



Виктор БЕРЕЗКИН

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

ПРИНЦИПЫ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ

Театральный конструктивизм – сценическая версия общих идей конструктивизма в целом. Подобно открытиям других авангардных направлений, эти идеи складывались первоначально в пластических искусствах – в мастерских художников, на их выставках, в их дискуссиях.

Напомним основные этапы движения художников «от изображения к конструкции»: контр-рельефы В. Татлина (1914), выставка «Беспредметное творчество и супрематизм», где произошло размежевание с супрематизмом К. Малевича художников конструктивистской ориентации (1919), экспонирование «Башни Татлина» (1920), дискуссии в ИНХУКе о конструкции и композиции (1921, январь-февраль), выставка ОБМОХу, где впервые экспонировались конструкции А. Родченко, В. и Г. Стенбергов, К. Медунецкого, К. Иогансона (1921, май), две выставки «5x5=25» В. Степановой, А. Веснина, А. Родченко, Л. Поповой и А. Экстер (1921, сентябрь-октябрь) и, наконец, выставка В. и Г. Стенбергов и К. Медунецкого, в названии которой впервые прозвучало само слово «конструктивисты» (1922, январь). В процессе этого движения было осознано и сформулировано главное положение конструктивизма – целесообразная организация материальных элементов, отобранных художником, исходя из их функциональной необходимости.

Итак, с одной стороны, первый принцип – целесообразная организация структуры и формы самой конструкции (как некоего объекта, сооружения, вещи), обусловившая

стилеобразующее значение конструктивизма в художественной культуре XX века. С другой стороны, второй принцип – функциональная необходимость конструкции и ее элементов для их практического использования.

В театре, с которого конструктивизм начал экспансию за пределы станкового творчества (наиболее решительно продолжив, тем самым, аналогичные устремления кубизма, футуризма и супрематизма), эти два принципа воплотились, соответственно, в двух типах оформления спектакля. Первый тип – единая установка. Второй – функциональная сценография. Заявив о себе в «Великодушном рогоносце», они затем развивались параллельно, как разные (хотя и пересекающиеся, друг друга дополняющие и постоянно взаимодействующие) направления театральных исканий 1920-х годов.

При этом ни единые установки, ни даже функциональная сценография не родились вместе с конструктивизмом. В качестве типов оформления спектаклей они существовали с древнейших времен истории театра, то есть были генетически присущи искусству сценографии.

Функциональность используемых в представлении материально-

Pro memoria

вещественных элементов – одна из исконных черт поэтики ритуально-обрядовых действий, сценического фольклора, старинного театра всех форм, от классических восточных до комедии дель арте. Одновременно среди элементов ритуально-обрядовых действий были и объекты, природные или специально сооруженные, которые выступали в роли единых установок, являя собой модель мироздания или образ иного обобщенного места действия. В античном и шекспировском театрах они обрели форму постоянной архитектуры (скена и трехъярусная елизаветинская конструкция), в средневековых мистериях предстали в виде развернутых на площадных подмостках симультанных декораций, создававших образ христианской Вселенной. Затем в театре нового времени и единые установки, и функциональный принцип оформления спектаклей исчезли со сцены, сменившись на несколько веков декорационным искусством, целью которого было изображение конкретных мест действия в разных формах и стилистических манерах: ренессансные перспективы, барокко XVII века, классицизм XVII века, барокко XVIII века, романтизм, натурализм, импрессионизм, мирискуснический неоромантизм, модерн и т.д.

Театр XX века вновь обратился к единой установке и приемам функциональной сценографии. Этот процесс начался до возникновения конструктивизма и был связан с другими, ему предшествовавшими, стилистическими течениями. С символизмом и неоклассицизмом – у А. Аппиа, который первым предложил единые установки, как архитектурно пластическое воплощение

образов обобщенных мест действия мифопоэтического содержания. С кубизмом и кубофутуризмом – у художников Камерного театра, сочинявших для спектаклей А. Таирова единые установки, являвшиеся выражением языка современной пластики, самого существа архитектуры эпохи или художественного стиля (античная архаика и классика, романский стиль, готика, ренессанс, барокко и т.д.). Напомним, что десятилетием ранее аналогичную панораму стилей разных исторических эпох и стран (античность, древний Восток, древняя Русь, испанское средневековье, французский XVIII век, русский XIX век) развернули декораторы «Мира искусства» – на уровне покартинного изображения конкретных мест действия в духе стилизации и ретроспективизма в отличие от единых установок, как образов обобщенных мест действия у художников Камерного театра.

Что же касается функциональной сценографии, то ее принципы предстали поначалу, как сугубо игровые, заимствованные у комедии дель арте, восточного театра, русского балагана, средневекового фарса и т.д. Наиболее последовательно работал в этом направлении Мейерхольд – в экспериментах, осуществлявшихся под псевдонимом Доктора Даппертутто, в блоковых спектаклях, в Студии на Бородинской, наконец, в известном смысле в традиционалистских постановках на Александринской сцене – прежде всего, в «Дон Жуане», где идея функционального оформления сценического действия проступала в облике всеохватного головинского декоративизма. Однако в каком бы виде ни представала эта идея у Мейерхольда в петербургский

Сценография

период его творческого содружества с А. Головиным, Н. Сапуновым, С. Судейкиным, которые оставались, прежде всего, блистательными декораторами, ее общим смыслом было утверждение принципа оформления не столько как места действия, сколько как самого действия, каждого его момента, ситуации, положения по отдельности, по-разному, в соответствии с его потребностями.

Начав движение в этом направлении с постановки «Балаганчика» А. Блока и развернув его в работах 1910-х годов, Мейерхольд на рубеже десятилетий обратился также и к оформлению спектаклей с помощью единой установки – вслед за Таировым, более того, сначала именно в Камерном театре и в сотрудничестве со своим будущим главным эстетическим оппонентом.

Плодом такого сотрудничества стал спектакль «Обмен» П. Клоделя, показанный в феврале 1918 года в единой установке Г. Якулова, создавшего средствами графического кубизма образ космогонического скалистого пейзажа. Однако этот опыт соприкосновения Мейерхольда с эстетикой Таирова ничего, кроме взаимного раздражения, не дал. Тем не менее, сам принцип оформления спектакля с помощью единой установки Мейерхольд от Таирова воспринял и пытался затем по-своему претворять в других постановках.

Сначала в петербургской постановке «Мистерии-буфф» В. Маяковского, осуществленной спустя полгода после «Обмена», была сооружена единая установка в виде полусферы земного шара. Она предстала, как, в сущности, иллюзорная (то есть функционально не используемая актерами) декорация, окруженная хотя и

кубистическими, но вполне изобразительными задниками (сводчатый зал Ада, пряничные облака Рая, абстрактная композиция на индустриальную тему – земля обетованная). Задники были сделаны по эскизам К. Малевича. Затем в «Зорях» Э. Верхарна (1920) появилась единая установка В. Дмитриева. Она сочетала геометрические объемы и ступени кубистической (в духе А. Экстер) пластической «клавиатуры» для актерских мизансцен и взметнувшуюся в сценическое небо композицию из треугольников, конусов и канатов (в духе контр-рельефов В. Татлина). Наконец, во второй, московской, версии «Мистерии-буфф» снова была полусфера земного шара, но выстроенная на сей раз не в центре сцены, а в правой части авансцены (как бы скатываясь в зрительный зал). Здесь она активно обыгрывалась актерами, открывая внутри себя подземелье Ада, дополняясь наверху площадками Рая и захватывавшим все остальное пространство сооружением из мостков и лестниц, являвшимся Ковчегом. Художниками спектакля были А. Лавинский и В. Храковский (костюмы – В. Киселев). Они входили в группу ИНХУКа и как раз во время работы над «Мистерией» вместе со своими товарищами размышляли о переходе «от изображения к конструкции». Их установка, оставаясь по сути своей все еще «изображением» (симультанной композицией, образом мистериальной «всей Вселенной»), вместе с тем включала в себя элементы, выстроенные по принципу функциональной целесообразности. Это означало, что дорожения театрального конструктивизма оставался всего лишь один шаг. Однако для того, чтобы его сделать, и Мейерхольду, и приглашенным им к сотрудничеству художникам

Pro memoria

предстояло овладеть совершенно новым качеством пластического и сценического мышления.

Процесс протекал достаточно сложно и противоречиво. Прежде всего, у Л. Поповой, чье имя, как автора конструкции, стояло на премьерной афише «Великодушного рогоносца». Отсюда особый интерес представляет история создания этого первого произведения театрального конструктивизма. Тем более, что она не столь очевидна, сколь выглядит в рассказе участника постановки и сотрудника Мейерхольда И. Аксенова, а также в статьях последующих исследователей, прежде всего, Е. Ракитиной, автора первых в русской театроведческой литературе публикаций о театральном конструктивизме¹.

И. Аксенов начинает рассказ с того момента, когда «все были уже давно согласны с тем, что на месте игры должны находиться только предметы, указанные диалогом, как таковыми. Этими предметами оказались два окна, лестница, две двери и лестничная площадка». Обо всем этом и о том, что «станков будет два, они будут неравной высоты, каждый из них будет завершаться площадкой с приставной лестницей о дощатых ступенях, левый будет содержать две двери <...>, а правый – оба окна», договорились «на общем собрании и с одобрения мастера»².

Затем, когда речь зашла о реализации плана, за помощью обратились к Л. Поповой. Она была сотрудником мейерхольдовских Высших режиссерских мастерских, вела курс «Вещественное оформление спектакля» и принимала участие в обсуждении проекта постановки «Рогоносца». От практической работы над созданием

конструктивной установки Попова сначала отказалась. Предложила поручить сделать макет (по заданным Мейерхольдом схеме и плану) одному из студентов, В. Люце.

Только после того, как увидела, сколь примитивной, игрушечно беспомощной предстала конструктивная установка в исполнении студента, взялась за работу сама. Переделала макет, в результате чего он обрел ту пластически цельную форму, которая вошла в историю театра как первое произведение сценического конструктивизма. Однако категорически отказалась ставить свое имя на афише, как автора конструкции. Согласилась только после долгих уговоров со стороны руководства театра.

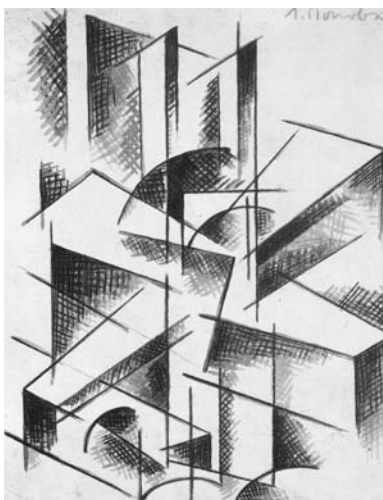
Такое изложение Аксеновым истории создания «Рогоносца», полностью принятое историками театрального конструктивизма, вызывает, по крайней мере, два существенных вопроса.

Первый вопрос – о причине упорного нежелания Поповой подписываться под этой работой, несмотря на то, что, по свидетельству того же Аксенова, художница была довольна результатом. Более того, она прекрасно понимала: установка «Рогоносца» – прорыв в ее творчестве, позволивший наконец-то практически реализовать идею, которую она вместе с коллегами по ИНХУКу к тому времени уже сформулировала теоретически. Тем не менее, от авторства отказывалась. Почему? Аксенов объясняет это тем, что ее якобы смущал «эстетический характер» созданной ею установки, который противоречил декларируемому конструктивистами намерению вообще порвать с искусством и перейти на делание функционально

¹ См.: Е.Б. Ракитина. Илья Шлепянов – художник обновленного театра // *Вопросы театра*. М., 1967; *От квадрата к торшеру* // *Декоративное искусство СССР*, 1969, №4; *Новые принципы сценического оформления в советской театральной декорации 20-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*. М., 1970; *От конструкции – к театральному зданию* // *Декоративное искусство СССР*, 1974, №3; *Любовь Попова. Искусство и манифесты* // *Художник. Сцена. Экран*. М., 1975; *Über plastische Raumgestaltung, Konstruktion, Schönheit, Funktionalität – und über zwei schöne russische Frauen* // *Die Mäler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Schirn Kunsthalle. Frankfurt. 1986; *О том, как Мейерхольд не работал с Татлиным и что из этого получилось* // *Великая утопия*. М. 1993.

² И.А. Аксенов. Происхождение установки «Великодушный рогоносец» // *Афиша ТИМ*. М. 1926, №3. С.7–8.

целесообразных вещей и сооруже-
ний³. Аналогичное объяснение дает
Е. Ракина⁴. Сегодня оно вызывает
сомнения. Благодаря новым
исследованиям и публикациям
С. Хан-Магомедова, Н. Адаскиной,
других ученых (представивших
картину становления русского
конструктивизма в гораздо большей,
нежели ранее, фактологической
документальной полноте) кажется
не вполне правдоподобным то, что
Попову мог столь сильно смутить
«эстетический характер» установ-
ки. Тогда «эстетический характер» был
присущ в полной мере и другим ее
произведениям. Например, станковым
«Пространственно-силовым постро-
ениям» 1921-1922 годов. В том числе, и
тем из них, которые экспонирова-
лись на двух выставках «5x5=25» и
непосредственно предшествовали
работе над «Рогоносцем». Как из-
вестно, именно после этих выставок
Мейерхольд пригласил Попову
преподавать в Высших режиссер-
ских мастерских. Знакомы они были
ранее: весной 1921 года Попова
вместе с А. Весниным спроекти-
ровала для Мейерхольда оформле-
ние массового действия «Борьба
и победа», которое должно было
происходить на Ходынском поле
в честь III Конгресса Коминтерна,
но не состоялось из-за отсут-
ствия средств. Кстати говоря,
тогда ей в голову не приходила
мысль отказаться от авторства,
хотя придуманные ею вместе
с Весниным установки двух
«городов» (один по своей форме –
кубистический, другой – как бы
уже конструктивистский, вклю-
чавший некоторые элементы,
которые потом увидели зрители
«Рогоносца» например, колесо)
имели не менее «эстетический
характер»



Л. Попова

Л. Попова.
Пространственно-
силовое построение.
1921

³ Там же. С.11.

⁴ Ракина Е. Любовь Попова.
Искусство и манифесты. С.162.

Pro memoria

Иначе говоря, в это время (конец 1921 – начало 1922 годов), когда идея конструктивизма была уже сформулирована теоретически (в ходе весенних дискуссий в ИНХУКе), в своей художественной практике Попова была еще очень далека от воплощения этой идеи. Ее искусство переживало переходный момент. Именно так, как переходные, оценивает работы 1921-1922 годов (некоторые из них выполнены после «Рогоносца») Д. Сарабьянов: «Прежде чем перейти <...> к прямому жизнестроительству <...> Попова в самой критической точке своего развития, когда чисто художественные категории уже, казалось бы, утрачивают свой смысл, все же продолжает сохранять в нетронутом виде художественное зерно образа и вместе с тем пользуется новым языком конструктивизма, арсеналом его средств»⁵. Так же считала и сама Попова: «Все данные построения, – писала она в каталоге выставки «5x5=25», – являются изобразительными и должны быть рассматриваемы лишь как ряд подготовительных опытов к конкретно материализованным конструкциям»⁶.

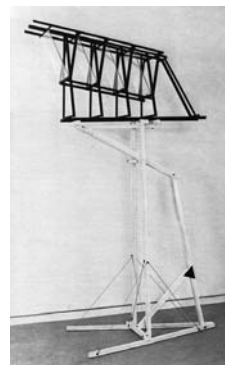
Таким образом, сам по себе «эстетический характер» вряд ли мог быть достаточным основанием, чтобы упорно отказываться от авторства первой в истории искусства конструктивистской установки. Скорее, причиной отказа было то, что Попова сомневалась в праве называться изобретателем и сомневалась небезосновательно.

Здесь подходим ко второму вопросу, который вызывает рассказанная Аксеновым (и введенная в искусствоведение как современная научная концепция Ракитиной)

версия происхождения установки «Рогоносца».

Аксенов начинает рассказ с момента, когда план установки уже имелся и общие принципы ее построения были найдены. Оставалось реализовать их в макете, затем на сцене. Однако о том, как этот план возник и кто предложил Мейерхольду идею установки, – Аксенова и у Ракитиной сказано туманно. Из их текстов можно вычитать лишь упоминание, что в начале работы над постановкой Мейерхольд обратился с предложением в ней участвовать не только к Поповой, но и к другим художникам из ИНХУКа. В их числе – к братьям В. и Г. Стенбергам и К. Медунецкому. Сотрудничество с ними, как пишет, опираясь на Аксенова, Ракитина, «не пошло дальше самых первых черновых набросков»⁷. О том, что представляли собой предложенные ими Мейерхольду «черновые наброски» и какую роль они сыграли в дальнейшей работе над спектаклем, – нет ничего не только у современного исследователя, но и у свидетеля работы над спектаклем Аксенова.

В 1981 году в книге «Советские художники театра и кино '79» появилась запись беседы киевского искусствоведа И. Дыченко с В. Стенбергом. В этой беседе художник, отвечая на вопрос о замысле «Великодушного рогоносца», рассказал, как было в действительности. Знакомство с Мейерхольдом произошло в помещении «Кафе поэтов» на Тверской, где Стенберги и Медунецкий экспонировали выставку под названием «Конструктивисты». На этой выставке режиссер впервые смог воочию увидеть конструкции как таковые, а не живописные или графические «подготовительные



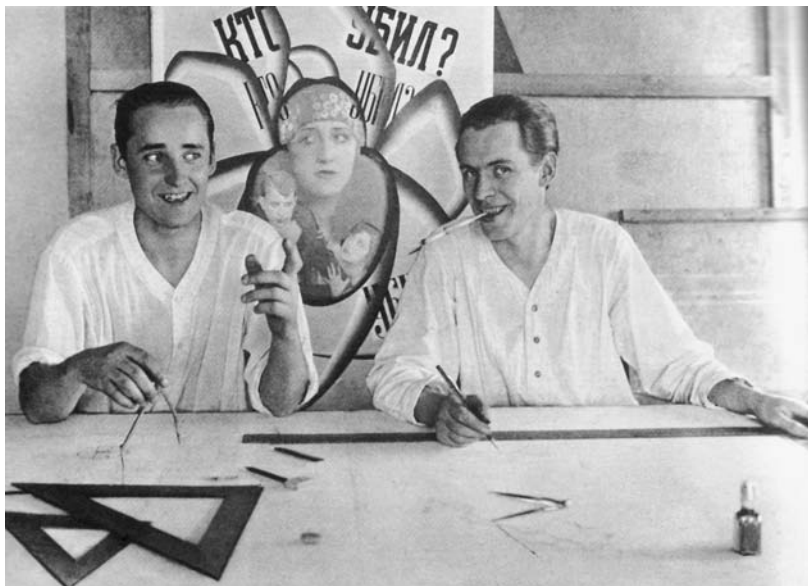
В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий. Конструкция пространственного сооружения. 1920

⁵ Сарабьянов Д. Станковая живопись и графика Л.С. Поповой // Л.С. Попова. 1889-1924. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М. 1990. С. 63.

⁶ Цит. по: Ракитина Е. Любовь Попова. Искусство и манифесты. С. 161.

⁷ Там же. С. 162.

Сценография

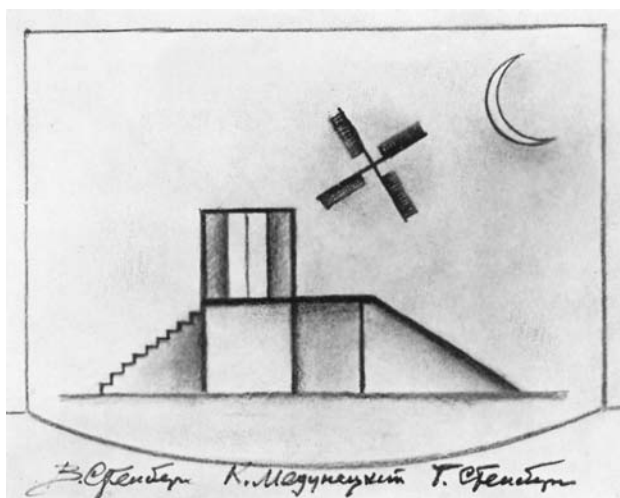



⁸ Как свидетельствует Аксенов, читка пьесы происходила «в первых числах 1922 года», что подтверждает точность рассказа В. Стенберга // См.: Аксенов И.А. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. Вып. 1. Л.-М. 1926. С. 32.

⁹ Стенберг В. О моей работе с А.Я.Таировым и В.Э. Мейерхольдом // Советские художники театра и кино '79. М. 1981. С.218.

В. и Г. Стенберги

опыты», которые ему несколькими месяцами ранее показывали Попова, В. Степанова, А. Родченко, А. Веснин и А. Экстер на выставке «5x5=25». Впечатление от конструкций оказалось столь сильным, что Мейерхольд, как вспоминает Стенберг, сразу «пригласил нас с братом и Медунецким в театр, день назначил. Он нам предложил ставить «Рогоносца» Кроммелинка. Мы были на читке пьесы⁸. Мейерхольд попросил нас зайти через дня два, сказал, что расскажет свой план постановки. «Нет, Всеволод Эмильевич, – ответили мы, – мы так работать не будем. Через дня два-три придем, но предложим свой план оформления. Если понравится – будем работать». Приходим. Мейерхольд спрашивает: «Где ваши эскизы?» А мы ни эскизов, ни черновиков не принесли. А говорим ему: «Мы сейчас объясним». И рисуем установку. На возвышении – дверь. К ней – в профиль идут ступеньки. А симметрично что-то вроде детской горки. Сзади



конструкции – ветряк. Когда очередной любовник заходит в дверь – ветряк начинает крутиться. Крутится сначала медленно, а потом все быстрее и быстрее. Любовник выходил пошатываясь и скатывался по желобу. Так должно было повторяться, пока вся шеренга не проделывала эту шутку. Всеволод Эмильевич был в восторге⁹.

Первоначальная идея установки «Великодушный рогоносец»

Pro memoria

Этот рассказ Стенберга вызвал негативную реакцию Ракитиной. Она даже обвинила художника якобы в стремлении задним числом «уточнить историю» и приписать себе то, чего на самом деле не был¹⁰. Такую реакцию можно объяснить тем, что сообщенный художником факт ставит под сомнение достоверность сложившейся концепции происхождения театрального конструктивизма. При этом в качестве главного и единственного «доказательства» будто бы неправдоподобности стенберговского рассказа выдвигается то, что в хронологической таблице творческой биографии братьев Стенбергов (опубликованной в каталоге их выставки 1984 года) работа над «Рогоносцем» ошибочно датируется 1920 годом. Ошибку составителей каталога Ракитина приписывает В. Стенбергу. На этом основании ставит под сомнение все то, о чем рассказывал старый художник. Однако сам В. Стенберг в беседе с Дыченко называет совсем другую дату их знакомства с Мейерхольдом – конец 1921 года. К сказанному остается добавить личное впечатление от того, как и с какой интонацией рассказывал Стенберг историю знакомства с Мейерхольдом и работы над «Рогоносцем». Это было, когда ему принесли из издательства для уточнения машинописный текст беседы. Вспоминая еще раз о той давней истории, художник не проявлял ни малейшего желания хоть как-либо преувеличить значимость того, что они с братом и Медунецким предложили Мейерхольду. Когда его попросили восстановить для публикации тот рисунок идеи «Рогоносца», который они показали Мейерхольду, долго

отказывался. Чувствовалось, что для него вся эта история является забавным, мало существенным фактом творческой биографии. О том, как все было, он рассказывал с юмором и вовсе не предполагал, что этот, с его точки зрения, почти анекдотический эпизод может повлечь за собой какие-то искусствоведческие споры, тем более концепционного характера.

Работа Стенбергов и Медунецкого с Мейерхольдом оборвалась из-за недоговоренности относительно гонорара. Режиссер просил поскорее сделать макет. Они требовали от театра сначала выплатить им гонорар (в виде красноармейского пайка). Расставшись со Стенбергами и Медунецким, Мейерхольдот предложенной ими и так ему понравившейся идеи конструкции решил не отказываться. Считал ее уже своей. В качестве собственного замысла рассказал о ней сотрудникам. В их числе была Попова. О том, что идею предложили Стенберги и Медунецкий, она в тот момент понятия не имела. И была потрясена, когда на обсуждении «Рогоносца» Г. Якулов с южной горячностью заявил, что замысел целиком принадлежит его ученикам, а «тут какая-то советская барышня воспользовалась им». У самих Стенбергов и Медунецкого в мыслях не было в чем-либо обвинять Попову: «Мы были с нею, с А. Весниным и Родченко в одной группе и очень дружили», – вспоминает Стенберг. Попова объяснила, что ничего не знала о принадлежности им идеи, предложенной ей Мейерхольдом, и «кончилось все миром»¹¹.

Еще один вопрос, требующий ответа. Почему Попова, не зная о том, что рисунок установки дали ее

¹⁰ Rokitina Elena. *Über plastische Raumgestaltung, Konstruktion, Schönheit, Funktionalität – und über zwei schöne russische Frauen. S.87.*

¹¹ Стенберг В. *О моей работе с А.Я. Таировым и В.Э. Мейерхольдом. С.219–220.*

Сценография

товарищи, и полагая, что ее автор – Мейерхольд, долго отказывалась от участия в работе, от воплощение столь выигрышной конструктивистской идеи? Она сразу поняла, что эта идея открывает возможность перейти от «подготовительных опытов» к реальному созданию конструкции. Вместе с тем не могла не чувствовать, что эта идея в тот момент чужеродна для ее творчества (каким оно было в переходный период). Но близка конструкциям, которые одновременно, в первые числа января 1922 года, экспонировались на выставке Стенбергов и Медунецкого и обсуждались в ИНХУКе. Именно Стенберги и Медунецкий первыми (начиная с весны 1921 года) предложили инженерно-техническую форму конструкций, придав им те качества ажурности, графичности и прозрачности, которые не могла не видеть Попова в основе идеи, рассказанной ей Мейерхольдом.

К тому времени она успела сделать наброски конструкции «Рогоносца». Они существенно отличались от предложенного ей Мейерхольдом. О том, что такие наброски имелись, Аксенов не упоминает. Впервые наброски были обнародованы на московской выставке произведений художницы в 1990 году. Они показывают, сколь далека была в тот момент Попова от функциональной сценографии, принципы которой легли в основу театрального конструктивизма и составляли смысл приведенного Мейерхольда в восторг рисунка Стенбергов-Медунецкого. Наброски Поповой – продолжение ее предшествующих доконструктивистских театральных опытов: неосуществленных эскизов к таировской постановке «Ромео

и Джульетта», реализованных – к спектаклю «Канцлер и слесарь» А. Луначарского в Театре б. Корша. И там, и тут Попова видела задачу в создании декорационного образа места действия. Только если в «Ромео и Джульетте» и в «Канцлере и слесаре» это образ, меняющийся покартинно и выраженный средствами кубофутуристической живописной пластики, то в набросках к «Рогоносцу» предстала единая установка, выстроенная по вертикали в несколько ярусов до самого верха сцены. Она симультанно включала в себя разные (как интерьерные, так и экстерьерные) места действия. По своему облику наброски близки не столько к той конструкции, которую увидели зрители «Рогоносца», сколько к конструктивистской единой установке А. Веснина, показанной спустя два года в спектакле Камерного театра «Человек, который был Четвергом». Иначе говоря, рисуя свое первоначальное видение «Рогоносца», Попова в тот момент еще находилась как бы в русле не мейерхольдовской, а таировской концепции декорационного искусства. На близости этих рисунков для «Рогоносца» к таировской концепции декорационного искусства основывалась Ракитина, когда в публикации «О том, как Мейерхольд не работал с Татлиным и что из этого получилось» упрекнула авторов научного каталога выставки 1990 года якобы в ошибке: эти рисунки, по мнению Ракитиной, принадлежат не Поповой, а Веснину периода его работы над спектаклем «Человек, который был Четвергом» в Камерном театре. Правота авторов каталога подтверждается, как минимум, тремя

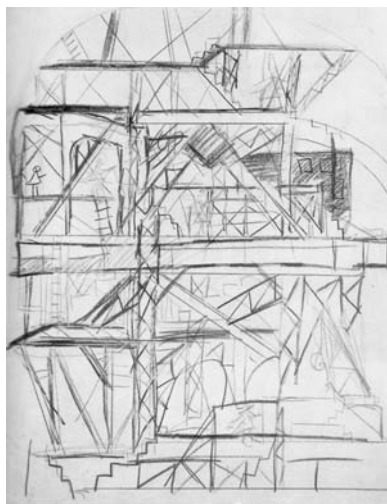
обстоятельствами. Во-первых, от сохранившихся рисунков Веснина к «Четвергу» наброски Л. Поповой явно отличаются – композицией, графической манерой, форматом. Во-вторых, различны разрабатываемые «сюжеты»: интерьерный – у Поповой, экстерьерный, урбанистически-механистический – у Веснина. В-третьих, наброски Поповой находились среди работ, оставшихся в ее мастерской после ее смерти в 1924 году, и их авторство было удостоверено в «Описи», составленной ее друзьями, среди которых был и Веснин. Обратим внимание также на то, что, еще раз рассказывая в статье «О том, как Мейерхольд...» историю создания конструкции «Рогоносца», Ракитина теперь вообще не упоминает о Стенбергах и Медунецком, будто факта их сотрудничества с Мейерхольдом вовсе не существовало.

Переход в новое качество произошел, когда Попова оказалась вынуждена взяться за переделку макета В. Люце и, в результате, создала конструкцию, ставшую первой в истории мирового театра. Именно с нее начался выход конструктивистов за пределы станкового искусства, из выставочного зала – к производственному искусству, в данном случае – к производству сценического действия в процессе работы-игры актеров с конструкцией.

Как же воплотились в «Рогоносце» два основных принципа конструктивизма, целесообразная организация и функциональность в их двух театральных ипостасях: с одной стороны, в конструктивистской форме единой установки и, с другой, в функциональности использования ее элементов?



Конструктивистская форма единой установки выражалась в том, что Попова построила ее исключительно из опорных и работающих архитектурно-строительных частей мельницы (являвшейся местом действия пьесы). Конструкцию составили двери, окна, ажурная фахверговая перегородка, желоб, лестницы, площадки, ветряк, колеса, и она в конечном счете являла собой, хотя и каркасный, скелетообразный, схематический, но тем не менее театральный образ мельницы. Поэтому закономерно, что в иные



Л. Попова. Эскиз к спектаклю «Ромео и Джульетта». 1920. Не осуществлено

Л. Попова. Первоначальный набросок для спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922

Сценография

моменты спектакля отдельные части конструкции становились то залитой утренним солнечным светом террасой, «то двором, по которому разъяренные женщины гоняются за той же Стеллой, то столовой, где великодушный Брюно принимает своих гостей, то его рабочей комнатой»¹².

Как у настоящей мельницы, у ее театральной конструкции крутились ветряк и окрашенные в разные цвета колеса – согласно разработанной партитуре: по отдельности, поочередно, в разных направлениях, с разной скоростью, наконец, все вместе, синхронно. Их вращениям придавался смысл иронического комментария к происходящему. В сцене ревности Брюно сначала начинало вращаться белое колесо, затем добавлялось красное, потом черное, к ним присоединялся ветряк. Они крутились быстрее и быстрее, достигая наивысшей скорости в кульминационный момент. В другом эпизоде все три колеса разом приходили в движение от звука оплеухи, которую давал разъяренный Брюно кузену. И так на протяжении спектакля.

Будучи неотъемлемыми частями единой установки и определяя ее форму, вращающиеся колеса и ветряк вместе с тем относились уже к функциональным элементам конструкции. Эту их роль Попова особенно ценила. Специально говорила о ней в докладе, прочитанном во время обсуждения ее работы в ИНХУКе 27 апреля 1922 года. Говорила о функциональной обусловленности самостоятельного (независимого от актеров, происходящего будто самопроизвольно) движения, – обусловленности содержанием совершающегося на сцене действия:

колеса «должны были подчеркивать и поднимать кинетический смысл каждого момента действия»¹³.

Функциональностью иного рода – уже по отношению к игре актеров – отличались такие элементы, как две разновысокие площадки, соединяющие их дощатые мостки, поднимающиеся на них лестницы, крутой скат-желоб, двери, окна, опорные стойки, наконец, скамья, что находилась перед установкой. Они выступали как «аппараты для работы актеров» – объекты, служащие выполнению движений, построению мизансцен, совершению тех или иных пластических, даже акробатических упражнений – действий по системе биомеханики. Вот как, к примеру, использовалась вращающаяся дверь: «Бургомистр, прощаясь, ударяет задом правую половину двери, отчего левая поддает Петрю, который летит вперед на скамью. Бургомистр – “извините” – невольно нажимает на правую половину двери, тем самым левой ударяет себя по носу. Потом огибает дверь и вылетает в пролет между дверью и левым бортом галереи» (выделено Мейерхольдом. – В.Б.)¹⁴.

Принцип функциональной необходимости Попова стремилась провести и в костюмах. Спроектировала униформу-прозодежду: холщевая синяя блуза и синие брюки для мужчин, синее платье для женщин. Одновременно с прозодеждой для актеров, художница придумала ее вариант для «производительной деятельности» ректора Высших режиссерских мастерских Аксенова: белая фуфайка, синие брюки с широкими бретелями и нагрудником, снабженным большим карманом из желтой кожи. Проектировалась прозодежда первоначально для занятий биомеханикой, то есть вне связи с какой-

¹² Аллерс Б.В. *Театр социальной маски// Театральные очерки. В 2 томах. Т.1. М. 1977. С.55.*

¹³ Попова Л. *Тезисы доклада о вещественном оформлении «Рогоносца» на дискуссии в ИНХУКе 27 апреля 1922 года // Цит. по: Ракитина Е. Любовь Попова. С.154.*

¹⁴ Мейерхольд В.С. *Режиссерский экземпляр «Великодушного рогоносца» // Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М. 1969. С.269.*



либо определенной пьесой. В ней можно было играть что угодно.

Но, как только актеры получили роли, они первым делом стали конкретизировать свою репетиционную униформу, дополнять ее деталями, характеризующими персонажа. У Брюно добавлялись красные помпоны, у графа – монокль и стэк, у Бургомистра – гетры и военный ремень, у Стеллы – тонкие шелковые чулки. В результате такой минимальной конкретизации прозодежда, созданная для свободной работы в ней актеров, не теряя этого функционального качества, становилась одновременно визуальным костюмным знаком персонажа.

Такие дополнение прозодежды расходилось с замыслом

художницы. Она стремилась полностью отказаться от конкретизации костюма (исторической, национальной, психологической, бытовой) и «найти общий принцип прозодежды профессиональной работы актера в разрезе, необходимом для современного момента его профессионального амплуа». На решение этой задачи были направлены ее усилия. То, что получилось, удовлетворения не принесло: «не удалось в полной мере выработать той классификации или типизации основных современных производственных моментов современной актерской профессии»¹⁵. Ей хотелось видеть «протекающий рабочий процесс» в то время, как спектакль Мейерхольда представлял собой

Л. Попова. Чертеж сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922

¹⁵ Попова Л. Тезисы доклада. С.154.

Сценография

сценическое действие эстетического характера. Эстетический характер был в немалой степени обусловлен формой самой конструкции – единой установкой. Ибо единая установка, как способ оформления спектакля, в принципе противоречит функциональному подходу, на что обратил внимание Аксенов. Он писал: «Одновременно использовать всю установку как предмет игры было возможным только в редкие моменты массовых сцен или высокой кульминации действия, большей же частью играли отдельными частями установки... Отсюда во славу последовательности конструктивистского мышления было необходимо сделать вывод о неправомерности объединения одной установкой элементов, несущих задачу обслуживания различных и даже противоположных моментов актерской игры и сценических функций»¹⁶.

Во вступительной статье к альбому «Мейерхольд и художники» А. Михайлова в числе главных, как она пишет, «родовых признаков» театрального конструктивизма первым называет «пространственность (трехмерность)»¹⁷. Это распространное средитеатроведовисценографоведов заблуждение. Оно не только искажает суть сценического конструктивизма «Великодушного рогоносца», но неправильно определяет отличие этого направления от других авангардных направлений сценографии начала XX века. Дело в том, что «пространственность (трехмерность)» в театре была «родовым признаком» не конструктивизма, а кубизма. Именно кубизм, внедренный на драматическую сцену художниками Камерного театра, в качестве



главной задачи сценографического творчества выдвинул задачу решения пространства как такового, – путем преобразования его в кубистическую (или кубофутуристическую) среду и построения в нем пластической «клавиатуры», на которой актеры могут «с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю» и которая рождена «ритмически действенной структурой постановки»¹⁸. Первоначально идея пластической «клавиатуры», как и проблема «пространственности (трехмерности)» в целом была заявлена в проектах и в теоретических трудах А. Аппиа. Именно он поставил вопрос о противоестественности сочетания объемной фигуры актера и двухмерной плоскостной декорации, начал разрабатывать пространственно-трехмерные композиции архитектуры сценического планшета: площадки, пандусы, подиумы, ступени. Центральный мотив Аппиа: восхождение-нисхождение стал затем одним из основных в пространственных решениях немецких экспрессионистов (спектакли Л. Йесснера – Э. Пирхана), и это также произошло до возникновения театрального конструктивизма.

Л. Попова. Прозодежда актера №3. 1921

Л. Попова. Прозодежда актера №5. 1921

¹⁶ Аксенов И.А. *Пространственный конструктивизм на сцене*. С.34–35.

¹⁷ Михайлова Алла. *Всеволод Мейерхольд и художники. Наблюдения // Всеволод Мейерхольд и художники*. М. 1995. С. 31.

¹⁸ Таиров А.Я. *Сценическая атмосфера // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма*. М. 1970. С.167 и 163.

Pro memoria

Что же касается театрального конструктивизма, то он стал, напротив, тем направлением, которое от решения проблемы пространства, как средства сценографической выразительности отказался в принципе. На первый план была выдвинута совсем другая проблема – проблема реальной конструкции и реальной вещи, способных функционировать в каком угодно пространстве, в том числе, во внетеатральном. Разумеется, сами по себе и конструкция, и вещи пространственны (трехмерны). Однако на этом основании пространственность (трехмерность) не могут быть отнесены к «родовым признакам» театрального конструктивизма. В самом общем понимании пространственность (трехмерность) – физические качества любого предмета, сооружения, архитектурного объекта на сцене (если, конечно, они не написаны на плоскости задника): и кубистических объемов у А. Экстера в «Фамире Кифареде», и самых обыкновенных предметов мебели и элементов бытовой натуралистической декорации (скажем, дверей, окон, стульев, столов и т.д.) у В. Симова в спектаклях раннего Художественного театра. То, что конструкция «Рогоносца» не решает проблем сценического пространства, можно понять из репродукций макета, эскизов, рисунков и из фотографий этого спектакля. Можно также напомнить авторитетное свидетельство Н. Тарабукина, который в работе 1931 года «Зрительное оформление в ГосТИМе» подчеркивал: «станок «Рогоносца» «сценического пространства не оформляет и пространственным выражением не обладает», в установке «преобладают плоскостность и супрематизм»¹⁹.

Наконец, вполне определенны и высказывания на этот счет самой Поповой. Проектируя установку «Рогоносца», она осознанно рассматривала не на трехмерность, а на двумерность восприятия ее зрителями. «Все я имела в виду разрешить в двумерной плоскости, лестницы, например, я давала не в фас, а в профиль. Я исходила из идеи плоскостного разрешения, делала как бы чертежи, задачи пространства... не интересовали меня»²⁰.

После «Великодушного рогоносца» искания театрального конструктивизма в спектаклях Мейерхольда развивались по следующим направлениям. Конструктивистские единые установки получили воплощение в работах В. Шестакова («Доходное место», «Озеро Ляль», «Горе уму», «Окно в деревню», «33 обморока») и С. Вахтангова («Командарм-2», «Последний решительный», «Баня», «Список благодеяний»). Функциональная сценография складывалась из двух, продолжавших друг друга групп спектаклей. Сначала – «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», где Мейерхольд работал, соответственно, с В. Степановой и Поповой, и «Лес», где он предпочел обойтись без имени художника на афише и где функциональная сценография носила откровенно режиссерский характер. Затем – «Д.Е.», «Учитель Бубус» и «Мандат», где Мейерхольд поручал «разработку» своих планов вещественного оформления студенту И. Шлепянову. Замыкал вторую группу «Ревизор».

¹⁹ Тарабукин Н. Зрительное оформление в ГОСТИМе. К десятилетнему юбилею ГОСТИМа // Всеволод Мейерхольд и художники. С. 317.

²⁰ Цит. по: Адашкина Н. Творчество Л.С. Поповой 20-х годов. Театр. Производственное искусство // Л.С. Попова. 1889-1924. С. 127.