

Кристина МАТВИЕНКО

## ВС. МЕЙЕРХОЛЬД И КИНО: ОТ «ПОРТРЕТА ДОРИАНА ГРЕЯ» К «ЛЕСУ»

*Кино в творчестве Вс. Мейерхольда, безошибочно чувствовавшего все новое, сыграло большую роль: для начала он попробовал себя в качестве кинорежиссера, а затем активно внедрял достижения молодого искусства сначала в политобозрения, а потом и в собственно драматические спектакли.*

Молодое искусство вызывало отторжение театрального экспериментатора своей миметической природой, «изображение жизни такой, как она есть»<sup>1</sup> не увлекало Мейерхольда, упрекавшего первых кинематографистов в том, что они «смешали два понятия в искусстве: понятие вещи и понятие формы»<sup>2</sup>.

Пройдя сложный путь от отрицания специфики кино как искусства к увлечению кинофикацией, Мейерхольд в итоге вернулся к идее всеобщего театра, но уже с новым инструментом в руках. Уже в середине 1920-х, всерьез захваченный революцией как исключительным поводом «преобразовать действительность»<sup>3</sup>, Мейерхольд с помощью кино расширяет границы возможностей театра. Тогда как «левые» кинематографисты – во многом его соратники по духу – ищут с помощью кино новые формы преобразования жизни.

Мейерхольд первым использовал кино для совершенствования актерской техники, монтажа драматургической структуры и динамической реорганизации театрального пространства. В его спектаклях, как и вообще в кино, выстраивались драматические отношения «человек – пространство

– время». Кино говорит, что человек не важнее мира. С этой установкой оно пришлось Мейерхольду ко двору.

### МЕЙЕРХОЛЬД – КИНОРЕЖИССЕР

В середине 1910-х, когда Мейерхольд получил приглашение от компании П. Тимана и М. Рейнгардта снять фильм, отечественный кинематограф еще не определился, как самостоятельное искусство, и был зависим от театра, в отличие, скажем, от западного, ориентированного на эстраду. Фильмы, снятые павильонным способом, выдавали свое театральное происхождение, актеры старались восполнить немоту фильма утрированной мимикой и активной жестикуляцией. Невнимание к изобразительной стороне кино вело к тому, что, как правило, фильм разбивался на длинные статические эпизоды, снятые с одной неподвижной точки. Так что, если иметь в виду качество рядовых фильмов того времени, негативное отношение к Великому немому тогдашних театральных деятелей не удивительно. Кино упрекали в нездоровой тематике и отсутствии «всякой культуры»<sup>4</sup>, видели в нем не искусство, а только запечатленный на пленку

<sup>1</sup> Цит. по: Забродин В. Балаган лучшие кинематографа. Комментарии к первому выступлению В.Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. 2008. № 80. С. 112.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 55.

<sup>4</sup> См.: Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. Ежегодный теоретический сборник. М., 1958. С. 256.

плохой театр, «испорченную надписями мимодраму»<sup>5</sup>.

Кинематограф обвиняли и в том, что он лишает актера главного средства выразительности – голоса, речи<sup>6</sup>. Правда, другие, более прозорливые, считали молчание не бедствием, а «великолепным своеобразием, задатком неисчислимых возможностей». Один из основателей ФЭКС и будущий кинорежиссер, Г.М. Козинцев писал: «Горевать из-за отсутствия речи было, по нашему мнению, так же неразумно, как живописцу плакать, что холст плоский, или скрипачу жаловаться, почему инструмент не может издать и трубных звуков»<sup>7</sup>. ФЭКСы одними из первых осознали родовую связь «десятой музы» с эстрадой, с масскультом, т.е. с тем, с чем рука об руку развивалось американское кино, основанное на трюках и экцентрике.

И действительно, немой экран не обделял актерскую игру, напротив, на экране впервые стала возможна сконцентрированность на детали. Трудность, с которой сталкивались театральные актеры на съемочной площадке, заключалась как раз в их привычке к широкому жесту, крупной мимике. Решать проблему актерского существования пришлось и Мейерхольду в его киноопытах.

С момента возникновения в России кинематографа Мейерхольд считал его движущейся фотографией, не более того: «Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф – иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет

места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль.<...> Кинематограф – сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью»<sup>8</sup>. Впрочем, интерес Мейерхольда к кино возник задолго до его опыта на съемочной площадке. Еще в 1910 году на одной из литературных «сред» барона Н.В. Дризена предполагался публичный диалог двух театральных режиссеров, Мейерхольда и Евреинова, о кинематографе<sup>9</sup>.

Тезисы своих выступлений оба режиссера обсуждали заранее и даже «репетировали». Следы тогдашнего диспута можно отыскать в статье Евреинова 1915 года, в которой он писал, что любит кинематограф за «преодоление смерти», за расширение «моей вселенной»<sup>10</sup>. Главное же – кинематограф с его подвижной «точкой зрения» вполне укладывался в рамки еврейновской теории монодрамы.

Мейерхольда же, покоренного идеей возродить истинный Балаган, в начале 1910-х совсем не устраивал новый вид развлечения, каким «синема» стал для толпы. В сочетании с «фотографичностью» ему казалось это недопустимым. Кинематограф, писал режиссер в программной статье «Кинематограф и балаган» (1912), не является искусством, как и фотография, потому, что в них «отсутствует творец, отсутствует активное вмешательство автора»<sup>11</sup>. А неслыханная популярность Великого немого объясняется потребностью тогдашнего зрителя в быстрой смене впечатлений, которую могут удовлетворить как театр миниатюр, так и кино.

И для Евреинова, и для Мейерхольда, справедливо замечает

<sup>5</sup> Вермель С. Жизнь экрана. Искусство кинематографии (К инсценировке «Портрета Дориана Грея») // Искусство. Пг., 1917. №№ 1–2. С. 31.

<sup>6</sup> Лебедев Н. К вопросу о специфике кино. М., 1935. С. 59–60.

<sup>7</sup> Козинцев Г. Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. Л., 1982. С. 122.

<sup>8</sup> Мейерхольд В.Э. Балаган (1912) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 221–222.

<sup>9</sup> «Дорогой Николай Васильевич! – писал Н.Н. Евреинов Н.В. Дризену. – Хорошо. Так и озаглавьте. "Диалог Н.Н. Евреинова и В.Э. Мейерхольда о кинематографе и его роли в искусстве". Мы собираемся к Вам в среду пораньше придти, чтобы до прихода публики еще раз поговорить (прорепетировать)". См.: Письма Н.Н. Евреинова барону Н.В. Дризену // РО и ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 153. Л. 21. 26.02.1910.

<sup>10</sup> Цит. по: Тименчик Р., Цивьян Ю. Кино и театр. Диспуты 10-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 30. С. 58.

<sup>11</sup> Цит. по: Забродин В. Балаган лучшие кинематографа. Комментарии к первому выступлению В.Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. 2008. № 80. С. 113.

исследователь, «в 1910 году дело было все-таки не в любви или ненависти к кинематографу, тот и другой пытались предугадать будущее театра»<sup>12</sup>.

Тем не менее, очень скоро Мейерхольд изменил свое мнение – очевидно, поняв родовые свойства и художественный потенциал кино. А главное – увидел в нем и будущее театра. В этом он не ошибся.

В 1915 году Мейерхольд, с чьим приходом в кино связывались большие надежды, приступает к съемкам своего первого фильма «Портрет Дориана Грея», сразу учтя «неработанность самостоятельных методов в кино»<sup>13</sup> и объявив о стремлении постичь законы экранного искусства и проанализировать «элемент движения» в кинематографе<sup>14</sup>.

Мейерхольд сразу указал на отличие кино от театра: прежде всего – в технике актера, в специфике движения. Были у него свои соображения по поводу использования возможностей черно-белого экрана. Понимал он, что кино нужна своя, не театральная драматургия. Говорил о том, что для экрана нужны особенные, совсем необязательно хорошие театральные, но поймавшие кинематографическую специфику актеры. Весь кинематограф должен делиться на «1) движущуюся фотографию – снимки природы и т.п., 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства»<sup>15</sup>, но отказаться от перенесения на экран драмы или оперы. По его мнению, для решения художественных проблем нового искусства не годятся старые инструменты. К желанию Мейерхольда-режиссера исследовать на практике методы кино



можно добавить понятное желание Мейерхольда-актера сниматься в кино – лорд Генри («Портрет Дориана Грея»), Гурский («Сильный человек»). Причем первая роль была признана выдающимся актерским достижением.

Работая над «Портретом Дориана Грея» вместе с художником В.Е. Егоровым и оператором А. Левицким, Мейерхольд постигал специфику кино на собственных ошибках и победах. Он быстро сочинил короткий сценарий, но обнаружил, что очарование и блеск уайльдовских пассажей не передать никакими титрами. Вместе с Егоровым, до того имевшим только театральные опыт (в числе прочего он оформлял «Синюю птицу» в МХТ), он писал живописные эскизы для каждого эпизода, но в ходе съемок их пришлось сильно корректировать в соответствии с техническими особенностями кино. Поработав с оператором, применительно к образному строю фильма осваивавшим композиционный, тональный опыт живописи, он понял, что такое экранная плоскость в отличие от театрального трехмерного пространства, что такое кинокадр и что у объекта есть угол зрения.

Вс. Мейерхольд–лорд Генри. К/ф «Портрет Дориана Грея». 1915

<sup>12</sup> Там же. С. 117.

<sup>13</sup> Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.–Л., 1929. Т. 2. 1908–1917. С. 387.

<sup>14</sup> См.: <В.Э. Мейерхольд> // Синефоно. 1915, № 16–17. С. 59–62.



Вс. Мейерхольд – Гурский. К/ф «Сильный человек». 1916

<sup>15</sup> См.: Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. М., 1963. С. 303.

## Pro memoria

ЭМ

И все же, стремясь к *выразительности*, наличие которой, по мнению Мейерхольда, отличает искусство от «не-искусства», он невольно подменял искомую кинообразность привычной – театральной. «В театре я стремлюсь к наибольшему напряжению того, что лежит в области искусства, поэтому я раньше не любил кинематографа, так как в центре кинематографии лежит фотографирование, что не является искусством. <...> но в ней есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство»<sup>16</sup>. Показательно, что когда киноязык проявил себя (в фильмах Д. Вертова, например), Мейерхольд не оценил по достоинству этот важнейший момент. Он по-прежнему считал, что без театральности, равной в его понимании искусству, кино проигрывает. «Демонстрация подлинного процесса работы механизмов становится фактором воздействия театрального же порядка, а все в целом и создает успех кинематографа Эйзенштейна с такой же закономерностью, с какой отсутствие этой театральности до сих пор мешало успеху Дзиги Вертова»<sup>17</sup>.

Уделяя главное внимание работе с актером, Мейерхольд искал «особые средства кинематографической светописы, новых впечатляющих в изобразительном отношении живописных кинематографических мизансцен»<sup>18</sup>. Кино понималось им, прежде всего, как визуальное искусство, основанное на красоте линий и сочетании света и тени<sup>19</sup>, поэтому интуитивно он брал на себя работу оператора. Режиссера восхищала «натуральная условность»,

основанная на реальности воплощаемых картин, с одной стороны, и их «неестественности», фантастичности – с другой<sup>20</sup>.

«Натуральная условность» кино имела прямое отношение к театральной методологии Мейерхольда. Не зря его фильмы представляются Н.М. Зоркой примером взаимодействия со стилем модерн<sup>21</sup>, формообразующий принцип которого «постоянно пребывает между двумя измерениями – реальностью и условностью»<sup>22</sup>. Вот и в своем кинодебюте режиссер стремился к живописности – не только в обстановке и динамике мизансцен, но и в актерском жесте, позе. Казалось бы, и то, и другое противопоставлено чувствительности пленки, но именно эта «красота» произвела впечатление на рецензентов, назвавших фильм «высшим достижением русской кинематографии»<sup>23</sup>.

Наблюдая за стремительным развитием «десятой музы», Мейерхольд внимательно изучал особенности игры киноактеров. Способность камеры фиксировать каждый момент движения определяла, по его мнению, технику актерской игры. Экран вскрывал то, что впоследствии было использовано в биомеханическом тренинге. Движение актера на экране как бы «раскадровано» – освоение монтажа вскоре позволит сочетать разные планы и ракурсы, добиваясь тем самым сильных художественных эффектов. Экран требовал от актера не только усиленного переживания, но и выверенности и целостности движений – к тому же призывал Мейерхольд и театрального актера.

Отмечая различие «в приемах движений, жестикуляций и гримас

<sup>16</sup> Мейерхольд В.Э. Лекция 1918 г. в студии экранного искусства Скобелевского комитета // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 18–19.

<sup>17</sup> Мейерхольд В. Театральное ликвидаторство // Афиша ТИМ, 1926, ноябрь. С. 4–7.

<sup>18</sup> В.С. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея». (Публ. С. Гинзбурга) // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 16.

<sup>19</sup> <В.Э. Мейерхольд> // Сине-фоно. 1915. № 16–17. С. 62.

<sup>20</sup> Гинзбург С. В.С. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея» // Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. С. 24.

<sup>21</sup> Зоркая Н. Искусство кино – дитя модерна // Театр, 1993, № 5. С. 149.

<sup>22</sup> Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С. 256.

<sup>23</sup> Вермель С. Указ. соч. С. 31.

## Опыт

ЭМ

в кинематографе и пантомиме»<sup>24</sup>, режиссер оставался верен себе – интерес к кино возникает в период Студии на Бородинской и увлечения театральной пантомимой. Для Студии была характерна активная разработка основ движения, «утонченный культ игры, физическое, телесное виртуозничанье»<sup>25</sup>.

Для немого кино пантомима закономерна, как главный элемент системы выразительных средств, заменяющих слово (хотя сначала и делались попытки заменить звучащее слово мимической игрой<sup>26</sup>). Однако существует грань между необходимой долей пантомимической выразительности и опасностью превратить фильм в «испорченную надписями мимодраму». Не случайна связь «синема» и с пониманием пантомимы А.Я. Таировым, называвшим ее на первых порах именно «мимодрамой» – «песней» эмоции без слов, взамен которых ожидалось подлинное сценическое действие. В таировском смысле пантомима совпадает с мыслью Козинцева о том, что в отсутствии слова – преимущество, а не ограничение. Таким образом, и в немого кино, и в театре 1910-х обнаружилось стремление выразить поведение человека и его чувства через высокую культуру пластического движения<sup>27</sup>. При этом логика развития театра и кинематографа того времени была разной.

Пантомимический язык использовался и в «Портрете Дориана Грея», но, судя по всему, не в духе Таирова, близком немого кино, а в собственно театральном: «И если на экране надо было все же написать два-три парадокса, чтобы не забыть и слова прекрасного Уайльда, то ясно было, что будь этот принцип постановки доведен до конца, то

есть до того, что совокупность жестов играющих была бы доведена до самого парадоксального положения, – надписи из Уайльда были бы лишними. Потому что искусство жеста может быть еще более парадоксальным, чем слово»<sup>28</sup>.

Сам Мейерхольд позднее так характеризовал игру актеров в «Портрете». О роли Дориана Грея – «нужно меньше играть, чем музицировать, надо вжиться в то, что надо передать». «Артист, играющий Аллана (Б. Левшин. – К.М.) – не актер, а немного художник. <...> Он рассчитывает свой каждый шаг. <...> Он щеголяет своим каждым движением, своей формой, он полон уверенности и красоты. Вся его игра в плоскости формы, и ему незачем переживать состояние Аллана. Он вошел уверенно, зная, что публика будет любоваться его красивым пробором»<sup>29</sup>. Образ, создаваемый актером на экране, – в равной степени продукт деятельности актера, оператора и режиссера. Это Мейерхольд понял и потому игре актера в кадре отводил то же место, что и вещи, линии, «световому пятну», ритм движения которого должен был быть подчинен оператору, от мастерства которого

<sup>24</sup> Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 9.

<sup>25</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 171.

<sup>26</sup> Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. С. 120.

<sup>27</sup> Иезуитов Н. Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства: Ежегодный теоретический сборник. М., 1958. С. 262–264.

<sup>28</sup> Вермель С. Указ. соч. С. 31.

<sup>29</sup> Мейерхольд В.Э. Лекция 1918 г. в студии экранного искусства Скобелевского комитета. С. 20, 21.

Кадр из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна. 1927



многое зависело в «фотографическом» искусстве кино<sup>30</sup>.

При этом режиссер настаивал на принятой в театре логике репетиций, т.е. снимал последовательно, не перескакивая с начала в середину и наоборот, как принято в кинематографе и по сей день. Считал этот порядок неверным, противоречащим драматургической норме, а значит, мешающим исполнителям<sup>31</sup>. Это существенно удлиняло время съемок, но Мейерхольд стоял на своем. Зато в своей более поздней театральной практике он прибегал к «кинематографическому» порядку работы: репетировал сначала ударные сцены, а если не получалось, шел дальше, не задерживаясь на месте<sup>32</sup>.

Еще недавно в «Балагане» (1912) кино, рожденное от фотографии, противопоставлялось театру как «не-искусство»<sup>33</sup>. После дебюта в кино Мейерхольд изменил свое мнение.

При постановке следующего фильма – в 1916 году им стал «Сильный человек» по роману С. Пшибышевского – режиссер руководствовался более реальной для кинематографа тех лет заботой – взволновать сюжетом. В этом смысле «Сильный человек» представлялся ему «в тысячу раз любопытнее, чем «Дориан» как материал для кино»<sup>34</sup>. В обращении с ним можно было позволить себе большую свободу, чем с «Портретом Дориана Грея». «Вещь очень жгуче уложилась в сценарий <...>. В «Сильном человеке» очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная»<sup>35</sup>. Режиссер намеревался продолжить начатые в «Портрете Дориана Грея» эксперименты по ритмической организованной актерской игре и световым эффектам.

Кроме того, вместе с художником В.Е. Егоровым Мейерхольд опробовал новый метод – «показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов»<sup>36</sup>.

Прием «часть вместо целого», теоретически осмысленный С.М. Эйзенштейном и ставший неотъемлемым для киноязыка, был открыт (как и многие другие новации кинорежиссера) его учителем Мейерхольдом. «Этот принцип – pars pro toto – оказался столь плодотворным, – свидетельствовал другой ученик Мейерхольда по ГВЫРМу, С.И. Юткевич, – что через несколько лет мы увидели его в таких классических произведениях, как «Парижанка» Чаплина и, совсем в ином качестве, в «Броненосце «Потемкин»». «Парижанка» построена именно на этом принципе: повисшая телефонная трубка, означающая смерть героя; знаменитое движение поезда, построенное на ответе пробегающих вагонов, и т.д.»<sup>37</sup>.

В 1917 году Мейерхольд начал работать в кино над «Розой и крестом» А. Блока, но фильм снят не был. С 1925 года участвовал в работе «Пролеткино». Наконец, в 1928-м он сыграл Сенатора в фильме Я. Протазанова «Белый орел» по повести Л. Андреева.

Поиски Мейерхольда в области экранного искусства, теоретические размышления о природе нового искусства оказались важны как для его театральной деятельности, так и для самого кино. По сути, он занимался разработкой так называемой «киногении», которая лежит между «играть не играя» и условностью создаваемой им в кино образности. Впоследствии свой киноопыт Мейерхольд успешно использовал в театре. А его

<sup>30</sup> Там же. С. 19.

<sup>31</sup> См.: Левицкий А. Забытая страница // Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 88.



Вс. Мейерхольд – Сенатор. К/ф «Белый орел» Я. Протазанова. 1928

<sup>32</sup> См.: Захава Б. Два сезона с Мейерхольдом (1923–1925) // Захава Б. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М., 1982. С. 128.

<sup>33</sup> Мейерхольд В.Э. Балаган (1912) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч.1. С. 221–222.

<sup>34</sup> Из дневников В.Э. Мейерхольда. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 433.

<sup>35</sup> Там же. С. 435–437.

<sup>36</sup> Мейерхольд В.Э. <«Сильный человек»> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч.1. С. 317.

<sup>37</sup> Юткевич С. В.Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. Выступление на конференции к 100-летию со дня рождения Мейерхольда // Искусство кино, 1975, № 8. С. 75–76.

ученики, прямые, как Эйзенштейн и Юткевич, и косвенные, составили костяк первого поколения советской кинорежиссуры.

### МЕЙЕРХОЛЬД И КИНОФИКАЦИЯ ТЕАТРА

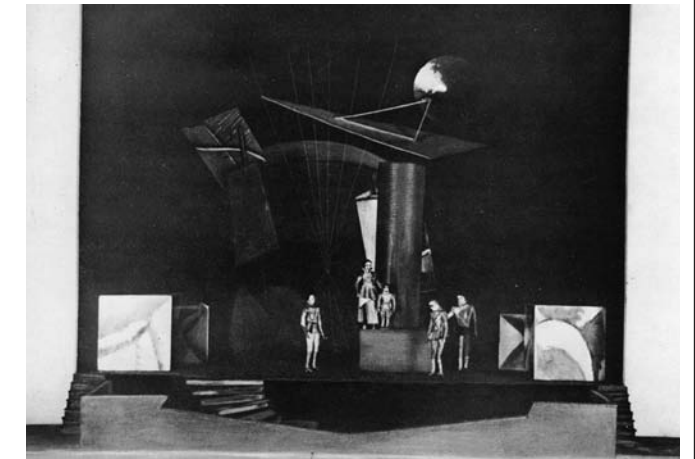
В 1920-е годы Мейерхольд, имевший теперь за плечами практический опыт кинорежиссуры, на общей волне стремления искусства к «ожизнению» увлекся кинофикацией театра. Кинофикация (термин, вероятнее всего, был придуман А.И. Пиотровским, теоретиком искусства и одним из идеологов ТРАМа) была результатом стремления сцены выйти за свои пределы, изменить пассивную роль зрителя и разрушить саму театральную иллюзию. Процесс кинофикации развивался от введения киноэкрана в структуру спектакля через драматургию политобозрений к созданию динамического пространства, которого, по мнению «левых» художников, так не хватало театру.

Главные открытия в этой области сделали в своих новаторских спектаклях Э. Пискатор и Мейерхольд, и пришлось они на начало 1920-х. Ни стилем, ни художественным направлением при этом кинофикация не была, считает М.И. Брашинский, как и не претендовала на эстетическую революцию в театре, зато стала одним из способов отразить пафос времени<sup>38</sup>.

Кино было не только документом, внедряемым в ткань спектакля в агитационных целях, но и аттракционом, с помощью которого театральные новаторы хотели «вздыбить» самого зрителя, изменив его привычно пассивное сознание. Иначе говоря, это отвечало своевременному тогда стремлению

уничтожить дистанцию между сценой и публикой, имевшей уже кинозрительский опыт.

Ключевым для искусства XX века приемом, в том числе и для кинофицированных зрелищ 1920-х годов, стал коллаж как частный случай монтажа. Коллажом увлекались художники, плакатисты, театральные режиссеры, что отражало перемену, произошедшую в самом зрительском восприятии. Вслед за изменившейся действительностью изменилось количество точек зрения, темпы их смены. Коллаж и Великий немой оказались связаны крепкими узлами. «Кинематография, в чьей кон-



систенции с самого ее зарождения заключались и «монтажность» и «фотографичность», находилась в особых и ничем не обязанных живописи отношениях с «коллажем»<sup>39</sup>, – писал С.И. Юткевич.

В свою очередь, театр, движимый идеей запечатлеть время в соответствующих ему темпах и фактуре, присматривался к кино и использовал коллаж. В качестве иллюстрации брался фрагмент кино (чаще хроники) и внедрялся в ткань спектакля. В мейерхольдовских «Зорях» (1920) прямо на

Сцена из спектакля «Зори». Театр РСФСР Первый. 1920

<sup>38</sup> Брашинский М.И. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М. Горького. Вехи истории. СПб., 1992. С. 40.

<sup>39</sup> Юткевич С. Модели политическоего кино. М., 1978. С. 222.

## Pro memoria

ЭМ

сцене читали телеграмму о взятии Перекопа. В его же политобзрении «Окно в деревню» (1927) показанное на экране вступало в конфликт с тем, что происходило на сцене. В обоих случаях кино-экран призван был придать сценическому действию характер реального – ведь и выбранные для проекции фрагменты были документальными. Кино в театре первоначально существовало по принципу коллажа.

Впоследствии, когда задача шокировать зрителя перестала быть такой актуальной, театр воспринял для себя техногенность «десятой музы». На вторую половину 1920-х годов и пришлось решение задач иного рода: как соединить живого актера и движущееся изображение на пленке, как работать с драматургией и т. д. Именно этим занимался Мейерхольд.

Стремление режиссеров 1920-х идти в ногу со временем и даже опережать его трансформировалось от простых коллажей к созданию сложносочиненных, разнофактурных спектаклей. Политический пафос постепенно исчез, а вот в эстетике произошел-таки сдвиг. Кино многое дало театру в смысле обретения новых способов освоения действительности.

В этой по-новому устроенной динамической системе спектакля менялась и функция актера, характер и способ его работы. Впервые этот вопрос поставил Мейерхольд, предлагавший актерам учиться у американских комиков Бастера Китона и Чарли Чаплина. Разработкой актерской техники, пригодной для кинематографа, режиссер занимался и во время съемок своих двух фильмов. Другое дело, что кинофикационные зрелища часто выказывали

равнодушие к актеру – главным эффектом в таких спектаклях была монтажная смена «кадров» и контраст заснятого на пленку действия со сценическим. Эта проблема, родившаяся вместе с изобретением кинофикации, жива и сегодня.

Кино – в том виде, в каком застали его 1920-е, – привлекало левых режиссеров новизной формы и агрессивностью по отношению к старому искусству. Отсюда – стремление театральных экспериментаторов заполучить его в качестве средства «прямого агитационного воздействия», возможности «преодолеть ставшую привычной рампу и приблизиться к подлинности»<sup>40</sup>. Спектакль должен быть «волнующе действующим на публику», – говорил Мейерхольд в связи с «Зорями»<sup>41</sup>. В другой раз, по поводу «Земли дыбом»: «Театр мобилизует все доступные ему средства для достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя»<sup>42</sup>. Лозунг о «важнейшем из искусств» кинематограф 1920-х годов реализовывал при поддержке массового зрителя. «Дело в том, что кинематограф забывает не старый только, но вообще всякий театр, хотя бы архиновейший и ультралевый, – писал В.Ф. Ходасевич, отказывая «синема» в праве называться искусством. – Кинематограф и спорт – суть формы примитивного зрелища, потребность в которых широкие массы ощущали всегда»<sup>43</sup>. Тем не менее, художники, остро чувствовавшие современность, видели в кино новую область не примененных еще средств воздействия, возможность рождения искусства, революционного по сути и по форме. Театр хотел угнаться за кино.

Театр Мейерхольда также стремился на улицу, «подбирал»

<sup>40</sup> Туровская М.И. Кинофикация театра // Театр, 1981, № 5. С. 100.

<sup>41</sup> Мейерхольд В.Э. Выступление на первом понедельнике «Зорь». 22 ноября 1920 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 18.

<sup>42</sup> Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом» <Агитспектакль> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 51.

<sup>43</sup> Ходасевич В.Ф. О кинематографе (Публ. И. Хабарова, М. Ямпольского) // Киноведческие записки, 1989, № 3. С. 132, 133.

## Опыт

ЭМ

натуральные предметы, заставляя актеров играть без грима и в прозодежде, пытался вовлечь в действие массового зрителя. Но законы театрального искусства неизбежно брали верх.

«Производственничество» в театре начала 1920-х, связанное с конструктивизмом, переключается с предметностью кино, а способ подачи обычных предметов – с его трюкачеством, эксцентрикой. В мейерхольдовской «Смерти Тарелкина» (1922) художник В.Ф. Степанова разбила конструкцию на бытовые, функциональные детали, правда, «предательским характером обладали самые обыкновенные вещи: из бутылок нельзя было пить, на стульях невозможно сидеть и т.д.»<sup>44</sup>. В трюках «Тарелкина» впоследствии находили сходство с «Мудрецом» Эйзенштейна – лабораторном на спектакле. Но то, что для Мейерхольда и Степановой было дерзким выходом за пределы театра, для Эйзенштейна являлось приближением к кино. Как и для Козинцева, который вспоминал: «В театр мы попали по ошибке: мерещилось нам кино»<sup>45</sup>.

В «Земле дыбом» (1923), одном из первых опытов по кинофикации театра, кино стало способом «достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя»<sup>46</sup>, но облекалось привычным для Мейерхольда поэтическим смыслом. Вообще, в отличие от немецкого «кинофикатора» Пискатора, в постановках русских режиссеров, писала М.И. Туровская, преобладала установка на эмоциональное воздействие, а не на документализм<sup>47</sup>. Вот и «Земля дыбом» в итоге стремилась к экспрессионистскому спектаклю, а не к агитке.

В монтажной системе спектакля, разбитого на эпизоды, кино было средством создания «зрелища истории»<sup>48</sup> и в то же время – «условно» осмысленным приемом.

Пьеса экспрессиониста М. Мартине, переделанная С.М. Третьяковым в соответствии с монтажным принципом, стала сценарием «Земли дыбом». В афише так и значилось: «Монтаж: действие – В. Мейерхольд, (монтаж) речи – С.М. Третьяков». При переделке пьесы в сценарий Третьяков устранил мелодраматическую схему и монологический дух экспрессионистской драмы, ритмически выстроил (с помощью особо выразительной лексики и фонетики) «героический агитплакат с осуществлением максимума действительности»<sup>49</sup>. Слово становилось объектом игры – его, как пластически равноправный элемент

<sup>44</sup> Рылов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссура и драматургия: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000. С. 61.

<sup>45</sup> Козинцев Г. Указ. соч. С. 124.

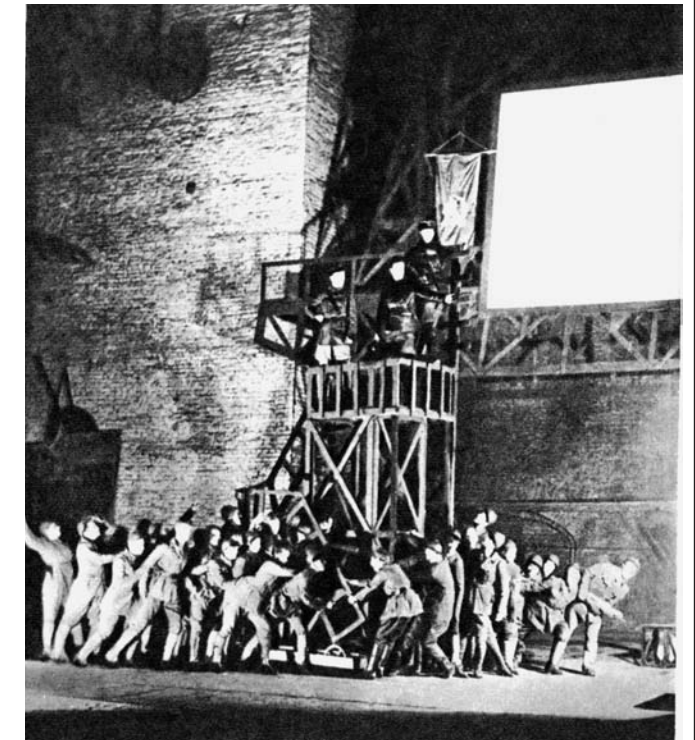
<sup>46</sup> Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом». С. 51.

<sup>47</sup> Туровская М. И. Указ. соч. С. 103.

<sup>48</sup> Там же. С. 106.

<sup>49</sup> Третьяков С.М. Пояснительная записка к постановке спектакля «Земля дыбом» // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. Л., 1975. С. 203.

Сцена из спектакля «Земля дыбом». ТИМ. 1923



<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>зрелища, Мейерхольд вмонтировал в структуру спектакля. Подобным образом он относился и к титру в немом кино.</p> <p>В «Земле дыбом» был установлен экран, где в виде лозунгов и кадров из современной жизни шло параллельное сценическому кинодействие. Таким образом осуществлялся максимум действенности («прототип – киноавантюра», – писал Третьяков). «Проекции кинематографа дополняют текст, увеличивая существенные детали действия»<sup>50</sup>, – комментировала Л.С. Попова, создатель установки для «Земли дыбом». Правда, осуществлен этот прием до конца не был: с помощью кинопроекций эффектно подавались лозунги и названия эпизодов, а посредством света прожекторов действие перебрасывалось в разные точки. Использование экрана было, что немаловажно, признаком открытости новым техническим веяниям и «утилитарности» оформления, построенного «вне всяких эстетических заданий и театральных ухищрений»<sup>51</sup>.</p> <p>Кроме того, кино в политобозрениях создавало иллюзию изменения статичной точки зрения зрителя на спектакль. «Не пространство формирует здесь событие, &lt;...&gt; а события-эпизоды в условиях динамической сцены, мгновенно перебрасываясь с места на место, формируют для себя нужное – функциональное и относительное, умозрительное – пространство &lt;...&gt; аналогичное во многом пространству-смыслу кинематографа»<sup>52</sup>. В пространстве спектакля-политобозрения не было чисто театральных или чисто кинематографических элементов. Они обретали смысл в сцеплении</p> <p>друг с другом – так же, как и сочетание настоящих автомобиля, мотоцикла, велосипеда, походной кухни с конструктивистской установкой, представлявшей собой модель козлового крана, хоть и предназначенный для игры актеров, но не ставшего «аппаратом для игры», в отличие от въезжавшего на сцену настоящего грузовика. Впрочем, и грузовик выполнял, главным образом, не утилитарную и не-кинематографическую функцию, но производил чисто эмоциональный эффект. «Это были, – вспоминал Э.П. Гарин, – вещи не из быта, а из военной техники и машинерии. И вещь, предметы, стали поэтическим укрупнением, суровость и грубость фактуры получили эстетическое звучание»<sup>53</sup>.</p> <p>В политобозрениях, при их сознательной эклектичности, вещь действительно могла равняться самой себе и даже не обыгрываться актерами в той степени, которая придавала бы ей иное качество. Появляясь на сцене, вещь все равно обретала знаковый срез.</p> <p>Подобное обыгрывание предметов было блестяще отработано в комическом кино того времени. У Макса Линдера подобным «фокусом» была ванна, которую он нес по улице, устанавливал на лестничной площадке, потому что она не лезла в дверь, и там же мылся. Чарли Чаплин, усевшись в кресло, не мог встать. «Эта штука кинематографична не только потому, что эти новые мотивы вызывают такие гротескные психологические реакции, которые до сих пор невозможно было вызывать», – писал теоретик кино Б. Балаш. – Смысл не только в том, что его борьба с коварным объектом вскрывает демоническую природу объекта, но и в том,</p>	<p><sup>50</sup> Попова Л.С. Пояснительная записка о принципах оформления спектакля «Земля дыбом» // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. С. 204.</p> <p><sup>51</sup> Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом». С. 52.</p> <p><sup>52</sup> Туровская М.И. Указ. соч. С. 103.</p> <p><sup>53</sup> Гарин Э.П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 61.</p>

<i>Опыт</i>	<i>Эм</i>
<p>что вещи становятся с человеком на одну ступень, даже превосходят его»<sup>54</sup>. Эта мысль в чистом виде отражает и установку авангардистского искусства 1920-х годов – времени, когда антропоцентристская модель мира изменила оптику. В «Земле дыбом» настоящие вещи – автомобиль и пр. – использовались по назначению, но были еще и данью времени и, конечно, эпатажем, знаком невозможного в театре.</p> <p>В ревью «Д.Е.» (1924) кинофиксацию в чистом виде демонстрировали три экрана, 111 световых плакатов, транслирующих информационные сообщения (литературный источник – «Трест Д.Е.» И.Г. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана). Тексты для экранов отбирал и комбинировал сам Мейерхольд – это были цитаты из Зиновьева, Ленина, Троцкого, – по аналогии с титрами в немом кино, в которых он видел не столько функцию разъяснения, сколько средство донести до зрителя слово, как бы укрупнив его, сделав броским. Идеологически бесхитростную и рыхлую пьесу М. Подгаецкого о совместном рытье туннеля американскими и русскими рабочими кинокомментирование превращало в иронический агитскетч. Приемом театральной выразительности, а не знаком идеологической борьбы стало противопоставление «фокстротирующих» буржуев здоровой советской молодежи. Это и предоставило возможность для «ярких театральных эффектов», – писал А.А. Гвоздев. «С одной стороны, пред зрителем проходят кабаре-тнские сцены и эксцентрические или апашские танцы, с другой – спортивные упражнения на стадионе “Красного моряка” и демонстрация</p> <p>биомеханических упражнений по системе Вс. Мейерхольда»<sup>55</sup>.</p> <p>В «Д.Е.» кино использовалось не только номинально, но проникало в актерскую игру и в способ построения пространства. Художник И.Ю. Шлепянов соорудил движущиеся ширмы из лакированной вагонки, которые быстро перемещались, съезжались-разъезжались, создавая иллюзию кинематографической скорости. Точнее, иллюзию создавало взаимодействие стен, света, актеров. От последних требовались максимум точности в реакциях, быстрота взаимодействия с движущимися стенами. А. Гвоздев высоко оценил находку постановщика и художника: «Вся сила этих “движущихся стен” – в стремительности перемены места от эпизода к эпизоду. На глазах у зрителей лекционный зал превращается в улицу, улица – в зал заседания парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий новый вид на спортивный стадион и т. д.»<sup>56</sup>. Гвоздев пишет о вызове, который театр бросает кинематографу.</p> <p>Правда, претензии театра «догнать» кино авангард решительно отвергал. Для Эйзенштейна ограниченность театра по сравнению с кинематографом в технических средствах и в силе воздействия была очевидна. «Кино – выросший за 45 лет череп театра»<sup>57</sup>. В 1920-е превосходство кино над театром казалось очевидным не одному ему. Называя Мейерхольда «королем театра» и считая его единственным режиссером, достойным авангардистского причастия, Маяковский язвительно насмеялся над «кинофикацией» в «Д.Е.»: «Три экранчика убоги по сравнению с кинематографом. Это деревянные корыта, которые разобьются через четыре</p>	<p><sup>54</sup> Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 44.</p> <p><sup>55</sup> Гвоздев А. Постановка «Д.Е.» в Театре им. Вс. Мейерхольда // Гвоздев А. Театральная критика. М., 1987. С. 34.</p> <p><sup>56</sup> Гвоздев А. Указ. соч. С. 33.</p> <p><sup>57</sup> Эйзенштейн С.М. Два черепа Александра Македонского // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 280.</p>

## Pro memoria

ЭМ

спектакля. «Борьба с кинематографом» не может достичь цели»<sup>58</sup>.

Другое дело, что, пытаясь освоить язык кинематографа, Мейерхольд в политобозрениях и не стремился к созданию иллюзии кино. Оно существовало на правах



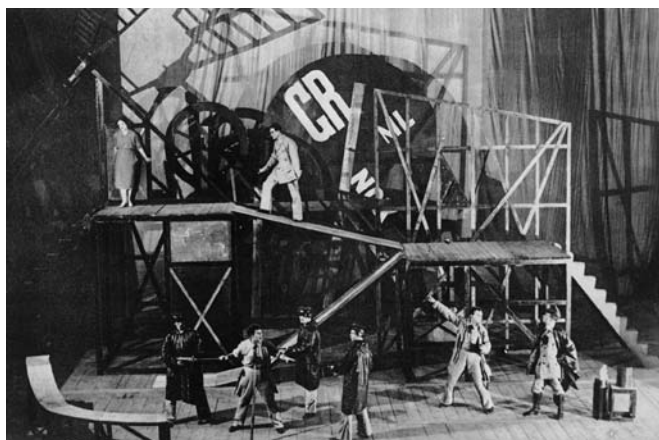
одного из вставных номеров, что было логично скорее для развлекательного, нежели агитационного представления. В «Д.Е.» был опробован метод актерской трансформации: смена масок мясного короля Твайфта, эмигранта-профессора, берлинского рабочего (И. Ильинский), семи изобретателей (Э. Гарин) должна была, по мысли режиссера, исполняться так, что публика заподозрила бы мошенничество<sup>59</sup>.

Многочисленные эффекты, использованные в «Д.Е.» наряду с кино, – живой джаз на сцене, фокстроты, поставленные К.Я. Голейзовским, были сами по себе блестящи и затмевали агитационную направленность спектакля. И «Д.Е.», и «Земля дыбом» были сделаны с агитационной установкой, но если первый стремился к ревью, то второй был ближе к экспрессионистскому спектаклю.

Если рассматривать систему монтажа кадров, из сопоставления

которых рождается третий смысл, как структуру построения сценического представления, мгновенных временных и пространственных перемещений, то монтаж существовал в искусстве всегда, а Мейерхольд и раньше активно его использовал. Другое дело, что означали монтаж и крупный план в кино, а что – в театре. Как играла «натуральная вещь» на экране, и во что она превращалась на сцене. Авангардистский натиск кино в 1920-е годы принуждал называть кинофикацией все, что в театре походило на монтаж, крупный план. На самом деле театр действительно что-то брал у кино, а чего-то достигал и собственными средствами, добываясь «киношного» эффекта, стремясь разомкнуть собственные границы. В политобозрениях это было одной из главных установок.

По сути, речь шла не о *достоверности* изображения, приоритет на которое отводило кино, но о *способе* изображения, максимально воздействующем на аудиторию. Мейерхольд не собирался конкурировать с кино. Он хотел овладеть кинематографическими приемами, способными обогатить театр. Это отнеслось к ритму, движению,



<sup>58</sup> Маяковский В.В. *Выступление на диспуте о постановке «Д.Е.» 18 июля 1924 года* // Маяковский В.В. *Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 19.*

<sup>59</sup> См.: Мейерхольд В.Э. «Д.Е.». <Беседа с коллективом театра имени Вс. Мейерхольда>. 7 апреля 1924 года // Мейерхольд В.Э. *Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 62.*

Сцена из спектакля «Д.Е.». ТИМ. 1924

Сцена из спектакля «Великодушный рогоносец». ТИМ. 1922

## Опыт

ЭМ

лаконизму и строгому отбору выразительных средств, столкновению разных времен и пространств.

Пафос революционного «оживления» театра неизбежно сближал Мейерхольда с кино. В «Великодушном рогоносце» (1922) актер в прозодежде, без грима взаимодействовал с конструктивистской установкой Л.С. Поповой. Это было задолго до опытов Л.В. Кулешова с «натурщиками» и Эйзенштейна с типажам. Внимание зрителя фокусировалось на главном предмете театра – актере, игравшем с вещью. Казалось бы, в кино так поступает Чаплин – со своей тростью или котелком. Но эти его неизменные спутники сохраняли свои функции, несмотря на разнообразные манипуляции актера с ними. Физический мир «Смерти Тарелкина» был предельно конкретен, но под шатром цирковых трансформаций рождалось ощущение ужаса. Вещь должна была оживать благодаря взаимодействию с ней актеру. В «полетах» Тарелкина находили сходство с трюками Дугласа Фэрбенкса. Был введен новый принцип освещения прожекторами, напомилавший кадровую рамку: светом акцентировались одни сцены-эпизоды и затемнялись другие, что «создавало на сцене подобие крупных планов кинематографа»<sup>60</sup>. Однако «крупные планы» Мейерхольд давал в своих дореволюционных спектаклях и без помощи прожекторов – мизансценическим членением действия.

Если кинофикация театров в чистом виде скоро изжила себя, то для дальнейшей практики Мейерхольда она была важна. Опыт показал, что кино повлияло на театральную структуру и образность его спектаклей. Т.е., с одной стороны, появившись в русле

тогдашних традиционалистских и футуристических идей, она, как и другие эксперименты левого театра, была «болезнью роста» самосознания театра, проверкой прочности его границ, а с другой, – увлечение не прошло бесследно и помогло обнаружить новые потенциальные возможности, заложенные в театре.

Не случайно режиссера, пережившего увлечение кинофикацией в политобозрениях, интересовала методика Чаплина-актера и Чаплина-художника, а еще шире – его подход к изучению действительности. В спектаклях Мейерхольда проявляется эксцентрическая природа кино, сплошь условная, стилизованная и даже карикатурная. Именно эти черты он находил в творчестве Чаплина и стремился их заимствовать. Кажущаяся некинематографичность Чаплина смыкалась с кажущейся кинематографичностью спектаклей Мейерхольда.

Главное правило для него теперь стало пользоваться приемами своего искусства, исходить из его природы (у Чаплина – не слово, не рисунок, а «мелькание серо-черных теней»)<sup>61</sup>. В докладе «Чаплин и чаплинизм» (1936) Мейерхольд делает вывод о сходстве своей театральной практики и методологии Чаплина: «Моя школа выросла из приемов, которые явились с момента, когда я постарался мобилизовать большое количество выразительных средств, театром отброшенных. <...> Вот почему мне приятно, следя за всеми поворотами в биографии Чаплина, узнавать ходы, обязательно сопутствующие человеку, который хочет прийти к монументальному искусству и который не может не побывать на острове, где виднеется надпись: “В актерском искусстве обязательен тренинг акробатического толка”»<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Февральский А.В. *Указ. соч. С. 114.*

<sup>61</sup> Шкловский В. *О кинематографе* // Шкловский В. *За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 20.*

<sup>62</sup> Цит. по: Февральский А. *Указ. соч. С. 214.*

Функция и место кино в спектаклях Мейерхольда меняется, и это уже качественно новый уровень обогащения театрального языка. В собственно драматических спектаклях оно стало признаком традиционалистского балагана. На словах режиссер по-прежнему настаивал на том, что театр «идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации»<sup>63</sup>. Но произнесенное на рубеже 1920–1930-х годов, это утверждение подразумевало лишь необходимость технического переоборудования театральной сцены. Кино, по его мнению, перестало быть опасным конкурентом театру, как только обзавелось звуком. Восхищавшие его Чаплин, Линдер, Китон прославились в немом кино – их мимическая и пластическая игра не нуждалась в слове. Именно пантомимический склад молодого «синема» сблизил его с театром. Видимо, именно поэтому кинофикация кончилась вместе с приходом звука.

Между двумя политобозрениями Мейерхольд поставил три драматических спектакля, так или иначе выдвинувших проблему кинофикации.

В «Доходном месте» (1923) детально разработанная В.А. Шестаковым среда – с подлинными предметами и костюмами актеров, большей частью соответствующими эпохе Островского (Жадов – Т. Соловьев был одет по моде начала 1920-х годов, в широкие штаны на подтяжках и рубашку, и только к финалу переодевался в исторический костюм), – сочеталась с фанерными щитами, лесенками-трапами, грубо сложенной мебелью. И эта казарменная суровость обстановки неожиданно бросала иронический отблеск на «музейность» вещей. На этот раз кино ассимилировалось

не на уровне приема, а как способ выстраивания действия, благодаря мосткам и лестницам происходившего в нескольких планах сразу. Кинообразность проступала и в стилистике отдельных сцен: белые скатерти в трактире под светом синего прожектора казались болотного цвета, а когда Юсов сжигал газету, пламя выхватывало из темноты отдельные «чиновничьи рожи»<sup>64</sup>.

Способности выбирать предмет и помещать его в кадр под нужным углом так, чтобы родился целый ряд ассоциаций, учился у своего «устаревшего» театрального учителя и Эйзенштейн, увлеченный процессом превращения бытового в многозначное. «И все с большой буквы. И все полное самых острых переживаний. Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.



Оторвалась пуговица – и уже создаешь себя оборванцем. <...> Со стороны это, вероятно, очень смешно. Жить с этим – ужасно беспокойно»<sup>65</sup>.

В «Озере Люль» (1923) сама пьеса А.М. Файко предполагала

<sup>63</sup> Мейерхольд В.Э. Реконструкция театра (1929–1930 гг.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, беседы. Ч. 2. С. 197.

<sup>64</sup> Рудницкий К. Указ. соч. С. 289.

Сцена из спектакля «Доходное место». Театр Революции. 1923

<sup>65</sup> Эйзенштейн С.М. Сергей Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Указ. соч. Т. 1. С. 90.

возможность использовать кино на уровне жанра и образного строя спектакля. Детективную мелодраму справедливо сравнивали с американским кино, его запутанной, но эффектной интригой и персонажами типа сыщика Пинкертон. Жанр диктовал и динамичность изложения: «Не только в сюжете, но и в самом методе композиции она (пьеса. – К.М.) черпает от эффекта киномонтажа»<sup>66</sup>. Проблема, по мнению критиков, заключалась в том, что отдельные характеры были проработаны, а это противоречило схематичной природе пьесы-сценария и режиссуры. Под «кино» в «Озере Люль» понималась занимательно рассказанная история, световые эффекты, быстрота смены «кадров»: В. Шестаков соорудил движущиеся лифты, рекламные щиты и экран, на который проецировались тени танцующих людей. На деле же и пьеса, и спектакль были стилизацией кинематографа. Это заметил только П.А. Марков, увидевший в методе постановки, в графической точности движений, в световых эффектах и в самой манере игры «отзвуки символистского театра» и «любопытную театрализацию приемов кинематографа»<sup>67</sup>.

В «Лесе» (1924) несложное кинематографирование критики видели в разбивке пьесы на 33 пронумерованных эпизода, благодаря чему «вяло плетущейся ткани словесно-драматического действия была придана невиданная дотеле упругость и движение»<sup>68</sup>. Надписи на экранах довершали монтажную структуру спектакля. Внутри каждого эпизода был придуман аттракцион. Кинофикация? Да. Но подобная фрагментарность является и родовым свойством условного театра, предпочитающего



потоку жизни «ее динамические сгустки»<sup>69</sup>.

В нажиме на мелкие, чуть заметные детали, развертывании их в самостоятельные эпизодики Блюм опять видит кинематографичность «Леса»<sup>70</sup>. Но почему не лубок, почему не балаган с элементами агитплаката? В подобном эпизодическом строении действия реализовывалась заявленная в «Лесе» тема отношений искусства и реальности.

Зато черты «чаплинизма» были в Аркашке И. Ильинского. «Откуда взялась маска Чарли Чаплина? – спрашивал Мейерхольд. – Эта маска родилась на улице. Слияние извозчика с Чаплиным было возможно только при том условии, что он ее не присобачил к себе, так сказать, а нашел внутри себя самого. Это очень характерно, поэтому вопрос о маске для киноискусства – вопрос великой важности»<sup>71</sup>. Позже, говоря о предыгре в «Учителе Бубусе» (1925), Мейерхольд сравнивает кинороли Ильинского с игрой Чаплина или Гарольда Ллойда не в пользу первого и говорит, что там, где отличный комик Ильинский педалирует, достаточно подмаргивания. Понимая разницу между театром и кино, Мейерхольд требовал от театрального актера

Сцена из спектакля «Лес». ТИМ. 1924

<sup>66</sup> Херсонский Х. «Озеро Люль» в Театре Революции // Мейерхольд в русской театральной критике: В 2 ч. М., 2000. Ч. 2. С. 110.

<sup>67</sup> Марков П.А. Московская театральная жизнь в 1923–1924 годах // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т.3. С.157–158.

<sup>68</sup> Блюм В. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике. Ч.2. С.120.

<sup>69</sup> Рудницкий К. Указ. соч. С.304.

<sup>70</sup> Блюм В. Указ. соч. С. 120.

<sup>71</sup> Цит. по: Февральский А. Указ. соч. С. 217.



кинематографической скупости, самоконтроля и точности, но с поправкой на сцену. Стремление к тому, чтобы разложить движение актера на части, соответствовало пониманию монтажной системы.

Говоря об «Учителе Бубусе», современники сошлись во мнении, что на материале легкой комедии А.М. Файко режиссер разрабатывал новую актерскую технику. В замедленном темпе «Бубуса» решались проблемы предыгры – развернутой пантомимы, предшествующей тексту реплики, «затакта», в котором актер обозначал свое отношение к тому, что сейчас произойдет.

Пантомима в чистом виде малопригодна для фиксации на пленку – слишком избыточна. Но в спектакле она казалась киноприемом потому, что напряжение, с которым зритель чего-то ждет, Мейерхольд считал самым интригующим качеством кино. Характерно, что у Эйзенштейна аналогичный прием назывался «отказным движением» и характеризовал максимально развернутую подачу намерения – правда, не в жизни, а в искусстве<sup>72</sup>. С предыгрой отказное движение сближает расчет на реакцию наблюдателя: «Например, получена телеграмма, – объяснял Мейерхольд в связи с «Бубусом», – распечатывает человек телеграмму, публика хочет скорее знать, <...> но актер знает, что человеку не терпится, – потерпи еще. <...> И тут уж публика говорит: “Ну ее к черту, телеграмму, а интересно смотреть, как он волнуется”<sup>73</sup>. Эйзенштейна больше волновала реакция на attraction, для Мейерхольда важнее предощущение того, что будет. Или, словами М.Б. Ямпольского, самый плодотворный для воображения



«момент мучения, еще не доведенного до кульминации»<sup>74</sup>.

Следы кинофикации были и в «Рычи, Китай!» (1926), и, безусловно, в «Ревизоре» (1926) – правда, на сей раз речь уже не шла о поединке театра с кино. Для Мейерхольда период кинофикации почти закончился. Ею будут увлекаться другие. В «Горе уму» (1928) отдельные сцены опять выглядели «кадрами» (например, эпизод в столовой, с живописно жующей толпой), а в целом действие строилось, как и в «Лесе», на разных планах сцены одновременно. Наконец, был в «Горе уму» и иронический оммаж кино – действие шло под музыкальное сопровождение тапера. И так до «Списка благодарений» (1931) по Ю.К. Олеше, когда Мейерхольд снова заговорил о возможности кинематографического эффекта в театре – на этот раз в связи с мокрыми волосами З. Райх, окунувшей голову в бассейн. «Театр говорит о кинофикации, а до сих пор от кино ничего не взял. Например, не использовал первоплановость, проблема света не взята. Примером, повторяю, может служить вчерашний эффект – мокрые волосы, освещенные прожектором»<sup>75</sup>. Эта чуть ли не романтическая нота завершает путь его увлечения кино.

Сцена из спектакля «Учитель Бубус». ТИМ. 1925

<sup>72</sup> Эйзенштейн С.М. Режиссура. Искусство мизансцены // Эйзенштейн С.М. Указ. соч. Т. 4. С. 89.

<sup>73</sup> Мейерхольд В.Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыку. <Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. С. 85.

<sup>74</sup> Ямпольский М. Монтаж: Лексика. 1920–е // Искусство кино, 2000, № 3. С. 116, 117.

<sup>75</sup> Цит. по: Февральский А. Указ. соч. С. 131.

Впрочем, очень скоро изменится общественная парадигма, и кино станет инструментом идеологии власти, поощряющей совсем иные тенденции. Чувствуя силу самого массового из искусств, Мейерхольд идеалистически хотел и театр пре-

«чужой» художественной системы. И Мейерхольд добивался кинематографических эффектов собственнотеатральными средствами.

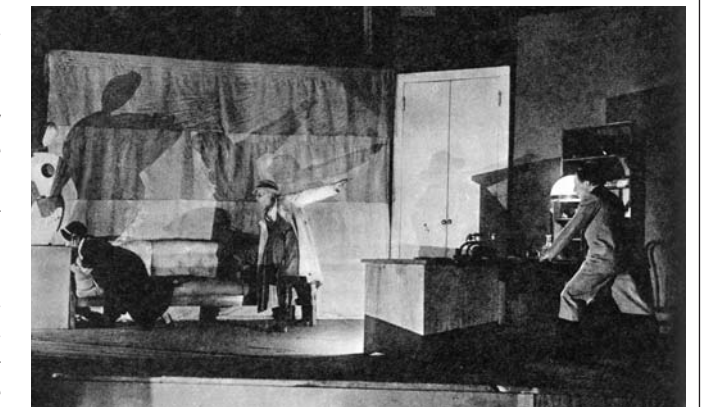
Тем не менее, кинофикация способствовала осознанию спектакля как «особым образом организован-

<sup>76</sup> Мейерхольд В.Э. Реконструкция театра (1929–1930) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 195.



вратить в «самое массовое»: «Мы, строящие театр, который должен конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов киноэкрана (не в том смысле, что экран мы повесим на сцене), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, <...> и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кинотеатры»<sup>76</sup>.

Факт активного использования Мейерхольдом кино доказывает и другое – что оно близко его пониманию искусства как такового. Вот почему он увидел в кино возможность поиска, нового эксперимента. При встрече же с живым актером обнаружили и границы кинофикации – выяснилось, что театр остается собой, а кино сохраняет особость в пределах



ной динамической системы» и была средством достижения действенности, свойственной новой «оптической культуре». Демпсихологизация драмы, подготовленная опытом кинематографа, монтаж, усвоенный театром на уровне собственной структуры, – историческая заслуга кинофикации театра в 1920-е годы вообще и Мейерхольда, в частности.

Сцена из спектакля «Рычи, Китай!». ТИМ. 1926

Вс. Мейерхольд и Э. Гарин. Этюд к немой сцене «Ревизора», 1926

Сцена из спектакля «Список благодарений». ГостИМ. 1931