории и в вопросах истории современного театра, в том числе советского театра, мы еще слишком часто оказываемся в мире фантомов, еще чересчур прочно остаемся в плену представлений и понятий минувшего времени, давно изживших себя, но сохраняющих для нас свою миражную реальность. Этим в значительной степени объясняется то обстоятельство, что богатейшее творческое наследие Станиславского и Мейерхольда — этих двух родоначальников современного театрального искусства — продолжает оставаться у нас в хаотическом, неразобранном состоянии. Так, до сих пор приходится время от времени встречать в статьях или в устных выступлениях полемические выпады то по адресу Станиславского с позиций Мейерхольда, то, наоборот, против Мейерхольда с позиций Станиславского, рассматривающие творчество этих режиссеров в их эстетической непримиримости, в их художественной исключительности.

Между тем уже давно, в самый разгар ожесточенных боев на театральном фронте наиболее внимательные и прозорливые наблюдатели театральной жизни уловили процесс своего рода творческой диффузии двух полярных стилей в театре, их постепенного сближения или, вернее, взаимопроникновения.

Это не была художественная нивелировка творческих стилей и театральных манер Станиславский остается Станиславским, а Мейерхольд — Мейерхольдом, со всеми особенностями их индивидуального таланта, со всеми отличиями их творческих принципов и «школы». Но с течением времени стало выходить на поверхность не только то, что разделяло их между собой в театральном творчестве, но

и то общее, что позволяло им в целях наиболее полного раскрытия идейно-художественного замысла и наибольшей сценической выразительности использовать друг у друга ценные художественные открытия, изобретения и находки, органически осваивая их в присущей им стилевой манере.

Пора взаимной творческой вражды и разединения, с такой силой дававших себя чувствовать в русском театре последнего предреволюционного десятилетия, шла к концу. В театральном воздухе еще звучали воинственные клики и раздавался звон оружия в руках сторонников различных враждующих между собой эстетических партий. Но в творческой практике ведущих театров все явственнее намечалась внутренняя тенденция к некоему художественному синтезу, все отчетли-

Вс. Э. Мейер-
хольд
Териоки, 1912



все определялось неосознанное стремление выйти за узкие границы сектантского искусства, расширить арсенал художественных средств, широко используя творческий опыт художников самых различных, иногда как будто диаметрально противоположных театральных «школ» и направлений.

О таких скрытых тенденциях в театре того времени писал А. Луначарский еще в своих статьях начала 20-х годов в них он отмечал постепенное стилевое «ослабление острых противоречий нашего театра» и неуклонное «сближение полюсов нашей театральности». И в последующие годы А. Луначарский неоднократно возвращался к этой теме, не устывая по любому поводу фиксировать в своих статьях, рецензиях и устных выступлениях все новые и новые признаки продолжающегося «сближения» эстетических полюсов внутри современного театра.

В ряде мейерхольдовских спектаклей 20-х годов он находил явные следы художественных приемов театра реализма и даже «психологического реализма». А во многих спектаклях театров «старого реалистического уклада», в том числе и Московского Художественного театра, А. Луначарский справедливо усматривал несомненное влияние «левых» театров и прежде всего Мейерхольда.

В одной из последних статей, опубликованной в 1933 году незадолго до его смерти, Луначарский как бы подводил итоги этим своим многолетним наблюдениям. «Так называемые «левые» театры,— писал он,—вовсе не пугаются крепкого сценического реализма, словно черт ладана; и обратно, некогда считавшаяся «чертовщинкой» условность находит сейчас гостеприимство на старых сценах».

В таком своеобразном взаимопроникновении двух как будто полярных театральных стилей Луначарский справедливо видел глубоко положительное влияние революционной эпохи на развитие театрального искусства,— влияние, которое осуществлялось прежде всего через советскую драматургию. Современный театр начинает включать в свой творческий арсенал, утверждал Луначарский, самые разнообразные художественные средства. Ему становится доступным и проверенное, традиционное искусство и искусство «совершенно неслыханное и невиданное» по новым художественным формам и краскам. И достижения того и другого искусства делаются достоянием всех театров, всех его художников. Вчерашняя эстетическая нетерпимость постепенно уступает место мудрому использованию всего художественного богатства, накопленного театральными деятелями самых различных творческих устремлений, еще недавно враждовавших друг с другом.

И действительно театр, разбитый на изолированные, не общающиеся между собой, враждующие эстетические секты, может быть и представляет любопытное зрелище для стороннего наблюдателя, для эстетического турмана, взвешивающего на общую картину с пылом его полета и пленяющегося причудливыми контрастами красок и линий. Но подлинное искусство театра создается только тогда, когда художники различных творческих индивидуальностей, разных «школ» и направлений получают возможность взаимно обогащать друг друга творческим опытом, обмениваться своими находками и достижениями, в то же время не теряя индивидуального стиля и своих эстетических пристрастий.

Подлинно большое искусство, подобно великим речным путям, создается из множества малых и больших притоков, которые постоянно питают общий поток, формируют его состав, определяют характер и силу его движения.

Нужно сказать, что процесс органического взаимопроникновения различных художественных стилей, прозорливо подмеченный Луначарским еще в раннюю пору советского театра, замедляется в самом конце 30-х годов. Уже тогда появляются первые признаки той стилевой унификации, которая с такой силой обозначится в нашем театре в послевоенное десятилетие, в годы, когда личный вкус Сталина станет на время обязательной эстетической нормой современного театрального искусства.

Но об этом — в другой раз. Здесь же только отмечу, что от такой художественной унификации пострадали — вопреки установившемуся мнению — не только театры «условного» стиля, но и театры реалистического лагеря, в том числе и МХАТ. И, может быть, именно на этих театрах ее отрицательные стороны сказались с наибольшей остротой.

2

Как мы уже говорили, согласно точному диагнозу Луначарского, «сближение» двух основных стилевых течений современного театра определилось в самом начале 20-х годов. И отчетливее всего в эту пору оно сказалось в творческой практике Московского Художественного театра.

Уже в постановке «Ревизора» в 1921 году Станиславский разрушил мхатовскую «четвертую стену», когда в финале спектакля Москвин — городничий вышел к авансцене, поставил ногу в ботфорте на суфлерскую будку и произнес знаменитый монолог «Над кем смеетесь?», обращаясь непосредственно к зри-

зрительный зал, который в этот момент освещался ярким светом.

В этом эпизоде традиционная панорамная сцена МХАТ, предназначенная для создания иллюзии жизни, исчезала. Она превращалась в сценическую площадку условного театра, как бы выброшенную в зрительный зал, или, вернее, составляющую своего рода продолжение зрительного зала, подобно тому как это делал Мейерхольд еще в своем «Дон Жуане» 1910 года в Александринском театре и в ряде своих последующих постановок.

Нужно иметь в виду, что такое использование сценической площадки не было чисто техническим, формально-художественным приемом. За ним стояло радикальное изменение в соотношениях зрительного зала и сцены. С ним было связано и формирование спектакля нового социально-художественного типа, утвердившегося в сегодняшнем театре.

В том же «Ревизоре» трактовку образа Хлестакова в гениальном исполнении Михаила Чехова Станиславский довел до гротеска поразительной смелости. Правда, этот гротеск был не только пластическим, как у Мейерхольда, но и психологическим. И все же это был гротеск, еще недавно как будто противопоказанный искусству МХАТ.

Обычно принято рассматривать роль Хлестакова в мхатовском «Ревизоре» как чисто индивидуальное создание Михаила Чехова, очень мало связанное с общим режиссерским планом постановки. Но Станиславский, ставивший «Ревизора», как известно, не принадлежал к числу режиссеров, которые дают право актерам, хотя бы самым гениальным, вторгаться как беззаконная комета в их собственный постановочный замысел. Он не только давал свободу Чехову развиваться в его роли, но и вызывал его на самые озорные выдумки и импровизации. Он ввел игру Чехова органически в художественную концепцию своего «Ревизора», со всем безудержным каскадом эксцентрических выходов и фортепей, со знаменитым троекратным «нырянием» Чехова под стол в поисках денег, вызывавшим гомерический хохот в зрительном зале, со скаканьем «козленком» по сцене, с издевательской игрой зажженной свечой перед носом ошалелого Хлопова, — со всеми бесчисленными чеховскими эксцентризмами, из которых вырастал почти фантастический образ человека-пустельги, образ какого-то нифер-нального ничтожества, вполне земного в своей физической реальности и психологической достоверности и в то же время странно ускользающего, готового вот-вот раствориться в воздухе, словно привидение, а затем, может быть, снова возникнуть неожиданно из пустоты рядом с вами, со своим бессмысленным деревян-

ным смехом и пугающими озорными проделками.

В этом отношении изобретательность и полнота и режиссера в роли Хлестакова была поразительной. Кстати сказать, можно с уверенностью утверждать, что Мейерхольд впоследствии шел от чеховского Хлестакова, когда через два года задумывал режиссерский рисунок роли Аркашки Счастливецова в своем нашумевшем агитационном «Лесе» (1924) с фейерверком пантомимических игровых эпизодов и импровизаций, с таким блеском разграниченных в свое время молодым Игорем Ильинским. Но Мейерхольд и Ильинский делали это с иными целями и с другим замыслом, оставаясь в пределах чисто внешнего гротеска без всякого психологического усложнения образа, как это и полагалось тогда делать в спектаклях откровенно агитационной направленности.

В «Ревизоре» Станиславский не ограничивался ролью Хлестакова в своеобразном использовании художественных приемов театральной условности. Спектакль во всех его частях был «подтянут» режиссером к эксцентрическому стилю чеховской игры. Вся его ткань была как бы прослоена игровыми эпизодами, скомпонованными в условной манере комедио-гротескового преувеличения, вроде всеобщего «поцелуйного обряда» или сцены торжественного одевания городничего, которое походило на «архиерейское облачение», по выражению одного из рецензентов; в этом эпизоде Бобчинский и Добчинский ползали на коленях по полу у ног городничего, прицепляя шпоры к его ботфортам.

Этот озорной стиль мхатовского «Ревизора» 1921 года вызывал в ту пору негодование у части театральной критики, обвинявшей Станиславского, как всегда водится в таких случаях, в недопустимом искажении классического наследия и в извращении гоголевского замысла.

С еще большей свободой театральная условность проникла на мхатовскую сцену в «Горячем сердце» Станиславского (1926) с московским Хлыновым, почти невероятным в его гротесковой остроте, и особенно с маскарадной сценой в лесу, которая по буффонному озорству могла поспорить с самыми рискованными площадными эпизодами мейерхольдовского «Леса».

В «Горячем сердце», так же как и в «Ревизоре», театральная условность была использована Станиславским для того, чтобы приблизить к зрителю, как бы вдвинуть в зрительный зал действие спектакля, и одновременно с новой силой раскрыть для современников яркое сатирическое начало, таившееся в комедии

Островского и не находившее сценического воплощения в старом театре.

И, наконец, в «Женитьбе Фигаро» (1927) вертящаяся сцена МХАТ, сверкая яркими красками стилизованных головных уборов, декораций и костюмов, при открытом занавесе и при полном освещении на глазах у зрителя закружилась, словно разноцветная карусель, вместе с актерами и с разнообразной обстановкой, приготовленной для многочисленных эпизодов этого социально насыщенного и в то же время необычайно динамичного, почти карнавального представления.

Это был действительно «безумный день» в жизни обитателей замка графа Альмавивы. Недаром Станиславский сохранил нетронутой эту первую половину названия комедии Бомарше, которую обычно не помещают на театральную афишу.

Театральная условность прочно входила на вооружение мхатовского реалистического искусства. Она окрашивала в особый цвет и многие последующие спектакли Художественного театра 30-х годов, подобно «Школе зловония» и в особенности «Запискам Пиквикского клуба» (1934) с подчеркнутыми условными декорациями П. Вильямса и с иронико-игровым акцентом в актерской подаче смешных и трогательных диккенсовских персонажей.

Даже в такой спектакль, как «Хлеб» (1931), построенный на пьесе традиционно-бытового жанра, Художественный театр, как замечает тот же А. Луначарский, вводит откровенно условный прием, заставляя героя драмы, вполне реального секретаря райкома Михайлова, обратиться в финале с заключительной репликой непосредственно в зрительный зал. Это был прием, открыто взятый из художественного арсенала тогдашнего агитационного театра мейерхольдовской традиции.

И на протяжении всего этого спектакля Луначарский внимательно отмечает отдельные моменты театральной условности, которые, по его словам, создают новый, смешанный стиль Художественного театра, своеобразную, органически сцепленную «смесь реализма и стилизации».

А разве не сверхусловный прием использовал Немирович-Данченко в «Воскресении» (1930), когда Качалов, действующий «от автора» в своем человеческом облике, без грима, в простом, почти домашнем костюме, своего рода бытовой «прозодежде», поднимался по ступенькам из зрительного зала на сцену во время хода действия, как будто невидимый персонажами, ходил между ними, вглядываясь в их лица, вслушиваясь в их разговор и сообщая свои комментарии и замечания зрителям? Пожалуй, более смелый, более рискованный «условный» прием трудно найти в

творческой практике театра того времени. Впоследствии этот прием в различных вариантах будет широко использован в драматургии и театре. Вспомним хотя бы кобурговскую «Такую любовь» в пятаковке Студенческого театра МГУ, с комментарием в судейской мантии, который, подобно Качалову, вмешивался в действие спектакля со своими репликами и объяснениями.

В «Воскресении» сцена Художественного театра так же, как в мейерхольдовских постановках, окончательно сливалась со зрительным залом, а зритель становился участником какого-то необычного, театрализованного и в то же время поразительно реального судебного процесса над старой Россией.

Во всех этих (и им подобных) случаях театральная условность, вводимая МХАТ в реалистическую ткань своих спектаклей, помогала острее и ярче воплотить в сценических образах глубокий социальный замысел, то ли в плане сатирического представления, как это было в «Горячем сердце», то ли в жанре историко-обличительной эпопеи, подобно «Воскресению».

Но широко и свободно вводя театральную условность в свои спектакли, Художественный театр того времени (и прежде всего Станиславский) оставался верен своему основному творческому принципу: внутреннее оправдание актером сценического образа, его органическое рождение из человеческой природы самого артиста.

Для Станиславского, как и для всего Художественного театра того времени, была допустима любая сверхусловность в режиссерском использовании сценической площадки, в планировке мизансцен, в декорациях и костюмах. Но среди такой условной обстановки на сцене должен действовать реальный человек во всей его физической, духовной и психологической подлинности.

И в этом случае для Станиславского был допустим любой гротесковый прием в характеристике сценического образа вплоть до бровей невероятной формы или футуристического «треугольника», нарисованного на лице актера, как он сам говорил в своей беседе с Вахтанговым о гротеске в 1921 году.

Но этот гротеск, этот «треугольник» имеют право на существование в подлинном искусстве только в том случае, если они будут внутренне оправданы актером, если они явятся необходимым выражением хотя бы одной стороны, одного «изгиба» его душевного мира. Во всех других случаях Станиславский видел в так называемом гротеске пустую, раздутую форму, своего рода «кривляние», которое искажает человеческую природу актера, закрывает для него дорогу к полноценному твор-

Гротеск только тогда становится достоянием высокого искусства, когда через него находят точные пластические воплощения роковые и сложные движения человеческого духа самого актера.

Именно так было с эксцентрическим Хлестаковым Михаила Чехова. По словам Мейерхольда, он появлялся на сцене «с бледным лицом клоуна и бровью, нарисованной серпом». Но и это «лицо клоуна», и эта неестественная бровь, и все эксцентрические выходы Хлестакова находились в поразительном соответствии с внутренним содержанием образа. В этих внешних гротесковых чертах нашел исчерпывающее воплощение тот «гад» (как любил выражаться Станиславский в подобных случаях), которого актер отыскал в самых глубоких складках своей собственной души, вытащил на поверхность, вырастил до колоссальных размеров и пустил резвиться по сцене в коже гоголевского Хлестакова.

В таких случаях пластический гротеск вырастает в гротеск психологический («пережитой, сочный гротеск», а не «мейерхольдовский», — как говорил Станиславский еще в 1913 году). Подобное искусство Станиславский считал вершиной в творчестве актера. В старом до-революционном театре, по его словам, оно было доступно только большим артистам масштаба Сальвини в трагедии или Живокини и Варламова — в комедии. Сам Станиславский еще в дореволюционные годы создал великолепные образцы этого высокого искусства в ряде своих ролей, прежде всего в Фамусове и особенно в Крутицком из «На всякого мудреца довольно простоты», этом мохнatom чудце, почти фантастическом по своему облику и поведению, и в то же время необычайно реальном в своей психологической подлинности.

В своем разговоре с Вахтанговым о гротеске в 1921 году Станиславский ошибался в одном: он подчеркивал исключительность искусства психологического гротеска, его крайне редкое проявление в творчестве актера. В ту пору Станиславский еще не предполагал, что придет день, когда это утонченное искусство с его собственной помощью станет достоянием широкого круга актеров советского театра, создавших в 20—30-е годы средствами искусства психологического гротеска целую галерею образов большой социально-художественной силы: москвинские Хлынов и Ноздрев, похожие на странные мифические существа с человеческими головами и с козлиными копытами; поразительные по гротескному трагизму образы бедного Эрика и Муромского у того же Михаила Чехова, такие реальные в своем внешнем неправдоподобии хмелевские Каренин и князь К. из «Дядюшкиного сна»

Достоевского, мольеровский комедийный Оргон из «Тартюфа», так странно напоминавший у Теноркова трагический образ Дон Кихота — смеянного за его духовный максимализм и веру в человека.

Первое время это сложное искусство утверждалось у актеров мхатовской «школы», прошедших свою выучку непосредственно у Станиславского. Несколько позже, в 30-е годы, оно начинает завоевывать актеров других «школ» и направлений, как это было у Дмитрия Орлова с его удивительным Умкой или у Михоэлса в Лире. Шукки в своем озорном Бульчове поднимался до такого сгущенного психологического гротеска в отдельные моменты роли — особенно в сцене с трубачом Гаврилой.

В подобных актерских созданиях смелый условный прием соединялся с правдой подлинных человеческих чувств и переживаний актера. Образ рождался из душевных глубин художника как самостоятельное живое существо, живущее по всем законам нормальной человеческой жизни, и в то же время принимал почти фантастический внешний облик. Это неожиданное сочетание как будто несоединимых, разнородных начал помимо художественной остроты приводило к необычайному расширению социальных масштабов образа, поднимало его на высоту больших социально-психологических обобщений.

В этом отношении, пожалуй, наиболее характерен образ Каренина, созданный Хмелевым в мхатовской постановке «Анна Каренина» в 1937 году.

Весь внешний облик Каренина, как он был подан Хмелевым, приближался к сатирической социальной маске. На сцене появлялся своего рода заводной манекен, изображающий сановника российской империи почти в приемах агитшаржа. Облаченный то во фрак со звездой и андреевской лентой, то в расшитый золотом придворный мундир, он двигался среди окружающих медленной, механически заученной походкой, слегка нагнувшись вперед, с длинными, висящими как у обезьяны руками, с мертвым лицом, словно обтянутым пергаментной кожей, с неприятно-резким, скрипучим однотонным голосом. Это была действительно социальная маска, сатирическая кукла, как будто перенесенная на подмостки Художественного театра из финальной сцены мейерхольдовского «Ревизора».

Но в этой кукле билось живое человеческое сердце, трепетала глубоко раненная душа. Заключенная в мертвую оболочку, она исходила болью, взывала к милосердию, билась о стены своей непроницаемой темноты. К финалу эти всплески живой души затихали, наступала духовная смерть, человек окончательно

превращался в мертвый сценический артефакт. Сценический трагизм хмелевского Кудина обретал паразитическую силу благодаря этому неожиданным соединением гротескового приема и пластической характеристике образа и живых человеческих чувств самого актера.

Так складывалась творческая судьба одного из главных художественных направлений внутри советского театра к концу 30-х годов, то есть к тому времени, когда органический процесс формирования нового театрального стиля МХАТ сначала замедлился, а затем резко оборвался.

3

Приблизительно такой же процесс расширения выразительных средств (на этот раз в обратном направлении) прошли за те же годы театры «условного» левовского стиля во главе с Мейерхольдом.

Правда, у самого Мейерхольда, вернее в театре его имени, первое время по ряду причин этот процесс развивался много медленнее, чем в Художественном театре. Особенно это касается стиля актерской игры. Но все-таки уже в «Земле дыбом» — в этой мейерхольдовской постановке 1923 года — рядом с сатирическими эпизодами, построенными в условной экцентрической манере, на фоне абстрактной конструктивной установки разыгрывались сцены, решенные в приемах подчеркнутого сценического реализма.

Толпа солдат, одетых в защитную форму времен первой мировой войны; обстановка военных штабов с полевыми телефонными аппаратами, с вестовыми, разъезжающими по зрительному залу и по сцене на самых настоящих мотоциклетах, стреляющих выхлопными газами; и, наконец, такой же настоящий грузовик, обитый красно-черной материей, с гробом вождя революционного восстания, медленно проплывающий среди зрителей и в толпе солдат на сцене, — все это было подлинным, выхваченным из самой действительности революции и перенесенным на театральные подмостки в реальных формах.

Вообще в области материального оформления сцены (по тогдашней терминологии), начиная с «Земли дыбом», Мейерхольд освобождается от недавнего увлечения абстрактным, конструктивистским стилем спектакля и переходит к последовательному, я бы даже сказал, к парадоксально-подчеркнутому реализму.

Прежде всего это сказывается на его новом отношении к реальным вещам на сцене. Еще вчера им не было места на подмостках его театра. Вместо них действовали так называемые

«аппараты для игры» — нечто весьма абстрактное и малопонятное для бытия, а ни для даже и для минимального воображения. Но после «Земли дыбом» «условный» стиль спектаклей Мейерхольда резко меняется. На обнаженную сцену театра, составляющую прямое продолжение зрительного зала, устремляется целый поток подлинных вещей вплоть до самых прозаических предметов домашнего обихода, вроде тазов, вувшинов, венок для белья, корзин, граммофонов с расстроенными, сундуков, иконостасов и других подобных предметов, которые включались по ходу действия в игру актеров в их бытовом назначении, как это происходило в «Лесе» и в «Мандате». В таких случаях сценическая площадка превращалась в своего рода выставку старинной мебели музейных образцов, стильных костюмов, великолепных шелковых тканей, граненого хрусталя, играющего всеми цветами радуги под лучами прожекторов, как это было в «Ревизоре» и в «Горе уму».

Мир вещей, окружающих человека, как бы заново проверяется Мейерхольдом в их бытовой целесообразности и эстетической прочности.

С таким же подчеркнутым реализмом создавалось и общедекоративное обрамление мейерхольдовских постановок 20-х годов. В них место действия отдельных эпизодов обозначается вполне реальными деталями обстановки. При этом Мейерхольд изгоняет со сцены всякую подделку «под натуру», вроде холщовых писанных декораций и бутафорских картонных и фанерных пристановок.

Все, что устанавливается на сцене, должно быть подлинным по материалу и по его фактуре.

Такими были в «Бубусе» полукруглая стена из подвесных бамбуковых палок и массивный портал с входной дверью, сделанный по всем правилам первоклассного деревообделочного мастерства. Такой была плетеная садовая беседка и застекленная стена от дачной веранды в «Лесе». Так в «Ревизоре» спускалась сверху, на тросах, целая чердачная комната, сколоченная из белых некрашенных досок, а в другом эпизоде устанавливалась вполне реальная балюстрада с балясинами из белого металла, какие встречаются в старых петербургских дворцах и ведомственных зданиях.

Почти без всякой примеси условной театральности была оформлена мейерхольдовским театром и постановка «Рычи, Китай!» с великолепно отработанным во всех характерных деталях макетом английской канонерки, стоящей на шанхайском рейде, с китайскими джонками, плывущими по самой настоящей воде, которая наполняла специальные резервуары.

встроенные в планшеты сцены на ее переднем плане. И все в этом спектакле, вплоть до костюмов и гримов, было свободно от так называемой театральной условности и эксцентрического преувеличения.

Это была ранняя проекция того «сверхреализма» в материальном оформлении сцены, который начинает утверждаться в практике сегодняшнего театра, отгесняя на второй, подчиненный план, приемы изобразительно-декоративного характера.

Но в трактовке образов персонажей Мейерхольд в постановках 20-х годов еще остается верным системе чистой эксцентрики, переходящей в акробатику и ничем не усложненного пластического гротеска.

Мало того, эта система предстает в ту пору в наиболее последовательном и завершенном своем варианте.

На это были свои причины. Первая половина 20-х годов в советском театре и в драматургии была временем расцвета агитационно-плакатного искусства. Мейерхольд и применяет в эту пору свою «систему» эксцентрической актерской игры для создания агитационных социальных масок, которые он компонует с неистощимой изобретательностью и пластическим блеском.

То ярко-сатирические, вызывающие веселый смех у публики, то трагические, с лицами, искаженными неподвижной гримасой, эти маски проходят нескончаемой пестрой вереницей перед зрителями мейерхольдовского театра, демонстрируя омертвевшие образы людей старого мира, явных и скрытых врагов революции, представителей вымирающих социальных пород, навсегда отходящих в историю.

Актер этого театра социальных масок не строил сложных образов, постепенно раскрывающихся на глазах аудитории. Он выносил на сцену совершенно готовый, законченный образ-маску, исчерпывая его характеристику чисто внешними средствами: гримом, костюмом, двумя-тремя стилизованными жестами и характерными интонациями. А затем, подобно жонглеру, он как бы играл «маской», поворачивая ее различными сторонами, развертывая вокруг нее эксцентрические трюки, акробатические «номера» и пантомимические эпизоды, которые служили своего рода действенными комментариями к ней. Яркие образцы такого своеобразного актерского мастерства в мейерхольдовском театре создавали в ту пору Игорь Ильинский, Сергей Маршак и Эраст Гарин.

Но в самом начале 30-х годов мейерхольдовская система эксцентрического актерского мастерства начинает меняться в ускоренном темпе и очень быстро теряет свою эстетическую исключительность и чистоту. Почти без

подготовительных переходных опытов Мейерхольд отказывается от главного принципа эксцентрической школы актерского искусства — от образа-маски, лишенной внутреннего движения, и вводит в арсенал своих художественных приемов развернутый образ-характер, имеющий свою динамику и более или менее сложную психологическую структуру, хотя и решенный средствами «искусства представления».

Эти изменения в художественной системе Мейерхольда впервые обозначаются в постановке «Списка благодетелей», показанной в конце 1931 года. Еще совсем недавно, в постановках «Бани» и «Последнего, решительного», Мейерхольд вывел на сцену своего театра новую серию социальных масок, созданных в традиционной для него эксцентрической манере. И тут же вслед за ними на те же подмостки неожиданно вышли перед зрителями вполне реальные персонажи «Списка благодетелей» во главе с молодой советской актрисой Еленой Гончаровой, появились современные люди, как будто пришедшие под свет прожекторов из зрительного зала 30-х годов, — со своими мыслями, мечтами, сомнениями, со своими драмами и сложными судьбами.

В изощренную пластическую ткань мейерхольдовских спектаклей начинают вплетаться плотные, резко очерченные линии реалистического искусства. Так же как и во МХАТ, но в другом, особом варианте, в новых мейерхольдовских постановках создается органический сплав двух как будто разнородных стилистических пластов, еще недавно казавшихся несоединимыми. Прием гротеска, эксцентрического заострения игровых моментов не исчезает из палитры Мейерхольда, но теряет свою универсальность, перестает определять собой стиль актерского исполнения и всего спектакля в целом. Он начинает играть второстепенную, вспомогательную роль в руках режиссера для создания отдельных колоритных пятен в общей картине театрального представления. Такие поздние постановки Мейерхольда, как «Список благодетелей», «Свадьба Кречинского», «Вступление», «Дама с камелиями» и чеховский «Медведь» из спектакля «33 обморока» (остальные два чеховских водевиля в этом спектакле были режиссированы Мейерхольдом в его старой стилистической манере), относятся, бесспорно, к произведению реалистического театра. Вполне реалистичным было вещественное и декоративное оформление этих спектаклей с точным обозначением места действия в характерных деталях обстановки.

Но главные изменения в стиле спектакля отнеслись к построению образов персонажей

Они были решены Мейерхольдом и в этих постановках как живые человеческие характеры, им были даны внутренние мотивы и психологическое обоснование и своим развитием.

Пожалуй, с наибольшей наглядностью этот новый для Мейерхольда подход к постановке ролей сказался в его постановке «Свадьбы Кречинского» в 1933 году. В этой своей работе Мейерхольд тщательно соблюдает внутреннюю логику в развитии человеческих характеров персонажей пьесы Сухово-Кобылина. Мало того, некоторые из них он подвергает такому сильному усложнению, что на сцене его театра комедия «легкого французского типа» — по выражению одного из рецензентов — временами превращалась в подобие психологической драмы почти трагедийного звучания, как с редким единодушием отмечали театральные обозреватели того времени. В мейерхольдовской трактовке и в исполнении Юрьева Кречинский — этот великосветский авантюрист и мошенник невысокой пробы — неожиданно приобретал сложный облик романтического злодея, своего рода бальзаковского Вотрена с его таинственной властью над людьми. Бесцветный Нелькин из комедии Сухово-Кобылина, переодетый в кавказскую бурку и офицерский мундир николаевской эпохи, оказался на сцене мейерхольдовского театра родным братом лермонтовских героев — одиноких романтиков, ведущих постоянный и неравный бой со злом мира. И за клоунской внешностью своего Расплюева Ильинский приоткрывал временами смутенное сознание «маленького человека», загнанного нищетой на самое дно жизни. Свободными от усложнения в «Свадьбе Кречинского» остались только образы старика Муромского и Лидочки. Но и здесь Мейерхольд сохранил реалистический рисунок в человеческих характерах этих персонажей, оставив им то простое и нравственную чистоту, которыми так щедро наделил их сам драматург.

Все эти роли были очерчены только внешними изобразительными средствами, без участия внутреннего мира исполнителей. Тем не менее это были реальные человеческие характеры, подчас весьма сложные по своему социально-психологическому содержанию.

Тем же путем шел Мейерхольд и в других своих постановках последнего периода.

Эти постановки могли быть свободно осуществлены Мейерхольдом на сцене тогдашнего Художественного театра. И, наверное, они неизмеримо выиграли бы в художественной силе от соединения оригинального и глубокого замысла Мейерхольда и его непревзойденного пластического режиссерского мастерства с утонченным искусством «душевного реализма» первоклассных актеров Художественного театра того времени.

Нужно думать, что именно на это натаяв стаявшаяся когда-то в 1937 году «неожиданность» дожидался Мейерхольд, когда в 1937 году, после его привлечения к постановочной работе в Художественном театре. В ту пору это намерение Станиславского натолкнулось на «ветер» со стороны Невмировича Даниленко, отнесшегося к Мейерхольду и ко всей его режиссерской деятельности резко отрицательно. А жалко! Современный театр много потерял от того, что не состоялась непосредственная творческая встреча Мейерхольда с артистическим коллективом Художественного театра, в те годы представлявшим собой, пожалуй, самую сильную труппу, какая когда-либо существовала в любом театре мира. В нее входила многочисленная плеяда блестящих мастеров, первоклассных актеров-художников, обладавших не только редким талантом, но и своим миром образов. Притом эти мастера принадлежали к разным артистическим поколениям, от «стариков», овеянных славой и еще находившихся тогда в полном обладании своих творческих сил — как Москвин, Качалов, Леонидов, Тарханов, Лилина, Книппер-Чехова — до молодых актеров, только-только узнавших радость стать театральной известностью, как это было с Хмелевым, Добролюбовым, молодой Тарасовой, Баталовым, Яншиным, Соколовой и со многими их творческими сверстниками, пришедшими из разных мхатовских студий на сцену метрополии.

Помимо чисто художественного интереса, который представил бы спектакль, созданный в таком необычном содружестве признанного режиссера-новатора и талантливых мастеров, верных последователей так называемого «искусства переживания», он бесспорно внес бы и что-то принципиально новое в развитие советской театральной культуры. Впервые процесс органического «сближения» двух стилистических пластов, наметившийся еще в раннюю пору советского театра, получил бы наиболее полное и наглядное свое завершение на сцене Художественного театра.

Для самого Мейерхольда такое его творческое содружество с МХАТ имело бы большое положительное значение. Нужно сказать, что, когда он хотел или когда это было необходимо, Мейерхольд умел считаться со сложившимися творческими индивидуальностями актеров со-многих различных «школ» и направлений, иногда как будто очень далеких от его художественного метода. В таких случаях Мейерхольд внимательно изучал их артистическую природу и умело вводил их в свои самостоятельные режиссерские композиции, зачастую используя свойства их индивидуального таланта и мас-

терства, как своего рода «фактуру», ничего не меняя в них.

Так еще в дореволюционное время Мейерхольд в буквальном смысле этого слова изучал игру талантливой комедийной актрисы Е. Грановской, когда задумывал с ее участием один из своих очередных режиссерских «опусов». В течение чуть ли не месяца Мейерхольд появлялся в зрительном зале Театра Пассаж на спектаклях «Романа» Шельдона, в котором блистала Е. Грановская, всматриваясь в детальные оттенки дарования актрисы, чтобы найти ей точное место в своем замысле будущего спектакля. Так же внимательно вглядывался Мейерхольд в игру молодого Б. Глаголина в разных его ролях, — для первого варианта своей «Дамы с камелиями» в петербургском Малом театре, задумывая единственный в своем роде образ русского Армана начала XX века — нервного, интеллектуально-утонченного Армана, похожего на романтического поэта блоковской плеяды.

Такие встречи Мейерхольда с актерами не только не мешали его творческим замыслам, но и обогащали его искусство новыми красками, подсказывали ему неожиданные повороты в режиссерском решении сценического образа, отдельных игровых эпизодов, а иногда и спектакля в целом.

Больше того, очень часто Мейерхольд раскрывался интереснее и полнее как художник, когда его чрезмерно радикальные новаторские устремления умерялись влиянием на него традиционного искусства актеров.

Об этом говорит его десятилетняя работа в Александринском театре (1908—1918), в котором он выпускает лучшие свои постановки дореволюционного времени. В его режиссерских работах этого десятилетия участвовали не студиинные ученики, но опытные профессиональные артисты традиционного театра, вплоть до Савиной, для которой Мейерхольд ставил «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, и Варламова, игравшего роль Сганареля в мольеровском «Дон Жуане» — одной из наиболее смелых по театральному новаторству постановок Мейерхольда той эпохи. И такое сочетание давало в свое время превосходные художественные результаты.

Вообще неверно считать, что Мейерхольд не понимает актеров и не умел работать с ними. Он сам был талантливым актером и до конца своей деятельности не терял способности увлекаться яркими артистическими дарованиями и делать все возможное, а часто и невозможное, чтобы показать их в своих спектаклях в максимальном блеске и великолепии.

В том же Александринском театре Мейерхольд провел бесчисленное множество индивидуальных репетиций с Ю. Юрьевым, отрабатывая с

ним во всех деталях роль Дон Жуана, которая вошла лучшей и я бы сказал, классической ролью в репертуар этого актера романтической школы «плаща и шваги». Для Н. Коваленской — актрисы с прекрасной сценической внешностью и с очень средним дарованием — Мейерхольд действительно создал в драме Кальдерона трагическую роль Стойкого Принца, ставшую художественным событием в жизни театрального Петербурга 1915 года. И это не были единичные случаи в режиссерской практике Мейерхольда.

Но он очень быстро охладевал к предметам своего артистического увлечения, которого ему хватало, как правило, только на одну роль, задуманную, чтобы вмонтировать ее в сложившуюся общую идейно художественную концепцию спектакля. Вслед за увлечением обычно наступала полоса его равнодушия к актеру, которому еще вчера он готов был отдать всю свою изобретательность театрально-го мага и волшебника. Так случилось с молодой Бабановой после ее триумфа в «Доходном месте». И к Игорю Ильинскому после Аркашки в «Лесе» никогда уже больше не вернулось счастье ощущать себя как актера в центре безоглядных мейерхольдовских забот. Мейерхольду нужна была всегда новая актерская «фактура» для его режиссерских композиций. И в этом отношении великолепная труппа Художественного театра 30-х годов, состоявшая из множества первоклассных актерских индивидуальностей, могла представить Мейерхольду почти неограниченные возможности.

Что касается самого Художественного театра, то встреча его актеров с Мейерхольдом могла бы сильно повысить театральную выразительность мхатовских спектаклей и ускорить процесс освоения МХАТ положительного опыта театра так называемого «условного» стиля. По видимому, нечто подобное имел в виду Станиславский, когда составлял планы привлечения Мейерхольда к работе в Художественном театре.

А в этих планах он шел в ту пору достаточно далеко, проектируя соединение труппы мейерхольдовского театра с мхатовской труппой и предоставление Мейерхольду для его постановок филиального здания МХАТ. Правда, работу Мейерхольда в этой объединенной труппе он подчинял своему верховному руководству и художественному контролю. Тем не менее Мейерхольд, конечно, как режиссер был бы свободен и в своих замыслах и в их осуществлении.

Об этих радикальных проектах и планах Станиславского говорят его записи, сохранившиеся в мхатовских архивах.

4

Однако не следует думать, что между художественными течениями Мейерхольда и Станиславского привнесло к упрямую принципиальных творческих различий между ними и их театральными системами. Среди многих решений и как будто «глазованных» творческих проблем оставалась одна, по отношению к которой и Станиславский и Мейерхольд стояли на непримиримых позициях. Это — проблема актера в современном театре, проблема создания сценического образа.

Как мы уже говорили, Станиславский принимал многие художественные приемы и выразительные средства условного театра. — прежде всего то, что касалось трактовки сценического пространства, использования света, декоративного и вещественного убранства сцены. Станиславскому была близка и та реформа, которую провел Мейерхольд в радикальной перестройке сцены современного театра. О ранних опытах Мейерхольда в этой области еще в пору его конструктивистских увлечений Станиславский положительно отзывался в своей книге «Моя жизнь в искусстве», по-видимому, хорошо понимая далеко идущие последствия, которые они несли с собой для театрального искусства будущего.

Но в то же время Станиславский не принимал никакой условности в создании сценического образа. Неизменяемым эталоном подлинного творчества актера для него всегда оставалась способность актера отдавать роли свои собственные, человеческие (а не актерские, как добавлял он сам) чувства, способность актера «идти от себя», от своего душевного мира, от своего духовного опыта в органическом рождении сценического образа, как нового живого существа («человеко-роль»), то есть все то, что обычно определяется коротким термином «искусство переживания».

Станиславский, конечно, хорошо понимал, что далеко не все актеры способны к такому творчеству, даже при специальных занятиях и упражнениях, и что есть исполнители чисто изобразительного, «подражательного» дарования, которых имел в виду Дидро в своем «Парадоксе об актере». Но это искусство даже в наиболее совершенных его проявлениях Станиславский считал «линедейством» чистой крови, близким к ремеслу.

В свою очередь Мейерхольд в поздние годы своей театральной деятельности многое воспринял от мхатовской системы реалистического спектакля, отказавшись от некоторых важных положений своей прежней концепции условного театрального стиля. И прежде всего, как мы уже видели, он отошел от приема неподвижной

«мхатовской» системы, приняв в качестве основного принципа «искусство переживания».

Таким образом были построены образы главных персонажей почти во всех его постановках, начиная со «Спича блаженной» и кончая «Дамой с камелиями».

Но для Мейерхольда навсегда остался нетронутым принцип «искусства переживания». В своих высказываниях поздних лет он принимал систему Станиславского, однако «искусства переживания», как говорил он. Как это ни странно, но, по-видимому, Мейерхольд тогда не понимал, что система Станиславского без искусства переживания вообще не существует, или, вернее, становится бессмысленной, что, кстати говоря, весьма часто случается в практике сегодняшнего театра. По всей вероятности, Мейерхольду казалось, что метод физических действий, широко вводимый в ту пору Станиславским, упраздняет переживание как необходимое условие для органического творчества актера. Это было явное заблуждение, но заблуждение, которое до сих пор разделяется отдельными теоретиками и театральными деятелями, иногда даже близкими к мхатовским кругам.

Да, актер создает образ живого реального персонажа со всеми особенностями его человеческого характера, как бы говорил в эту пору Мейерхольд. Но актер должен для этого пользоваться только пластическими средствами «искусства представления», не загрязняя чистый источник артистического воображения и творческой фантазии своими человеческими — слишком человеческими! — чувствами и страстями. В этом отношении Мейерхольд оставался до конца верен кокленовской теории актерского творчества, да еще в самом крайнем ее, биомеханическом, варианте.

«Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве». — с такой латинской точностью сформулировал Мейерхольд в одном из своих публичных выступлений 1922 года основной тезис, определяющий место и роль актера в его театральной системе. В различных вариантах этот тезис фигурирует почти во всех мейерхольдовских высказываниях, устных и печатных, начиная с программных статей времен театра В. Ф. Комиссаржевской, кончая его выступлениями 30-х годов.

Эту свою магическую формулу Мейерхольд применял не только в тех случаях, когда актеры, по его замыслу, демонстрировали в спектаклях галерею сатирических и трагедийных социальных масок. В более усложненном варианте она действовала и в тех его постановках последнего периода, в которых актеры должны

Мейерхольд создавал образы вполне реальных персонажей. В этих случаях Мейерхольд ставил перед ними задачу раскрывать психологические состояния своих героев одними только пластическими средствами, не затрагивая внутреннего душевного мира и психологии самого исполнителя.

Для того чтобы наглядно представить, какими путями решалась подобная задача актерами мейерхольдовского театра, можно сослаться хотя бы на сцену смерти Маргариты Готье в последнем акте «Дамы с камелиями». Она вся была решена средствами чистой пластики. Мейерхольд поместил актрису (Зинаиду Райх) в кресло перед окном, спиной к зрительному залу. В таком положении актриса оставалась на протяжении всей заключительной сцены. В ее распоряжении для игры оставались только легкие движения рук, плеч, головы в строго установленные моменты текста. В такой «игре» актрисы участвовало и ее белоснежное платье, в пене кружев и рюшей ниспадавшее до полу в живописно расправленных складках и сделанное из такой тонкой и хрупкой материи, которая легким дрожанием отражала малейшее движение, едва заметный жест актрисы. В момент смерти Маргариты ее голова безвольно склонялась на плечо, а рука соскальзывала с кресла и бесильно повисала в воздухе. Остальное «доигрывали» благоговейные позы других персонажей, окружающих Маргариту.

Этот пластический этюд, завершающий драму, не был просто красивой картиной. Он нес в себе действительное ощущение трагической смерти чистого и страдающего существа. Но это ощущение достигалось только внешними выразительными средствами.

В искусстве создавать на сцене острые психологические ситуации, пользуясь лишь пластическими приемами, Мейерхольд не знал себе равных в театре. На всю жизнь в моей памяти и, наверное, в памяти многих зрителей мейерхольдовского театра врезалась, с четкостью фотографического снимка, в той же «Даме с камелиями», сцена рокового объяснения Армана и Маргариты в игорном доме (бал у Олимпии) на широкой извивающейся ажурной чугунной лестнице при свете множества свечей в канделябрах. Позы этих двух персонажей, поставленных на разных ступенях лестницы, ракурсы, в каких они были повернуты к зрителю, складки их стильных одежд, их немногие скупые жесты, точно выверенные режиссером, бледные лица, на которые бросал трепетные блики неверный, колеблющийся свет свечей, — все это с удивительной силой передавало остроту разыгрываемой драмы, раскрывало напряженный трагизм этой роковой сцены, говорило о душевных муках ее участников.

Это было превосходное пластическое мастерство, подчиненное сложной психологической задаче.

Единственное, но, пожалуй, решающее возражение, которое вызывало это изобретение искусства, заключалось в том, что оно было бы недостижимым для исполнителей «Дамы с камелиями» без радикального вмешательства режиссера, притом такого режиссера-пластика, как Мейерхольд.

Это он, глядя на актеров со стороны, подобно скульптору или живописцу, расправлял в красном беспорядке складки их одежд, он устанавливал их позы, ракурсы, фиксировал их скупые жесты, это он освещал их дрожащим светом свечей, который бросал на их лица контрастные трагические тени. Для того чтобы такое мастерство стало самостоятельным искусством актера и сняло бы свою безоговорочную зависимость от режиссера, Мейерхольду нужны были исполнители с виртуозной пантомимической техникой Марселя Марсо. У Марсо пластика действительно становится средством для раскрытия острых и сложных психологических состояний его безмолвных персонажей.

Мейерхольд и мечтал создать и воспитать целую армию артистов, подобных Марселю Марсо. Но в истории всего европейского театра актеры этого типа представляли до сих пор явление исключительное и, я бы сказал, экзотическое. У них есть своя традиция, передающаяся иногда через несколько поколений. За спиной того же Марселя Марсо явно проступает тень знаменитого мима XIX века Гаспара Дебюро, воспетого французскими романтиками Шарлем Нодье и Теофилом Готье. Но своей школы актеры этого своеобразного жанра не создали. Комедия дель арте, с которой исторически иногда связывают их искусство, имеет другие социально-художественные корни и другую технику. Мастерство актеров комедии дель арте, так же как и средневековых гистрионов, было свободно от той сложной психологической основы, из которой вырастает мастерство актеров типа Марселя Марсо.

Не удалось создать такую «школу» и Мейерхольду, несмотря на многолетние его опыты в этом направлении сначала в петербургской студии на Бородинской, а затем в театре своего имени уже в послереволюционное время. Мало того, последние годы его театра были отмечены резким снижением художественного уровня актерского исполнения. Новые сложные задачи, которые ставил актерам Мейерхольд, обнаруживали всю недостаточность их артистических средств. В той же «Даме с камелиями» великолепное пластическое мастерство самого Мейерхольда большей частью «работало» вхолостую, не находя нужного от-

звука даже в игре исполнителей главных ролей

Мечта Мейерхольда об идеальной труппе актеров-пластиков, для виртуозного искусства которых будет одинаково доступна и психологическая драма и самая смелая эксцентрикада в эстрадном обозрении, — эта мечта осталась недостижимой.

По всей вероятности, ее осуществление вообще невозможно в рамках драматического театра. Может быть, такое виртуозное пластическое искусство актера способно решать сложные психологические задачи только в том случае, если оно будет лишено слова, как это и делается в пантомимных этюдах Марселя Марсо, а иногда в балете. Не случайно и сам Мейерхольд ближе всего подошел к осуществлению своих мечтаний в этой области в шинцлеровской пантомиме «Шарф Колумбины», которую он ставил дважды еще до революции: в «Доме интермедий» в 1911 году и в «Привале комедиантов» в 1917 году. Острый драматизм психологической ситуации в этой постановке превосходно передавался скупыми жестами актеров, их безмолвными движениями, временами переходящими в танец, эмоционально насыщенный, полный внутреннего трагизма. Но этот спектакль явно уходил за пределы драматического театра и приближался к фокинским балетным композициям стиля «Петрушки».

Что касается самих актеров, для которых Мейерхольд и стремился создать свою систему «пластического» творчества, то у них, раньше или позже, должен был возникнуть естественный вопрос: зачем нужно актеру для раскрытия психологических состояний персонажа искать такие сложные, обходные пути, оставаясь в границах только внешних выразительных средств? Зачем нужно складывать сложный по психологической структуре образ, подобно мозаике, из мельчайших чисто зрелищных деталей, тщательно обходя прямой путь к нему, свои человеческие чувства, свои подлинные переживания, свой собственный психологический опыт, — все то, что может быть выражено не только пластикой, но и голосом, живым человеческим голосом, способным передать бесконечное множество оттенков внутренней жизни персонажа и самого актера.

«Мы преступно недооценивали ту огромную силу, которой обладает наш психический аппарат», — говорила в начале 30-х годов М. И. Бабанова, эта заложница искусства «душевного реализма» в стане «левых» театров, безуспешно пытавшаяся до этого в течение нескольких лет превратиться в образцовую актрису эксцентрической школы.

В разное время к таким же выводам приходило и большинство других актеров, которые, подобно Бабановой, в дни своей артистической

молодости были заложены мечтаниями Мейерхольда об игре какого-то еще небыло типа, способном творить чувства на сцене, пользуясь только материалом внешнего натравленного и виртуозно разработанного тела. Так или иначе, современный театр, включая передовые театры всего мира, не идет вперед за Мейерхольдом в сфере актерского искусства. Так много взявший от Мейерхольда в области режиссерского искусства, обязанный ему радикальной реконструкцией всего сложного механизма современной сцены, театр нашего века не принял его мечтаний о торжестве пластического метода в творчестве актера.

Но мастерство пластических деталей, с такой щедростью расточаемое Мейерхольдом в серии его постановок, не прошло бесследно для современного актерского искусства.

Мало кого из актеров новых поколений, начавших творческую жизнь в первые годы революции, миновало увлечение мейерхольдовской эксцентрикой и гротеском 20-х годов. Актерскую молодежь тех лет это искусство притягивало своей очевидной связью с агитационными задачами революционного театра. Оно давало актерам и режиссерам этого театра великолепные выразительные средства, чтобы в своих пестрых и шумных спектаклях с веселым озорством обрушиться на старый мир, осмеять его, сорвать с него истлевающие ризы, представить его перед новыми зрителями во всей его убогой наготе. В актерском искусстве эксцентрического стиля была и та плакатная броскость, которая, казалось, так хорошо гармонировала со всей вздыбленной жизнью первых революционных лет.

Через увлечение этим стилем прошли в свое время не только непосредственные ученики Мейерхольда — Ильинский, Мартинсон, Гурин, но и актеры других «школ» и направлений: Хмелев и Черкасов, Шукки и Бабанова. Дмитрий Орлов и Михоэлс, Марецкая и Астангов и многие другие их театральные сверстники. Впоследствии все эти актеры — одни раньше, другие позже — постепенно освобождались из плена этого острого по внешнему графическому рисунку и в то же время крайне ограниченного по внутреннему содержанию искусства. Но оно оставило свои яркие краски в их творческой палитре.

Для большинства актеров этого поколения осталось навсегда характерным пристальное внимание к зрелищной выразительности создаваемых сценических образов. Пластическая культура в актерском мастерстве 30-х годов стояла на очень высоком уровне. Искусство психологического гротеска, которое становится в эту пору достоянием многих актеров советского театра, как мы видели, создавалось не без косвенного участия Мейерхольда.

Еще более ошутимое влияние пластическое мастерство Мейерхольда оказало на режиссуру современности театра. На сегодня это мастерство служит провозглашенным средством в руках режиссера, чтобы обострить зрелищную выразительность той или иной смысловой сценической ситуации, того или иного момента в актерской игре. Такое искусство входит в творческую практику лучших представителей современной режиссуры. Его влияние сказалось и на зарубежном театре.

Превосходные образцы этого искусства мы видели несколько лет назад в постановках Жана Вилара — особенно в его «Марии Тюдор», в которой режиссер точно отобранными зрелищными деталями и виртуозной игрой светом много способствовал превращению несложной исторической мелодрамы Гюго в высокую трагедию шекспировского стиля. Правда, значительная роль в таком «превращении» мелодрамы Гюго принадлежала Марии Казарес, замечательной драматической актрисе нашего времени. Но и в ее исполнении многое зависело от общего трагического колорита спектакля, созданного режиссерскими средствами, с его красно-черной цветовой гаммой, словно пятна крови на черных стенах королевского дворца, с подчеркнуто скульптурной лепкой фигур на передней части сцены. Особенно интересна в этом отношении по-мейерхольдовски решенная Виларом игра различными световыми планами в отдельных ключевых эпизодах спектакля. Она была дана на чередовании ярко освещенных полос сцены с темными. При такой системе освещения достаточно было актеру, стоящему на переднем плане, сделать полшага назад, и часть его фигуры становилась затемненной, а если он отступал дальше, то уходил в тень, едва различимый для зрителя, как бы таясь до поры до времени в сумраке сцены, чтобы снова внезапно возникнуть на полном свету. И этот пластически-световой прием режиссер использовал для сгущения трагического, контрастно-зловещего колорита спектакля.

Это пластическое мастерство режиссуры после долгих лет забвения возвращается сейчас и в наш театр.

Обостренное внимание к зрелищной стороне театрального представления за последнее десятилетие ошутимо сказалось в режиссерских работах непосредственных учеников Мейерхольда: у Охлопкова — особенно в его «Гамлете»; у Плучека, начиная с «Клопа» (первый акт) и «Дамоклова меча»; в таких «обозренических» постановках Равенских, как «Свиньи хвосты» и «День рождения Терезы». В этом же плане использует постановочные традиции Мейерхольда Товстоногов, прежде всего в своем «Горе от ума» — спектакле, спорном по за-

мислу, но интересном по театральному выражению. Режиссерские мастера этого стиля находят широкое применение и в работах режиссеров молодого поколения: у Эфрема Чухрайа, который идет от «Школы» до «Бумажной войны» и «Чайны» — обычно отличаются остротой и точностью пластической формы; в постановках работ Льюова Анохина, особенно в «Антигоне»; у И. Биммла, в его агитобзорниках.

Не все равноценно в этих опытах. Но, так или иначе, в них режиссерские традиции Мейерхольда начинают новую жизнь на подмостках современного театра.

С большей медленностью восстанавливаются в театре наших дней традиции Станиславского в области актерского творчества — традиции глубоко человеческого, страстного искусства актера. От эстетической унификации, характерной для нашего театра послевоенного десятилетия, сильнее всего пострадало именно такое искусство актера — необычайно тонкое по своей художественной «ткани», крайне чувствительное ко всякого рода искусственным эстетическим догмам и ограничениям.

Именно этим прежде всего объясняется все еще сниженная роль актера в создании современного спектакля, о чем с тревогой начинают писать в статьях и рецензиях постоянные обозреватели сегодняшней театральной жизни. Все же и в области актерского искусства за последние годы произошли ошутимые сдвиги. Все чаще мы встречаем на сценах различных театров живые правдивые образы, созданные актерами разных поколений, — притом большей частью образы современные, как будто выхваченные из самого потока «сиюминутной» действительности. И по ряду признаков можно предполагать, что эти образы создавались актерами не только посредством «ума холодных наблюдений», но и с участием их человеческого душевного мира, их собственного жизненного и духовного опыта. То высокое искусство актера, которое Станиславский назвал «искусством переживания» и с которым связаны все сколько-нибудь значительные актерские создания больше чем за полвека — у нас и за рубежом, — начинает пробиваться на современную сцену.

Эти сдвиги в актерском искусстве тесно связаны с процессами, которые идут в сегодняшней драматургии, поворачивая ее лицом к самой жизни с ее реальными конфликтами и многообразием человеческих судеб.

Но здесь мы выходим за пределы данного очерка. Театр наших дней с его разнообразными художественными тенденциями в искусстве актера, режиссера, художника-декоратора представляет собой самостоятельную тему, которая требует специального рассмотрения.