

В АУДИТОРИИ

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

«ИЗ ЧЕГО ВОЗНИКАЕТ АКТЁРСКАЯ ИГРА»

Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (сокращённо: Курмасцен) были созданы в июне 1918 года при театральном отделе Народного комиссариата просвещения в Петрограде. Мейерхольд был заведующим Курсами и преподавал там режиссуру и сценоведение до весны 1919 года. В 1920 году Курсы объединились с актёрской студией, руководимой Л.С. Вивьеном, — так образовался Ленинградский театральный институт, существующий до сих пор. Среди преподавателей Курмасцена были художник Кузьма Петров-Водкин, режиссёры Сергей Радлов и Алексей Григич; а среди учившихся — впоследствии крупные художники театра Владимир Дмитриев, Любовь Попова, Валентина Ходасевич, театровед Константин Державин.

Деятельность Курмасцена практически не изучена, документы не опубликованы.

Публикуемые отрывки взяты из записи и конспекта лекций В.Э. Мейерхольда, сделанных неуставленными лицами.

ЛЕКЦИИ НА ИНСТРУКТОРСКИХ КУРСАХ ПО ОБУЧЕНИЮ МАСТЕРСТВУ СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК ПО РЕЖИССУРЕ 6/III-27/III 1919

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

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

Лев в клетке ходит, точно по метроному, и ставит лапу на то место, куда ступал. И эта повторность не есть повторность тупости, не есть повторность истощённого умом организма, нет, это постоянное тяготение к существованию во времени ритмически. И вот, когда я говорю о ритме, говорю это актёрам, то я настаиваю, чтобы вы себя осознали родственниками с тем миром, который этот мир не перестал в себе носить, и мы тогда подходим к самому основному требованию своего тела, требованию, внушённому не потому, что это модно — [...] закалить себя и вернуть себя к природе в том смысле, как закалили себя

и находятся в постоянном общении с природой звери. Вот это-то обстоятельство и заставляет нас обращаться и к изучению музыки, и к изучению законов ритма, фехтования и гимнастики для того, чтобы раскрепостить себя, для того, чтобы не сидеть в клетке, потому что, в сущности говоря, мы гораздо консервативнее зверей...

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

Новый театр, в чаянии которого мы живём, есть взаимоотношение природы и тела человеческого, то есть слияние человека с миром животным. Вот таким показательным местом, где слилась эта культура с миром животным, и служит показательная встреча человека-скульптора с волком.

... я вас спрошу, почему мы употребляем термин «играть на сцене»? Потом я вас спрошу: почему театр требует сценического наряда? Почему, когда мы говорим «играть на сцене», нас тянет прежде всего преобразиться? Разве когда мы стремимся преобразиться и когда мы стремимся играть, разве у нас в голове может хотя на одну минуту явиться вопрос — так же точно воспроизвести, как в жизни? Если я готовлюсь к какому-нибудь маскараду и хочу представить какого-нибудь шута горохового или какого-нибудь фата, вообще какое-нибудь человеческое явление, представителя как-то-нибудь класса или моего знакомого, разве я буду прежде всего подсматривать, какой он носит пиджак, какой жилет, какая на нем шляпа? Нет, я прежде всего в игре высмею, я захочу его представить не только какой он есть, но подчеркнуть в нём то отрицательное или положительное, что я в нём подмечаю. Поэтому, когда мы хотим подобное изобразить, мы отдаёмся интуиции, то есть мы как бы бултыхаемся в воду вниз головой, мы говорим — «всё равно», я выворачиваю наизнанку шубу, нахлобучиваю шапку, и у меня получается медвеобразная фигура, потом я схватываю первый попавшийся цилиндр и напяливаю его, всё равно, или вставлю в глаз монокль, будет ли он настоящий монокль или я возьму у жены шпильку, сделаю из неё кружок, привяжу нитку или

бечёвку, если
наизнанку, и
что-то общи
риту, или М
изображаю
мне не нуж
непрерывно
возьму сам
я беру уго
этим самое
ще, здесь де
игры, котор
желая что-
просом, из
ходу действ
гуры станов
на спину др
то, что сло
одна из фи
кой, как хо
груды бело
необязате
основное, и
рактенно
длинное с
довательно
вот, собств
того театра
нашей точ

... я
представит
на сцене не
шагиваю че
шу одну но
делаю тако
берущего в
ственно чел
ности в на

продай звери. Вот
и к изу-
фехтования и
себя, для того,
ности говоря,
в клетку, то
же как будто
будто разры-
отвратитель-
ное сущест-
актёра, для
ую площадку,
который хочет
свои дви-
показывать
и блестящий
который он
нии. Вот, соб-
вот для того,
прекрасные
тогда, когда
ка, рампа, ко-
свозди какпе-
ено, ибо ему
ысоты, такой
на бы ему по-
ловкость, а
удно терми-
который я лично
ашей среды и
раз говорил
даю, что тот
ждём и кото-
возникнуть в
необычайной
м так кричат
ак звери, —
ериное, пре-
ход и ему,

вём, есть вза-
го есть сли-
казательным
ным, и слу-
а с волком.
термин «иг-
театр требует
рим «играть
иться? Разве
мы стремимся
одну минуту
вести, как в
маскараду и
ового или ка-
овеческое яв-
ни моего зна-
привать, какой
шляпа? Нет,
представить не
отрицатель-
ю. Поэтому,
аёмся интуи-
низ головой,
о наизнанку
ается медведе-
попавшийся
тавлю в глаз
и я возьму у
жу нитку или

бечёвку, если жилет не даёт нужного цвета, я его выверну наизнанку, иначе говоря, между маскарадом и театром есть что-то общее. И на маскараде, если я изображаю Маргариту, или Мефистофеля, или служанку, или повара, я их изображаю по памяти. Для того, чтобы изобразить повара, мне не нужно бежать в кухню, мне не нужно стараться непременно достичь сходства с ним, достаточно, если я возьму самое характерное; скажем, у него страшные брови, я беру уголь и черчу себе страшные брови, я подчёркиваю этим самое характерное, что есть в его физиономии. Вообще, здесь действует не фотографический аппарат, а система игры, которую мы наблюдаем в детской, когда ребёнок, желая что-либо изобразить, не останавливается перед вопросом, из чего это сделать — ему всё равно. Если ему по ходу действия нужно изобразить слона, то просто две фигуры становятся друг за другом, один из них кладёт руки на спину другого, третий же берёт простыню, несмотря на то, что слоны имеют другой цвет, просовывает палку, и одна из фигур, стоящих впереди будет шевелить этой палкой, как хоботом, получается иллюзия слона: торчат из-под груды белого четыре ноги и хобот — вот вам и слон. Значит необязательно придавать ту же самую форму, а нужно дать основное, контуры, дать характерное; ну что, скажем, характерно для слона? Четыре тумбы-ноги, что-то торчит длинное спереди и что-то коротенькое торчит сзади. Следовательно, маскарадность и система игры в детской — вот, собственно, те элементы, которые отличают театр от того театра, который называется театром, но который, с нашей точки зрения, не есть театр.

... японцы и китайцы делают так: нужно, например, представить, что я уезжаю со сцены на лодке, между тем лодки на сцене нет. Я подхожу к определённому месту на сцене, перешагиваю через то (то есть делаю вид, что перешагиваю), заночу одну ногу, потом другую, беру весло, которого не вижу, но делаю такое движение, что сразу создаётся иллюзия человека, берущего в руки весло, затем делаю движение, которое свойственно человеку, отталкивающемуся от берега. Есть особенности в наших движениях, по которым видно, что человек

что-то делает, так и тут я делаю характерные движения, благодаря которым получается иллюзия, что я уезжаю в лодке со сцены. Для китайца, для японца этого достаточно, он видит: какой-то человек сел в лодку и уехал со сцены.

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

... Подбрасывать несуществующий мяч. Пить несуществующий кофе за несуществующим столом.

РГАЛИ: ф.998, оп.1, ед.хр. 758.

ДОКЛАД О СИСТЕМЕ И ПРИЕМАХ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ, ПРОЧИТАННЫЙ В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ В ЛЕНИНГРАДЕ 23 СЕНТЯБРЯ 1925 ГОДА

Самыми опасными рифами надо считать утверждение, что есть какой-то разрыв между новой системой и прежней системой, что есть одно явление, а это антипод этого явления. Так сказать, конечно, было бы ошибочно. (Так, в Камерном театре — «отмежбывают себя от приемов игры старых актёров... и от приёмов Станиславского») — они впадают в своеобразную стилизацию — приёмы акробатической, так называемой, игры, рассчитанной на чёткость движений, на установку тех приёмов, которые тесно связаны с тренажом телесным. [...]

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

Вс. Мейерхольд на Курсах мастеров сценических постановок. 29 июля 1918 г.
Фото из музея СПГАТИ





Проект вывески плаката Курсов мастерства сценических постановок.
Фото из музея СПГАТИ.

... когда мы говорим о физиологии движений, то мы не можем брать телесные движения без всякого изучения сложного внутреннего механизма, который является комплексом нервной системы. [...]

Новому актёру надлежит поставить перед собой сложную работу, не только тренировать свои движения по определённой системе: начало так называемого классического танца, весь тот тренаж, который даётся балетным танцовщикам, затем приёмы акробатики, которые помогают ему расправлять и мышцы и кости и, наконец, умение группировать своё тело при всевозможных движениях, но ему ещё, кроме всего, надо заняться изучением своего нервного аппарата, чем, к сожалению, совершенно не занимается современный актёр.

... все движения наших физических механизмов зависят от основного, главного центра, головного мозга.

«Лабораторией я называю сценическую площадку».

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

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

... актёр — это человек, подошедший к зеркалу, подправивший, подтянувший себя, а затем, отойдя от зеркала, он всё ещё помнит себя таким, каким он видел себя в нём и способен помнить себя каждую секунду и терцию без зеркала, способен знать себя кинематографически, изучить в себе каждый поворот. Эта способность, в одну терцию, заставить работать свой мыслительный аппарат и составляет природу актёра...

... мы всегда понимали биомеханику не только так, что если актёр совершенствует свой словесный аппарат или аппарат своих движений, то он не может стать ещё актёром. Его способность каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предварительной работе он тяжёлодум), а затем, на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается всё подвижнее и подвижнее...

... в каждом актёре должен сидеть режиссёр.

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

... Актёр живёт на сцене двойным миром, в двух мирах — в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного «я». Он является распорядителем, организатором, порой авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему всё расположить для определённой цели.

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

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

РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.507.

Публикация Н.ПЕСОЧИНСКОГО

«ДО АПО

В апреле отметили два актёрской и (восьмым в Р. Петрограде, была осуществлён — «Маскарад» готовились к обещания: «Оп телеграмма ние состоит "Маскарад" нию Мейерхольда, наг — о ближай зовым) в орга и о созданных ческих поста

Первая атре появи «Вчера Петр мостков В.Э после спекти Сорабиса т.1 рвления театр Юрьев, затем театра оперы от Петроград представители новьева и Ака ми, но у Мейер ющим, и он в няков: "Маск и не знают т была настоль Александрин отказался.

Неизв ступить в Г театральн Питере, но 2 что перед от личный доклад Урицкого 27 а являлось так. Филармонии анонс: «В пя фронта: док путе участ Г.М.Козинцев В.Н.Соловьёв правда» сообщ «Культотдел саж доклад на да "О театре

Все три сообщения о н