

Александра ТУЧИНСКАЯ

АКТЕР В РЕЖИССЕРСКОЙ СИСТЕМЕ МЕЙЕРХОЛЬДА И ЭСТЕТИКА КОНСТРУКТИВИСТСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Разрушение материи – интенция авангардного мышления. Первое десятилетие XX века выразило ее наиболее полно во всех сферах духовной жизни: в социальных концепциях, в философии, в искусстве.

Писательница Евгения Герцык, дружившая с философом Николаем Бердяевым, передала в своих воспоминаниях трагическую тоску этого мыслителя по созидательной задаче искусства. На великолепном фоне ренессансной Флоренции Бердяев сокрушался: «Весь Ренессанс – неудача, великая неудача, тем и велик он, что неудача: величайший в истории творческий порыв рухнул, не удался, потому что задача всякого творчества – мир пересоздать, а здесь остались только фрески, фронтоны, барельефы – каменный хлам! А где же новый мир?»¹.

Изобразительный шедевр, какая-нибудь рука на старинной фреске – феномен «пересоздания» – переходит в сферу духа, что вызывает восторг философа. «И восторг в глазах Бердяева выдает мне его тайну – ненависть к плоти, надежда, что она рассыплется вся. Помню через несколько лет, в 15–16 году, когда он впервые познакомился с кубизмом в живописи, с картинами Пикассо, с каким волнением приветствовал он то, в чем увидел симптом разрушения

материи, крепости ее. До хрипоты кричал среди друзей о «распластывании материи», о «космическом ветре»².

Пространственная задача для авангардного художника – преодолеть земное тяготение, вырваться за пределы физических связей, сделать искусство созидательной силой и в то же время квинтэссенцией, сгустком самой жизни. Фантастический прыжок-баллон, зависающий в воздухе, таков феномен Вацлава Нижинского. Немецкий поэт Гуго фон Гофмансталь так описывает Нижинского в балете «Послеполуденный отдых Фавна»: «Каждый жест – в профиль. Все сведено к самому существенному, все с невероятной силой сжато, спрессовано, жесты и выражения выбраны основные, решительные»³.

Отбор средств на грани художественного аскетизма и полное владение своим материалом – своим телом – такой должна быть устремленность актера по Мейерхольду, создавшему в 20-е годы биомеханику как школу театрального конструктивизма. Но прообраз «биомеханического», т.е. идеального актера возник перед театральным реформатором много раньше и развивался, впитывая новые впечатления, стили, влияния времени.

Мейерхольд в статье «Балаган», вошедшей в его книгу «О театре»

¹ Герцык Евгения. *Портреты философов. Николай Бердяев. // Наше наследие, 1989. № 2. С. 71.*

² Там же.

³ Новая Студия. *Журнал литературы, искусства и сцены. 1912, декабрь, № 1. С. 62*

Pro memoria

(1913), дал самую полемическую и самую точную формулу театральной перспективы: «Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений»⁴.

Все привычные интонации и жесты, «оживляющие» игру, Мейерхольд-режиссер упразднил вместе с излюбленными актерскими штампами и сакрализацией ведущих исполнителей. Собственно, он намерился преодолеть искусством и саму телесную составляющую актерской природы. Блок, посвятивший Мейерхольду свою пьесу «Балаганчик», по которой в конце 1906 года был поставлен программный спектакль режиссера, разгадал подспудный смысл его новаторства. «В вашем театре “тяжелая плоть” декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику»⁵ – писал поэт Мейерхольду после премьеры. «Очистительный момент, выход из лирической единности», а также из мертвящей корпоративно-культурной замкнутости для Блока, как и для Мейерхольда, – в балагане, который «надувает старуху, преодолевает обманом косную материя»⁶. Мейерхольдовский балаган должен был освободить актера и поэта от власти «косной» действительности и сделать мир вольной мечты внятным для других – для публики.

Опыт условного метода, опробованный в театре на Офицерской, открыл Мейерхольду возможности широких обобщений и в то же время поставил конкретные постановочные задачи. Живописные, графические, пластические ритмы, заданные декорацией и мизансценическим рисунком, должны были стать не фоном, не средством, но пространственно-временной

структурой спектакля, определяющей движения актеров. Извечная проблема подмостков: конфликт между плоскостной декорацией и объемом человеческого тела во всей его материальной конкретности и плотоядной натуральности разрешался подчинением актера форме спектакля.

Актер действительно был камнем преткновения и, в то же время, главной составляющей мейерхольдовских построений. Режиссеру нужен был в особых сценических условиях его театра новый актер, и Мейерхольд в 10-е годы инициирует создание Студии, в идеале долженствующей стать питомником актеров новой школы, где занимались под его руководством не только любители, но и молодые профессионалы. В эти же годы он серьезно обращается к истории театра как к источнику идей. Приемы старинного европейского и восточного театров, которые культивируются в Студии, это вехи пути превращения русского актера «в мастера-виртуоза с изощренной техникой, поддающегося всем указаниям дирижерской палочки режиссера»⁷. Так писал его близкий сотрудник тех лет, знаток итальянской *commedia dell'Arte* и вообще эрудит Владимир Соловьев.

Театральные эксперименты Мейерхольда в театре на Офицерской, пантомимы, разыгрываемые учениками в Студии (а также на полупрофессиональных сценах Петербурга и окрестностей), наконец, спектакли в Александринском театре выдвигали новый тип актера. Актер – это пластик-виртуоз, мим, декламатор, мастер, владеющий набором всех традиционных сценических навыков. Таков идеал режиссера-новатора.

⁴ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч. 1 С. 212.

⁵ Блок А.А. Письмо В.Э. Мейерхольду // Собр. соч. в 8 тт. М.-Л., 1963. Т. 8. С. 169.

⁶ Там же. С. 171.

⁷ Соловьев В. О технике нового актера // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.- М., 1926. С. 42

Мейерхольдовские чтения

В «Дон Жуане» Мольера Мейерхольд дал стилизацию галантной эпохи через условное возрождение главных составляющих античного театра – просцениума и маски. Пышные парики разных цветов в тон сменяющихся нарядов Юрьева–Дон Жуана режиссер объявил не более, чем головными уборам луикаторзовской эпохи. Стилизации Мейерхольда не имели ничего общего ни с ретроспективизмом мирискусников, ни с реконструкциями Старинного театра. Мейерхольд смешивал приметы и приемы разных эпох и разных стилей. Не случайно декорации и костюмы вызвали полемику: эпоха которого из Людовиков – XIV или XVI – вдохновляла постановщика.

Юрий Михайлович Юрьев, премьер императорской сцены, игравший заглавную роль, удивлял сменой изысканных костюмов А. Головина и почти танцевальной грацией движений. В нарядной раме порталного убранства, при свечах и негаснущем освещении зрительного зала на фоне сменяющихся живописных картин, задерживаемых гобеленным занавесом, порхал на просцениуме персонаж-маска, слишком изощренный, многоцветно-изменчивый, неуловимый и великолепный, чтобы быть просто человеком из плоти и крови. Танцующий «мотылек над бездной»⁸. После «Дон Жуана» Юрьев вводится Мейерхольдом почти во все его режиссерские опусы в Александринке, что многих удивляло. Но именно склонность Юрьева к схематизации образа и техническое мастерство привлекали режиссера в этом холодноватом актере.

У Юрьева–Дон Жуана был в спектакле, как и полагалось, антагонист – Сганарель Константина Алек-

сандровича Варламова. Монументальная его корпулентность нейтрализовалась динамичными мизансценами: усадив его на скамье, режиссер сделал малоподвижного старого артиста центром, вокруг которого разворачивалось движение остальных участников. К тому же, для тучного актера был придуман особый костюм, словно составленный из вертикальных полос-лент: «Варламов, не помещающийся в кресле обычных размеров, выходит в полосатом костюме, разукрашенном лентами, – разбит, раздроблен объем!» – тонко замечает современный исследователь⁹.

Речь персонажей строилась по законам музыкального ритма и темпа, без психологизированных интонаций. Даже сочная выразительная речь Варламова была лишь ярким орнаментом в звуковой ткани спектакля. Собственно, здесь был ориентир на совершенно новый способ исполнительского искусства, предвосхищающий брехтовское «очуждение». Актер не сливался с персонажем, он менял маски, играл ими. «Не в том ли искусство человека на сцене, – писал Мейерхольд, – чтобы сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники»¹⁰.

Парадоксальность приема была в особом вовлечении публики не в эпоху, но в театральную игру: просцениум, вдвинутый в зал, не только зрительно приближал актеров к публике, но создавал единую пространственную среду. В стильном облике версальского праздника режиссер воскрешал исконную демократическую природу публичной игры бродячих актеров перед толпой. Поэтому так импонировало

⁸ Громов П. *Написанное и ненаписанное*. М., 1994. С. 217.

⁹ Смирин Анна. «Мольер – Мейерхольд – модерн» // *Театр*. 1993, № 5. С. 48.

¹⁰ Мейерхольд В.Э. *Указ. соч.* С. 218.

Pro memoria

ему столь значительное для Блока и пренебрежительное в устах Бенуа определение Балаган, вскоре ставшее для Мейерхольда синонимом нового направления – нового Театра масок, «где “забавлять” всегда стоит раньше, чем “поучать”, и где движения ценятся дороже слова»¹¹. В старинном балагане общение актеров с публикой являлось условием игры, залогом успеха, а не привилегией для избранных. Подразумевалось, что зрители все в равной степени и посвященные и неопиты. В таком уравнивании публики был еще один смысл мейерхольдовского «Дон Жуана», его провидческий идейный посыл – из прошлого в будущее.

В ночной сцене, двигаясь вереницей по полутемному просцениуму, персонажи вплотную приближались к залу. Освещая фонарем лица зрителей, здороваясь со знакомыми, любимец публики Варламов «общался» с нею поверх маски Сганареля – от собственного лица. Причем, круглое, по-детски розовое лицо «дяди Кости» было лицом старого, уходящего, но не потерявшего витальных сил актерского искусства, опознавательной вехой уходящей эпохи. Трехмерное тело актера по-разному вписывалось в плоскостные декорации: то растворяясь в их рисунке, то демонстративно с ними конфликтуя. В любом случае оно становилось пластической единицей действия и лишалось своей автономной самоценности. Сводя счеты с рутинной старого театра, Мейерхольд обыгрывал в изоощренной пародии самую ее ограниченность, но используя живые краски актерской индивидуальности, вводил их как контрастные элементы в свою композицию.

Мейерхольдовские новации взяли на вооружение представители русского авангарда. Идея просцениума в «Дон Жуане» возникла у Мейерхольда во время заграничного путешествия при посещении театра Диониса в древних Афинах. Таким антиком стал недавний нашумевший спектакль Мейерхольда для петербургских футуристов. Объединившиеся под маркой «Союза Молодежи» в амбициозной задаче создания первого в мире театра футуристов, представители русского авангарда устроили показательную акцию 2, 3, 4, 5 декабря 1913 года в петербургском «Луна-парке» на Офицерской, 39 – там же, где игрались символистские спектакли театра Комиссаржевской. Если Мейерхольд манипулировал традиционными сценическими средствами, то футуристы манипулировали новейшими мейерхольдовскими приемами. Как и у признанного мастера режиссуры, в полулюбительских спектаклях футуристов был элемент пародии, направленной против художественных авторитетов. «Авангард – это отрицательное утверждение в искусстве его классики»¹².

Реминисценции мейерхольдовских сценических экспериментов в спектаклях футуристов заметил один из рецензентов. Петр Ярцев, бывший сотрудник театра Комиссаржевской, фиксировал, что новшества будетлян «на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидела публика <...>, так что здесь футуристический театр оказался в некоторой части отсталым театром»¹³.

Обобщенное изображение места действия, которое определялось душевным состоянием лирического героя автора в постановке трагедии

¹¹ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 215.

¹² Смирнов Лев. Год Малевича // Наше наследие. 1989, № 2. С. 113.

¹³ Ярцев П. Театр футуристов // «Речь». СПб., 1913, 7 декабря. С. 5.

Мейерхольдовские чтения

«Владимир Маяковский», апокалиптические образы оперы «Победа над солнцем», заявляющие эстетическое кредо бюджетян – вот что, по мнению Е. Струтинской¹⁴ составило уникальный, беспрецедентный опыт «перво-го футуристов театра».

Мировой застой, враждебный созиданию, мир, достойный лишь того, чтобы его разрушить, вырвать с корнями его фетиш – Солнце, предстал в театре футуристов в нарушенных пропорциях человека и пространства. Главные «бюджетяне от театра» Михаил Матюшин и Казимир Малевич в интервью накануне премьерных спектаклей выразились вполне эпатажно: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и солнце – это бывшая ценность – их потому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть»¹⁵.

Собственно, все «слишком человеческое», все материальные тела, в том числе и человек на сцене, подавались в утрированном искажении пропорций и форм. «Первый в мире футуристов театр» играл с пространством сцены в масштабе земного шара – это была программная установка обоих спектаклей.

Выйдя на сцену как на площадку для диспута, «играя самого себя, вешая на гвоздь гороховое пальто, оправляя на себе полосатую кофту (ту самую желтую «кофту фата» – **А.Т.**), закуривая папиросу, читая свои стихи, Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусства к другому»¹⁶.

Лифшиц пишет о мосте между лирикой и драмой. Маяковский перебрасывал еще один мост, о котором мечтали его предшественники, мост между искусством и жизнью, между поэтом и залом, пусть это и был контакт отрицания. Один из рецензентов писал: «Трагедия представляет диалог между Маяковским и зрительным залом. Редкие фразы не сопровождались негодующими криками и свистками со стороны публики <...>. Возмущенная публика долго не расходилась. Все чувствовали себя одураченными»¹⁷. Этот ропот возмущения и был признаком скандального успеха опуса Маяковского.

Блок и Мейерхольд, которых видели на спектакле разговаривающими в антракте¹⁸, вполне могли обсуждать этот феномен в русле известного высказывания Блока через несколько дней после представления. «На вопрос, что же замечательного находит он в Маяковском, Блок ответил с обычным лаконизмом и тонкостью – одним словом: “Демократизм”»¹⁹.

Футуристическая монодрама разрешалась в драматической двуслойности: «Футуристический поэт, сам себя изображающий, был единым лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости»²⁰. Другие фигуры спектакля были попросту плоскостными. Куклы-картины Павла Филонова – все персонажи изображались холстами, натянутыми на фигурные рамы – передвигались скрытыми за ними исполнителями в нейтральных белых халатах. Иногда, подавая реплики, они высовывали головы из-за живописных монстров, вызвавших у театралов аналогию

¹⁴ Струтинская Е.И. *Искания художников театра*. М., 1998. С. 450.

¹⁵ Крученых Алексей. *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы*. М., 2006. С. 108.

¹⁶ Лифшиц Бенедикт. *Полупораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания*. Л., 1989. С. 447.

¹⁷ *Футуристические спектакли*. // «Театральная газета». М., 1913, № 11. С. 8.

¹⁸ См.: Февральский А. *Первая советская пьеса «Мистерия – Буфф» В.В. Маяковского*. М., 1971. С. 13.

¹⁹ Гиппиус В.В. *От Пушкина до Блока*. М.–Л., 1966. С. 38.

²⁰ Ярцев П. *Указ. соч.*

Pro memoria

с памятливыми картонными фигурами мистиков мейерхольдовского «Балаганчика». «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги – все это в типичной филоновской манере, как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческие страдания» – писал один из участников спектакля²¹.

Спектакль «Владимир Маяковский» начинался выходом факельщика в похоронном облачении. Под смехи из публики он подходил к заднику и, освещая его фонарем, недоуменно разглядывал поразительные детали. Этот проход был своеобразной парафразой шествия по просцениуму в александринском «Дон Жуане» – только фонарем светили не на публику, а на задник. Две монументальные картины П. Филонова к прологу и эпилогу изображали апокалиптические аллегории города и мира, два панно Иосифа Школьника к 1 и 2 действиям впервые представили сценический пейзаж в аксонометрической проекции. Падающие здания, бегущие трамваи – весь пересекающийся, накрененный, противоестественно устоявшийся миропорядок открывается с высоты птичьего полета, обступает главного героя, взнесенного на пьедестале своей поэтической трибуны. «Он был как бы над толпой, над городом, – писал А. Мгебров. – Быть может то, что я увидел тогда, на этом картоне – самое реальное изображение города, какое я видел. Я почувствовал движение города в вечности, всю жуть его как части хаоса»²².

Опыт авторов «Победы над солнцем» был еще более радикальным. Текст оперы – «заумный» текст Алексея Крученых, упрямивший

все логические, семантические связи, дал толчок для создания формы спектакля, самым значительным достижением которого принято считать декорации и костюмы Казимира Малевича, впервые создавшего беспредметные декорации и разрушившего зависимость сценического пространства от трехмерности тел исполнителей.

Завесы в глубине сцены, выполняющие (как и в первом спектакле) функцию задников, представляли собою геометрический объем, смоделированный на плоскости. Вписанные в нарисованный куб картины являли собой конец прямой перспективы, ее тупик, обозначаемый внутри куба. Причем, изображались сплетенные алогическими связями элементы предметного мира, трудно поддающиеся описанию: наружные стены домов, но окна внутрь, нет ни низа ни верха. Мир, освобожденный от всемирного тяготения, без прошлого и потому без раскаяния. Были и картины ничего не изображавшие, построенные на беспредметных сочетаниях геометрических разноцветных плоскостей: мир точно уткнулся в свой конец. Здесь появился как эскиз для одной завесы знаменитый черный квадрат, правда, так и не реализованный в спектакле. «Завеса изображает черный квадрат – зародыш всех возможностей – принимает при своем развитии страшную силу <...>. В опере он означал начало победы»²³. В опере он действительно означал очень многое: конец предметной сценической живописи и возрожденческой перспективной декорации, а в апокалиптическом сюжете оперы он знаменовал последний предел солнечного света – тьму, поглотившую солнце.

²¹ Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. М., 1938. № 4. С. 141.

²² Мгебров А.А. Жизнь в театре. В 2-х тт. Л., 1932. Т. 2. С. 278.

²³ Малевич К. 2 письма к М. Матюшину // Письма и воспоминания // Наше наследие. М., 1989. № 2. С. 135.

Мейерхольдовские чтения

Супрематические элементы были включены в разработку особых еще небывалых на сцене костюмов. Футуристы, разыгравшие свои спектакли с группой любителей, сами театральные дилетанты, опередили здесь и Крэга и Мейерхольда. Они создали механизированных персонажей – марионеток, о каких только грезили театральные мастера. Костюмы из картона и проволоки, в которые были вставлены исполнители, в сущности, разрушали реальный объем человеческого тела, заменив его сочленениями плоскостей. И в отличие от кубистической живописи, разлагающей на составные элементы живую натуру, в костюмах Малевича геометрический манекен натуры «съедал» – поглощал собою исполнителя. Костюмы, построенные из плоскостей, приводились в движение живыми механизмами из плоти и крови. «Какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин»²⁴. Это были предвестники роботов, и будь технический прогресс тех времен на современном уровне, футуристы выпустили бы на сцену роботов. Обожествление электричества и машин, перешедшее из мечтательного футуризма в прагматичный конструктивизм, смыкалось с задачей полной реконструкции мира на новых более разумных основах. Персонажи «благодаря проволоко-картонным каркасам двигались как машины» – вспоминал Крученых²⁵. Пропорции человеческих фигур подверглись деформации еще и с помощью освещения: «они кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами,

подлежавшими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»²⁶.

Крайность сценического футуризма: растворение объема «человека на сцене» в пространстве спектакля и в броне костюма так и останется беспрецедентной. Футуристические монстры и машины были попыткой художественного воплощения единства работы и машиниста, тела и машины, поэта и актера. Мейерхольду конструктивистское оформление даст свободу от какого бы то ни было пространственного иллюзионизма, позволит реализовать давнюю мечту – отождествить театр с жизнетворчеством.

«Театральный Октябрь», провозглашенный Мейерхольдом под лозунгом «Конструктивизм и Биомеханика» действительно произвел революцию в сценическом искусстве – он сделал актера ответственным за собственный психофизический аппарат. Легкость, с какой «биомеханический» актер играет и расстается с создаваемым образом, стала системной, она привита ему вместе с виртуозным владением телом и голосом. В свободном пространстве сцены конструкция стимулирует движение актера, но не определяет его, так же, как костюм и грим не определяют поведенческую маску. Прозодежда и отсутствие грима в программных конструктивистских спектаклях Мейерхольда – не только социально-корпоративный знак, но и униформа Рабочих Сцены (как черные комбинезоны куромбо театра Кабуки). Рабочий, ставший артистом, это ли не идеал эпохи.

Учение американского психолога У. Джеймса о первичности

²⁴ Гуревич Л. Театр футуристов. Цит. по: Струтинская Е.И. Указ. соч. С. 54.

²⁵ Крученых. А. Указ. соч. С. 396.

²⁶ Лившиц Бенедикт. Указ. соч. С. 449–450.

Pro memoria

физической реакции, идущей от внешнего к внутреннему, открытия русской рефлексологии (И.П. Павлов и В.М. Бехтерев), а также американской экономической науки, выдвинувшей метод организации физического труда (Ф.У. Тейлор), переплавившись в горниле театральной идеи, стали научной основой мейерхольдовской биомеханики.

Идеалистический поиск совершенной методики укладывался в безукоризненное материалистическое русло. Созидание нового актера сопрягалось с задачей воспитания нового человека еще небывалого социалистического общества. Технологические задачи смыкались с идеологическими.

В начале 20-х годов в эпоху расцвета театрального конструктивизма Мейерхольд формулирует принципы биомеханики для студентов Высших Театральных мастерских при своем театре. «Всякое искусство – организация материала <...> Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время – материал и организатор <...> Искусство всегда и прежде всего – борьба с материалом <...> Первый принцип биомеханики: тело – машина, работающий – машинист»²⁷.

Мейерхольд – теоретик едва ли не впервые идет не от своей режиссерской практики, не от меняющихся задач своей эстетики, но от собственного актерского опыта, который вырастает в систему и выводит из его школы целую плеяду выдающихся советских актеров театра и кинематографа.

«Чем воздействует театр? Нам известны 5 определений:

1) Через воздействие на сознание (сюжет); 2) воздействие через

заражение переживанием (МХТ); 3) воздействие путем внушения (факиры, гипноз); 4) воздействие комплексом искусств (воздействие на 6 чувств: синтез); 5) воздействие механо-физиологическими процессами, способность возбуждаться от созерцания ракурсов человеческого тела и его передвижений (биомеханика). Пятое кажется нам правильным»²⁸.

На выставке «5x5=25», где Любовь Попова осенью 1921 года выставила свои «живописно-силовые композиции», впервые заговорили о конструктивизме. Иван Аксенов, друг и биограф художницы, сформулировал принципы пластического оформления конструктивистского спектакля:

«1) линейная конструкция в 3 измерениях;

2) зрительный ритм, обусловленный не живописными и не объемными эффектами;

3) сохранение в установке только строительно-работающих частей»²⁹.

Манифестом театрального конструктивизма стал оформленный Поповой «Великодушный рогоносец», хотя ортодоксы от конструктивизма предъявляли постановщикам претензии в том, что конструкция не только функциональна, но сохраняет художественную образность, напоминая каркас мельницы, где происходит действие. «В эту постройку вмешалась рука эстета. И как всегда в таких случаях дело было испорчено» – констатировал Алексей Ган³⁰.

Конструкция Поповой явилась колыбелью нового актера, дав пространство для его движения не только на планшете, но и по вертикали всего сценического объема. Этот опыт стал для Мейерхольда определяющим. В лекциях конца

²⁷ Мейерхольд В.Э. Биомеханика. Курс 1921–1922 // Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 39–40.

²⁸ Положение о Научно-исследовательском институте Государственных высших театральных мастерских // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 35.

²⁹ Аксенов И.А. Пространственный конструктивизм на сцене // Театральный Октябрь. С. 33.

³⁰ Ган А. Площадка Мейерхольда // Театральная Москва. 1922. № 38. С. 8.

Мейерхольдовские чтения

20-х годов он говорит о пространственно-временном контроле актера за собою: «Актер выходит на сцену – начинается движение, потому что сценическая игра – не что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в пространство, причем вы любуетесь, как вы это пространство загребаете, <...> как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре – как вы пускаете время»³¹.

Мастерство молодых учеников покоряло, прежде всего, своей органической соотнесенностью с формой всей установки. Бурное вихревое движение ветряка, колес, дверей и людей словно приподнимало легкую конструкцию над сценой, казалось, что она и вовсе невесома и вот-вот поднимется в воздух. И вертящийся ветряк уже напоминал пропеллер какого-то летательного аппарата.

«Человек появился на сцене, – писал очевидец. – Откуда его выкопал Мейерхольд! Только что говорили о “кризисе театра”, о том, что актеров нет... Но откуда добыл их Мейерхольд. Со студентами, почти детьми, почти сплошь дебютантами?»³².

Восторг разделяли все рецензенты: «Этот спектакль был сплошным праздником высокой актерской техники, которая совершенно стихийно, как “своенравный чародей” захватывала и покоряла. Это и есть настоящий академизм без всяких кавычек»³³.

Было ясно, что Мейерхольд открыл особый способ не только воспитания актеров, но и организации спектакля нового типа: динамического, осязаемого и в то же время передающего современную реальность обобщенно. «Логическим выводом из принципа биомеханики

является принцип материализации переживаний и душевных состояний действующих лиц. Актер Мейерхольда выражает все душевные состояния внешним действием, психический ряд устраняется из группы элементов эмоционального воздействия на зрителя и заменяется физическим рядом. Зритель уже не приглашается сопереживать актеру, догадываясь о его душевных состояниях; он воспринимает эти последние в материализованном виде: он все видит и слышит»³⁴.

Заявленная в оформлении амплитуда движения перекладывалась на пластические характеристики персонажей, разрешалась в мизансценах. Вместо психологических нюансов любовных объяснений – бурный, преодолевающий все барьеры дверей и лесенок бег навстречу юных влюбленных, а нарастание эмоций передавалось нарастающим темпом крутящихся разноцветных колес.

В реплике, посланной из лагеря «художественников» от основателя МХТ Вл.И. Немировича – Данченко, были одобрены актеры без грима, прозодежда и «живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело – очень хорошо <...>. Но вот колеса <...> – это уж очень от головы <...>. Принимаю не как “новое искусство”, а лишь как новый каприз художника<...>. Сегодня лестницы и круг, а завтра будет что-нибудь другое»³⁵.

Между тем, именно колесам Мейерхольд передал функцию визуализации психических состояний актера. Была составлена целая партитура движения колес, и Мастер иногда сам крутил их в важных эпизодах. Причем, разноцветные колеса вращались с

³¹ Лекция В.Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМА-Са. 16 января 1929 г. // Мейерхольд. К истории творческого метода. С. 53.

³² Бобров С. В театре у Мейерхольда // Литературное приложение к газете «Накануне». Берлин, 1922, 16 июля. – Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 41

³³ Садко. Мейерхольд – академик // «Известия». М., 1922, 5 мая.

³⁴ Мокульский С. Гастроль театра Мейерхольда // «Жизнь искусства». Л., 1924. № 23. С. 13.

³⁵ Бескин Эм. «Сдвиги» и «вехи» Художественного театра (в статье: беседа с В.И. Немировичем-Данченко) // «Известия». М., 1922, 3 декабря. С. 4.

Pro memoria

разной скоростью и в разных направлениях: белое 1,5 оборота в секунду против часовой стрелки, красное – 2 по часовой стрелке, черное – 1 оборот против часовой стрелки³⁶. В сцене, когда у Брюно – главного героя – зарождалась ревность, спровоцированная его же безумной идеей отдать жену другому, чтобы убедиться в ее верности через доказательства ее неверности, – он вступал в диалог с вертящимися колесами. Просил, требовал, но нарастающий ход колес – одно за другим – был неумолим, как разжигающаяся страсть скрывшихся за дверью Стеллы и ее кузена. В рабочем экземпляре пьесы есть такая ремарка: «Брюно становится на колени. – Брюно: Я прошу пощады. Я согласен быть рогоносцем, но не до такой же степени! – Брюно стоит на коленях и указывает правой рукой на вертящиеся колеса»³⁷.

В других эпизодах вертящаяся как турникет дверь в первом этапе конструкции ударяла героев по носу, поддавала под зад, творила сама собой расправу над зазевавшимися. Каждая часть конструкции вступала в «партнерские» отношения с актером, не только обыгрывалась им, но играла сама. В моменты высшего напряжения трагикомическое обострение возникало в контрапункте агрессивной бодрости тела актера и пароксизмов психики персонажа. Физиологический рефлекс словно пародировал психологическую реакцию. Охваченный ревнивым подозрением Брюно хватался за живот – его явно тошнило.

Ряд эпизодов строился на биомеханических упражнениях.

Оскорбленный Бочар, пришедший к Брюно-поэту за заказным

любовным письмом и получивший от него в придачу серию пощечин, делает несколько переходов и задержек, прыгает оскорбителю на грудь и замахивается на него. Этот прием, взятый из технических средств знаменитого итальянского трагика, так и назывался в мейерхольдовской биомеханике: «Ди Грассо».

Механика движений определяла напористую ритмичность толпы поклонников Стеллы: очередь-цепочка агрессивных механизированных претендентов – работоспособный механизм любви под звуки джаз-банда, впервые введенного в театральное зрелище.

Сцены Эстрюго строились на бурной жестикуляции.

Почти бессловесный персонаж иногда впадал в некий пластический транс. Его движения являлись трамплином к слову, поэтому он замирал, когда мысль, не додуманная до конца, его парализовывала. «Одна эта дверь, которая так боляно бьет несчастного Эстрюго и которая, не выдержав, бешено вертится вокруг самой себя, не дает ли она одна несколько персонажей и не является ли она одна лучшим комментарием к вертящейся мысли героя пьесы»³⁸.

Брюно искал подтверждения своим ревнивым подозрениям, и, не услышав от своего секретаря ни одного слова, его протестующие жесты истолковывал как подтверждение самых нелепых своих предположений: сначала он связал ему сзади руки, закрыл рот, а в конце смирил и движение протестующих кистей. Брюно и стимулировал, и боялся пластических откровений Эстрюго, он стал от них зависеть. Брюно и Эстрюго составляли некое композиционное



Афиша спектакля «Великодушный рогоносец». 1922

³⁶ См.: Монтаж светового оформления спектакля «Великодушный рогоносец». Партитура колес: РГАЛИ, ф. 963, ед.хр. 311, л. 1.

³⁷ «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелунка. Режиссерский экземпляр Я.И. Грипера 1923 года. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед.хр. 300, л. 47.

³⁸ Загорский М. Великодушный рогоносец // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

единство в пластической формуле сомнений и доказательств. В сцене, когда Брюно сочиняет балладу расставания с любимой, он сидит на перекладине конструкции, а у ног его – внимающий поэтическому бреду хозяина Эстриго. Здесь использованы мотивы религиозной живописи. В режиссерском экземпляре отмечено: «Сцена «Христа и Марии»³⁹.

Новый тип ансамблевого исполнения, в котором столь важна роль вещественного оформления, очень скоро стал легендарным. «Каждый момент – композиция. Отчетливая убедительная виртуозность мускулатуры, аккомпанирующей говорящему партнеру. Подлинное рефлекторное сольфеджио <...>, убивающее всю тайную кухню мистики. Вся она эта мистика перекладывается точно на клавиатуру мускулов изученного тела»⁴⁰. «Великодушный рогоносец» дал повод к рассуждениям о некой театральной Утопии, о будущем театре-мастерской.

«Строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок, спусков, лестниц, катков. Втыкаете штепсель и все приходит в движение... и по всему этому фантастическому сооружению, по всей этой театральной машине снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают <...> сотни комедиантов, овладевших своим мастерством <...>. Эта машина, живая, поющая и играющая и будет единственным театром нашего будущего. <...> Неужели же она способна творить чудеса? Но кто же подозревал, что он (Ильинский – **А.Т.**) так смело и ловко овладеет искусством сценической быстроты, этими

моментальными превращениями и переходами из буффонады к трагедии, из лирики к клоунаде и из легкой комедийности к легкому фарсу? Откуда у него эта прозрачность и фиктивность, страдающая... животом, эта иллюзорность, ссылающаяся в доказательство своего бытия на испытываемую физически тошноту.

А этот Эстриго-Зайчиков?

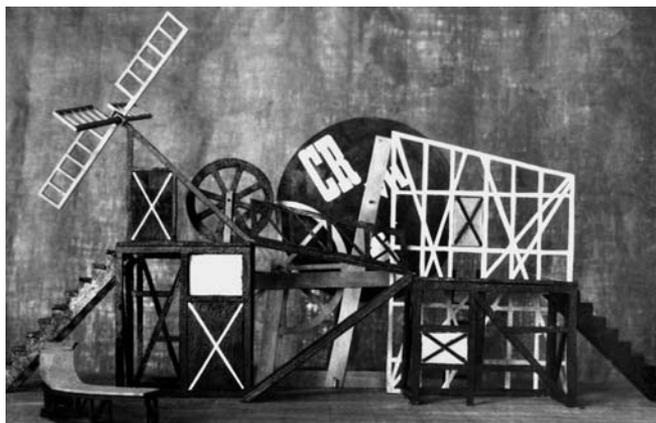
Неужели же и этот замечательный эксцентрик, мимист и циркач, достигающий максимального эффекта минимальными средствами; неужели же и он нашел самого себя только тогда, когда оседлал эту чудодейственную машину Мейерхольда? И эта превосходная Стелла-Бабанова, а эти ученики мастерских, эта удивительная «стража», парни и девки – неужели же все они так верно, ловко и почти безошибочно разгадали труднейшую партитуру <...> пьесы только потому, что налицо оказалась верно сконструированная машина спектакля? <...> Прекрасную, верную и живую театрально-машину нашего ближайшего будущего мог сотворить тот, кто всегда оказывался на 5 минут впереди. Так было с «Балаганчиком». И так с «Рогоносцем»⁴¹.

³⁹ РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед.хр. 300, л. 51.

⁴⁰ Бескин Э. Под знаком «Рогоносца» // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

⁴¹ Загорский М. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва, 1922. № 33. С. 9.

Л. Попова.
Макет к спектаклю
«Великодушный
рогоносец». 1922



Pro memoria

Скелет конструкции, в той или иной степени преобразенный, в котором происходит «обнажение актерского существа»⁴², останется во всех спектаклях Мейерхольда вплоть до конца 30-х годов. Вздыбленный планшет даст режиссеру разнообразие мизансценических планов в объеме сцены. Воздух свободы навсегда останется живительной атмосферой актерского существования в художественном пространстве его Театра.

Школа «Великодушного рогоносца» вписала в реальность советской жизни новое поколение мастеров театра, работающих в новой структуре, объединяющей все компоненты. Один из первых драматургов молодого театра Сергей Третьяков писал: «Рогоносец удовлетворяет. Он – репетиция, над которой носится запах работы. Его прозодежда не отвлекает в психологию, быт и историю. Наоборот, в линиях и тоне одежды даны основные индустриально-рабочие ассоциации сегодняшнего дня. Человеческое тело как выразительный материал, пущенный в движение с установкой на действие, а не на переживание, используется многообразно и широко.<...>

Конструктивная установка – это же леса строящихся домов, это наши лестницы и этажи, мостки и переходы, которые вынуждены преодолевать наши мускулы <...>, налицо невиданная ранее компоновка групп <...>. Нет Ильинского без Зайчикова и наоборот. Есть двухтелое действующее лицо «Ильзай»⁴³. Как видим, один из манифестантов конструктивизма вывел Бабанову из «рефлекторного сольфеджио» исполнителей «Великодушного рогоносца».



О том, что героиня Бабановой вовсе не выпадает из театральной схемы, возникшей в недрах конструктивистской идеологии, а является ее центром, связующим звеном, впервые заявил в печати мэтр ленинградской театроведческой школы А.А. Гвоздев. «Иль-Ба-Зай» – формулу блестящего актерского ансамбля «Великодушного рогоносца» чуткий критик вывел из смысла и формы программно-новаторского спектакля Мейерхольда. Это был ответ апологетам конструктивизма, считавшим, что лиризм Бабановой разрушает чистоту стиля, а интонации Стеллы – Бабановой «зачастую импрессиивно-психологичны, что сдвигает спектакль в сторону психологизма и нарушает чувство мастерской»⁴⁴. Ортодоксы конструктивизма машинное производство опозитизировали и одухотворили надеждами на него возлагавшимися. Конструктивизм и биомеханика Мейерхольда – взамен декорированию и «психоложеству» старого театра – вписывались в концепцию «производственного искусства».

И. Ильинский – Брюно.
«Великодушный
рогоносец»

⁴² Ромашов Б. *Веселые поприщинские дни (Впечатления после «Смерти Тарелкина»)* // *Театр и музыка*, 1922. № 11. С. 234

⁴³ С. Третьяков. «Великодушный рогоносец» // *Зрелища*, 1922. № 8. С. 12–13.

⁴⁴ Там же.

И. Ильинский – Брюно



Мейерхольдовские чтения

Но хорошая производственница Муся Бабанова, играющая Стеллу в спектакле 1922 года, в эту концепцию не вписывалась. И это «выпадение» входило в замысел Мейерхольда.

Замысел «Великодушного рогоносца» и сегодня остается самой таинственной загадкой режиссера. О том, здесь «несомненен элемент тайнописи», абстрагировавший лирическую тему автора от гротескных перипетий сюжета, убедительно и авторитетно написал О.М. Фельдман.

«Великодушный рогоносец» был одним из самых «умышленных» спектаклей Мейерхольда. Первый ребус упирался в пьесу, которую ругали почти все. А для Мейерхольда, задававшего ритм современного театрального процесса, фарс бельгийского символиста Ф. Кроммелинка, предвосхитившего абсурдистов, был счастливой находкой. Режиссер без обиняков заявил об этом в пику ругавшим пьесу критикам, среди которых был и нарком Луначарский. «Великодушный рогоносец» – прекрасная пьеса, и Аксенову, откопавшему ее, надо поклониться в ноги»⁴⁵.

Так что «легкомысленный», «глупейший», «скабресный» – реестр негативных мнений можно продолжить – этот фарс был не просто «забавным и пикантным вздором»⁴⁶, а искомым, отобранным материалом идейной значимости для программной композиции Мейерхольда.

«Великодушный рогоносец», пришедшийся на момент перелома как личной, так и творческой жизни Мастера, дал ему возможность воплотить заветный мотив: художник и его модель. Подобно Пикассо, Мейерхольд варьирует этот мотив в своих сценических опусах разных лет, причем, всегда

ведет его к обострению конфликта, часто к трагической развязке. Поиск полой структуры, магнетической *tabula rasa* в объектах, подвергающихся художественному преобразению, будь то сценическое пространство, литературный материал или человек на сцене – таков импульс Мастера.

Брюно, мукомол-поэт, из тела своей жены составил словесную поэму, присвоив себе право манипулировать и материальным объектом: хочу – отдам на общее пользование, хочу закрою от мира. «Порочный круг»⁴⁷ воображения начисто зачеркивал реальность во имя фантомного вдохновения: чьи-то боль и страдание казались призраками, а собственные подозрения становились источником муки для всех и побуждали к абсурдным действиям. Не тело жены ревновал великодушный рогоносец, предлагая его всем и каждому, а ее духовный мир, существующий независимо от его контроля. Он не верил в физические факты измены, которую сам же провоцировал, он ловил и сторожил их возможность. Любовь и перманентная радость молодого стремления оборачивались тюрьмой и пыткой самоуничтожения. «Я думаю, что давно, а может быть, и никогда на сцене не была передана с такою чистотой трагедия, мука физиологического страдания ревности – первородная трагедия человека»⁴⁸ писал П. Марков о Брюно-Ильинском.

В спортивно-биомеханическом спектакле, заявлявшем программу нового театрального метода, ощущалась «подлинная трагическая жуть»⁴⁹, тем более пронзительная, чем обнаженнее был театральный прием. Контрапункт агрессивной динамики всех материальных



В. Зайчиков – Эстрию. «Великодушный рогоносец». Рис. П. Галаджева

⁴⁵ Фельдман О. О «порочном круге» и «шутке», подстроенной зрителям, или от Брюно к Аркашке. К публикации предисловия И.А. Аксенова // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 520.

⁴⁶ Эрманс В. На лекции В.Э. Мейерхольда // Театр, 1922. № 4. С. 6.

⁴⁷ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 268.

⁴⁸ См.: Аксенов о форме и смысле «Великодушного рогоносца» // Мейерхольд и другие. С. 517–522.

⁴⁹ Марков П. Современные актеры // Временник ПТО. М., 1925. С. 257.

Pro memoria

составляющих действия: вертящихся колес, дверей, скатов обнаженно деревянной конструкции, бодрых и тоже откровенных до физиологии актерских тел, не знавших покоя, и чуткой изменчивости, уязвимости внутреннего состояния персонажей определял парадоксальную стилистику спектакля. Это была театральная модель советской социалистической химеры, нацеленной на бурлящий материалистический рай и в безудержном рывке наступающей «на горло собственной песне». В сущности, этот спектакль был переломным рубежом «Театрального Октября» – «увеличивающим стеклом» загнанного лирического дискурса эпохи. Созидательные претензии из сферы личной деятельности перешли в область общественного переустройства. Ожидаемые обретения обернулись необратимыми потерями и катастрофа творца, творения, творчества была не за горами. В обнаженной бодрой телесности мейерхольдовской композиции бился «трагический нерв»⁵⁰ тревожного предчувствия. «Импрессивно-психологическая» интонация Бабановой обозначала в спектакле Мейерхольда непредсказуемую и не моделируемую сферу чувства и мысли, оживающих в любви и гибнущих от преследования.

Бабановская «пленительная ведьмочка»⁵¹ Стелла влюбила в себя всю Москву, но секрет ее обаяния был неотделим от блеска мастера, от совершенства формы всего зрелища, в котором она вела свою гибкую, звенящую партию. «Основа ее игры – ритмы, сухие и четкие, как конструкция. Не ритмы речи, слов, пауз – нет, ритмы лестниц, плоскостей, пространства...

Роль развивается, крепнет, созревает безудержно, бурно, планомерно»⁵².

Актриса предшествующего поколения Вера Юренева, написавшая о Бабановой в роли Стеллы, как о «начале молодой плеяды актрис»⁵³ тонко подметила творческий посыл, художественную функциональность этого нового типа женственности, как будто и не нуждающейся в мужском восторге. Эпоха военного коммунизма выдвинула невиданный симбиоз культивированной материальной телесности и столь же культивированной аскезы, обнажения и целомудрия. Сама личность актрисы впитала черты этого максималистского идеала эпохи – или продиктовала его. В нем выразился волюнтаризм творческого начала, ставшего стимулом как художественного, так и заявленного «во всемирном масштабе» социального авангарда страны победившего пролетариата. Для классовой борьбы, ведущей к уничтожению этих самых классов, извечная борьба полов – базисное понятие художественной интеллигенции «рубежа веков» – служила примером радикального эксперимента. Культивируемое равенство мужского и женского снимало проблему разделения полов, а эротические отношения переводились в сферу «производства» нового человека. Это тоже была постреволюционная подмена, но в ней сохранилась самая притягательная и самая абсурдная иллюзия времени, обещающая счастье и жизнь без страданий и потерь даже в интимной сфере. «Хочу ребенка» (название пьесы С. Третьякова, над постановкой которой Мейерхольд работал в конце 20-х годов), – звучало не тайным заклинанием, но

⁵⁰ Городецкий С. Дialeктический театр // Эрмитаж, 1922. № 8. С. 5.

⁵¹ Победа О. «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва, 1922. № 41. С. 4.

⁵² Юренева В. Актрисы. М., 1925. С. 47–49.

⁵³ Там же.

М. Бабанова – Стелла.
«Великодушный рогоносец»



Мейерхольдовские чтения

политической декларацией, руководством к действию на общественном поприще.

Жажда отождествления создателя со своей моделью, переход переполняющего душу содержания в новый материал, из которого можно вылепить форму, – вот программа Мастера времен «Рогоносца». Не зря он посвятит первую редакцию спектакля Мольеру. Безумная идея мужа из мольеровской «Школы жен» воспитать для себя послушную жену и управлять ее поступками и чувствами интерпретируется в фарсе Кроммелинка и... в жизни самого режиссера, не желавшего больше разделять личный сюжет с театральным.

Любимая жена Зинаида Райх скоро делается именно моделью сценических созданий Мейерхольда. Она не была так одарена, так виртуозно пластична, как Бабанова. Мейерхольд ввел Райх на роль Стеллы после ухода Бабановой, которую партнеры в первом варианте спектакля носили на плечах. С полноватой Райх этого сделать было нельзя, и режиссер поменял мизансцены: теперь драгоценный груз возили в тачке. Несовершенства природы только стимулировало фантазию Мейерхольда. Идеал он предпочитал в мечтах, и здесь коренным образом расходился с философией конструктивизма, утилизовавшей сказку в советскую быль. Для Райх Мейерхольд перенес в театр идею натурщика, человека из жизни, которую опробовал в дореволюционных киноработах. В 20-е годы эту идею подхватили и теоретически обосновали его последователи и ученики, работающие в кинематографе: С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, В. Пудовкин. Натура, введенная в

сверхусловную атмосферу действия, создает эффект отчужденной реальности, обостренного чувства современности. Так розовым платьем Аксюши в «Лесе», где Райх дебютировала, Мейерхольд, как его любимый герой Несчастливцев, знаменовал новый иллюзорный рубеж: актриса, она же «девочка с улицы»⁵⁴, найдена!

Бабанова «девочкой с улицы» никогда не была. Ее артистизм и мастерство были самоценной данностью. Мейерхольд это, конечно, понял сразу, и... не захотел брать молодую актрису в свой театр. «В Бабановой меня смущает ее готовность <...>. Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно»⁵⁵. В ученицы к Мейерхольду она попала благодаря И. Аксенову, ее верному поклоннику.

И совершенная, «биомеханическая», как она сама себя называла и в старости, Бабанова никогда не была любимицей Мастера, которого боготворила. Она была нормативом, образцом, но не моделью. Мастер Мейерхольд предпочитал сам создавать идеальный мир и человека в нем на сцене своего театра – символистского или конструктивистского – не так уж важно. Как и Брюно, герой «Великодушного рогоносца», он мог бы сказать о себе: «Воображение иногда увлекает меня за пределы здравого смысла <...>. Кончится тем, что я подчиню и жизнь капризам моего воображения». Кончилось тем, что все наследующие Мейерхольду поколения режиссуры подчиняются мощной энергии мейерхольдовского замысла: преобразовать материал реальности, человека на сцене, актера – в художественный образ, в главную величину театрального мироздания.

⁵⁴ «Светская дама и девочка с улицы» – так назывался 12 эпизод спектакля «Лес», в котором в роли Аксюши дебютировала на сцене З.Н. Райх.

⁵⁵ Аксенов И. Мария Ивановна Бабанова // Берновская Н.М. «Примите просьбу о помиловании». Воспоминания и письма. М., 1996. С. 352.