

Ю. Головащенко

Этапы героической темы

В первые послереволюционные годы советского театра, как огневые зарницы, возникают резкие, броские, нарушающие все привычные нормы и понятия, спектакли Вс. Мейерхольда. Знаменитый уже режиссер, он в то время начинал как бы заново, ломая рубежи своего творчества. Заново, в категорическом отрицании традиционных сценических форм, создавалось возглавляемое им течение, одухотворенное лозунгами революции.

Агитационность — главный тезис театральной программы Мейерхольда 1918—1924 годов, она пронизывает все его спектакли того времени, насыщенные героикой, — и обе редакции «Мистерии-буфф» (1918 и 1921), и «Зори» (1920), и «Землю дыбом» (1923), и «Даешь Европу» (1924). Масса на сцене, сливающаяся с массой в зрительном зале, объединение сценической площадки с партером и галеркою — главенствующий принцип этих спектаклей.

«Хоровое» начало определяет сценическое изображение «нечистых» в постановке пьесы Вл. Маяковского. «Инструментовка толпы», по выражению самого поэта, автора героической, эпической и сатирической пьесы, не предполагала индивидуализации действующих лиц на сцене, «инструменты» не солировали в оркестре; не случайно Мейерхольд в начале 20-х годов отрицал «скрипки Паганини и знаменитые Страдивариусы». Эти слова об «инструментовке толпы» соответствовали цели Мейерхольда — воздействовать на зрителей. «Мистерия-буфф» превращалась в своеобразный митинг. Зрительный зал, по воле создателей спектакля, должен был ощутить единый порыв.

В начале 20-х годов Мейерхольд говорил, что задачи его театра не в том, чтобы «ра-

строгать» зрителя, «заставить его плакать». «Пусть в нашем театре он приобретает ту динамику, которую он не приобретет в других театрах, то волевое напряжение к строительству, которое ему необходимо. Наша задача сводится к тому, чтобы на сцене был хороший, здоровый смех, а если что-либо зрителя растрогает, то уж так, что не платочек нужно вынимать, а с кулаком на соседа полезть. Мы живем в боевую эпоху, когда не нужно допускать, чтобы порох сырел от слез или от каких-либо других причин. В нашу эпоху нам не до слез, а нужно, чтобы немножко порохом попахивало, и я думаю, что этого наш театр достиг».

Для театра, который в первые годы революции создавал Мейерхольд, важным было смыкание сценического представления и непосредственных событий жизни; так возник знаменитый случай во время спектакля «Зори», много раз описанный в театроведческих работах, когда действие было прервано для того, чтобы сообщить зрителям со сцены о победе Красной Армии на фронте у Перекопа. Театр хотел заполнить помещение выставками, отражающими события времени. Заведующий литературной частью Театра РСФСР писал руководству РОСТА: «Первый театр РСФСР, являясь театром современности, ставит себе задачу все время держать своего зрителя в плену у этой современности, в отличие от других театров, уводящих своего зрителя в сказку, сон и мечту. Вот почему я прошу Вас помочь мне в этой задаче путем устройства в фойе и коридорах театра витрин РОСТА, в которых отражалась бы как работа этого гигантского учреждения, так и все известия, получаемые им за день». В этой же связи примечателен замысел — показать представление «Дифирамб электрификации».

Театр-трибуна, где действует актер-трибун, — вот формула, в которой заключено театральное кредо Мейерхольда. Причем термины эти имеют смысл не переносный, а буквальный. Так и возникало у Мейерхольда стремление отыскивать «настоящего актера» среди красноармейцев или на заводах; он считал, что «нерв современности может быть схвачен только новым притоком», а игра актера должна идти от «я» гражданина. Это была и исходная позиция для воспитания артиста — «идеального оратора и человека с идеально гибким жестом», здорового, ловкого, сильного, который мысль умеет выразить физическим упражнением. На этом пути возникает биомеханика. Снова и снова Мейерхольд говорит о том, что все сценические площадки должны быть площадками-трибунами. Театр — орудие пропаганды, он организует

интеллект зрительской массы в нужном направлении

222862
И в «Зорях» Э. Верхарна осуществлялись эти принципы. По описанию Ю. Андерса, сцена, отданная «в полную власть аудитории, как и все остальное помещение», была «высокой, пустынной и холодной», «она обнажала перед зрителями когти декораций, неуютные громоздкие кубы, обтянутые холстом и выкрашенные в серебристо-серую краску, несколько веревок, протянутых лучеобразно от пола до колонников, висевший кусок блестящей жести, и красный и золотой фанерные круги». Мейерхольду были нужны для создания сценического действия своего рода беспредметность, локальные цвета, строгие геометрические формы, например цилиндры, прямые линии тросов. Но в эту нейтральность врывается конкретная жизнь со всеми ее конкретными событиями и фактами. «Актеры... в холщевых костюмах, крашенных в серебристо-серую краску, хриплыми, простуженными голосами... декламировали в зрительный зал агитационные монологи трагедии и жестикულიровали в приемах митинговых ораторов, стоя на линии рампы или на высоких кубах». А «внизу, в оркестре, стоял хор трагедии — несколько молодых людей и девушек, одетых в зимние пальто». И этот «хор» был необходим режиссеру, связывая «действие трагедии на сцене с предполагаемым действием в зрительном зале». Подобный синтез был своеобразен, необычен: «Со сцены неслись митинговые агитационные призывы, слышались такие же знакомые в революционной жизни слова о предателях, о вооружающейся революции, о ее вождях и боевых отрядах. ...И с верхней галереи сбрасывались вниз, в публику, листовки агитационного содержания». Исследователь справедливо видит, что в «Зорях», «щетилившихся буденовками в зрительном зале и громяющими песнями молодежи», было «больше полемиического задора и меньше сценического мастерства». Но и в этом спектакле и в «Мистерии-буфф» он отмечал повышение общественной роли театрального искусства.

В центре сценической площадки мейерхольдовского спектакля «Мистерия-буфф» (1921), где Театр РСФСР 1-й использовал приемы народного площадного театра, возникало срезанное полушарие земли, окруженное конструкциями — лестницами, площадками, перекошенными плоскостями. Театр РСФСР 1-й действительно показывал в спектакле обобщенную вселенную, как того и хотел Маяковский. Критика отметила «сверхмировой, чуть ли не космический размах основного образа «Мистерии-буфф» и «всю прихотливую игру соответ-

17
ствующие масштабы» в спектакле. По свидетельству «Вестника театра», режиссуре удалось удивительно удачно разрешить проблему «суживания» этого пространства одновременно и мистериального и буффального. Вверху — рай, внизу — ад, такие мистериальные по сравнению с просторным «кошмаром» иррациональной настоящей человеческой борьбы, на отлете — смело выброшенный в зрительный зал кусок Земного Шара. Отметим особо мысль о том, что образ человеческой борьбы оказывался в спектакле значительнее образоврая и ада, в этой мысли содержится большой и важный для дальнейшего развития революционного искусства смысл.

«Революционно-психологическими зарядами» (пользуясь выражением современной спектаклю критики) становились прежде всего мажорные сцены. Интересно в этом плане свидетельство о том, как Мейерхольд работал над текстом роли Красноармейца (появившейся во второй редакции пьесы Маяковского). «Среди ряда сцен, вдохновенно решенных Мейерхольдом, — говорил В. Бебутов, чей рассказ приведен в исследовании А. Февральского, — я вспоминаю эпизод победы над разрухой: на фоне и на ритмической основе звучащего марша Мейерхольд в чеканном ритме с подъемом огромной поэтической силы играл перед исполнителем роли Красноармейца (артистом Голубевым) монолог торжествующего трудового подвига». В книге, посвященной сценической истории «первой советской пьесы», А. Февральский рассказывает и о том, что в третьем действии «Мистерии-буфф» участвовал цирковой артист В. Лазаренко, спускавшийся на сцену по канату, чтоб исполнить акробатический трюк. Февральский приводит этот факт для подтверждения мысли, что Мейерхольд использовал приемы балагана и цирка. Но, думается, важнее, что акробатика вносила в спектакль ощущение жизнерадостности, человеческой ловкости и силы, своего рода героизма. Вспомним, что в те годы о цирке говорили как об искусстве, воспитывающем героев!

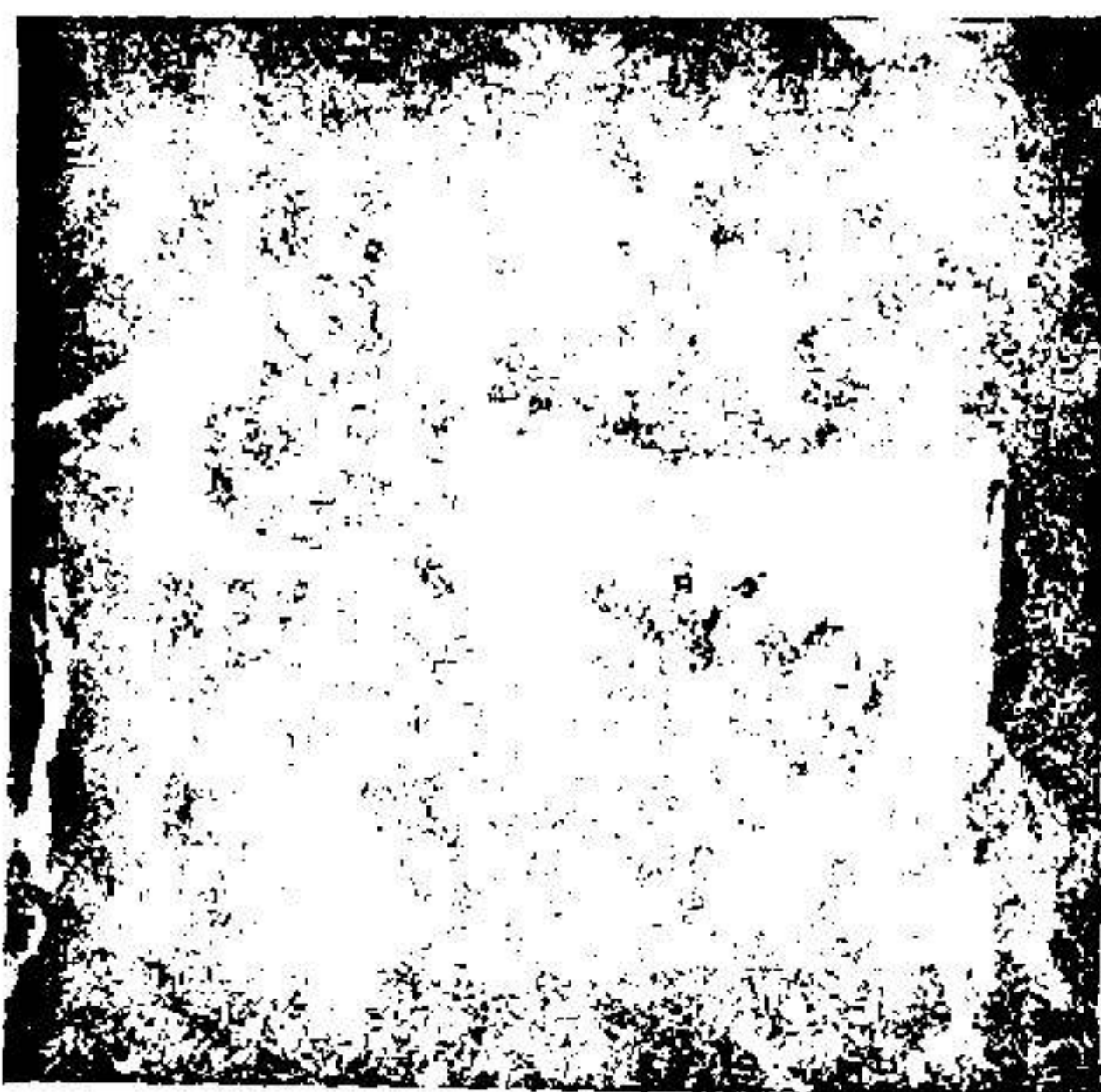
Исследователи по-разному оценивают сценическое решение «нечистых» в «Мистерии-буфф». Одни подчеркивают, что «нечистых» хотели представить единой массой трудящихся, «независимо от национальностей и профессий», «борющихся за свои права». Другие же, например, считают, что, выявляя тему пролетарского коллективизма, театр пришел к некой обезличенности образа «нечистых», и это была «ошибка многих спектаклей в ранний период истории советского театра». Снимем слово «ошибка», но тем не менее согласимся с мыслью этого исследователя, вернее, с содержанием его вывода.

Позже обезличенность уйдет со сцены — уйдет она и со сцены Театра Мейерхольда. Однако «Земли дыбом» Мартинэ-Третьякова все еще продолжала ту же линию героического спектакля. Снова сюжет разворачивался «в современности, абстрагированной от местности», театр отказывался от конкретности содержания — его интересовало «не копирование событий войны и восстания, а схематизированное военно-революционное действие» (А. Февральский). В спектакле, основной темой которого была «агитация против буржуазного милитаризма», опять причудливо сочетались героика и балаган; трагические мотивы чередовались с откровенно фарсовыми. Но зрительная и звуковая атмосфера сценического действия была все же уже иной. Как заметил Б. Алперс, на смену «странным предме-

Однако «Земля дыбом» Мартинэ-Гретьякова все еще продолжала ту же линию героического спектакля. Снова сюжет развертывался «в современности, абстрагированной от местности», театр отказывался от конкретности содержания — его интересовало «не копирование событий войны и восстания, а схематизированное военно-революционное действие» (А. Февральский). В спектакле, основной темой которого была «агитация против буржуазного милитаризма», опять причудливо сочетались героика и балаган; трагические мотивы чередовались с откровенно фарсовыми. Но зрительная и звуковая атмосфера сценического действия была все же уже иной. Как заметил Б. Алперс, на смену «странным предме-

там» ранних произведений Мейерхольда пришли реальные вещи «индустриального типа». На сценической площадке — автомобили, мотоциклы, пулеметы, походные военные телефоны; машины проезжали через зрительный зал и попадали на подмости, где действовали актеры; пространство освещалось резкими лучами военных прожекторов. На полотнах возникали световые плакаты, боевые лозунги. Не случайно «Земля дыбом» ставилась в Москве и под открытым небом; легко уловить родство спектакля Мейерхольда и массовых действ.

И «Даешь Европу» («Д. Е.») Подгаецкого по роману И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана характеризуются теми же приметами. Сатирический роман Эренбурга героизировался введением в сюжет мотива рабочего восстания; приемы агитационного



Е. Тяпкина
(Настя) и
Н. Серебря-
никова
(Гулячкина)

Э. Гарин
(Гулячкин).
«Мандат»
Н. Эрдмана.
Театр
имени
Вс. Мейер-
хольда,
1925



М. Жаров (Секретарь), Н. Охлопков (Берковец) и Б. Захава	(Ван Кампердафф). «Учитель Бубус» А. Файко.	Театр имени Вс. Мейер- хольда, 1925
--	---	---

плаката имели теперь такое значение для Мейерхольда, что он утверждал способность плаката в прямом смысле слова восполнить художественную ткань тех или иных сцен. Звуковая сфера спектакля — броская, резкая, выстрелы и взрывы, духовой оркестр, рев летящего мотоциклета; на сцене — спортивные выступления.

Лозунг «производительности», как определял П. Марков один из принципов мейерхольдовских спектаклей, пронизывает сферу многих из них. Примечательно, что в уставе «трудового коллектива» было записано, что Театр РСФСР 1-й ищет оздоровления в «индустриализме». Так возникают на сцене конструкции, вплоть до железнодорожного моста в «Земле дыбом», костюмы — общая для всех «прозодежда» в разных ролях и пьесах. Сеть лестниц, перехо-

дов, вертикальные железные круги, арка — «оживают» при помощи света при Мейерхольде. «Краски и прет изобретения» — писал П. Марков. Материал, из которого построены декорации, изображен деревом и железом и действует на зрителя качеством своего материала. В этом материале отображен дух нашей современности. Об этом же писал М. Бабанова, вспоминая свою работу с Мейерхольдом. «После заманчивых эстетических форм старого театра — суровое, аскетическое искусство эпохи военного коммунизма. Изгнание всех театральных аксессуаров». И соответствующее воспитание актера. Спортивность должна была служить актеру для выявления его качества трибуны, гражданина.

Новый этап героико-агитационных спектаклей в Театре Мейерхольда связан с по-

Виктор
В Гоголя.
ТНМ.
6



З. Райх
(Анна
Андреевна),
Н. Малогин
(Добчинский)

и М. Бабанова
(Мария
Антоновна)



Э. Гарин
(Хлестаков)
и З. Райх
(Анна
Андреевна)

становкой пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!», над которой работал режиссер В. Федоров (1926).

Мейерхольд восторженно отнесся к пьесе. В критике она была оценена более трезво. Так, П. Марков не видел в ней новизны в сравнении с ранними агитационными драматургическими произведениями. Но спектакль как художественное явление был знаменателен.

Мейерхольд и его ученик Федоров отказались от абстракций, ища для атмосферы действия живые приметы народного быта, среды, времени. Режиссерская работа была скрупулезна; «здесь стряпают, бреют, просят милостыню, торгуются из-за монеты, которая меньше нашей полушки, продают сласти, продают старые рабочие руки и молодые девичьи плечи»; на сцене «подлинная чужая жизнь, совершенно простая», — говорилось в печати. Чтоб показать повседневный труд Китая, в спектакль ввели помимо лодочников и грузчиков, действующих в пьесе, «точильщика, цирюльника, мозольного оператора, рикшу, торговца сладостями, продавца вееров, каждого с его звуковой вывеской, сочетанием звуков, особым для каждой профессии и производимым голосом, трубой, колотушкой и пр.». На сцене возникали эпизоды народного искусства: своеобразный китайский петрушка, игра на национальной скрипке; как интермедия — акробатический номер.

Но главное, чем отличался новый спектакль от ранних героических агитационных произведений Мейерхольда, состояло в том, что судьба народа была раскрыта в изображении драмы отдельного человека. В спектакле потрясал образ боя в исполнении М. Бабановой, вошедший в число боль-

ших явлений советского актерского искусства П. Марков писал, что «лирическая сцена самоубийства» маленького китайца «объясняет больше, чем плакатная агитационность». Он отмечал как одну из вершин спектакля песенку боя перед смертью, сценическое мгновение, которое стало одним из наиболее высоких проявлений артистического творчества тех лет. Марков писал также, что «в судьбе отдельных образов, в мимолетных фигурах» спектакля «трагедия Китая сквозила яснее, чем в замысловатой конструкции». Вывод исследователя чрезвычайно важен для пути развития советского сценического искусства: «Так происходило долгожданное «раскрытие скобок», разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от «плаката» к раскрытию человеческой судьбы».

Теперь вряд ли кто-либо станет спорить с тем, что в любого рода искусстве именно человеческая судьба волнует превыше всего и всего сильнее. Но тогда это открытие было значительным этапом в развитии стиля героического спектакля, в обогащении его принципов. Агитпьеса превращалась в художественное полотно, агитационное представление — в захватывающую картину человеческой жизни. И именно этот процесс привел театр к «Командарму 2» (1929), к пьесе молодого тогда И. Сельвинского, к спектаклю, где события гражданской войны, много раз уже изображенные на советской сцене, предстали в новом ракурсе, в новом изображении.

«У нас стоит задача — создать монументальный стиль на материале гражданской войны, — говорил Мейерхольд в связи с приближающейся премьерой «Командарма 2». — Вещь звучит буднями, в то время

Находки.
Наблюдения.
Подробности

Проблема времени
и пространства
в театре

Работа Вс. Э. Мейерхольда
и Л. Т. Чупятова над оформ-
лением «Пиковой дамы»

Известно, что время и пространство в искусстве обладают иным «качеством», нежели в реальной действительности. У Льва Толстого описание предсмертных мук Андрея Болконского или размыш-

лений наедине с собой Анны Карениной занимают больше времени, нежели фактическое протекание этих моментов в реальной обстановке. Описание смерти Ивана Ильича составляет содержание целого рассказа. Чтение страниц Достоевского с описанием убийства Раскольниковым старухи отнимает несколько часов, тогда как само событие свершилось в несколько минут. И, наоборот, фраза: «Пять лет прошло с того времени» — фраза Гоголя, определяющая срок, протекший от смерти Пульхерии Ивановны до новой встречи автора с Афанасием Ивановичем, отнюдь не переживается читателем как действительно длин-

как нужно ее поставить на ходули». Оговорился сразу: термин, избранный Мейерхольдом, был употреблен им в особом понимании; речь шла о приподнятости, патетике, о своеобразной даже романтичности поэтики спектакля «Как построены мизансцены?» — рассказывал позже Мейерхольд о своей работе над драмой Сельвинского. — Я стараюсь в мизансценировке дать пафос революции, которым полна пьеса. При построении [спектакля] я насыщался образами лучших мастеров гравюры времен Французской революции и композициями Давида». На сцене возникло произведение, в котором современные критики сразу уловили отзвуки «героического эпоса», «героической легенды».

Если критика и видела в «Командарме 2» продолжение «Зорь» и «Земли дыбом», то подобная связь усматривалась, думается, благодаря общей направленности спектаклей Мейерхольда, каждый из которых был (по выражению О. Литовского) «героически-подъемным зрелищем». Образный строй во многом был различен. В «Зорях» — абстрактность, вдруг уступавшая место живой, конкретной информации «сиюминутного» плана; в «Земле дыбом» — натуральность военного снаряжения; в «Командарме 2» — историческая конкретность, поднятая до символического обобщения, не отрицающего индивидуализации.

«Это люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918—1919 годах, легендарные герои легендарного времени, — писал Б. Алперс о персонажах спектакля. — Если снять с них папахи или бараньи полушубки, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на теле. Оттого так неподвижно стоят они на месте

со своими длинными пиками. Оттого так медленные и торжественные их движения и печать странной задумчивости лежит на всем их облике. Этот переход от традиционного бытового жанризма в сценической характеристике эпохи гражданской войны в план легенды — чрезвычайно интересен, как первый опыт в современном театре». Позже, уточняя свои определения, историк напишет, что историческое прошлое — годы гражданской войны — в спектакле Мейерхольда «Командарм 2» «превращается в изваяние», сравнит легендарность героев пьесы с легендарностью древних скифов. Однако из самого его описания спектакля видно, что «план легенды» не отторгал его создателей от изображения определенного исторического времени.

Мейерхольд построил сложный образ спектакля путем детальнейшей, можно даже сказать, утонченной разработки его партитуры. Декорационная конструкция, цвет и освещение, ритмы и манеры речи, характер сценической пластики — все было подчинено стремлению режиссера к монументальности стиля, все было продумано, каждая частности соответствовала целому. «Командарм 2» действительно был преддверием того «музыкального театра», к которому шел Мейерхольд на драматической сцене, то есть театра гармонизованного, как сложнейшее музыкальное творение.

Отсюда — важнейшее значение ритма на сцене. «Ходули», как назвал Мейерхольд манеру игры, принцип решения спектакля — он искал прежде всего в ритме. «Каждый должен подтянуть себя на ходули, чтоб я слышал ритмическое качание слов», — требовал режиссер от актеров. Актер, читающий стихи Сельвинского, должен был, по

ное время. В эпиллоге к «Братьям Карамазовым» перечисляются события, свершившиеся на протяжении многих лет. Время же узнавания читателем об этих событиях ни в какой мере не соответствует реальному времени, которое требовалось для их свершения.

Так же обстоит дело и с пространством. В китайском и японском театрах актеры делают несколько ритмических кругов по сцене, и эти движения воспринимаются как длительное путешествие из одной местности в другую. (Ср. у Мэй Лань-фаня). В живописи на полотне в 20—30 квадратных сантиметров художник изображает пространство в несколько десятков

километров. В кино и театре при смене кадров или эпизодов место действия переносится из одной страны в другую, из одного времени года в иное и из одной эпохи в другую. Требование античной драматургии об «единстве места действия и времени», сформулированное Аристотелем, давно не соблюдается театром.

Реальное переживание временной длительности и пространственной протяженности искусство замещает воображаемым образом времени и пространства. Восприятие художественного образа времени или пространства не тождественно реальному восприятию тех же категорий.

И вот это обстоятельство, что называется, «развязывает руки» живописцам, писателям, поэтам, драматургам, режиссерам театра, кино и т. д. Но они не ограничиваются только тем, что перемещают место действия из Трои во дворец Одиссея, с площади, где гудит толпа, в башню Notre Dame, из хижины дикаря в палатку современных богачей, из одного века в другой и т. д. Живописцы, поэты, драматурги стремятся разновременность и разнопространственность представить как бы совмещенными в одной композиции. В силу этого приема зритель или читатель видит два-три события одновременно, поданными как бы

определению Мейерхольда, «попадать на какого-то гарцующего коня». В этой трактовке сценической речи — ключ ко всему образному строю спектакля, ко всей его поэтике.

«Полукругом, опираясь одним концом в зал и другим теряясь в высоте, поднимается в глубине лестница; две плоские колонны пересекают ее в центре; между ними выдвигаются две площадки, фиксируя внимание зрителя на разыгрывающихся на них сценах, неширокий просцениум образует основную игровую площадку; свинцовый тон конструкции придает действию строгость и четкость; строгой ритмичности требует от актеров и лестница; она в значительной степени предопределяет ритм игры», — описывает Марков сценический образ спектакля. А на этом обобщенном фоне — куртки, шинели, бурки, меховые шапки, пулеметные ленты, как деталь сценической одежды, — костюмы исторически конкретные, вплоть до того, что их пестрый разнобой передавал особенность состава Красной Армии 1918 года, слагавшейся из самых разнородных частей. Мейерхольд сам оформлял этот спектакль. Однако для истории театра интересны замыслы художника К. Петрова-Водкина, который должен был участвовать в постановке. Как видно из его переписки с Мейерхольдом, художник не хотел никаких зеленых тонов, он хотел идти от светло-желтого цвета через охру до черно-матовых красок; на фоне этой гаммы — блестящие черные кожанки и красные огоньки значков Красной гвардии. Искалась «страшная чернота» в глубине сценической площадки. Думается, несмотря на то, что Петров-Водкин от работы над «Командармом 2» отошел, его планы на Мейерхольда повлияли.

путем «наплыва», события, которые в реальной жизни совершаются во временной последовательности и в разных пространственных планах и не могут быть восприняты совместно.

То, что в живописной технике называется «лессировкой», а в кинематографии «наплывом», при переносе в план композиционный я называю пространственно-временным смещением. При лессировках глаз одновременно воспринимает два или несколько цветов, тонов, лежащих один под другим и видимых потому, что кроющаяся, или корпусная, краска, находящаяся внизу, просвечивает через слой лессировочной или прозрачной.

Этот прием, переведенный на язык композиции, приводит к приему смещения пространственно-временных категорий.

Прием этот исконный, насчитывающий тысячелетия своего существования, и даже, чем дальше в глубь веков, тем чаще встречаемый. Я хочу обратить внимание на композицию древнеегипетских рельефов.

Вот перед нами плоский рельеф из Саккары, изображающий Кагемни С посохом в одной руке и с символом власти в другой, он представляется на первый взгляд совершенно неподвижным. Но стоит пристально всмотреться в композицию этого рельефа, как

Тщательной была работа режиссера с актерами, в частности над сценической речью. В спектакле возникло, как писал один из критиков, «нечто вроде коллективной декламации при участии оркестра», голоса актеров, усиленные с помощью специальных приспособлений подобно использовавшимся в античном театре (в некоторые моменты действия «хор» — масса произносил реплики в специальные рупоры), звучали как оркестровые инструменты. И в то же время живая конкретность языка, почти жаргонные обороты, лексика речи командарма Чуба характеризовали его как человека из гущи народной, и это не сглаживалось, а обострялось актером. «Хоровое начало» в решении образов бойцов Красной Армии — и вместе с тем «характерная отделка» и «подача» (по выражениям О. Литовского) каждого отдельного персонажа — сложнейшая «диалектическая геометрия» образа спектакля. Вероятно, был прав А. Пиотровский, считавший, что выразительные средства этого спектакля Мейерхольда — «хоровое чтение в рупоры, массовые передвижения, военные марши, патетическая декламация, вплоть до выезда всадников на сцену, все это почерпнуто из арсенала революционных инсценировок». Но вместе с тем — углубленная разработка характеров главных действующих лиц, их психологии. И твердая позиция режиссера, его смелое вмешательство в авторскую концепцию, собственное истолкование драматического конфликта, отличающееся от замысла драматурга.

Математический термин «геометрия», употребленный П. Марковым в похвалу Мейерхольду за его «Командарма 2», у Сельвинского, однако, возникал совсем в другом контексте. Сразу после премьеры драматург

обнаружится, что фигура Кагемни изображена в развернутом виде со всех сторон. Лицо изображено в профиль, глаз в фас, плечи в фас, причем со спины, так же как и одна рука; грудь в профиль; живот в три четверти; ноги в профиль, и каждая с большого пальца. Подобная изобразительная структура есть результат развертывания человеческой фигуры вокруг вертикальной оси на полный поворот в 360°. Некоторые части фигуры даны в фас спереди (глаз) и сзади (плечи); другие части изображены в профиль также или спереди (лицо и левая грудь) или сзади (левая нога и спина), наконец, живот с пупком изображен в три четвер-

писал о том, что в его произведении можно найти «проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтики», столкновение мешанинской революционности с революционностью пролетарской, противопоставление заблуждающейся гениальности — посредственности, знающей свое дело, перерастание социализма в революционный практицизм и многое другое». Драматург был не удовлетворен тем, что в театре «эта диалектическая геометрия поэмы... переведена режиссурой в план агитационного примитива».

Критика не прошла мимо разночтения пьесы Переосмысление Мейерхольдом драматургического материала отмечалось почти в каждой статье. Часть критиков видела в пьесе проблематику философскую, усматривала в сюжете борьбу двух лагерей за «гегемонию в руководстве революционным движением», а в этой борьбе — вопрос о «лутях пролетарской революции». Ныне, перечитывая пьесу Сельвинского, видишь, что философское содержание «Командарма 2» — нечто вроде мыльного пузыря, тогда как конкретный социальный смысл драматического действия волнующ и интересен. Мейерхольд сразу уловил это; здравый смысл подсказал ему, что в спектакле нужны именно социальные акценты, для чего, по выражению одного из критиков, «понадобилось опростить ряд философских предпосылок» драмы. Режиссер угадал, что характер Оконного не выдерживает той нагрузки, о какой мечтал драматург; не «заблуждающуюся гениальность», а завистничество мелкого человека ощущаешь в его действиях. И то, что на сцене он предстал контрреволюционером, вытекает из всего хода драматических событий спектакля.

ти. Если представить себе подобный разворот тела в действительности, то человек должен был бы поворачиваться к художнику то в фас, то в профиль, то в три четверти. Или можно допустить иную возможность: человеческая фигура остается неподвижной, но художник обходит ее вокруг, фиксируя отдельные ее части то спереди, то сзади, то сбоку.

Вот другой пример, взятый из древнерусского искусства. Икона XV столетия Новгородского письма, изображающая «Битву новгородцев с суздальцами». В левой части композиции изображен храм, покрытый куполом и видимый, следовательно, с внешней стороны. Но

перед его стеной изображена стоящая на подставке икона «Знамение» и вокруг нее несколько фигур священнослужителей. В данном случае место действия — внутренность храма, из которого берут икону, чтобы перенести ее на крепостную башню. Следовательно, внешняя стена храма одновременно и его внутренняя стена, и зритель видит совмещенными в одном кадре два разных пространственных плана.

Та же древнерусская живопись дает примеры и временных сдвигов. На иконе «Усекновение главы Иоанна Предтечи» зритель видит голову Иоанна, склоняющуюся перед мечом палача, и одновременно ее же на блюде, уже отрубленной.

Мейерхольд укрупнил образ Чуба. Вместо «посредственности, знающей свое дело», в спектакле появился человек, воплощающий (как того хотел режиссер) «непоколебимую волю пролетариата к победе». «Богатство, играющий Чуба, создает в этой роли новое социальное амплуа», говорил режиссер. В период выпуска спектакля он характеризовал командарма как революционера, который не идет ни на какие компромиссы ради выполнения цели.

Образ Чуба был высоко оценен критикой, хотя, как это видно из материалов, характеризующих процесс создания спектакля, дался актеру не сразу. Но в конце концов ни грубоватая лексика, для которой типичны «шершавые» литературные обороты, ни грубоватая манера поведения не затуманили духовную силу, рыцарское благородство, смелость Чуба-стратега, Чуба-руководителя, вынужденного быть и жестоким, и стойким, идти на риск. Победа была одержана; отмеченный критикой «превосходный грим, сжатое энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый голос артиста» помогли воплотить образ командарма.

Мейерхольд пересмотрел и финал пьесы, исход драматического конфликта. Повторяя в конце своей «драматической поэмы» ее начальную ситуацию, сближая имена Оконного и Подоконникова, из которых второй приходит как бы на смену первому, заставляя их обоих читать строки одного и того же сонета, Сельвинский словно стремился показать повторяемость трагических жизненных явлений. Снова явился на сцену завистник, завистник в одеянии романтика, снова столкнулись две силы, и может произойти предательство... Не так заканчивалась

Построение изображений в китайской и японской живописи путем аксонометрической проекции, а не в перспективе, дает возможность видеть предмет одновременно с трех точек зрения в фас, слева (или справа) и сверху. Так называемая «синтетическая перспектива» японцев есть результат смещения двух и более пространственных планов в пределах композиции одного картинного «кадра». Немецкий искусствовед Вольф объяснил эту «синтетическую перспективу» тем, что художник, находясь внутри картины, изображает пространство с двух противоположных позиций. При взгляде в глубину картины он воспринимает

пьеса на сцене ТИМа. Ее события завершались победой Чуба, победой революционной воли и мужества.

В свое время Б. Алперс упрекал образ Оконного в антиисторизме; он писал, что Сельвинский тему интеллигента-индивидуалиста условно разработал на материале гражданской войны, справедливо указывая, что «в годы военных фронтов интеллигент-романтик типа Оконного и не стремился бороться за право умирать в уральских степях, на подступах к Ленинграду и в соленой воде перекопского штурма». «В те годы Оконные саботировали или получали пайки, греясь у буржуйки». И Мейерхольд был прав, затушевывая в своем спектакле проблему «интеллигента», «заблуждающейся гениальности» и подчеркивая, обостряя проблему столкновения двух классово враж-

дебных сил. «Командарм 2» в постановке Мейерхольда — спектакль целостный, хотя и «геометрически»-сложный. Иначе строился более поздний спектакль — «Последний решительный» (1931), где соединились различные тяготения Мейерхольда, «сошлись» разные темы его творчества и различные сферы его художественных взглядов в послереволюционное время.

Драматург и театр звали к готовности оборонять Родину, воюя с псевдогероикой на сцене и противопоставляя театр, воплощающий сугубо «театральную» действительность, театру героическому, гражданственному. Отказываясь от развития единого сюжета, драматург и режиссер соединили три совершенно различных пласта: памфлет, осмеивающий балетную вампуку; сатиру, изображающую «разгульных» моряков,

втайне исповедующих анархические взгляды, героиню — сцена на границе, заканчивающаяся гибелью отряда. Все это поочередно возникало на театральной площадке, одетой в нарочито простые и в то же время способствующие сценической выразительности щиты, на фоне которых каждое движение актера становилось особенно отчетливым.

Не будем в этой статье описывать злую карикатуру на хоресграфический спектакль и полемизировать с Мейерхольдом, эту карикатуру создавшим вслед за Вс. Вишневским. Не будем касаться и эпизодов моряков Самушкина и Ведерникова, развлекающихся на одесском берегу с девицей Пелагеей, украсившей себя именем Кармен. В историю театра как один из ярчайших примеров героического жанра на сцене во-

шел последний акт мейерхольдовского «последнего решительного» — эпизод «Застава № 6».

Двадцать семь пограничников ранены и смерть при вражеском обстреле. Двадцать семь человек простились с жизнью. И когда последний из них, старшина Бушуев, роль которого играл Н. Боголюбов, невероятным усилием воли заставил себя встать на ноги, увидел, что «живых нет никого», и, преодолевая боль, останавливая смерть, слабеющей рукой начертал великую цифру — число граждан Страны Советов, а потом из ста шестидесяти двух миллионов отнял двадцать семь, — этот эпизод спектакля стал символом человеческой воли, мужества.

Скульптурное расположение актеров на фоне оголенного, окаймленного подвижными щитами сценического пространства.

И. Ильинский
(Присыпкин)



Вс. Мейерхольд
на репетиции
«Клопа»
Вл. Маяковского,
Гостим,
1929

Патетическая музыка Скрябина. В шумовом оформлении — грозные звуки сражения. Строгая простота и пафос в актерской игре. Таковы слагаемые, избранные Мейерхольдом для главных эпизодов «Последнего решительного» — эпизодов героических.

Мейерхольд добивался, чтобы выход группы моряков из зрительного зала на сцену воспринимался как выход людей, «строящих спектакль». Он хотел, чтобы этот выход «отбрасывал», сбрасывал со сцены все «ложноакадемическое». Так уже в прологе на сцене возникала тема людей-героев, нашедшая свое кульминационное выражение в эпизоде «Застава № 6».

Режиссер отвергал какую бы то ни было декламационность сценической речи. Вишневский в этом смысле был его горячим союзником; однажды, испугавшись, что он сам дал какой-то повод для декламационной манеры актерской игры, автор «Последнего решительного» схватил экземпляр пьесы и сказал: «Я все перепишу». Как и драматургу, режиссеру нужна была полная искренность актерской игры. «Режиссер только пунктирует, а актер размечает кровью», — говорил Мейерхольд. Включив в спектакль музыку Скрябина, режиссер искал «маэстозных ритмов» действия. А элементы героической драмы должны были в спектакле возникать задолго до непосредственно героических эпизодов; зародыш большого драматического напряжения таился в самых неожиданных сценах спектакля; уже в пляске Кармен — как того хотел Мейерхольд — появлялось предчувствие, ощущение тревоги.

Героический спектакль Мейерхольда на рубеже 20-х и 30-х годов — «Последний решительный» — по своей стилистике во мно-

гом соотносился с ранними работами режиссера: имеются в виду его работы революционного времени. В «Последнем решительном» развивалось начатое в «Звездах» или в «Д. Е.» Эпизод «Застава № 6» по своей броскости и лаконизму приближался к плакату. Но это был плакат, в котором и обобщались и оставались живыми («размеченными кровью») человеческие переживания. Образ отдающего жизнь пограничника стал одной из вершин советского актерского искусства, которое воплощает характер и психологию человека-современника, героического человека.

«Последний решительный» входит в число важнейших экспериментов советской сцены на пути ее поисков героического. В этом произведении на материале советской драматургии (а именно работам режиссера на материале советской героической драмы посвящена данная статья) Мейерхольд пришел к вершинам агитационного искусства.

пространство в «прямой» перспективе, так же как и зритель, находящийся в этом отношении в одинаковом положении с художником. Повертываясь, художник, находящийся в центре картины, весь ее передний план, со всей точки зрения, опять-таки изображает в прямой перспективе. Зритель же, находящийся вне картины, изображение пространства переднего плана воспринимает с противоположной художнику позиции, в так называемой «обратной перспективе».

Тот же прием пространственных «сдвигов» имеет место в персидской миниатюре и вообще в древневосточном искусстве.

Наконец, в новейшей живописи

этот прием смещения пространственно-временных планов нашел широкое применение.

И вот этой исконной традицией, исчисляющей опыт тысячелетиями, воспользовался Вс. Мейерхольд в своей работе над «Пиковой дамой» в Ленинградском Малом оперном театре. Может быть, не многие обратили внимание, что декоративно-вещественная композиция ряда эпизодов построена по методу смещения пространственных планов. В сцене «у Лизы» (1 действие) зритель видит ряд комнат, вестибюль внутреннего плана здания и одновременно внешнюю стену дома с окном на улицу в левой части сцены, а на авансцене — тротуар и

решетку одного из петербургских каналов.

Вот как сам Мейерхольд описывает пространственное оформление этой сцены. «Ряд комнат, который мы видим расположенным по вертикали. Внизу вестибюль. Окна как бы обращены на один из петербургских каналов. Из вестибюля идет лестница в комнату Лизы, другая лестница — в музыкальную комнату, где стоит клавесин. Окна музыкальной комнаты обращены к вестибюлю».

Когда Герман, направляясь к Лизе, проходит вдоль канала, зритель видит его фигуру за решеткой, то есть наблюдая за ним как бы с другого берега канала. Фак-