

й акце-
и театр.
и первый
и в сто

нность.

Чехову.

кома

не знаю

и есть

е, я буду

го. Ест

т мисте

т всяка

ющая

визоре

спроси

го сдв

я убеж

ь вместе

у руку

я на во

тинского

ления не

ов, на

азом, ко

а не дж

ассужда

какую-т

в. Залка

ин из ва

имел на

Главре

тем, что

ит: «Бла

реским у

которые п

они обя

сложны

ни до ва

ны, из ко

ап в раз

бытовой

драматур

психологи

т бытовой

ать услов

кучу во

й, мысли

исы пред

ы, то он

ч в пла

ки зрени

он тра

он оче

о в сра

ает как

на него

«Гамлет

акривала публика — это значит, что она не-
жого отдохнула, говорят, что во время посе-
щения отдыхают

Что касается «Петербурга», то я видел
зарт и зрительном зале. Правда, публика не раз-
решась в этом, но это не наша вина. Во всяком
случае, я видел грандиозный энтузиазм со стороны
лих партийцев, которые на этом спектакле
эти говорили наконец-то на сцене МХАТ 2-го
артиста студенты бегут через мост с красным
датом (Голос с места «Картина эта снята».)

Я не знаю, по каким соображениям, но
таким же соображениям могли снять «Страсти»
зав, могли сказать: поскольку в «Страстях»
зав не звучит «Интернационал», постольку их на-
до снять. Это — односторонний подход.

Тов. Филиппов не справился с этой зада-
чей, он не дал классификации современной дра-
матургии. Когда он рассказывал о дореволю-
ционном периоде, я во всем разобрался — и
Фрилов, и Шпагинский — вот десять, вот две-
надцать, вот — восемь, но, когда он добрался
до современного революционного репертуара, он
ничего нам не сказал об этой классификации,
это нужно. Я ни в коей мере не хотел бы
обидеть Билль-Белоцерковского — кстати ска-
зать, я его только читал, но не видел на сцене, —
но тут надо разобраться, есть какая-то разница.

Вы говорили о «Мандате» сочувственно,
ваш предшественник по Главреперткому чуть-
чуть эту пьесу не зарезал и простая случай-
ность только, потому что по какой-то ошибке
пришел в наш театр цензуровать какой-то то-
варищ в юбке, которая, по нечаянности, спек-
такль пропустила, но если бы пришел товарищ
в штанах, может быть, «Мандат» бы не про-
пустили, но это — пустая случайность.

Но об этом мы должны будем говорить
когда, когда мы будем говорить о знаменитой
запретительной политике. Прежде, чем перейти к

Суммируя итоги совещания, редактор «Жизни искусства»
так Адонц висал об определявшихся группировках: «Левый фронт»
был возглавлен представителями агитпропов ЦК и МК партии,
ЦК пролеткульта, ХО Главполитпросвета, Главреперткома и МОНО-
х платформ — акцент на идеологической установке театров, утверж-
дение социально-идеологической функции театра, установление связи
идеологической стороны театрального производства с соответствующи-
ми течениями и сдвигами во внеатеральной общественности;
знание ряда объективных реакционных явлений в виде отдельных
установок, как выражение этой связи. Если этот фронт можно
назвать политическим, то правый заслуживает определения, как
эстетический. Он представлен директорами госактеатров, работниками
ГАНХ и РТО. При всем индивидуальном различии их вы-
сказаний, красной нитью, их объединяющей, прошла мысль об
эстетической самодовлеющей ценности театра. И отдельные по-
ложения, ими высказанные, сплетаются в общую, в единую плат-
форму. Таиров утверждает, что нет больше реакционных театров,
кроме социальной дифференциации аудитории выдвигает культур-
но-Станиславский подчеркивает органичность театрального про-
цесса и предлагает ждать великого революционного поэта.
М. Чехов склонен опасаться апатии театра от натиска револю-
ционных требований ГРК. Мейерхольд обрушивается на плохую
революционную драматургию и зовет к классикам. Сахновский
высказывается также за классиков и за миссенировки Марков

конкретному предложению, я должен сказать, что
нам кажется, что в такой момент, — это я говорю
прямо в лоб тов. Беспакову, который наибо-
лее четко нам сказал о том, что он ждет от
театра, — мне кажется, в такую минуту нам не
журналистики нужны, а если говорить, то гово-
рить надо об едином театральном органе искусс-
ва. Нам в то время, когда мы подготавливаем
материалы к партийному совещанию и вообще
на некоторое время, на два-три года, так сказать,
надо принятаться всем очень дружно, не перегры-
зая друг другу горла, не так, как делает Демьян
Бедный со мной, который компрометирует меня
на всю вселенную, обвиняя меня черт знает в
каких вещах, которые я ребенком писал, ко да я
был в пленках, — не перегрызая друг друга, мы
должны сказать: давайте дружно — и драматур-
ги, и режиссеры, и актеры — примемся за серьез-
ную постановку вопроса, не так разгильдяй-
ничая, расплывчато, как делает тов. Филиппов,
который говорил — идеологическое, не идеоло-
гическое — я ничего не понял, потому что не
было этой четкой линии. Вы посмотрите: мы се-
годня работаем в отсутствии представите-
ля ВЦСПС — это же ненормально, мы тут рабо-
таем, так сказать, как «спецы». Мне немного это
собрание напоминает собрание инженеров или ка-
ких-то технологов. Того, что говорил тов. Раппо-
порт, я никак не понимаю, зерна его мысли я не
могу уцепить, потому что мы расплываемся.
Тут надо выявить четкость, без которой мы очень
запутаемся, и эту четкость надо поручить создать
лицам, которые могли бы на примере показать,
что это такое, а не просто словами «идеоло-
гически приемлемо, идеологически неприемлемо,
современный репертуар, революционизировать, за-
рядка» — черт знает, что такое. Если я видел
зарядку, то это в «Деле», а об этом Орлинский
почему-то не упомянул, для него только и света
в окне, что «Рост» и «Штиль».

утверждает, что пьеса должна только ставить, а не разрешать
вопросы, и находит, что за десять лет революции мы заслужили
право на фантастику. Кугель говорит, что нам нужны большие
таланты, чем директивы».

Нападки Д. Ф. Чижевского на Мейерхольда изложены
в журнале иронически режиссер «заинтересован в том, чтобы
авторы халтурили, ибо тогда он может ставить классиков, за ко-
торых получает половину авторских», разогнал «бывшую у него в
1922 г. группу революционных драматургов, которой, по словам ор-
атора, откровенно заявил: оставьте меня в покое, я человек старый,
пьес ваших я ставить не буду», а «на предложение вовлечь
драматургов в учебу ответил: нам некогда», и за это «заслужи-
вает высшей меры наказания — то есть возвращения куда следует
партибилета». А. Р. Орлинский, представлявший Главрепертком, за-
явил, что речь Мейерхольда «одна из самых ярких попыток
исказить позицию ГРК и ослабить «наши требования богатого,
художественно звучного репертуара, но с упором на современность,
на служение задачам революции». И хотя Луначарский наставлял,
что «точка зрения правительства в вопросах цензуры сводится к
тому, что она не должна учить автора», должна «отказаться от
тенденции восинтивать автора» («это дело всей нашей обществен-
ности, а не Главреперткома»), Орлинский заявил, что ГРК «не
собирается сдавать ни одной своей принципиальной позиции —
ни политической, ни идеологической».

Николай Тарабукин

Зрительное оформление в ГосТИМе

К десятилетнему юбилею ГосТИМа

Особенно ты действие развей!
Идут смотреть, так дай смотреть
полней.
Гёте. «Фауст» (пер. В. Брюсова)

Описывать то, что у всех на глазах, устанавливать «исторический аспект» на явления, для которых еще недостает необходимой дистанции времени — не входит в мою задачу. Я не предлагаю читателю «дневника» театра, а зову его к теоретическому синтезу, в аспекте которого можно было бы с наибольшей рельефностью усмотреть основную направленность театра.

Подобно тому как напечатанный стих есть еще только «проблема» и свой художественный смысл приобретает в процессе произнесения, становясь помимо смыслового факта также и ритмико-фонетической концепцией, подобно этому и пьеса, «поставленная на сцене», не только слушается, но и смотрится, не только литературно «развертывается», но и пластически «лепится». Пьеса, прочтенная с подмостков актерами хотя бы в гриме и бутафорских костюмах, не приобретет значения спектакля. Такие «постановки» должны быть отнесены к искусству декламации, а не к зрелищам.

Спектакль прежде всего смотрится. А театр прежде всего изобразительное искусство. Само название *спектакль* происходит от латинского *spectare*, что значит *смотреть*. И хотя в театральном обиходе имеется немало терминов, отличающих своеобразие сценического искусства, но понятия, скрывающиеся за ними, редко приобретают конкретное воплощение. Начать хотя бы со слова «постановка». Пьеса *ставится*. Афиша указывает на *автора постановки*. Но с театральных подмостков мы чаще всего слышим *пьесу*, а *постановки*, то есть ее композиционно-изобразительного оформления не видим.

Европейский театр уже давно утратил связь с лучшими традициями зрелищной культуры. Актер позабыл, что у него есть тело, а вокруг него пространственная среда, сосредоточив все свое внимание на голосе и литературном тексте. А архитектор театрального здания, уже начиная с XVII века, начал возводить постройки не столько для зрелища, сколько для концерта.

Заклученный в сцену-коробку, отрезанный от зрительного зала рампой, лишенный оркестры, *proscenium'a* и *ragascenium'ов*, актер был

скован по рукам и ногам в своем *pimesis'se*. И «действие» стало постепенно вымирать на подмостках европейского театра за последние два века. Актер из лицедея превратился в декламатора, из действующего — в говорящего, а спектакль — из зрелища, которое смотришь, в концерт, который слушается. Актер натуралистического театра XIX века сделался крайне неподвижным и лишился былой выразительности. Он прекрасно умел сидеть, стоять, говорить и молчать. Все внимание его ушло на «подачу реплик», на разработку дикции. А тело коснело в неподвижности.

Таково было состояние театрального наследия в преддверии XX века. И вот, когда перед новым режиссером встала проблема возрождения в театре «показа», в противоположность «сказу», современный режиссер и актер почувствовали всю тягость своего заключения в пределах сцены-коробки нынешнего театра, все несоответствие живого и движущегося человека с окружающими его холстами писанных декораций, всю ограниченность движения на плоской площадке сцены.

Новая тематика революционной драматургии с ее пафосом борьбы, динамикой и новым сценическим героем — массой, коллективом — диктовала режиссеру и художнику совершенно иные принципы оформления зрелища. Эволюция зрительного оформления спектакля в театре Мейерхольда и есть наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулисы с целью выйти на «вольный воздух» сценического пространства. *Plein air* — вот устремленность Мейерхольда. Тот самый *plein air*, который был средой для актеров, выступавших на оркестрах театров Афин, Сиракуз, Помпеи, Рима, *plein air*, элементы которого сохранялись в японском театре кабуки, в итальянской *commedia dell'arte*, в английском театре времен Шекспира и в Испании XVII века. Это все «предки» Мейерхольда. Но он не восстанавливает прошлое, а продолжает его наиболее театральные традиции. *Plein air* — раскрепощает актера, возвращает ему возможность более свободной и широкой ориентировки, разбивает цепи фронтальности, а вместе со всем этим возвращает телу лицедея утраченную гибкость, выразительность, миметичность.

Ме

теснее
на под-
не два
скала
а снес
в кон-
нстиче
подвиж
ти О
солчать
ик», на
подвиж-

ого на
когда
ма воз-
полож-
актер
чения в
все не
ювека с
ораций
ой пло-



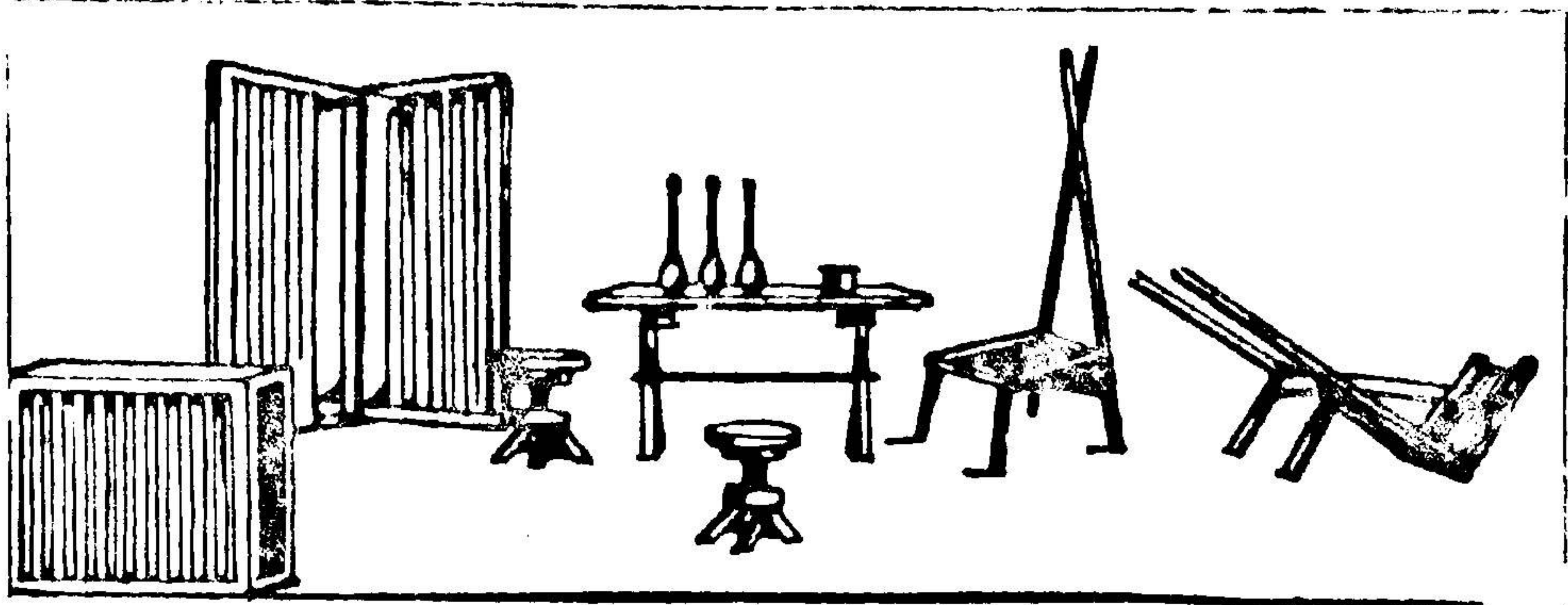
«Зори» Художник В. Дмитриев, 1920

Но так как современное театральное здание совершенно не приспособлено ни для нового драматурга, ни для нового зрителя, в Театре Мейерхольда на протяжении десятилетия идет упорная борьба с нынешней конструкцией здания. Все, что сделано в этом смысле, разумеется, паллиатив. Иначе и быть не может, бо остов как сцены с ее неподвижным порталом, так и зрительного зала остается неизменным. Выше перед театром на исходе десятилетия его существования со всей остротой встал вопрос о переустройке нового здания.

Мейерхольд, работавший в свой «петербургский период» исключительно с художниками-живописцами и создавший на сцене Театра Комиссаржевской и Александринского замечательные живописные «картины», ни разу не обратился к писанным на холсте декорациям в период существования московского театра его имени. Зрительное оформление первой постановки в Театре Мейерхольда беспредметно и рельефно. Если в ней много еще элементов живописи, то это не иллюзорная живопись, а «пространственная». Ставя «Зорю» Верхарна, Мейерхольд обращается не к художнику «Мира искусства» Головину, а к В. Дмитриеву, который придал сцене беспредметное оформление. Это был 1920 год, год, когда Татлин демонстрировал свои «угловые рельефы повышенного (?) типа», а Митурич из плоскостей окрашенной фанеры строил свою «пространствен-

ную живопись». Принципы «контррельефов» и легли в основу зрительного оформления сцены. Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволок, составляли изобразительный материал сцены. Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялись. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли по существу функцию декораций. Но этой «супрематической» формой был брошен вызов плоским и иллюзорным декорациям. В ней нет ни конструктивизма, ни архитектурности, последовательно проведенных. Как в живописи иллюзорная форма была заменена беспредметно-супрематической и кубической прежде, чем художник пришел к конструктивизму, так тот же смысл переходного этапа от Головина к Поповой имеет постановка верхарновских «Зорь» в режиссерской работе Мейерхольда.

«Мистерия-буфф» своей зрительной стороной перекидывает мост к конструктивизму. Пол сцены «смят». Сценическое пространство имеет три горизонтальных этажа, разворачивается в глубину и бежит, поднимаясь вверх по параболе. Лестницы, переходы, площадки создают моменты для наиболее рельефной игры актера. Сценическое оформление «Мистерии-буфф» можно считать в известной мере конструктивным. Здесь налицо элементы «установки». Она же за-



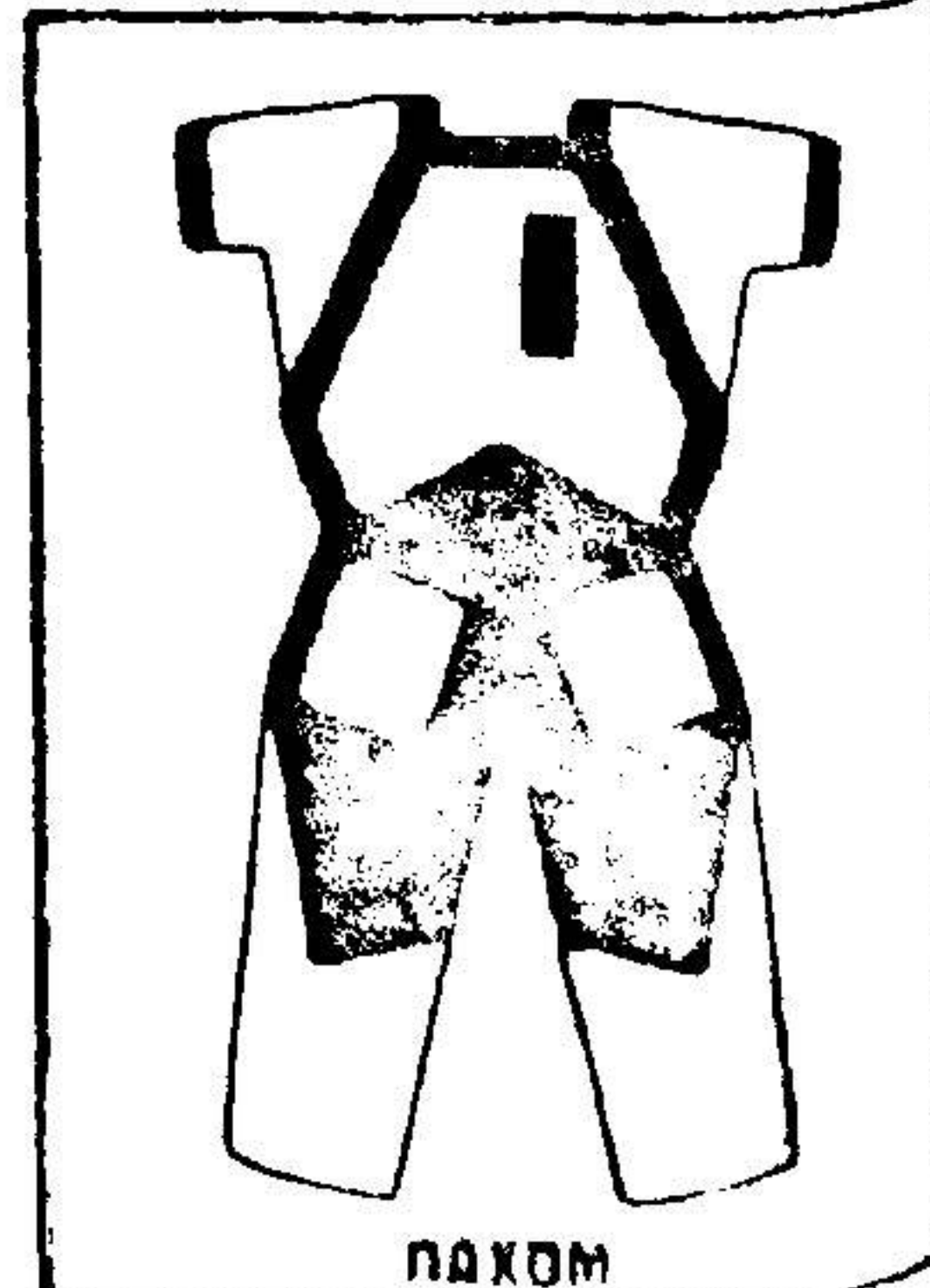
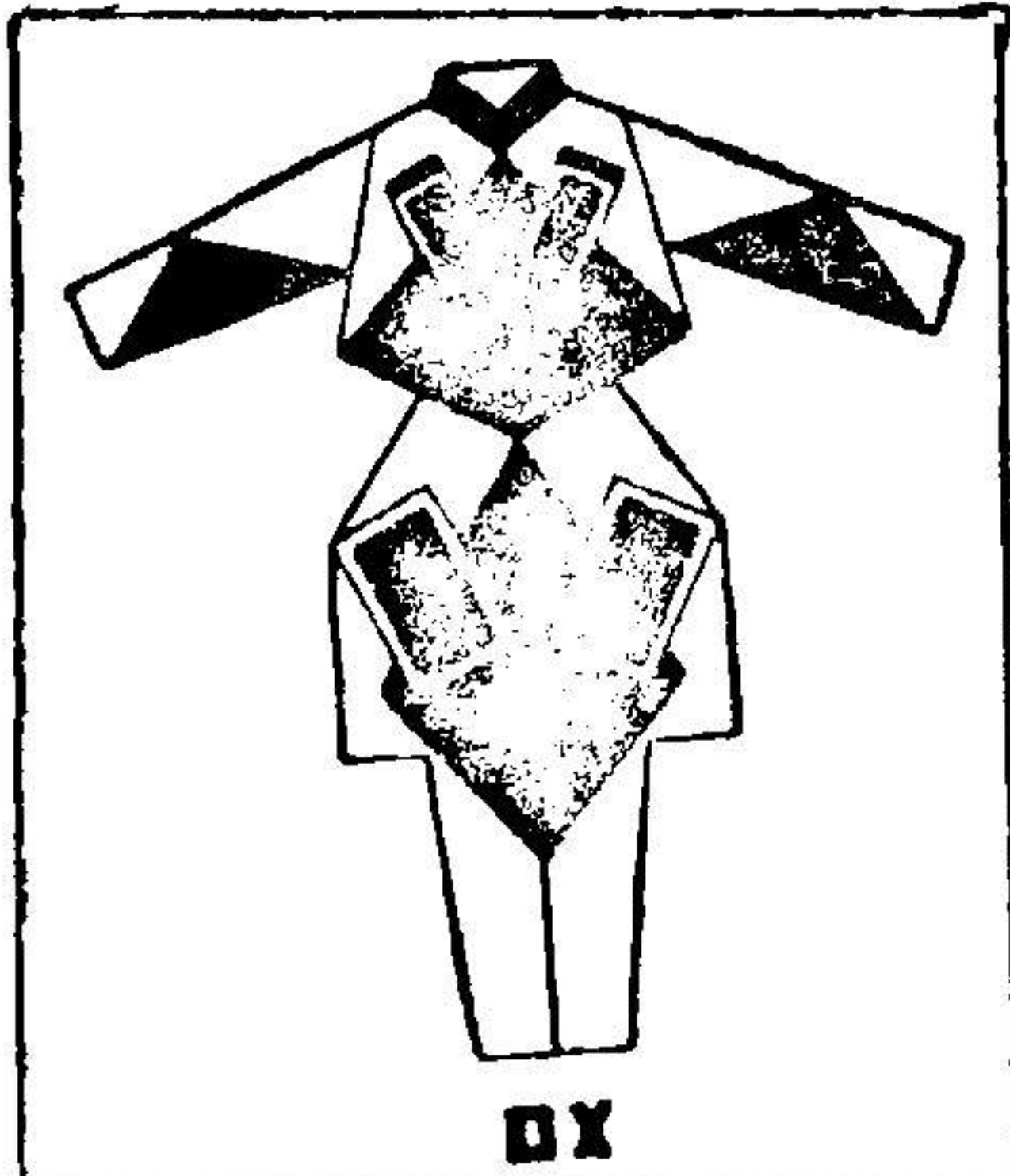
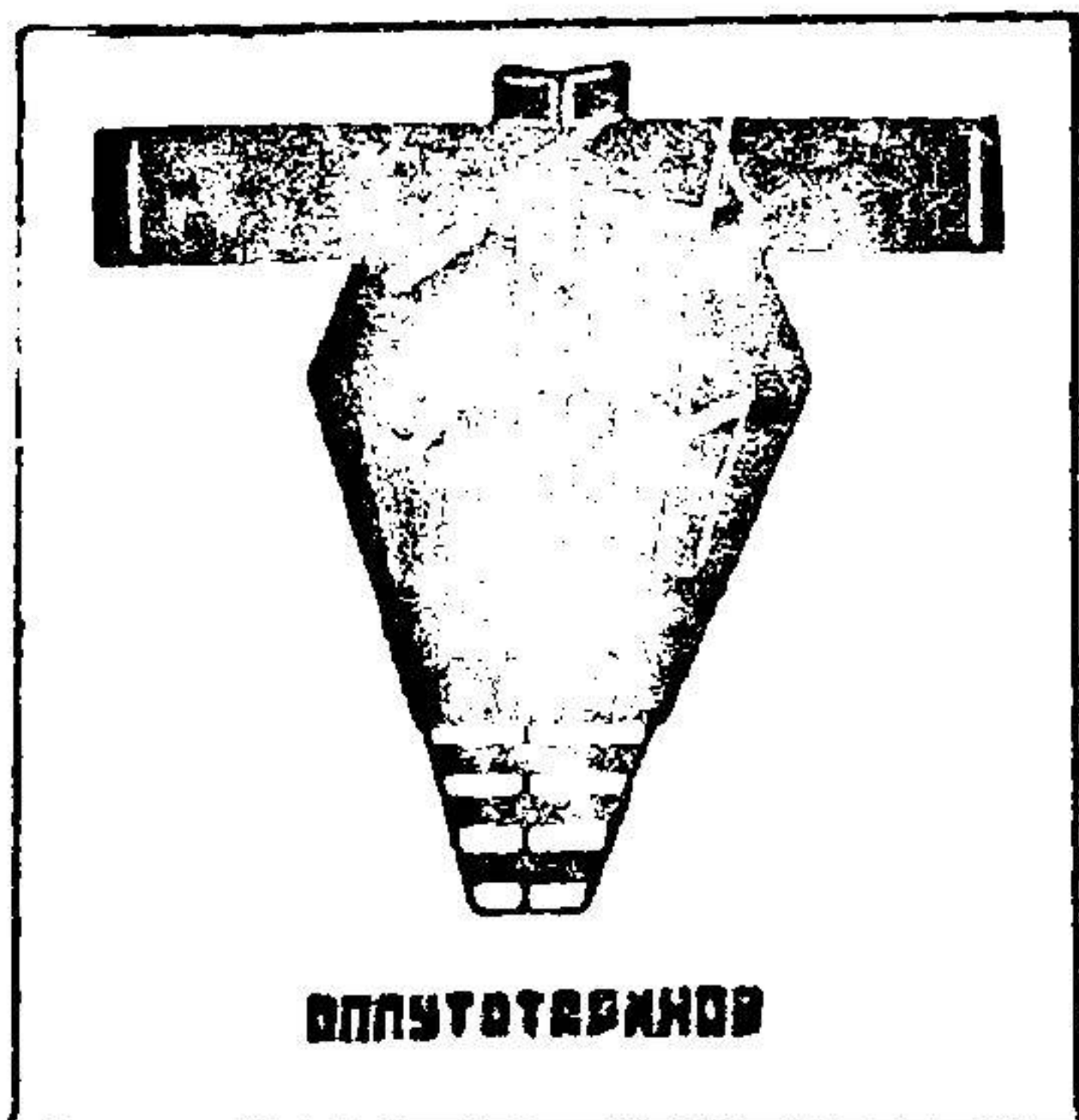
В. Степанова. Эскиз вещественного оформления к спектаклю «Смерть Тарелкина», 1922

ключает в себе и моменты архитектурного порядка. Ее можно рассматривать как ядро, из которого в дальнейшем стали разворачиваться две основные линии театра: конструктивизм и архитектурность. И тот и другой момент были налицо в «Мистерии-буфф». Но оба они были в зачаточной и неразвитой форме. Много было здесь декоративного, бутафорского. Отсюда неотчетливая, смутная и по идее и по выражению форма пространства сцены. Но десять лет тому назад она звучала дерзновенно и вполне созвучно с другими видами искусства. Ее эхо отозвалось в ряде театров Москвы и покатилося по широкому приволью провинции и, может быть, как анахронизм звучит и сейчас где-нибудь в глухих углах.

Конструктивизм и архитектурность в театре Мейерхольда существуют до сих пор, находясь по отношению друг к другу в состоянии тезы и антитезы. Первые пять лет существования театра явно преобладает конструктивизм. Но, достигнув своего крайнего выражения в постановке «Земля дыбом», он начинает вырабатывать

внутри себя ферменты своей антитезы, и в постановке 1925 года «Бубуса» архитектурность берет верх.

Для Мейерхольда, быть может, самого «властного» режиссера, какого только знал театр, актер все же никогда не превращался в «пешку». Раскрыть все возможности актерской пластики, поставить актера в такие условия сценического окружения, которые бы наилучшим образом способствовали проявлению его пластической индивидуальности, всегда было заботой Мейерхольда как режиссера. В период, так называемый «условного театра» — сукна казались лучшие приемом для подобной задачи. В период 1921–1922 годов для той же цели наиболее целесообразным считалась «конструкция», то есть такая установка, которую можно назвать «статком» для игры актера. Л. Попова в «Великом рогиносце» (1922) и создала такой «статок». Как вытекает из ее идеи, он совершенно не связан с окружающим пространством сцены. Он сценического пространства не оформляет, пространственным выражением не обладает.



В. Степанова. Эскизы прозодежды к спектаклю «Смерть Тарелкина»

у, без
длин
отри
фронт
ся в гл
ним ф
черн
ратив
ночь
вом он
ка. Но
в неко
гой кр
этажа
уходит
помещ

кина»,
новой.

Оно с
белью
на сц
цвет, н
раз по
момент
студ, с
тарной
Но ес
подвиж
актер,
то в
вещь, н

Но в искусстве декоративности не стоит сразу бежать вперед, следя за всем, что происходит. И традиция живописи, хотя бы и беспредметной, осталась на работе Л. С. Поповой. Простая фронтальность конструкции «Рогоносца» бросается в глаза. Крути-модельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и зеленым — все это моменты живописно-декоративные. В «установке» преобладают плоскостность и супрематизм. Своей деткостью и наивностью она вполне отвечает стилю фарса Кроммеллинка. Но с точки зрения утилитарной конструкции в некоторых своих частях не выдерживает строгой критики. Указать хотя бы на дверь второго этажа и площадку за ней, куда вынуждены уходить актеры и где они лишь с трудом помещаются.

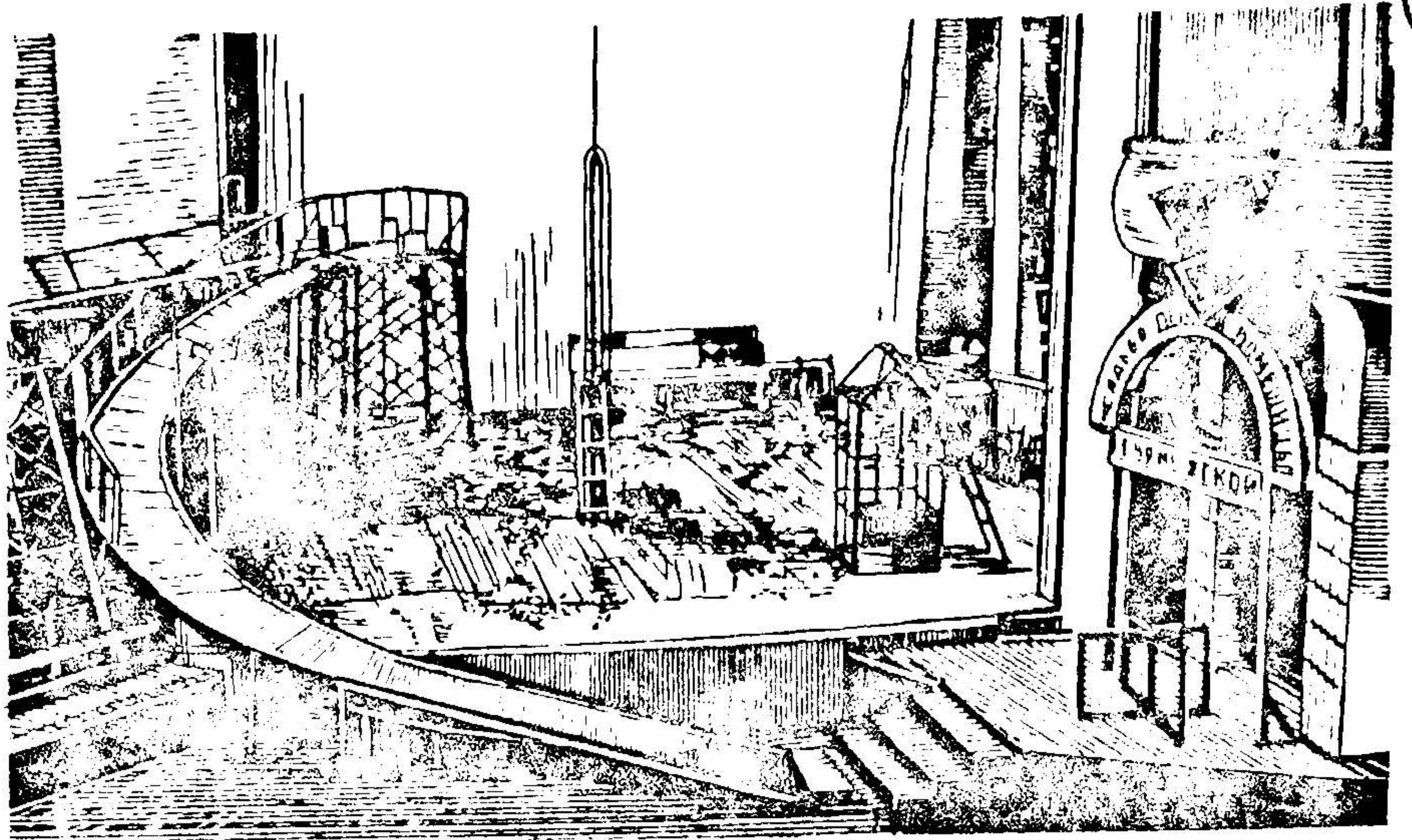
Вещественное оформление «Смерти Тарелкина», сделанное в том же 1922 году В. Степановой, решительно порывает с декоративностью.

Напомним, что в это время Я. Н. Булгаков уже выполнял роль в «Тарелкине». М. М. Ситкович хотел бы видеть более эстетичными в смысле трансформации. Но меня в данном случае интересует не оценка сада, а сами его и принципы оформления. Лишнее указывать, что вещи конструкции, созданные В. Степановой, не претендовали на оформление пространства сцены. Они не были связаны ни в какой мере с окружающим пространством площадки и могли выполнять свою функцию на любой плоскости.

После такого решительного шага на пути сценического конструктивизма дальнейшая постановка не могла быть возвратом вспять. В «Земле дыбом» Л. Попова — конструктивист в полной ортодоксальной живописной бутафории и на сцене. Художница построила нечто, подобное подъемному крану. Здесь тоже один цвет — красный. «Кран» «поднимает» актеров и дает возможность на ребрах его скелета лепить пластические

в постановке бер...

самой театральной «пешку» пластическое изометрической индустриальной эстетикой. Лучшее из 1921-го — это цель, о которой «Великая» сценическая форма не дает.

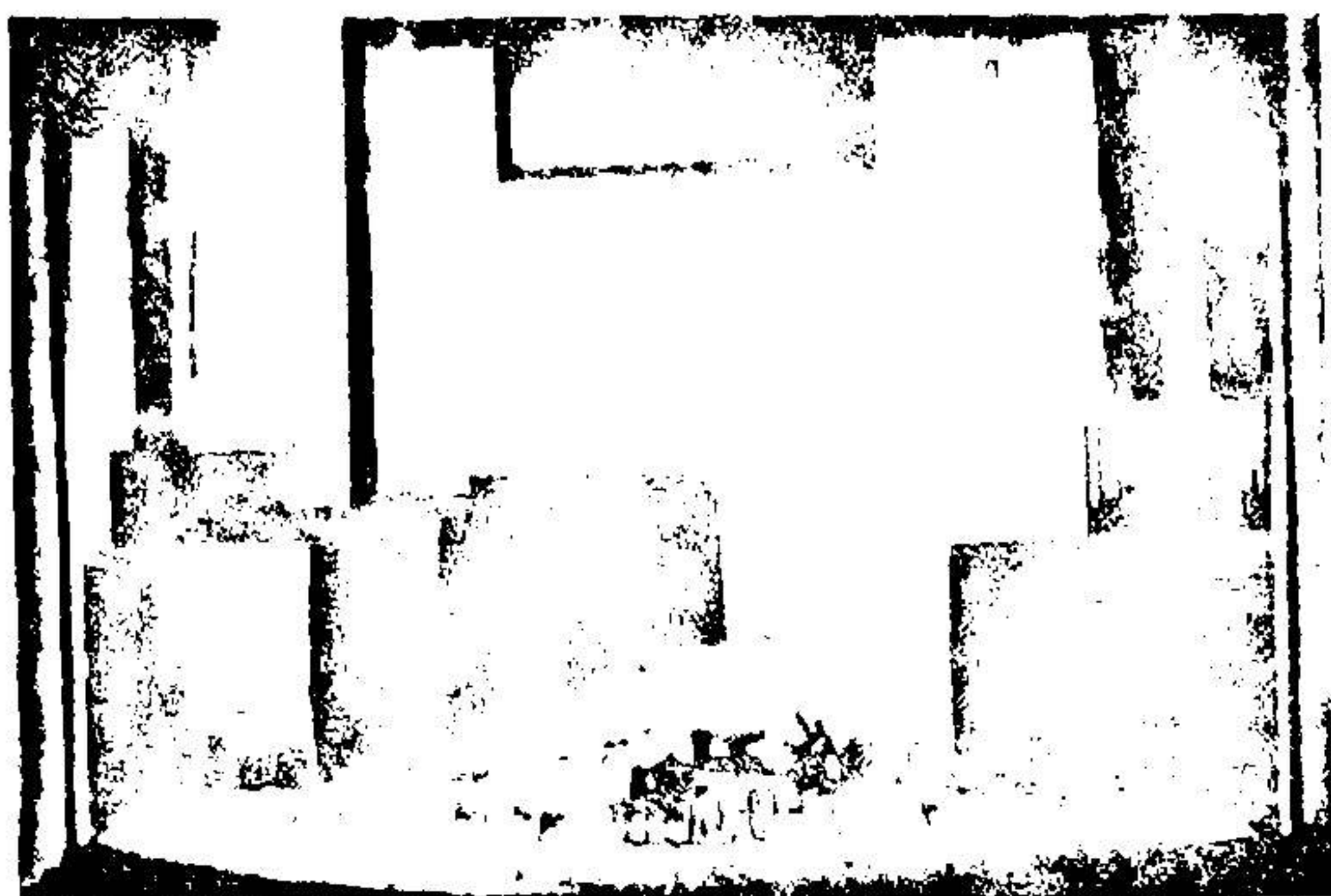


«Лес» Конструкция В. Федорова, 1924

Оно ограничивается трансформирующейся мебелью и несколькими вещами, появляющимися на сцене лишь по мере надобности. Белый цвет, в который окрашены все предметы, лишней раз подчеркивает, что живописно-декоративный момент совершенно устранен. Вещь — будет ли это стул, стол или что-либо иное — служит утилитарной цели: быть «станком для игры актера». Но если в «Рогоносце» Л. Попова создала неподвижный станок-конструкцию, на которой играет актер, проявляя свои пластические возможности, то в «Тарелкине» налицо подвижной станок-вещь, который обыгрывает актер, выказывая свое

сцены, установка не связана с порталом. Она стоит на площадке сцены так же, как она стояла непосредственно на земле в гастрольных спектаклях театра в районах Москвы.

Конструктивизм победил бутафорию, декоративность, живописность и архитектурность. На сцене восторжествовала машина; плохо ли, хорошо ли сделанная — это другой вопрос, нас в данном случае мало интересующий. И надо признать, что такого рода оформление ничего общего с искусством не имело. Недаром работавшие над проектами таких установок отказывались именовать себя «художниками» и называ-

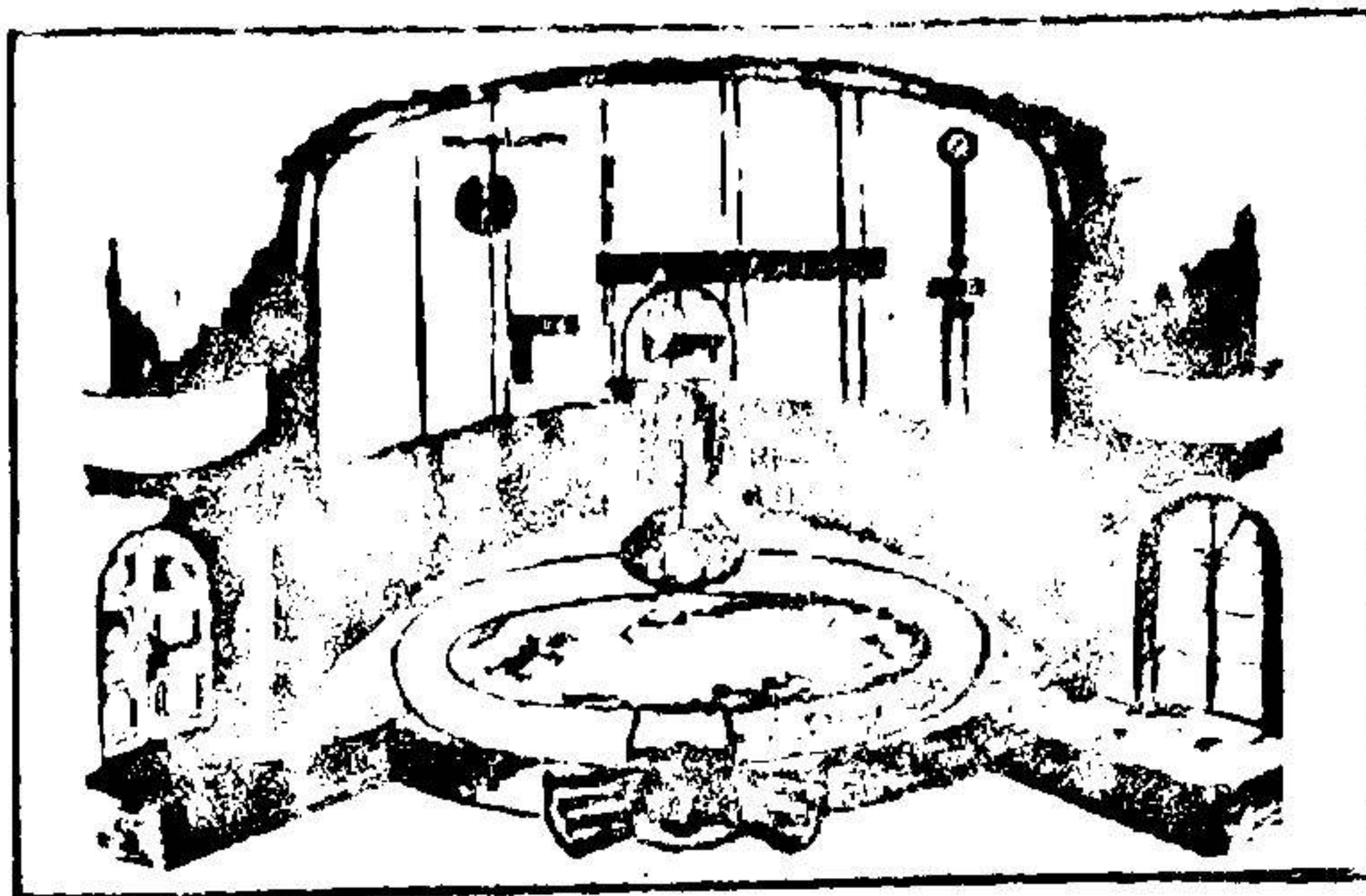


И. Шлепкин. Оформление спектакля «Д. Е.», 1924

лись «конструкторами». Это были «установки» или «вещи» не искусства, а для искусства — для актера, для игры. Сами по себе они ничего не говорили и ничего не выражали. Да в силу своей беспредметности, утилитарности и исключительно прикладного (для игры) значения и «не имели права» что-либо самостоятельно выражать. Пространство сцены они не оформляли. Они лишь как всякая физическая вещь занимали (вытесняли) известный минимум пространства на сценической площадке. Поэтому не было надобности скрыть кулисами выходы или «задником» прикрыть противоположную зрителям стену. Вполне последовательно отпал и занавес: сцена была ведь площадкой, а не театрально оформленным пространством.

Установка «Тарелкина» Степановой представляла собой конструкцию-вещь или сумму отдельных вещей, а установка «Земли дыбом» Поповой — конструкцию-сооружение инженерного (отнюдь не архитектурного) порядка. И та и другая были вне планов искусства. И та и другая были утилитарными вещами. Только в первом случае это была машина-предмет, переносный и трансформирующийся, а во втором — неподвижное инженерное сооружение, подобное мосту или крану. Характерно, что в музее ГосТИМа все три установки («Рогоносец», «Тарелкин» и «Земля дыбом»), наиболее последовательно выражающие принципы конструктивизма, стоят не включенные в порталное оформление макета.

С «Леса» в Театре Мейерхольда начинается перелом «Лес» в эволюции театра образует также рубеж между двумя периодами, как и «Зори». «Зорями» отмечается поворот от живописного иллюзионизма и богатой декоративности прежних работ Мейерхольда с художниками «Мира искусства» к беспредметничеству и утилитаризму в вещественном оформлении. «Лесом» полагается предел между беспредметным конструктивизмом, чистым утилитаризмом, аэстетизмом, с одной стороны, и тенденциями к архитек-



И. Шлепкин. Установка к спектаклю «Учитель Бубус», 1925

турности, образности и, следовательно, художественности в принципах зрительного оформления театрального пространства — с другой.

Имея в виду конструктивные установки первого пятилетия существования театра, можно было говорить о «вещественном» оформлении сцены. Во второе пятилетие начинают преобладать архитектурные тенденции. И постановку в это время больше оснований называть не вещественным оформлением, а зрительным, или — еще точнее — пространственным оформлением сцены. Для конструктивизма проблема пространства, как проблема образа, идейно оправданного и внешне выраженного, не существует. При наличии архитектурных тенденций перед художником встает сложный вопрос оформления сценического пространства в целом, вопрос о придании этому пространству стилистического единства и выразительности. Конструктивизм в театре — это проблема образа, стиля, то есть проблема художественно-идеологического порядка. Конструктивизм на сцене сооружает «установку» для игры; архитектурность создает «постановку» игры.

Во вторую половину существования ГосТИМа главным автором зрительного оформления спектакля становится Мейерхольд. Художник, техник и архитектор — консультанты и исполнители «задания автора постановки», как гласят афиши. Это непосредственное вмешательство Мейерхольда в зрительное оформление сцены сказывается на «перемене курса». Конструктивизм выполнил свои функции, и внутри его стали вырабатываться элементы антитезы. Спектакль — не только пантомимическая игра актера. Вещи на сцене служат не только «станками для игры», они одновременно должны выражать и смысловую функцию пьесы. Они — не только механизмы, но и образы. Не только вещи технического порядка, но вехи идейного и эстетического значения. Спектакль выражение свое приобретает не только в актерской пластике,

спектакль
сцениче-
ской ин-
формаци-
ей, а в то-
же время

и в то-
же время
театра-
льной

Эта в зритель-
ном плане
становит
время у-
мения пр-
сцениче-
скими с-
иума Т

в усад-
предста-
ибо вы-
огранич-
ленной
больше, г
и ряд
образа,
тельность
существо-
ное, ис-
знаком,
сцене в
Предмет
цвета
«прород-
сменяет

станок
перед те-
хничес-
сторона
кабуки
наимен-
ТИМе
она вы-
непосре-
дствен-
но, при-
Этим с-
сцену о

сценой
способа
портала
это дел-
Для ак-
драмат-
Мейерх-
зритель-
чено в
«острие»
в чет-
премер

спектакль как зрелище требует оформления пространства: пространств сцене живописной и архитектурной выразительности, в которой бы проявлялся смысл пьесы не в меньшей степени, чем в репликах, движениях и жестах актера.

Оформление «Леса» уже не конструктивно в точном понимании этого термина. Хотя элементы конструктивизма здесь еще значительны. Дорога, уходящая вверх и в глубину сцены, это отнюдь не «чистая конструкция». Это в значительной мере и образ. В некоторые моменты спектакля ее образно-смысловая функция становится особенно выразительной. Например, во время ухода под звуки гармошки Петра. Предметы приобретают значение вех, оформляющих сценическое пространство. Они становятся связанными с определенным местом сцены или просцениума. Так, например, арка с надписью «Дорога в усадьбу Пеньки помещицы Гурмыжской» представляет собою архитектурную концепцию, ибо выполняет не только утилитарную функцию ограничения пространства, но обладает и определенной образностью. Развешанное на веревках белье, гигантские шаги, зеленая клетка, голуби и ряд иных предметов приобретают значение образа, то есть обладают смысловой выразительностью, «Лес» — это уже не столько вещественное оформление, сколько изобразительное, ибо вещь становится изобразительным знаком, говорящим об определенном смысле. На сцене вновь появляется разнообразие цветов. Предметы, костюмы, парики окрашены в разные цвета. Однообразие окраски и стандартности «прозодежды» конструктивистических постановок сменяется цветовым разнообразием.

После того как картина-декорация и вещь-станок изжиты в процессе творческой эволюции, перед театром открывается последний путь, архитектурного оформления сцены. Дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра кабуки. Только у японцев «дорога цветов» — ханамики — тянется через зрительный зал, а в ТИМе она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума, спускаясь непосредственно в зал, и таким образом соединяет пространство сцены с зрительным залом. Этим самым разрывается граница, отделяющая сцену от зала, просцениум ломается.

Отныне начинается жестокая борьба со сценой-коробкой. Режиссер и художник всеми способами хотят разрушить неприкосновенность портала и фронтальность сцены. Но для чего это делается? Или правильнее сказать: для кого? Для актера. Но актер связан с драматургом, а драматург со зрителем. Те задачи, которые ставит Мейерхольд перед актером, имея в виду нового зрителя, не выполнимы, если тело актера заключено в коробку с трех стен с необходимостью постоянно ориентироваться только в сторону четвертой, выломанной стены. Начинается чрезмерное увеличение просцениума, куда переносится значительная часть пьесы, которую ранее заставляли играть в пространстве сцены. Это приводит к тому, что пространство сцены превращается в пространство зала. Это приводит к тому, что пространство сцены превращается в пространство зала.

Оформление «Д. Е.», выполненное по заданию Мейерхольда Шлепяновым, еще не архитектура в полном смысле этого понятия, а лишь тенденция к архитектурности. Ибо архитектура по своим функциям гораздо шире задач только ограничения пространства. Катающиеся же на колесах шиты «Д. Е.» прежде всего ограничивают и лишь частично оформляют пространство. Оформление не предполагает обязательного ограничения его. Стоящий одиноко столб, по связанный с определенным местом и говорящий своей формой об определенном смысле, оформляет данное пространство, хотя и не ограничивает его участок непроницаемой массой материала. Ограничение пространства, как архитектурная функция, есть частный случай более широкой концепции: оформления пространства. Оформление же предполагает наличие выразительной, то есть осмысленной, говорящей об определенном смысле идейно-содержательной формы. Но архитектурному оформлению зритель в известной мере получает представление о содержании пьесы. Архитектура может локализовать восприятие зрителя в пределах определенного исторического времени и в условиях определенной социальной среды. Конструкция обычно лишена этих функций.

Как только перед Мейерхольдом встала задача сценического зрелища, подчиненного стилистическому единству, он неизбежно вынужден был в зрительном оформлении сцены перейти от безобразного, беспредметного конструктивизма, к образному архитектурному оформлению пространства. Постановку «Ревизора» надо отнести к архитектурной по ее принципам. В первом варианте макета, сделанном Дмитриевым по проекту Мейерхольда, было больше аромата историчности, чем в выполненном вторичном варианте. В первом макете прекрасно задумано было большое «ампирное» окно, дающее сразу ощущение «исторической перспективы» в восприятии сценического пространства. Во втором замечательно выполнены были двери, которые режиссер заставил столь выразительно «играть» в сцене взяток. Выдвижные площадки дали возможность локали-

зовать восприятие зрителя в пределах определенного исторического времени и в условиях определенной социальной среды. Конструкция обычно лишена этих функций.

Постановку «Ревизора» надо отнести к архитектурной по ее принципам. В первом варианте макета, сделанном Дмитриевым по проекту Мейерхольда, было больше аромата историчности, чем в выполненном вторичном варианте. В первом макете прекрасно задумано было большое «ампирное» окно, дающее сразу ощущение «исторической перспективы» в восприятии сценического пространства. Во втором замечательно выполнены были двери, которые режиссер заставил столь выразительно «играть» в сцене взяток. Выдвижные площадки дали возможность локали-



художественное оформление сцены — это махула для нововведения. Господства, тех, полноты, сцены, конструктивного, спектакля, актера, анимации, только, техни-ческие, эстетиче-ские, асти-ке.

зывать сценическое пространство узкими пределами и тем самым превратить каждый эпизод с изобразительной стороны в прекрасно построенную композиционно-пластическую и живописную картинку.

Постановкой «Ревизора» театр как будто твердо становится на путь архитектуры в области зрительного оформления спектакля. Однако в ряде последующих постановок элементы конструктивизма сказываются еще довольно отчетливо. Они имеются в «Горе уму» в работе Шестакова, в «Клопе» (макет второй части которого принадлежит Родченко), в «Выстреле», для работы над которым приглашены были молодые архитекторы В. Калинин и Л. Павлов.

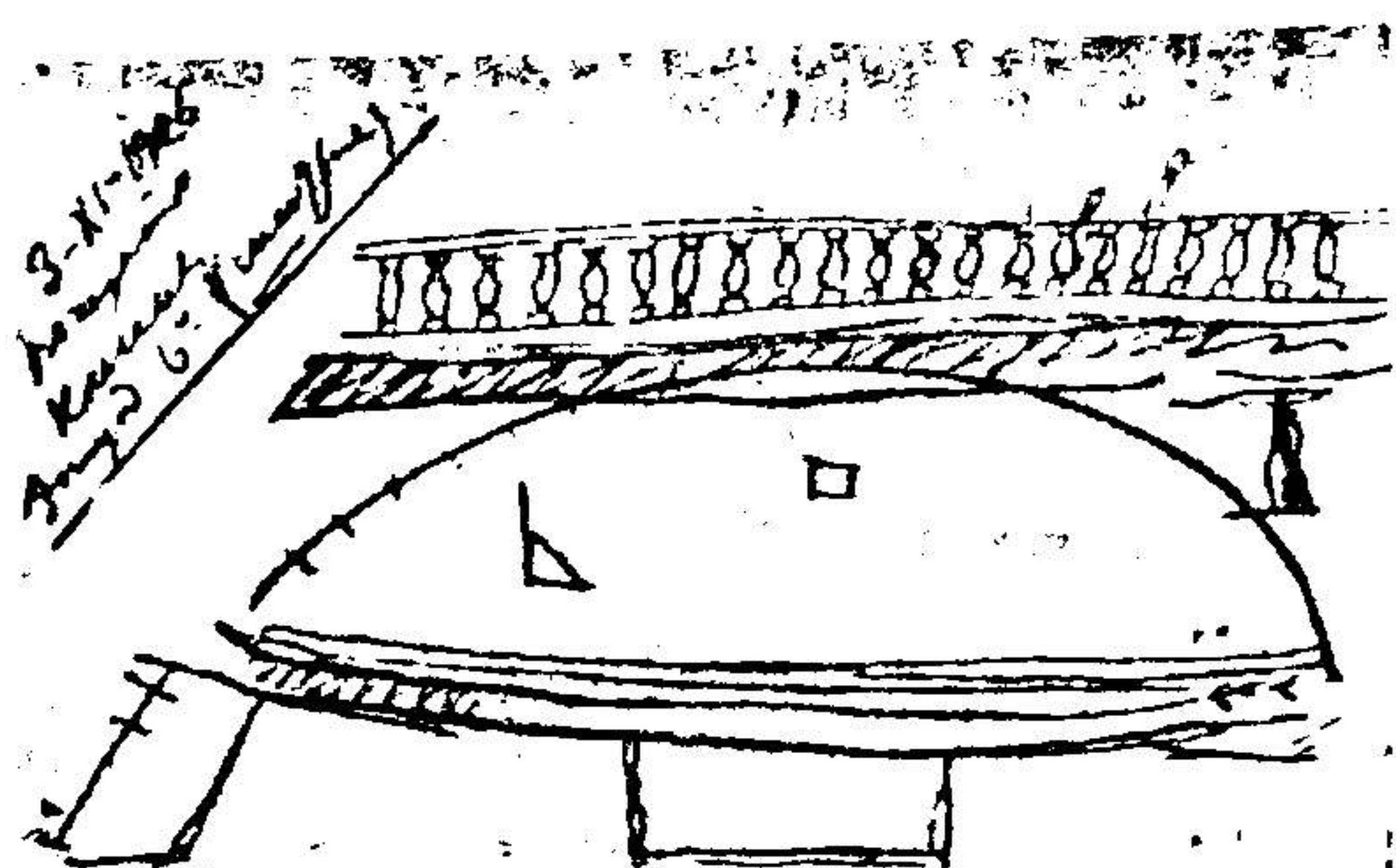
Начиная с «Командарма 2» (1929) Мейерхольд работает с архитектором Вахтанговым. Архитектура в ТИМе отнюдь не декоративна по своим принципам, она и конструктивна в своих основах. Мейерхольд и в этом случае идет в ногу с новыми веяниями в современной архитектуре, отказавшейся от бутафории, как он шел в ногу с живописью «Мира искусства» в свой петербургский период работы.

Проект «Последнего решительного» дает Мейерхольд, разрабатывает Вахтангов. Корабль здесь строится путем комбинации кубов и ромбов, окрашенных в белый цвет. Этим постановщик избегал иллюзионизма и натурализма «Рычи, Китая». И в этой постановке еще борются принципы конструктивизма и архитектурности.

Наконец в «Списке благодетелей», последней пьесе, данной ГосТИМом, принцип архитектурности торжествует. Колоннада служит оформлению сценического пространства, ей не только присуще выражение само по себе, но она связана и с окружающим пространством сцены. Линия

колоннады повторяет линию обреза сценической площадки, которая на сей раз срезана по диагонали. Этот «поворот» сцены в три четверти по отношению к зрительному залу — героическое усилие Мейерхольда «сдвинуть с места» сцену, коробку, нарушить портал, заставить актера встать к публике в три четверти и изменить ориентировку зрителя нарушением фронтальности сцены. Перед капитальным ремонтом театрального здания ГосТИМа Мейерхольд не выдержал и повернул рычагом сцену. Он не только «смял» портал, но и разломал коробку.

Новые задачи, стоящие перед современной драматургией и театром, диктуют не только новые принципы сценического оформления, иную форму сценической площадки, но и иную форму зрительного зала; словом, перед современным,



«Ревизор». Эпизод шестой. «Шестаков». Рисунок Вс. Мейерхольда и фото А. Темерина. 1926



идеально
здания
должна
требует
ность
только
ность по
состоян
возмож
ния и
каза
течении
массов
быть р
это мо
рациона
зритель
Зритель
ном зд
рельефа
та» сц
вовлече
нимо
зала.
диктуют
текстура
для зр
спекта
стилей
всей су
ция со
ский Р
ная Ев
на яру
актера
продик
смысл
чае др
вала не
мирующ
расселос

светлей
ного вр
больше
отрыво
ности
давали
замеча
когда
ных на
был от
ГТИМС

Вергольда

и кино передовым театром стоит задача нового здания как задача внешне осязаемая и неотложная. Организация театра на новых началах требует новой сцены, которая давала бы возможность развить действие на все стороны, а не только в направлении портала, давала бы возможность показывать массовые сцены не в статическом состоянии, а в движении, в борьбе, давала бы возможность путем механизмов, способов освещения и акустических данных одновременного показа целого ряда эпизодов в их параллельном течении и диалектическом столкновении. Новый, массовый зритель, пришедший в театр, должен быть расположен иначе в зрительном зале, чем это можно сделать в ныне существующем театральном здании, разбитом на ярусы и ставящем зрителя в положение пассивного наблюдателя. Зритель, где бы он ни находился в амфитеатральном здании, должен быть поставлен в условия рельефного, пластического и динамического «охвата» сцены и действия. Он сам должен быть вовлечен в действие, что совершенно невыполнимо при нынешнем устройстве зрительного зала. Таким образом, новые задачи театра диктуют и новую конструкцию здания. Архитектура здания с его местом действия и местами для зрителей есть функция сценических форм спектакля. История театральных зданий и история стилей театральных представлений доказывает это всей суммой своих фактов. Демократическая Греция создала амфитеатр и оркестру. Императорский Рим возвел высокий *proscenium*. А буржуазная Европа выстроила ранговый театр, разбитый на ярусы, и заключила в трехстенную коробку актера. Ибо в первом случае архитектура была продиктована трагедией, имевшей религиозный смысл, где участником был хор. Во втором случае драма индивидуальных характеров продиктовала необходимость высокого помоста для декламирующего актера. И в третьем случае классовое расслоение общества подсказало архитектору

русскую инструкцию, причем в то время, а именно в 1960-е годы, издание литературы того же характера было не принято, а потому обратил внимание на эту книгу еще в 1959 году, для чего спеша к работе Френсиса привнесла к слову "представила" наиболее удобную форму для декламационной манеры чтения.

Все то, что приближает нас к ТЕМУ, за десять лет его существования в отрывочном зрительного оформления спектакля было обусловлено стремлением создать наиболее выгодную и соответствующую драматургическому заданию обстановку для игры актера. Из всех театров современности Театр Мейерхольда наиболее изобразителен, то есть более чем какой-либо другой связан корнями своими с лучшими традициями театральной культуры. Ибо театр в период своего расцвета всегда был изобразительным, а в эпохи упадка — говорящим и литературным. Проблема оформления пространства, проблема изобразительности ни в одном театре не представляется настолько существенной для понимания сценических задач, как именно в Театре Мейерхольда. В своей работе над пьесой Мейерхольд не идет ни по пути натурализма, ни по пути романтизма. Если нужно как-то определить его позицию, то я назвал бы ее поименной пантомимизма и пластицизма. Мейерхольд учит актера показывать роль. Проблема пантомимического жеста со всей остротой встала только на подмостках ТИМа. Само слово актуализируется в движении и изображении. Отсюда путь театра от живописи к конструктивистическому станку, а от конструктивизма к архитектуре. И когда, наконец, будет построено здание, оборудованное по условиям новейшей техники и рассчитанное на десятки тысяч зрителей и на сотни, а может быть, и тысячи участников массового действия, в нем — этом театре завтрашнего дня — зрелищный момент раскроется до небывалых размеров.

18 мая 1931 года

Легенда восстанавливает справедливость

Николай Михайлович Тарабукин был одним из светлейших умов нашего времени, жестокого, трудного времени 30—50-х годов. Это были годы его наибольшей интеллектуальной деятельности, расцвета и неотрывно идущих рядом унижений, гонений и непризнанности. Но, хотя они были очевидны, ибо ему не давали хода, он сам, Н. М. Тарабукин, их как бы не замечал. Я узнала его только в конце 30-х годов, когда он, член корреспондент Академии художественных наук и видный специалист в искусствоведении, был отовсюду отстранен, отодвинут, и только один ГИТИС, часто бывавший приютом для скитальцев,

держал его в качестве преподавателя. Но такого преподавателя ГИТИС не имел ни до, ни после него, хотя и знавал превосходных.

Лекции Николая Михайловича по истории изобразительных искусств были единственным предметом, который объединял всех самых разных и во всем друг с другом несогласных: признание Тарабукина было полным, бескомпромиссным, безусловным. Он открывал перед слушателями мир Прекрасного и делал их почти все понимающими в этом мире, притом сам всегда оставался ровен, спокоен, почти невозмутим и непроницаем для тех, кого так щедро

напряжения и раздражения. Он был даже не очень много речлив, но это сдержанность, а не стеснительность, потому что когда ему хотелось сказать слово, даже не слово, а интонация, жестом или паузой, для слуха сидящих вокруг него были слышимы или замечены продолжительным открытием или смыканием.

И все ждали, как самого высшего упоения души и разума, когда он начнет бесшумно водить длинной, тонкой палочкой по диапозитиву картины и извлекать наружу секреты форм, композиции, красок света. Полностью освещаясь лучом полумесяца фонаря все в аудитории было погружено в полутьму, скользкая по изображению указка, казалось, была отдельным фактором нашего занятия и сама лекция превращалась в какое-то тайное бдение над искусством или приготовление непосвященных ко входу в храм.

Тогда все считались формалистами, кто владел мастерством или понимал его. Тарабукин был, конечно, «формалистом», потому что он все понимал в тайнстве художника от Чимабуи до Рембрандта и от икон до Петрова Водкина. Но если говорить человеческим языком, то он знал то, что не знал никто. По-моему, даже Вельфлин или Панофский. В мировой галактике живописи и скульптуры не было ни одного момента, который бы он не мог объяснить и рассказать без всякой подготовки.

Было исключительным счастьем ходить за ним толпой по залам Музея изобразительных искусств или Третьяковки не только потому, что это было познание, но еще потому, что эти часы отмечались перемещением сегодняшних людей в давно ушедшие века. Когда мы шли на лекцию в музей, эти века, казалось, ждали нас где-то в тех залах, куда мы постепенно переходили. Чувство почти мучительной радости рождали эти, уже озвученные его словом картины и статуи, получившие от него какое-то особое измерение. Признающий свое искусство высшим, говорящий о нем как о чем-то данном Богом, он тем не менее побуждал в нас острое чувство понимания и других искусств и в особенности Театра, который ценился им за то, что там необходима архитектура, цвет, свет, живопись и пластика.

Николай Михайлович любил Мейерхольда, работал с ним, и они понимали друг друга, как посвященные в секрет и тайну творчества. Он никогда не говорил о Мейерхольде в прошлом времени, хотя театр был навсегда закрыт, а режиссер убит: он говорил так, будто Мейерхольд жив, здоров и ставит свои исключительные мизансцены. Между прочим, это было опасно, но он не знал таких эмоций. Все тогда ходило по краю пропасти. Жизнь была только в сознании духа. Такие исключительные люди, как Тарабукин, жили сами этой странной силой и делились ею с другими через передачу познания мира. О том, как его ценили гитисовские студенты, даже лентяи и лоботрясы, знал даже М. В. Алнатов, настолько это было серьезно. Он написал: «В ГИТИСе он (Тарабукин — Н. В.) снискал себе признание как превосходный лектор. Его учениками были несколько поколений режиссеров и актеров (и искусство театроведов — Н. В.)». Это зна-

чит, что он владел профессией, а не только талантом. И поколения были благодарны ему за то, что он был.

Но в начале 1930-х годов Тарабукин перешел на лекции малом формате.

Уже в первых лекциях он был известен в аудитории и в самой политехнической среде. Н. М. Тарабукин показал себя глубоким и одаренным исследователем искусства. В рефератах его сказывалась широкая образованность и интерес не только истории и теории искусства, но и философии художественной литературы и театра. Живой и богатый ум помогал ему в той области, куда привнесла любознательность, выступать в роли автора и не только сказать свое слово о любом предмете. Грудью охватить все те разделы искусствознания, к которым обращался Тарабукин. Это прежде всего советское искусство, русская живопись начиная с древности и до XIX века, теория искусства, в частности отдельные жанры живописи (портрет, натюрморт, пейзаж), а также архитектура Закавказья, и рядом с этим режиссерское искусство Вс. Э. Мейерхольда, история костюма, актерское мастерство. Последние годы жизни Н. М. Тарабукин работал над книгой о философии культуры.

В работах Тарабукина проявились не только его основательное знание своего предмета и живой принципиальный ум, но и неизменная чуждость к искусству, прирожденный артистизм.

Конечно, Тарабукина коснулась и губительная, много бесценного, неповторимого снесшая на своем пути кампания борьбы против космополитизма, которая едва не отняла у него последнее место работы. Жизнь теснила его, а лекции были все так же жизне-созидательны.

Он пережил войну и умер забытым на руках жены, оставшейся после него совершенно не приспособленной к новым тяготам бытия и необеспеченной. Иногда ученики Тарабукина собирали для нее деньги, чтобы немного облегчить ее грустную старость. Она была когда-то художницей, красивой и экстравагантной женщиной: однажды Николай Михайлович показал через аппарат ее портрет в головном уборе немыслимой фантазии. Это был урок стиля, мод, манер одеваться в начале века. Тарабукин с подобием скользящей улыбки сказал, что в этой шляпе ее однажды не пустили в ресторан Метрополь.

Время проходит, и все кончается. Но о талантах остается память и знание. Николай Михайлович Тарабукин был лишен и этих спутников всех гениальных людей. Многозначительная и болтливая история умолчала о нем. Но и с этим трудно примириться, даже зная бесчеловечность времени, в которое он жил. Можно только благодарить жизнь за то, что в ней есть последний приют для не внесенных в списки признанных, устная легенда. Тарабукин остался в прекрасных пропавших легендах о замечательных людях, светлейших умах своего времени.

Нина Велехова

Н. В.

Тарабукин

был от
книж
вать не
ская с

всех
хотел
Мастер
обрати

вывае
терско
ую т
ния в
этому
предел
гие ас
Но их

также
актер
ства А
реализ
но пр
выход
основе
«двой
му на
ассоци
новых
поним
кустве
жила
го ряд
ляли
дости
тов е
вых
для с
актер
образу

ского
разов
Отказ
копир
мейер
ному
нию
этот

Н. Несочинский

«Биомеханика» в теории Мейерхольда

Была ли в Театре Мейерхольда своя актерская система?

Ответ нашего театроведения с 40-х годов был отрицательным — он подчинялся установочной идее: у Мейерхольда не могло существовать никакой собственной теории (а ведь актерская система — важнейшая часть такой теории!).

Однако документы, отражающие работу всех актерских коллективов, которые Вс. Э. Мейерхольд возглавлял — от Студии на Поварской до Мастерских при ГосТИМе, — свидетельствуют об обратном.

Любая цельная актерская система основывается на определенной концепции природы актерского творчества, предполагает соответствующую творческую технику, методологию воспитания актера. Это — первооснова системы, поэтому именно она станет темой статьи. И за пределами внимания неизбежно останутся многие аспекты понятия «мейерхольдовский актер». Но их нужно хотя бы перечислить.

Выдвигалась и была воплощена в спектаклях новая концепция образа, создаваемого актером, структура роли, характерная для искусства XX века. Усложненная связь актер — образ реализовалась в разных формах: от относительно простых — трансформация, эксцентрический выход из образа, «переключение», к таким основополагающим, как театральная маска, «двойственное отношение ко всему происходящему на сцене», гротеск, парадоксальный и лирико-ассоциативный подход к действенному стержню новых амплуа... Совершенно оригинально было понимание категории действия в актерском искусстве. Ассоциативная метафоричность игры служила обобщению индивидуально-психологического ряда; обобщенные игровые трактовки позволяли актеру показать образ в разных ракурсах, достичь неожиданных и парадоксальных эффектов его раскрытия, необычных сочетаний смысловых планов роли. Здесь возникло сущностное для спектаклей сочетание образа с личностью актера, своего рода переживание отношения к образу.

Метафорическая природа мейерхольдовского театра проникала в самое существо образов, создаваемых актерами на сцене ТИМа. Отказываясь от прямой изобразительности, от копирования реальных черт поведения человека, мейерхольдовский актер стремился к ассоциативному смыслу, в жизни скрытому, к воплощению метафоры. Обобщенный, обостренный, поэтически претворенный человеческий образ не был

в спектаклях Мейерхольда его театральными идеями и теорией актерского творчества. Это было «Результатом наблюдений за жизнью человека с «условностями композиции роли», «условностями реальных моментов», «театрализации реального натуралистического материала», «создания и субъективной игры». Творчество мейерхольдовского актера было вложено в эстетическую систему, преодолевшую обыденное сознание. Как и в портретной живописи XX века, психологизм в Театре Мейерхольда приобретает совсем новые измерения. Внутреннее преображалось внешнее, и наоборот, невидимое становилось видимым. Жизнь, неподобие утрачивало обязательность, подчинялось концепции художника. Рождались «психологический анализ при помощи невероятных положений», эксцентризмы, полифоническая структура актерского образа, его «парадоксальная компо-



«Смерть Тарелкина» Н. Охлопков — Качала, М. Жаров — Брандахлыстова

зиция», «музыкальный реализм» актерского искусства. Шутовская (смеховая, ирровая) трактовка персонажа оборачивалась воссозданием его в одной из эстетически контрастных сфер трагической, лирической, сатирической. Мейерхольд теоретически осмыслил и воплотил в спектаклях, на уровне актерского искусства своих учеников, эстетику гротеска, преодоление шутовского трагическим, дурашливого возвышенным, типичного невероятным, низменного героическим.

Вопросы структуры образа и эстетики актерского искусства в Театре Мейерхольда — особая, до сих пор не исследованная тема. Ее нельзя раскрыть, не поняв мейерхольдовской концепции самого творческого процесса актера, природы актерского искусства.

Многолетние теоретические искания Вс. Э. Мейерхольда в области психологии и психофизиологии сценического творчества, воспитания актера, техники работы над ролями, профессионального тренажа привели к созданию цельной концепции основ актерской игры, условно обозначавшейся термином «биомеханика». Один из вариантов схемы, определяющий сферу биомеханики, в рукописи 1922 года, правленной и визированной Мейерхольдом, выглядит так: «человек — движение, человек — слово, человек — слово — движение, человек — человек, человек — одежда, человек — предмет в его руках, человек — элементы среды, человек — пространство, человек — время, человек — коллектив (масса)»².

Биомеханическая концепция целно охватывала творческий процесс актера — его этапы, формы и элементы. Творческий процесс согласно этой концепции готовится сознательно. Актер должен научиться управлять аппаратом своих выразительных средств и не зависеть от его случайного состояния.

Виртуозное преодоление преград, заключенных в материале, согласно биомеханическому представлению о технике актера, — цель, вполне подвластная методам сознательного творчества. Чем глубже и сложнее задания, поставленные перед актером — и психологические и философские в том числе, — тем точнее, рассчитаннее должны быть способы работы, разные в разных случаях. Их комплекс и создавала биомеханика, позволяя актеру овладеть своими творческими возможностями.

«Я могу на сцене так войти в роль, что буду страдать, плакать настоящими слезами, но если в то же время мои выразительные средства не будут соответствовать замыслу, то мои переживания не будут достигать никакого результата, — говорил Мейерхольд в 1921 году студентам ГВЫТМ. — Можно разрыдаться, даже умереть на сцене, но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу»³.

Сознательность сценического творчества — контроль актера над своими действиями, физическими и психическими, до, во время и после совершения их, — Мейерхольд считал необходимым условием театральной игры по законам биомеханики. Он говорил: «Вся биомеханическая система, весь процесс наших движений диктуется основным принципом — мыслью, мозгом человека, мыслительным аппаратом. Это основная установка биомеханической системы. Поэтому мы проверяем каждое движение на сцене той мыслью, которую данная сцена вызывает. Это — первый параграф нашей биомеханической системы»⁴. Задача, встающая перед актером в каждый момент сценического существования — акцентировка определенных черт персонажа, сочувствие ему, обличение его и т. д., — осознана актером и руководит им. Мысль — отправная точка, первый этап творческого процесса мейерхольдовского актера «Не только движения, не только слова, но и мозг. Мозг должен стоять на первом месте, потому что мозг — это то, что является инициатором задания самому себе, мозг — это то, что ориентирует, что дает ряд движений, акцент и т. д.»⁵, — говорил Мейерхольд.

Контроль сознания за точностью сценического действия остается, в соответствии с мейерхольдовской школой, опорой в актерской игре и при подготовке роли и во время исполнения ее. Биомеханическая техника актера предполагает, прежде всего, его способность «каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предварительной работе он тяжело думал), а затем, на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается все подвижнее»⁶.

Для Мейерхольда «прежде всего ценны мыслительные способности актера (актер умный, актер менее умный, актер еще менее умный, актер глупый), стремление к самокритике»⁷, — отмечал В. Н. Соловьев. Идея сознательности актерского творчества, основополагающая для всей системы мейерхольдовского театра, появилась рано. По свидетельству участницы Студии на Бородинской А. Смирновой, Мейерхольд «заставлял нас сознательно выполнять поставленные перед нами задачи. Мы должны были знать и уметь ответить на вопросы: «Чего я добиваюсь, как поступаю и как действую для этого? Чего я добиваюсь от партнера, что ему причиняю, что получаю от него, как реагирую?». Мейерхольд не признавал никаких отговорок с нашей стороны — мы не смели сказать ему: «Я подумаю, подготовлю это дома, сделаю потом»⁸.

Биомеханика выдвигает определенное, подробно разработанное психофизиологическое понимание актерского творчества. Актерский замысел, согласно этой концепции, осознан и ре-



«Доход»
Гравюра

шается
ва —
него
эмоци
возмо

Так м
процес
поним
актер
процес
кую е
но, в
нием
ная э
«Два
ваник
движе
нии,
изнес
жений
тельн
сящи
може



«Доходное место» М. Бабанова — Полинья.
Гравюра В. Фаворского

шается в первую очередь пластически. Сперва — движение, пусть незаметное. Только после него рождаются слова, возникает необходимая эмоциональная наполненность, становится возможным сценическое общение.

Мысль — движение — эмоция — слово. Так можно схематически представить творческий процесс биомеханического актера. Мейерхольд понимает движение не как результат или цель актерского действия, но как главную фазу процесса сценической реализации замысла, как такую его ступень, перешагнуть которую невозможно, ведь только в движении, вместе с движением может органично родиться у актера точная эмоция и внутренне обеспеченное слово. «Два совершенно одинаковых по своему дарованию актера: один, который умеет овладевать движением и знает все секреты в этом отношении, а другой этого не знает. Кто лучше произнесет слово? Конечно, тот, кто овладел движением»⁹, — был убежден Мейерхольд. Внимательно наблюдая за актером, хорошо произносящим монолог, продолжал режиссер свою мысль, можно увидеть, что он непременно движется,

хотя бы слегка. И это движение — не случайное, а творческое, рожденное. Мейерхольд и его ученики учились в 20-е годы кинематографическому движению, но и в театре, и в танце, и в мимике, и в жесте. Но и мимика, жесты, позы — это тоже движение.

Вспомните, как в самом начале 20-х годов будущий биомеханик утверждал: Мейерхольд относится к 1917 году, в театральную школу необходимо заставить актеров тренировать тело, и «физический спорт должен быть главным предметом, если мечтать о постановках «Антигоны» и «Клэрия Цезаря» — шло, по мнению своего принадлежавших иному театру»¹⁰. Лишь актеры театра, знающие «прелести пластики», приблизятся к трагедии.

Мейерхольд связывал с пластическим решением образа и сложность его смысла, «игру намеками», «сознательное недоигрывание». Именно этого достигла, по мнению режиссера, в пляске тарантеллы В. Ф. Комиссаржевская в «Норе». «Экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги — скорее бегство, чем пляска».

В Студии на Бородинской ученикам давалось задание: в краткой пантомиме сыграть суть сложного сюжета, иногда — суть большой драмы. Известен случай, когда присутствовавший в Студии итальянский драматург, теоретик футуристического театра Ф.-Т. Маринетти неожиданно предложил студийцам, только что сыгравшим свой сюжет («Клеопатру!»), симпровизировать пантомиму по «Отелло». И они оказались готовы сделать это. Участник эксперимента, исполнивший «роль» Яго А. Л. Грипич, через много лет даже рассказал об этой пантомиме, случай этот был описан и в журнале «Любовь к трем апельсинам»¹¹.

Класс, который вел на Бородинской сам Мейерхольд, не случайно назывался «Движение на сцене», хотя ясно, что изучались в нем и другие уровни актерского искусства. Овладение пластической стороной профессии было признано первоочередным.

Следующая за физическим действием ступень актерского существования — эмоциональная — естественная часть творчества мейерхольдовского актера. В театральных полемиках режиссер выступал против тех течений, где эмоциональная партитура роли не разрабатывалась. «Когда говорят они, новые актеры: долой переживания, то они свою игру до такой степени механизмируют, что попадают в разрыв со своей нервной системой... Когда мы говорим о физиологии движений, то мы не можем брать телесные движения без всякого изучения сложного внутреннего механизма, который является комплексом нервной системы»¹².

«Самочувствие актера в роли шло от найденной им для данной роли формы»¹³, — писал

позже А. Грипич Студийцы 1913 года запомнили требование режиссера «Не нужно ничего чувствовать, а играть, только играть», и они понимали, что «Мейерхольд вовсе не проповедовал холодность. Он все время говорил об азарте и радости, которую актер должен испытывать во время игры»¹⁴.

Чуть позже сформулирована главная для биомеханики задача обратной связи и координации этих элементов. «Позы, движения и жесты возникают из слова с его выразительными свойствами и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений».

И — еще более определенно, уже почти в терминологии начала 20-х годов, но с другим выводом: «Пример. «вскочил разгневанный». Можно и не вскочить (нарушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки)». Это написано в 1912 году. Последующие эксперименты убедили Мейерхольда в том, что воспитание актера призвано разработать причинно-следственную связь, координацию, когда «вскочить» обязательно повлечет «разгневаться», и наоборот.

Именно такое, окончательное и не менявшееся позже, в эпоху биомеханики, убеждение было высказано Мейерхольдом в журнале «Любовь к трем апельсинам» в ответ Ю. Айхенвальду. Айхенвальд полагал: «Артисту принадлежит многое и после текста, — я понимаю, но это многое относится лишь к области интонаций и мимики, простирается на внешнюю сферу жеста, тела, не идет в глубину психологии». Мейерхольд отвечал: «Именно идет в глубину психологии, а потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. Ах, этот человек плачет, бедный? — спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может, смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера, в жесте актера»¹⁵.

В ранние периоды творчества Мейерхольд ставил проблему переживания актера. Участие непосредственных эмоций в творчестве он, естественно, предполагал. «Внешний покой при вулканическом переживании», «эпическое спокойствие не исключает трагического переживания». Это тезисы периода Студии на Поварской. Как и в дальнейшем, режиссер не уравнивал эмоциональный мир актера и переживания персонажа. Они могли быть в самых разных сочетаниях. Во всяком случае, никогда «проявлению темперамента не мешал расчет актера», — считал режиссер. Более того, отсутствие непосредственного выражения переживания могло иметь «усиливающий» эффект. Например, в ритмизированном, неподвижном мире «Сестры Беатрисы» «напевная речь и медленные движения всегда должны были скрывать

под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний».

С другой стороны, Мейерхольд изначально уверен, что в образе не может быть эмоций, не опосредованных художественно, формально Пушкинскую формулу «истина страстей» он толковал в этом смысле, как «музыкальный термин». «Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения». А «правдоподобие чувствований» в «предполагаемых обстоятельствах» Мейерхольд противопоставляет *настоящим* чувствам в *настоящих* обстоятельствах, свойственных оде или элегии. Эта крайность показательна для дальнейшего развития театра Мейерхольда, особенно начала 20-х годов.

И все же: «Задача для актеров — следя за красивою формою, не забыть о том, что страсти должны под этой лощеною формою бушевать», — сказано в беседе с участниками будущего «Маскарада». Впоследствии эта проблема будет подробно разработана в теории Мейерхольда. Эмоциональная сфера будет прежде всего связана с той частью образа, которая вне персонажа, «от актера», — авторская позиция, сочувствующая или остраивающаяся.

Еще до разработки биомеханики, в Театре В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд обязывал актера формально, внешне выполнять рисунок игры, тем самым заставляя его внутренне этот рисунок оправдывать.

Мейерхольд не был врагом эмоционально наполненной игры актера, как это нередко утверждается. Переживание понималось как одно из важных актерских средств, так же подвластных сознательной организации, технической подготовке и художественному оформлению, как, например, пластическое решение. Биомеханика тому и служила. Ее противопоставление системе Станиславского как метода игры, лишенного эмоциональных оснований, представляется беспочвенным.

Один из тезисов биомеханики на самой ранней ее стадии (1921 год) посвящен, по сути, необходимости переживания актера: действие актера по законам биомеханики «ни на минуту не пригнетает в актере интенсивного разгорания горячего в области чувствований A_2 материала, поскольку регулятор A_1 всегда на страже».

А. К. Гладков привел в своей книге «Пять лет с Мейерхольдом» красноречивые заметки режиссера. На полях статьи, где рассматривалась биомеханическая система, рядом со строчками автора, в которых утверждалось, что биомеханика предполагает «отсутствие в играющем актере чувства», стояла заметка Мейерхольда: «Не предполагает». А в хрестоматии «Мастерство актера» Мейерхольд сделал в 1936 году не менее определенную пометку рядом с цитатой из Дидро о том, что раз заученное остается закрепленным в

память
госде
ты т
с эти
телес

сложн
роли
сцени
плат
неуме
решен
ском
сфор
ва «
пере
степе
Это

так
обол
не со
овлад

творч
некот
умест
чувст
сюже
буют
и со
Эмо
радос
риал
игры
мож
сона
тель
ност
рами

акте
зрив
опре
ложе
все,
носи
мож
эмо
буде
ник
1933
про
этой
Ана
к д
коор
ной
ника
наде
толь
тех

актера, оставаясь вольно свободным духом, прожигает и для контрпункта пробует только страсти телесной системы. Мейерхольд написал рядом с этими словами: «Неверно! Не только. Ибо и телесной и нервной»¹⁶.

В мейерхольдовской теории выявляется сложность соотношения переживания персонажа-роль и эмоций играющего роль актера во время сценического исполнения. Природа их принципиально различна, и подменить одно другим неуместно и неверно. Биомеханика предлагала решение этой проблемы, основанное на актерском опыте, близкое, например, к тому, которое сформулировано в воспоминаниях В. Н. Давыдова: «На сцене нельзя играть нутром, нельзя всего переживать, это абсурд! Можно до известной степени сочувствовать тому или иному положению. Это то творческое сочувствие, о котором поэт так хорошо сказал: «Над вымыслом слезами обольюсь!» Но это одно сочувствие художника не создает. Необходима работа, техника, полное овладение всеми сценическими средствами»¹⁷.

Согласно биомеханической концепции творчества актера, на протяжении роли лишь в некоторые, заранее предусмотренные моменты уместно полное соответствие эмоций исполнителя чувствам персонажа, заданным в сценическом сюжете. Другие участки роли, безусловно, требуют эмоциональной отдачи актера, но ее природа и содержание совсем иные, чем у персонажа. Эмоциональная сторона работы актера включает и радость творчества, энтузиазм преодоления материала, импровизационность, изобретательность игры. Психологическое состояние самого актера может быть противопоставлено сценическому персонажу. В актере отзывается настроение зрительного зала. Мейерхольд исходит из непрерывности эмоционального контакта актера с партнерами и зрителями.

Цели биомеханики в эмоциональной сфере актера — подготовка и точность осуществления зримого и слышимого действия. Эмоции актера определяются его пластическим состоянием: «Положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией в произносимой фразе, точно есть какой-то толчок в мозг»¹⁸. «То, что мы пока условно будем называть эмоцией, может быть вызвано... не раньше, чем будет сделано движение, которое этой эмоции возникнуть помогает», — говорил Мейерхольд в 1933 году. «Шалапин никогда не позволял себе произнести музыкальной фразы без того, чтобы этой фразе не предшествовал посыл движением»¹⁹. Аналогичное требование предъявлял Мейерхольд к драматическому актеру, разрабатывавшему координацию пластических ракурсов, эмоциональной наполненности и речи. Речь должна возникать, как результат пластического и эмоционального действия. «Возглас может быть допущен только тогда, когда все напряжено, когда весь технический материал организован». «Когда вер-

ный рисунок и ритм материала придают ему выразительность, тогда можно говорить о сценической жизни».

Биомеханика строит свою теорию на основе психофизиологического процесса. «Я выхожу и вхожу, «вхожу» потому у меня обитает в мамки живот. Это — продолжение движения»²⁰. — по словам Мейерхольда. Пластические моменты роли должны идти один за другим, задавая характер и задавая элементы игры. Движение в биомеханическом понимании невозможно выделить из процесса сценического существования, вот пластика — вот монолог, вот общение — нет, движение показывает, готовит фразу, реакцию, ошибку, реплику.

Мейерхольд находил соответствие этому принципу в психологической концепции У. Джемса. Современный американский исследователь М. Гордон передает суть этой концепции так: «Джеймс пришел к выводу, что эмоциональные состояния, его временные фазы непосредственно связаны с физическим положением тела, по сути дела, организм на раздражение отвечает эмоцией, которая лишь после того осознается... Джеймс не стремился создать жесткую теорию или систему, полагая, что, хотя определенные типы мышечной деятельности вызывают соответствующие эмоциональные состояния, состояния эти — разные для разных тел, а потому бесконечно разнообразны и классификации не поддаются»²¹.

Известный во многих пересказах пример психофизической цепи актерского творчества Мейерхольд формулировал так. «Я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит, испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать? Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать в себе не до того момента, как я побегу, а когда я побежал, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека»²². Мейерхольд, однако, не считал, что эмоция страха в этой ситуации появится автоматически, не исключал участия воображения актера в возникновении необходимого состояния. Пластический импульс делает «придуманное» состояние *ощутимым*: человек, побежавший в испуге, «все время оглядывается, не всалят ли ему нож в спину. Если вы это себе представите, всегда будет верная эмоция»²⁴.

Пользуясь теорией ассоциированных моторных рефлексов В. М. Бехтерева, экспериментами И. П. Павлова в области условных рефлексов, в ТИМе надеялись разработать у актеров как можно более подвижные рефлекторные связи по всей цепи действенного процесса: мысли с движением, а движения — с эмоцией и словом. Биомеханический актер должен был выразительно и точно выявлять замысел в движении, эмоции, слове. «Могут быть хорошо натренированы тело и нервная система в отдельности, но дефект в координации этих двух систем неизбежно даст

перебой в работе актера»²⁵. Это — фрагмент лекции Вс. Э. Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики». Здесь вполне определенно выражена взаимосвязь «сознательного» и «бессознательного» в творчестве актера, без перекосов в любую из сторон.

Все проявления сценической игры вызываются динамическим импульсом актера, осознавшего задание. Этот импульс может реализоваться по-разному в крупных движениях, видимых пластических действиях, жестах, продолжающих движение всего тела, подлинных эмоциях, наконец, в словах. Между всеми этими фазами творческого процесса существует подвижная связь, делающая их практически неразделимыми. Эта связь должна быть учтена в режиссуре спектакля, в воспитании актера, в определении способа игры в каждом спектакле.

Биомеханика определяет художественную организацию образа. Движение помогает актеру поддерживать внутреннюю наполненность, то есть служит связующим звеном между мыслью автора (заданием) и его эмоцией, словом.

Особое место в биомеханической системе заняли идеи предыгры. Характерную цепь *мысль — движение — эмоция — слово* она предлагала на новом уровне. В предыгре максимально зримо выявлялись этапы актерского действия. «Нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это подползание к самому главному моменту, — говорил Мейерхольд. — Предыгра сама в себе чрезвычайно значительна. Чаше всего она именно трамплин, то напряжение,

и ждет своего разрешения». Таким образом воплощен принципиальный смысл биомеханической школы. «Здесь актер показывает как бы сердцевину сценического положения, проникает, так сказать, в корни реплики»²⁶, — писал С. С. Мокульский.

Глубинному осмыслению Мейерхольда и его единомышленников уже в ранних студийных экспериментах подверглись законы сценической речи.

В 1905 году в Студии на Поварской в определенной мере было достигнуто музыкальное построение речи, оригинальная словесно-звуковая ткань, не совпадающая с жизненным разговором. Как вспоминала В. П. Веригина, «Игрена



«Список благодарностей». М. Штраух — Маржерет.
Рисунок Э. Мордмилловича

Беланжера, Тентажиле передавали свои чувства холодным звуком, но в нем ощущалось затаенное волнение, и вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, он заменялся неожиданным интенсивным молчанием»²⁷. И все же В. Брюсов сокрушался, что, хотя «диалог звучал все время на фоне музыки, увлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы», артисты «в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни». Задуманное Мейерхольдом не было достигнуто. А задачи уже тогда были и



«Болит» В. Зайчиков — Оптимистенко.
Рисунок А. Костомолоцкого

что разрушается игрой. Игра — кода, а предыгра — то актуальное, что накапливается, растет

пнал
Пов.
быто
низой
рова
«нап
тост
«пла
прео
этого
парто
долж
как
лив

Мей
«Вин
За
заде
волн

М. С
вор
ми
ва о
в му
ли
ност
что
фал
на
нот

стор
обр
пос
циа
зык
син
рит
Уел



«Последний решительный» С. Мартинсон — Американский матрос
Рисунок Н. Курганова

инальные. Законы построения речи в Студии на Поварской предусматривали полный отказ от бытового разговора и создания музыкально организованной словесной ткани. Отвергнуты «вибрирование (tremolo)», «плачущие актерские голоса», «напряженность», «мрачный тон», «расплывчатость», «подвывающие концы слов», «крик», «плач», «скороговорка». Как и в пластике — преодоление реального, бытового начала. Вместо этого — очень скупая, ограничивающая актера партитура: «холодная чеканка слов», «звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь, слышен отчетливый удар капли».

Гибкость, модуляцию мелодики речи Мейерхольд запретил и исполнителям постановки «Винновы — не виновны» в Териоках в 1912 году. За металличностью и внешней холодностью — заданной окраской звука — скрывалось затаенное волнение²⁸.

В 1913 году был использован опыт М. Ф. Гнесина — музыкальное чтение. «Хор говорил определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию с сопровождением музыки. Трудность музыкального чтения заключается в том, что нельзя сбиваться на пение, что малейшая фальшь при таком произнесении текста заметна в хоре. Под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы»²⁹.

В Студии на Бородинской велись всесторонние занятия по развитию театральной, образной, сценической речи. Метрика, ритмика, построение и гармония стиха изучались в специальном классе, который вел К. А. Вогак. «Музыкальное чтение в драме» преподавали М. Ф. Гнесин и С. М. Бонди. «На анализе стихотворных ритмов изучались музыкальные законы речи. Условные интонации чтения стихов записывались нотными знаками»³⁰.

Биомеханическая система обобщила достигнутое. Как и пластическая партитура речи, речевая партитура также должна была создаваться сознательно, с учетом объективных законов. Актер должен научиться сознательно владеть выразительностью речи. «У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию — фраза звучит неискренне, то есть просто неправильно... — говорил Мастер. Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра — веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же с трагическим содержанием — как будто на инструмент надевается сурдина, придается большая заглушенность и притом мелодия тяготеет вниз, она завуалируется. Есть выразительные средства, которые могут быть, как в музыке, терминологически точно установлены. Надо установить со стороны содержания — мажор это или минор. Потом сюда входят еще такие вещи: например, стаккато. Эти определения имеют тоже свое содержание. Стaccативное раскрывает одну сущность содержания, легативное — другую»³¹. Речь актеров изучалась в совокупности многих измерений ее выразительности, тренировалась способность актеров управлять ею. Цезура, акцент, остановка, скорость, высота, динамические оттенки, плавный (легато) и прерывистый (стaccато) способы произношения — это объективные приметы мелодического рисунка речи. «По направлению мелодии и по моментам ее поворотов, учитывая, разумеется, все другие компоненты речи, можно судить о внутреннем мире актера (мысль и эмоция рожают мелодию)... там расширяется мелодический рисунок, где эмоции героев достигают высокого напряжения, где спектакль начинает звучать трагедийно»³², — отмечали сотрудники научно-исследовательской лаборатории ГостТима, фикса-



увства
аенное
кото-
жения
полне-
аным
Брюсов
емя на
елей в
инто-
прав-
редать
изни».
гнуто.
ринци-

равновесие партитуры актерской игры в спектаклях Мейерхольда

Важнейшей особенностью воспитания мейерхольдовского актера было развитие музыкального слуха, чуткого к мелодическому и ритмическому звучанию спектакля.

В классе М. Ф. Гнесина (Студии на Бородинской) драматический актер развивал музыкальное мышление, что позволяло ему гораздо образнее строить речь, и свое существование в спектакле согласовывать с ритмами, темами постановки, находя место своей роли в симфоническом целом. Актер постигал сложные ритмы, учился записывать речь нотными знаками, узнавал «отношение длительности долей и выражения»³³. «Канвой движения всегда является музыка, или реально существующая в театре, или предполагаемая, как бы подпеваемая действующим актером»³⁴, — считал Мейерхольд.

Одной из категорий музыкальности актера был ритм. Мейерхольд в этом опять же основывался на многовековом опыте театра, в частности традиционного восточного, «где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице, или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин — эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы. В нем, в этом движении, столько танцевального, сколько в танце ритмического... Изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, — для него (актера китайского театра. — Н. П.) это есть один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку этот ритм может уложиться в метрический сосуд»³⁵.

Ритм — основа всякого движения, залог его выразительности и целесообразности. Чем точнее ритмически организована пластическая партия роли, тем яснее ее внутренняя содержательная (и психологическая в том числе) сторона. Первостепенно для биомеханики развитие у актера чувства ритма — ритма движений, слов, действий, сцен, ритма образа, ритма спектакля, ритма взаимодействия, диалога...

Мейерхольд стремился к тому, чтобы его актеры могли сделать ритм содержательным компонентом спектакля, подобно тому, как этого достигают в традиционном восточном искусстве.

Игра японских актеров «рассчитана, как танец; она зачастую и переходит в танец. И кульминационные пункты игры приходятся всегда на тот момент, когда игра переходит в танец... Драматическое нарастание дается влечением ритма в ткань игры, сначала еле заметным, затем переходящим в бурный танец»³⁶.

Провозглашаемая Мейерхольдом техника, «построив дикцию и движение актеров на ритме, приблизит возможность возрождения пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание».

Еще в ранних опытах было решено, что актер должен овладеть художественным ритмом, скорее противопоставляющим образ реальности, чем повторяющим ее, чему соответствует можно найти в музыке «Сценический ритм — сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни».

В традиционном восточном театре занятия актера сопровождалось ритмичным стуком палочки. В мусульманской школе, когда ученик заучивал текст, он покачивался «Запоминание основывалось на том, что устанавливался ритм текста, и этот ритм воспринимался лучше, чем если бы покачивания не было. Следовательно, делал вывод Мейерхольд, — когда актер работает над какой-нибудь ролью, то, приучив себя в студийной обстановке работать на фоне музыки, он привыкает всегда прислушиваться ко времени, хотя бы музыки уже и не было»³⁷. Внутреннюю ритмичность любого действия и фразы Мейерхольд учитывал и в воспитании актера, стремясь к театру действенному «Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета»³⁸ — закон биомеханического творческого процесса.

Каждый момент сценического существования актера режиссер включал в динамическую пространственно-временную систему всего спектакля. Любая мизансцена воспринималась не просто как пластическая группировка персонажей, а как взаимодействие времени и пространства.

Ритмические изменения влекли за собой изменения содержательные.

В биомеханическом понимании творческого процесса игры актера в 20-е годы были подробно разработаны вопросы координации эмоций, мысли, пластики, речи. Но самый подход к пониманию, координации был осознан и провозглашен после экспериментов в Студии на Поварской. «Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритмом движения, — одинаково верный прием». Второй, «небытовой» вариант сработал уже в «Смерти Тентажиля», и он же совершенно очевиден в пантомимах Студии на Бородинской. «Не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой».

Все это было бы справедливо считать развитием внутренней техники актера, а не только внешней. Примером для режиссера была школа музыкального исполнительства, ведь о лучших музыкантах можно сказать: «Когда он стал виртуозом, он стал и мыслителем. Когда он берет какой-нибудь трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать нам, как он смотрит на мир»³⁹. Аналогичное становление таланта и мастерства драматического актера предусматривала и биомеханическая система, которая по своему назна-

чению
техники
современ
«техники»
чем е
ханиче
стране
ведение
единств
умения
тов и
своими
требов

жение
ся во
лесоос
дете
или
пасть
может
чевых
сцену
тому
оказы

управ
чтобы
творче
коорд
ность
этом
торна
жени
дейст

ческо



«33 обморока» З. Райх — Попова.
Рисунок Э. Мордмаловича

чению не должна была замыкаться в круге чисто технических проблем. Более того, по мнению современников Мейерхольда, выработанная им «техника игры отнюдь не исчерпывается тем, чем ее обычно исчерпывают толкователи биомеханической теории. Она не заключается в отстранении психического аппарата игры и в возведении умения актера владеть своим телом в единственный спасительный принцип. Нет, хотя умение владеть своим телом и есть один из элементов новой актерской системы, — умение владеть своим психическим аппаратом не менее основное требование новой системы»⁴⁰.

Биомеханическая система выдвигала движение как такую сферу, где реально развиваются возможности точного, выразительного, целесообразного актерского действия. «Если вы будете начинать за столом работу чисто актерскую или актерско-режиссерскую, то вы можете попасть впросак, — утверждал Мейерхольд. — Вы можете добиться изумительных интонаций речевых, и они все пропадут даром. Вы выйдете на сцену и вы увидите, что ни черта не выходит, потому что каждый момент движения уже дает, оказывается, что-то другое»⁴¹.

В соответствии с идеями биомеханики, упражнения и этюды, разработанные в ТИМе, чтобы воспитывать актеров и поддерживать их творческую форму, развивали, прежде всего координацию, выразительность и целесообразность сценического движения актера. Однако при этом разрабатывалось не что иное, как рефлекторная связь мысли и движения, эмоции и движения, слова и движения. Актер готовился к действительному осуществлению замысла.

Так как в биомеханической схеме творческого процесса актера взаимосвязь мысль —

движение стоит на первом месте, то ее можно считать биомеханикой. И был разработан и разработанной. С. Мейерхольдский тренинг — затем достижимы были тренировочные упражнения, которые можно было бы считать биомеханикой.

Биомеханическая система Мейерхольда не только опирается на технику (то есть на технику), но и учителю, подготовившему мысль в движении. В действительности «Каждый акт должен быть стилизованным опытом различия выразительного движения, а все вместе — системой всех ее принципов движения на сцене, с которыми мы встречаемся актер», — считает М. Гордон⁴². А известный исследователь К. Мариник пишет, что биомеханические этюды прежде всего развивали чувство взаимной реакции⁴³.

В Положении ГИТИСА записано: «Техника актера, не пропущенная связь с жизнью, может привести его к беспредметному цирковому акробатизму»⁴⁴. Новая актерская школа в принципе не разделяла вопросов содержания и техники исполнения роли. «В своем творчестве актер использует, кроме технического запаса, также и тот материал «наблюдений», который накапливается у него в течение всей его жизни»⁴⁵.

Биомеханическое мастерство, по мысли Мейерхольда, служит идее роли, и, значит, — «тело должно быть одухотворено»⁴⁶.

Мейерхольд требовал от актера значительной внутренней наполненности, в равной степени не принимая бессмысленное движение и внутренне необоснованное произнесение текста. Его актер становился подлинно действующим. Это слово, обозначающее профессию, было значимо вдвойне, усиленное прилагательным «биомеханический».

Примечания

1. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 137. Подходы исследователей к биомеханике были столь различными, что об этом нужно бы писать отдельно. Представление о диапазоне мнений могут дать некоторые примеры. «Для актеров нового поколения отныне в четкие формулы то, что бессознательно, — а в иных случаях и сознательно — выполнялось мастерами прошлого», — писал П. Марков по поводу биомеханики. «Владение биомеханическим аппаратом актера, внешнюю технику, оторванную от внутренней техники и противопоставленную ей», Б. Росточкин относил «к глубоко ошибочным крайностям». «Биомеханика — не комплекс фигуративных украшений роли, не какая-то заданная пластинка движений актера — в основе ее лежит принцип связи между выразимым и выражаемым; она зиждется на идее выражения содержания, к чему и стремится актер», — спорила Н. Велехова. А Д. И. Золотницкий придерживался мнения, что биомеханика была «новой системой актерского тренинга».
2. Там же, ед. хр. 772, л. 1.
3. Там же, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, л. 15.
4. ЦГТМ, № 180171/9, л. 2—3.
5. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 58, л. 18.
6. Там же, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 507, л. 16.
7. «Театральный Октябрь». М. — Л., 1925, с. 43.
8. «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, с. 100—101. Характерно, что монография американской исследовательницы М. Хувер называется: «Мейерхольд. Искусство сознательного театра» (Hochberg).

- Marjorie I. Meyerhold. Art of the Conscious Theater. Amherst University of Massachusetts Press, 1974)
- 9 ЦИАЛИ ф 963 оп 1 ед хр 88 л 12
 - 10 В. Л. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 т. ч. 1. М., 1964. с. 114 (курсив автора)
 - 11 «Встречи с Мейерхольдом» с. 127, «Любовь к трем апельсинам» 1914, кн. 2 с. 61
 - 12 ЦГАЛИ ф 998, оп 1, ед хр 507, л 10
 - 13 «Встречи с Мейерхольдом», с. 118
 - 14 Там же, с. 57
 - 15 «Любовь к трем апельсинам», 1914, кн. 4-6, с. 67
 - 16 А. К. Гладков. Театр. Воспоминания и размышления. с. 224, 225
 - 17 В. И. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.-М., 1962, с. 100-101
 - 18 ЦГТМ, № 180171/18, л. 6
 - 19 ЦГАЛИ, ф 963, оп 1, ед хр 58, л. 6, 12
 - 20 Там же, ед хр 1339, л. 2, ЦГТМ, № 180171/2, л. 8
 - 21 ЦГТМ, № 180171/2, л. 5
 - 22 M. Gordon. Meyerhold's Biomechanics. The Drama Review, 1974, vol. 3, pp. 66-77
 - 23 ЦГТМ, № 180171/2, л. 5
 - 24 Там же
 - 25 ЦГАЛИ, ф 998, оп 1, ед хр 777, л. 3, об.
 - 26 «Театральный Октябрь», с. 28
 - 27 «Встречи с Мейерхольдом», с. 33

- 28 Там же, с. 54
- 29 Там же, с. 58
- 30 Там же, с. 122
- 31 ЦИАЛИ ф 998 оп 1 ед хр 674 л 155
- 32 Там же ф 963 оп 1 ед хр 1046 л 50, 51
- 33 «Любовь к трем апельсинам» 1914, кн. 1 с. 60
- 34 Там же, с. 62
- 35 ЦИАЛИ ф 998 оп 1 ед хр 786 л 14
- 36 ЦГАЛИ ф 963 оп 1 ед хр 1184 л 18 об.
- 37 ЦГАЛИ ф 998 оп 1 ед хр 633 л 89
- 38 ЦГАЛИ ф 1923 оп 1 ед хр 895 л 51
- 39 ЦГАЛИ ф 998 оп 1 ед хр 507, л 19
- 40 «Театральный Октябрь», с. 50
- 41 ЦГАЛИ, ф 998, оп 1 ед хр 786, л 12
- 42 M. Gordon. Meyerhold's Biomechanics. The Drama Review, 1974, vol. 3
- 43 См. Martinek K. Meyerhold Praha, 1963, s. 228, 231
- 44 ЦГАЛИ ф 2385 оп 1 ед хр 73 л 3
- 45 Там же
- 46 ЦГАЛИ, ф 998 оп 1, ед хр 636, л 5

Беатрис Пикон-Валлен Мейерхольд и авторское право режиссера

С того момента, как режиссер перестал довольствоваться участием скромного подмастерья автора, остающегося в тени слуги, о чьем существовании обыкновенно забывали, с того момента, как он заявил себя «актуальным драматургом», отношения между театром и литературой стали конфликтными. Подобные формулы, применявшиеся еще во время съезда немецких режиссеров в 1925 году*, напоминают термины современной полемики.

В 20-х годах советские театральные круги обсуждали проблему «авторского права режиссера» в рамках дебатов о новом законодательстве. Необходимость такого законодательства была обусловлена бурным ростом средств массовой информации. Эйзенштейн, Мейерхольд, Бобуров, Сахновский требовали распространить действие правоохранительного законодательства на режиссуру, ссылаясь на весь ход ее развития в первой четверти XX века, воочию доказавший, что это — деятельность совершенно особого рода, сродни труду композитора или драматурга. И как таковая, режиссура, следовательно, может стать жертвой копирования и плагиата, легко установимых, впрочем, и по прошествии времени. Ведь в эти годы

спектакль старались зафиксировать на бумаге в виде графической и музыкальной систем для того, чтобы, экспериментируя, совершенствовать их.

Принятый в 1925 году советский закон* в определенной степени учитывал результаты дебатов, тем не менее, вопреки настойчивым требованиям театральных режиссеров, не закрепил за ними «авторское право». Он лишь запретил издателю любое отступление от оригинального текста.

В 1928 году, после внесенных изменений, действие закона распространилось и на «театральные предприятия»**. Режиссера отчасти лишили завоеванной в неутомимых поисках роли полномочного автора спектакля, ограничив его свободу строгим следованием литературному тексту. Тем более что какое бы то ни было отступление от написанного устанавливается без труда.

Эволюция отношения Мейерхольда к тексту наглядно демонстрирует, каким образом, по мере утверждения своей власти на драматической сцене — равно, как и на сцене музыкальной, — режиссер вступает в конфликт, не только с актером, но и с автором пьесы, либретто или даже самой оперы. В то же время отождествление Мейерхольда с неким бешеным отрубателем актерских и авторских голов требует

* На съезде возникла дискуссия о роли режиссера и степени его возможного вмешательства в текст драматического произведения. Представители новой школы настаивали на полной независимости и самостоятельности режиссера, назвав его «актуальным драматургом». Старая же школа трактовала режиссера как помощника автора («лучшее представление то, в котором забывают о существовании режиссера»). (Прим. пер.)

* Речь идет о Постановлении ЦИК и СНК СССР от 30 января 1925 г. «Об основах авторского права». (Прим. пер.)

** 16 мая 1928 г. ЦИК и СНК СССР издали постановление «О введении в действие основ авторского права в новой редакции». (Прим. пер.)



Вс. Мей

весьма
анализ

пейско
кто и
На ад
напиш
мочия
подоб
учетом
ковых
персон

ставив
щее,
тельст
шивая
кажущ
ется
ми о
писал
сущест
проник
доват
подве

двину
крайн
турги
стан



Вс Мейерхольд Шарж Н Радлова

весьма осторожного к себе подхода и детального анализа всех нюансов.

Безусловно, в русле общего развития европейской режиссуры начала века он один из тех, кто ищет самоутверждения как автор спектакля. На афишах 20-х годов вместо слова «режиссер» он напишет «автор спектакля», расширив свои полномочия в организации пространства, музыки, ритма подобранного и смонтированного им самим текста с учетом временных, пространственных, визуальных и звуковых параметров, а также в вводе дополнительных персонажей.

Еще задолго до революции Мейерхольд отстаивает «авторское право режиссера», подразумевающее, по его мнению, одновременно право вмешательства в литературное произведение и право вмешательства на собственное сценическое творение. Это кажущееся неуважение к тексту прежде всего касается ремарок, которые «всегда являются зависимыми от сценической техники того времени, когда писалась пьеса», или от уровня знания сцены, присутствующего данному автору, и которые «совсем не существенны в плане техническом». Если они помогают проникнуть в замысел произведения, им не нужно следовать буквально. Эта мейерхольдовская практика подверглась сильной критике в 10-е годы.

Границы вторжения режиссеров в текст раздвинутся еще шире, когда после 1917 года, ввиду крайнего недостатка высококоротной современной драматургии, Мейерхольд станет перерабатывать сам или заставит других перерабатывать зарубежных авторов.

Парадоксально с точки зрения Мейерхольда будет утверждение, что режиссеры, выступавшие в этот период, в первую очередь стремились к тому, чтобы вернуть театру его истинную сущность, а не к тому, чтобы создать новую, искусственную. Практически все они, включая Мейерхольда, считали, что театральная практика, это практика. Поэтому создавая спектакли в этот период с такими писателями как Н. Фурманов и В. Маяковский. При этом они подпадали под влияние того же текста «Мандат» не тот, который он считал режиссеру, а тот, что получился в результате их совместной сценической работы. Что касается Маяковского, то он сам признавал, что будущие поколения режиссеров изменят текст «Мандата» (буфф). Он как бы предостерегал Мейерхольда, готовый выслушать и напугать, хотя в этом редко возникала нужда, чтобы усилить спектакль в ходе постановки.

Другие же авторы, как, например, А. Файко или И. Сельвинский, напротив, будут сетовать на те видоизменения, каким Мейерхольд подвергает их пьесы.

В 1926 году вспыхнет скандал с тогдашним «Ревизором». Одна из спорящих сторон с небывалым возмущением выступит в защиту автора и его поруганной пьесы. Тогда как в ответ раздадутся иные голоса, утверждающие, что обращение Мейерхольда с текстом комедии, перекомпонованным, обоглаженным, сокращенным, позволяет писателю, быть может, сказать больше, чем все постановки, до сих пор ни к кому не отступавшие от написанного.

Так или иначе, но «дело» это непростое и заслуживает более пристального изучения.

Все начиналось с декларации, так сказать, «верноподданнических чувств» к литературе «Новый театр вырастает из литературы», — пишет Мейерхольд в 1907 году, признавая таким образом свой долг перед драматургией символистов (в особенности Мориса Метерлинка и Александра Блока), которая, опережая русскую реалистическую сценическую практику, толкает театр на поиски «новых изобразительных средств» и на то, чтобы непременно добиться согласованности действий художников и музыкантов. Но этот процесс диалектически влечет за собой открытое недоверие к слову: «Слова еще не все говорят». Они говорят меньше, чем узор движения, партитура жестов.

В 1910 году критика оплакивает «Дон Жуана» из-за якобы пренебрежительного отношения к тексту, целиком, однако, сохраненному. Говорят о «балете в театре». В 1912 году Мейерхольд выводит закон, который он желал бы видеть начертанным на театральных скрижалях: «Слова в театре лишь узоры на канве движения». Это изречение рождено интересом к пантомиме. Начиная с Э.-Г. Крэга, она распространяется по театральной Европе, подвергая постоянно ищущий театр испытанию молчанием, немой. Мейерхольд противопоставляет читальному залу — зрительный зал, залу слушающему — зал смотрящий, где властвует скорее актер-мим, нежели декламатор.

Секреты драматургической конструкции нужно изучать на самой сцене, и в 1914 году Мейерхольд заклинает «господ авторов» «давать только сценарии».

Однако если в экспериментальной практике он работает над сценами из «Гамлета», выбрасывая текст, то конечная цель, тем не менее, — однажды поста-

вить эту пьесу в ее целостности, не опустив ни одной сцены.

В «Зорях» Э. Верхарна, поставленных в 1920 году в эпоху «Театрального Октября», позиция Мейерхольда относительно текста становится более радикальной. «Если до 1917 года мы относились с известной осторожностью и бережливостью к литературному произведению, то теперь мы уже не фетишисты, мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно «Шекспир! Верхарн!» Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя. Интересы аудитории, зрительного зала приобретают решающее значение. Но спросят, почему же вы не создаете сами новую драму, а занимаетесь тем, что калечите классиков? А вот почему: в каждом произведении мы берем прежде всего сценарий с сохранением иногда и отдельных моментов его, но не так же ли поступали в свое время при жизни те, кто присваивает себе такое почтение после смерти? Не так же ли поступали Софокл, Шекспир, Шиллер, Тирсо де Молина, Пушкин? Или они были преисполнены священным почтением к мертвым канонам? А ведь еще вопрос, что совершеннее: «Жакерия» Мериме или «Сцены из рыцарских времен» Пушкина. «Эдип» Софокла или «Эдип», рассказанный народом? Всякое вторичное творчество приобретает право на существование, если оно является результатом внутренней неизбежности. Так и необходимость новой композиции «Зорь» вызвана тем, что авторы ее получили от современного зрителя волнующий их заказ... Если посмотреть на то, что мы выбросили из текста, и взвесить этот жирный материал, то мы увидим, что это — литература, иногда хорошая, иногда плохая, но все-таки — литература. И вот дабы эти литературные «ценности» не исчезли сами собой в водовороте сценического действия, мы сами решили их убрать и помочь этим сценическому действию».

Здесь Мейерхольд в общих чертах излагает метод, которым по преимуществу будет руководствоваться на протяжении четырех лет, в отсутствие необходимого репертуара. Он подчеркивает, что непочтительное отношение к текстам есть непреложный фактор их жизни. Мейерхольд выступает в качестве драматурга-экспериментатора, поставившего перед собой цель более рельефно показать структуру литературного произведения, выявить ударные моменты, провести такую работу, которая «обезвоживает», «обезжиривает», истончает текст, придает ему силу, внутренний нерв.

Свое наиболее полное выражение работа по деконструкции-реконструкции оригинального текста обретает в принципе монтажа: перекомпоновка текста в контрастные эпизоды, временное разделение применительно к уровню развития послереволюционной публики, где в итоге сочетается тройственное влияние *commedia dell'arte*, кино и художников авангарда. Точно соотношенная с конкретным историческим моментом, идеологически связанная с агитационной работой, с точки зрения формы абсолютно подчиняясь шекспировским и пушкинским моделям, такая практика в то же время отражает глубокую правду теат-

рального искусства. «Самая богатая, прелезнейшая форма текста — митансена», пишет Э. Стейнер, — не в состоянии избежать элитизма некоторых аспектов и выделений тем самым других. Будем тем не менее считать литературные жанры, театр деконструктивен по своей природе именно потому, что он представляет собой нечто иное, нежели жанр литературы».

«Ревизор» знаменует новый этап в подходе Мейерхольда к театральной литературе. Речь здесь идет о том, чтобы показать одновременно подлинную премьеру знаменитой пьесы (очистив ее от штампов, укоренившихся в сценической традиции со времени первого представления комедии, глубоко разочаровавшего Гоголя) и «Ревизора», «прокомментированного всем Гоголем». Не перенося ни одного конкретного эпизода со страниц пьесы на сцену, спектакль прежде всего представляется как своего рода поиск замысла автора и его произведения в их единстве. При создании сценического текста Мейерхольд использует черновики и варианты «Ревизора», которого Гоголь многократно переделывал. Режиссер объединяет сцены в эпизоды, вводит немые персонажи, чтобы разорвать условность монолога, добавляет некоторые реплики из других гоголевских произведений. Убежденный в том, что не существует единственно верной, канонической версии «Ревизора», он со всей остротой ставит проблему текстуральной критики. Его цель — сохранить верность именно гоголевскому замыслу «Ревизора», поскольку обе изданные версии кажутся ему цензурированными эпохой — друзьями, официальными цензорами, самоцензурой — как в отношении полноты сюжета, выбора слов, так и в отношении интерпретации. Задача состоит в том, чтобы очистить эту пьесу-палимпсест от ненужных приписок, подчисток, искажений, ослабляющих ее обличительный пафос, и восстановить такой вариант текста, который отвечал бы сразу трем условиям: стремлениям автора, выраженным в насыщенном паратеатральном корпусе; эволюции произведения в авторском сознании и требованиям современного революционного театра.

И вот, в 1936 году, Мейерхольд вновь будет настаивать на правомочности подобного подхода: «Невозможно сейчас ставить ни Гоголя, ни Грибоедова, ни Лермонтова, не учитывая цензурного гнета, сковавшего их руки, или рутинности тогдашней режиссуры. Мы обязаны перед их памятью изучить все варианты и установить, руководствуясь ими же воспитанным нашим вкусом, самый лучший».

Театральная разработка «Ревизора» проходила через ассимиляцию, симбиоз с гоголевским миром таким образом, что созданные автором спектакля персонажи казались естественно выведенными из литературного произведения, а их присутствие — необходимым. Это — результат кропотливых изысканий, глубоко личного, почти интимного слияния с текстом, достигнутого в ходе бесконечно долгих поисков. «У меня лично проходит много лет, прежде чем я, как режиссер, перекомпоную авторский текст, чтобы иметь возможность начать работать с актерами на сцене Гоголевского «Ревизора» я обдумывал десять лет. Пушкинского «Бориса Годунова», которого в ближайшее

время бы

решал

сказка

одежда

смысл

в своей

тот же

жизнь

в Пра

имел

было бы

Я читал

теперь

потому

видные

желез

форма

позити

инстру

ведени

ния об

том, ка

элемен

теля ка

тембр

беннос

сер ор

жиссе

скому

лению

но и

ской и

ривак

заста

фрази

руину

Он по

музык

пеями

с муз

или н

рука

«пока

Он х

визор

нива

И. С.

озна

смыс

усил

смыс

ним,

слов

музы

вест

ного

муз

10-10-68
 10-10-68
 10-10-68
 10-10-68
 10-10-68
 10-10-68

подходя-
щие явля-
лись мно-
гократно,
и пер-
ваго из
этих
автор-
ских
новиков
и
окра-
тин,
новиков
и
о не су-
щности «Ре-
сульту тек-
стуальность
и кол-
ванными
и, само-
выбора
и состоит
т. неуж-
ющих ее
вариан-
т: стрем-
и пара-
в автор-
револю-

вь будет
 подхода:
 обоедова,
 ета, ско-
 й режис-
 чить все
 ке воспи-

проходив-
шим мно-
госпектак-
льными из-
ве — не-
изыска-
ния с
поисков.
ем я, как
бы иметь
а сцене.
ет. Пуш-
жайшее

ры, не имеющие ни малейшего понятия о том, что такое искусство, и не имеющие ни малейшего представления о том, что такое искусство. Мы не можем и не должны заниматься искусством, если мы не хотим, чтобы оно было искусством. Мы не можем и не должны заниматься искусством, если мы не хотим, чтобы оно было искусством. Мы не можем и не должны заниматься искусством, если мы не хотим, чтобы оно было искусством.

В 1925 году он делает театральную адаптацию пьесы романа «Петербург» для Михаила Чехова знаменитого актера и одновременно для владельца театра. Затем Белый по просьбе Чехова сокращает слишком длинный текст, который в дальнейшем претерпевает многочисленные поправки и купюры в ходе коллективной редакционной работы. Это и объясняет, почему автор потаенно терзанный выжили из себя, вечный контроль над своим произведением. Нужно прочесть «меморандум», адресованный им режиссеру, услышать этот крик раненого автора: «Прошу, в случае сокращения текста не сокращать его без автора, для автора текст есть такая же постройка слов, фраз и их чередований, как для режиссуры постановка пьесы, кое-что уже механически сокращено или заменено вставками, хотя бы и вставками автора, ослабило литературный стиль второй половины драмы, а драма, будучи одной из форм словесности, так же зависит от литературной стороны, как от сценической, автор, понимая все значение исполнения и требований сцены, однако, не может для сцены пренебрегать литературным стилем; он готов координировать текст с требованиями сцены, но при условии соблюдения основного стиля; стиль фразы — иногда итог долгой работы над ней, заменить одну фразу другой не всегда можно сразу, есть фразы, над которыми сидишь месяцами, автор считает, что кое-какие замены, им сделанные наспех, размагнитили текст, лишили его силы и энергии выражения ради сценического жеста ... (сокращение, может быть) мелочь, но из суммы таких мелочей создается то «чуть-чуть» в литературном стиле, которое отделяет наполненное содержанием место от «звука пустого». Кухню этого «чуть-чуть» надо предоставить автору; ибо он спец. стиля так же, как режиссер — «слец» в постановке»

Спустя год после этого болезненного эксперимента Андрей Белый присутствует на «Ревизоре» Гоголя — Мейерхольда, за обработку текста которого ручается: «Вы лишь вынимаете Гоголя из ваты, в которую он должен был обернуть громоподобное действие, чтобы в николаевской России вообще было возможно гоголевское слово», — пишет он Мейерхольду. И добавляет: «Всю жизнь я живу Гоголем, люблю его, думаю над ним; а вы мне открываете новые горизонты: впервые вижу «Ревизора»; и вероятно, впервые его прочту». Он доверит Мейерхольду, этому, по выражению хулителей, потрошителю Гоголя, свою новую пьесу «Москва». Замысел не осуществится, но доверие автора, который чувствовал себя столь обиженным, показательно.

Этой истории почти шестидесять лет, но она по-прежнему трогает нас.

Современная режиссура возникла в начале века из нередко конфликтных отношений между театральной и литературной практикой. Станиславский тоже не избежал этого. Ветвь «Театральный роман» М. Булгакова, зашифрованная сатира на художественный театр, это прежде всего памфлет на режиссуру и конфликты с автором пьесы.

Режиссура Мейерхольда — это не поиск иллюстративности или предельной адекватности тексту. Это — парадокс верности искажения, всепоглощающее искушение вывести произведение, его внутреннюю экспрессию за рамки пьесы. Власть Мейерхольда — «автора спектакля», которую в 1930 году признал Луи Жуве*, написавший, увидев «Ревизора» в Париже, что

Мейерхольд — один из людей, которые понимают искусство лучше, чем это делают сами авторы. Это власть утверждения авторитета режиссера, власть, бы против натура, когда Мейерхольд старался переписать тексты XIX века так же, как он писал. Сделав это с авторами «скандинавских трагедий» конца 20-х годов. Но и эта власть, отступившая перед стратегией сталинских цензоров. Власти покровительствуемых спектаклей, они внимали цене литературного текста.

Эта власть нашла полное оправдание в репертуаре — «сердце театра», понимавшем Мейерхольдом как непрерывный богатый диалог о вечных темах между сценой и публикой, историей и современностью, традицией и новаторством. Репертуар, на службе которого должны стоять пьесы и спектакли.

Перевод с французского
Н. Звенигородской

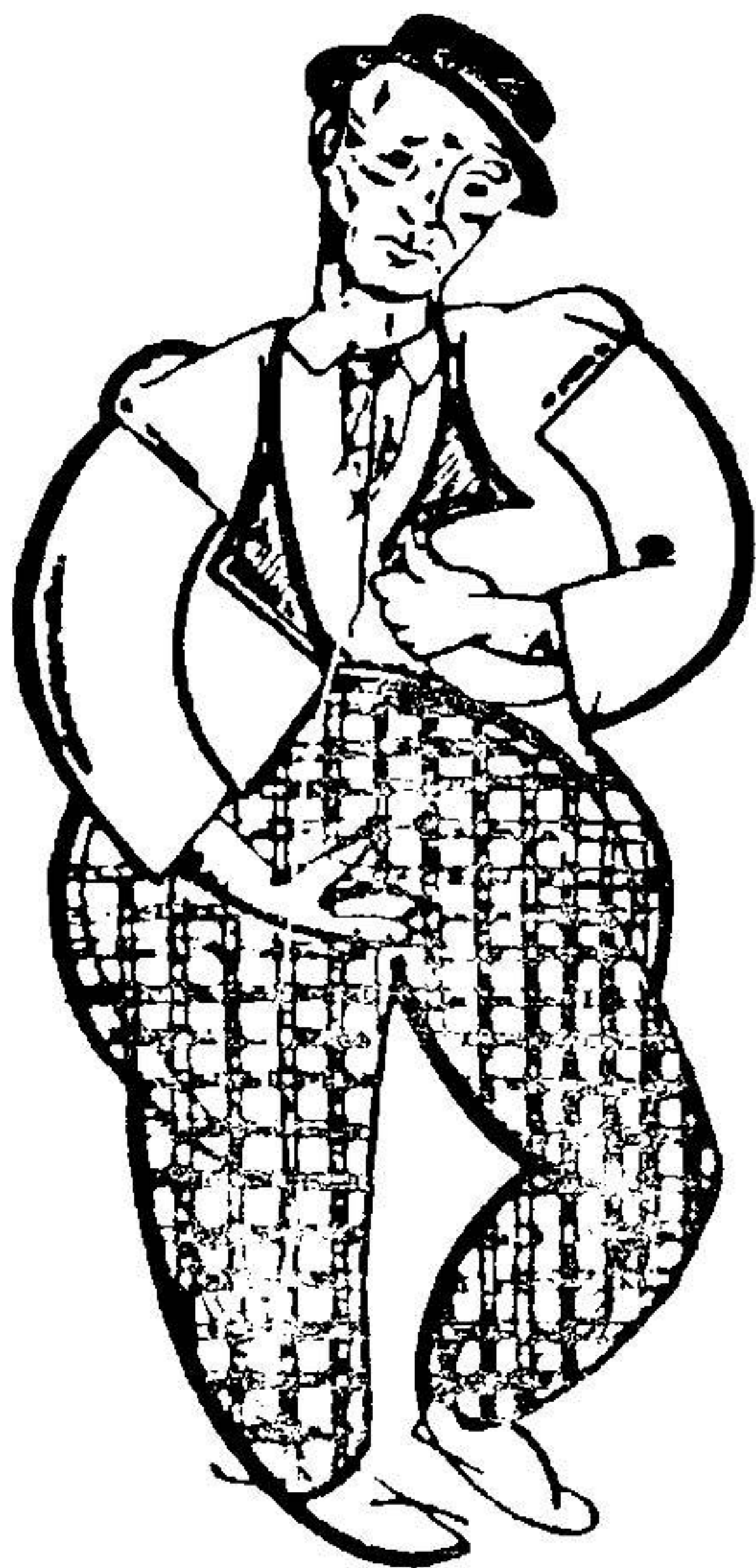
* Жуве Луи (1887 — 1951) — крупнейший французский театральный актер, а также режиссер. С начала 30-х годов работал в качестве актера и режиссера и в кинематографе. (Прим. пер.)

«Лес»

Аннотация 1935 года.

Хранящаяся в ЦГАЛИ в папке с аннотациями к спектаклям Гостима, составленным в 1935 г. Мейерхольдом и З. Райх, заметка о «Лесе» выделяет в нем те черты, за которые в середине 30-х годов режиссер ценил свой шедевр начала 20-х годов, спектакль, казавшийся при своем появлении прообразом будущего театра, свободного от вековых предрассудков, а затем, с конца 30-х годов, надолго ослабленного как исток кощунственного трюкачества.

Постановка «Леса» ознаменовала конец театрального декадентства и снобизма, провозгласила возвращение к простоте и ясности, к доступности театра новому зрителю, сослужив огромную службу в деле развития на театре форм условного реализма. Спектакль не потерял своего значения и по сегодня. Очистив Островского от наслоений бытовизма, театр обнаружил скрытую дотоле динамичность диалогов пьесы. Благодаря этому удалось показать замечательную памфлетную силу Островского. Все действие разбито на участки — отдельные диалогические ходы с единой темой, развернутой до пределов экспрессии, с нарастающей динамикой. Обнаженная динамика диалога — основной прием в «Лесе». Каждый эпизод образует замкнутое динамическое целое с завязкой, нарастанием и кризисом. В «Лесе» конструкция и бутофория проста и целесообразна. Нет лишней нагрузки, нет ничего статичного, декоративного, все непрерывно функционирует. Жест, диктуемый приемами условного реализма, является в то же время и наиболее естественным, живым, функциональным жестом. Роль Аксюты, например, построена на простых, ловких, целесообразных движениях, дающих ощущение народной «ладности», — сильного, ловкого, правильно функционирующего тела. Здесь нашла свое выражение биомеханическая система Всеволода Мейерхольда.



О. С.

спект.
истори
склад
страг

можи
«Мая
тулзи
ралы
ны и
и тор
довск
копие
годия
зура
ла и
Эрди
сут п
добит
все с
потен
Эрди
ми об
ной

лого
ралы
ний
рой
довск
ный
литич
произ
менно
ному
не н
но и
телей

ков
вре
ния
убий
щая
вом,
вятся
том
выбр
телм