

Вадим ЩЕРБАКОВ

КОНСТРУКТИВИСТСКАЯ УТОПИЯ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

Конструктивистам любезен был язык цифр и математических знаков. Его сухая ясность представлялась адекватной тем задачам, которые поставили перед искусством художники, возмечтавшие организовывать жизнь. Одна из их концептуальных выставок недаром оказалась озаглавлена формулой: $5 \times 5 = 25$. Экспозиция пяти художников, представивших по пять работ каждый (таков смысл уравнения), заинтересовала В.Э. Мейерхольда. Конечно, он и до этого прислушивался к речам конструктивистов, приглядывался к их произведениям. В самом начале 1920-х реформатор театра прочно входит в эту компанию. И первым – важнейшим! – его ответом на лозунги конструктивистов становится биомеханика. Сопоставление означенных фактов (или, говоря алгебраически, переменных) ставит задачу поиска точной формулы театрального конструктивизма и определения места биомеханики Мейерхольда в ней.

Под театральным конструктивизмом обычно понимают опыты сотрудничества режиссуры с художниками, так или иначе связанными с этим течением в изобразительном искусстве. Иногда такие опыты открывали некоторые новые горизонты в развитии театра, влияли на изменение способа актерского существования. Чаще – являли собой примеры успешного использования модного дизайна. Сколько бы ни боролись

конструктивисты с догмой самоценного эстетического восприятия произведения искусства, их творения обладали очевидными стилистическими признаками, которые оказались способны существовать автономно от идеологических концепций. Художественные формы конструктивизма на какое-то время образовали моду – и сцена не преминула ею воспользоваться.

В своем Камерном театре А.Я. Таиров поставил более десятка спектаклей вместе с художниками, входившими в группу конструктивистов. Он умел эксплуатировать моду, умел и приспособлять новизну открытий в изобразительном искусстве к задачам собственно театральным. Таирова никак не занимала жизнестроительная идея конструктивистов. Для него театр всегда, на всех этапах его творческого пути, оставался только театром – профессиональным искусством, праздником мастерства актеров, создающих эмоционально насыщенные образы.

В отличие от Таирова, Мейерхольд крепко увлекался идеями века, впускал их в себя и вырабатывал свой творческий ответ на их вызовы. Он мог всерьез поверить, что театр является только инструментом преобразования жизни. Но даже обретя такую веру, оказывался способен находить театральнейшие решения. Недаром ему присвоили неофициальный титул Мастера – свой инструмент он знал и чувствовал досконально.



В.Э. Мейерхольд. 1920

Мейерхольдовские чтения

Мейерхольд поставил всего три конструктивистских спектакля: «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» (оба – 1922) и «Земля дыбом» (1923). Уже в первом из них Мастер с исчерпывающей полнотой и ясностью продемонстрировал принципы работы новой сценографии. Конструкция «Рогоносца», созданная Л.С. Поповой, стала удобным «аппаратом для игры актера». Она ничего не изображала, решительно порывая с иллюзионизмом и являя собой лишь художественно организованный монтаж разновысотных площадок, мостков, лесенок, ската и вращающихся элементов. Конечно, зрители спектакля временами наделяли ее деревянный остов тем или иным образным значением. Кто-то, подчиняясь сюжету фарса Фернана Кроммелинка, видел в ней намек на мельницу, а для С.М. Третьякова она стала «лесами строящегося мира»¹ и подчеркнула таким образом современность нового театрального искусства, его созвучие «переживаемому моменту».

Это обстоятельство, явно противоречившее декларациям авторов спектакля, даже заставляло исследователей прибегать к разного рода извиняющим построениям. Подобная «изобразительность» проникла, мол, контрабандой, против воли сценографа и режиссера как следствие изначальной художественности их мышления и пр. На самом деле тут работало вовсе не подсознание создателей спектакля, а фундаментальное свойство театральной игры. Тадеуш Кантор, размышляя о конструктивизме, замечательно точно сформулировал его сценическую «сверхзадачу»:

художник стремился создать материального партнера для лицедеев, выпустить на подмостки еще одного актера, способного к собственному действию². А любое – самое формальное, техническое и «беспредметное» – действие на театральной площадке неизбежно наделяется зрителем каким-то образным содержанием. Нечто подобное, разумеется, происходит и при восприятии иных видов искусства: слушая музыку, разглядывая орнамент или абстрактную живопись, мы часто ищем (и находим!) некоторые сюжеты. Однако сочетание конкретности совершаемого живым, материальным

¹ См.: Третьяков С. «Великодушный рогоносец». // «Зрелища», 1922, № 8, с. 12.

² См.: Осиньский З. Традиции Мейерхольда в Польше (после 1945 г.): Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий, Тадеуш Кантор. // «Вопросы театра», 2012, № 3–4. С. 288–289.

И. Махлис.
Мейерхольд. Шарж.
1922



Pro memoria

актером действия с условным, искусственно организованным пространством для игры властно диктует (а не просто позволяет) поиски образных смыслов.

Замечательно сработал в «Рогоносце» и принцип отказа от индивидуального, персонажного костюма. Серо-голубая холщовая прозодежда актера, в которую были облачены все лицедеи, имела лишь гендерную вариативность – женщинам полагались юбки вместо штанов. Это невиданное сочетание клеша и галифе, выполняющая функцию рабочей спецовки, которую надевают все уважающие собственный труд мастера, своими необычайными формами рождало приятные футуристические мысли о прекрасном будущем советской индустрии. Единообразие прозодежды как нельзя лучше подчеркивало и коллективистский пафос спектакля. Ватага мускулистых молодых людей красиво и четко работала общее дело, заставляя зрителей верить в скорое рождение нового мира.

Стало быть, конструктивистские творения Мейерхольда воплотили многие максимы, декларированные идеологами этого движения. К сказанному стоит добавить еще и то, что все три спектакля решительно разрывали связь с итальянской сценой-коробкой. Они вообще были независимы от специально оборудованного театрального помещения. Их конструкции могли быть установлены где угодно – хоть на городской площади, под открытым небом. Сценическое искусство откровенно демонстрировало свое желание войти в гуцу городской жизни, организовать ее, представив выразительные формы

для воплощения человеческих эмоций.

Единственным, пожалуй, требованием конструктивистской догмы, которому в полной мере не смогли соответствовать эти спектакли, оказался принцип отказа от профессионального актерства. Глядя на мастерство, с каким мейерхольдовские лицедеи выполняли задания режиссера, трудно было поверить, что подобных высот театрального развития смогут в скором времени достичь советские пролетарии. Кое-какую лазейку для теоретической мысли оставляла, правда, молодость исполнитель. Ведь кроме И.В. Ильинского и М.И. Бабановой, уже примеченных ранее московскими театрами, все остальные были еще вчера неведомыми иксами и игреками. Не окончившие курса студенты ГВЫТМа всего за пару семестров овладели редкими даже для театрально изобильной Москвы того времени умениями! Этот факт давал возможность пропагандистам «производственного» искусства взглянуть с надеждой на мейерхольдовский педагогический метод – на биомеханику.

В области живописи у идеологов конструктивизма все выглядело гладко и логично. Эстетическая самоценность картины канула в прошлое. Художник не должен ничего изображать. Он уходит от мольберта и направляется к машине, чтобы с помощью вкуса и умения организовывать новый быт, придавать различным его проявлениям целесообразные формы. Подвергая остракизму станковое искусство, конструктивизм вовсе не отрицал необходимость существования профессионального художника. Уничтожалось лишь



Показ биомеханики на
«Рабочем гулянии»
29 июня 1924 г.

слово, скомпрометированное тысяче-летним обслуживанием власти и денежного мешка. Но само по себе значение мастера пластических форм всячески подчеркивалось.

Отнюдь не так гладко обстояло дело с конструктивистской концепцией театра. Традиционная ситуация, когда горстка профессионалов представляет нечто перед пассивно сидящей в темноте толпой зрителей, признавалась устаревшей и даже классово неприемлемой. Будущее принадлежит свободной игре трудящихся! Увлеченные научным подходом к «надстроечным» проблемам, конструктивисты вооружаются теорией условных или сочетанных рефлексов, почерпнутой в трудах И.П. Павлова и В.М. Бехтерева. Жизнь индивидуумов и коллективов сопровождается периодическими накоплениями психического напряжения с последующей его эмоциональной разрядкой («в условиях коммунистической работы создается иная производительная среда, в которой возникнут новые системы разряджений, как самого

коллектива, так и отдельных человеческих личностей»³). Испытывает пролетарий, скажем, гнев от происков мирового империализма. Или, напротив, – ликование по поводу того, что живет он в единственной в мире стране победившего истинного мировоззрения. Постепенно чувства эти крепнут, пока не случается спонтанный их выброс в некую игру, порицающую либо воспевающую сообразный источник эмоционального напряжения.

Забавно, что чаще всего в подобных теоретических построениях фигурирует именно чувство ликования. До действенного обожания вождей в начале 1920-х додуматься еще не успели, но истина о лучшем обществе на Земле уже крепко засела в сознании. Поэтому советский рабочий и мог в свободное от станка время исключительно ликовать!

Итак, место профессионального театра должны были занять массовые действия трудящихся. Исходя из того, что художник есть специалист по производству интеллектуальных ценностей в области

³ Ган А. Борьба за «массовое действие». // О театре. Сб. статей. Тверь, 1922, [без указ.изд.]. С. 73.

Pro memoria

чувства, идеологи новой культуры легко находили в ней место для режиссера. Он трактовался как организатор зрелищ – «конструктором массового действия» именовал себя А.М. Ган (автор манифеста «Конструктивизм»), а близкий к новому движению теоретик Пролеткульта Б.И. Арватов утверждал: «...надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта»⁴. Но кем будет исполнитель, участник игры?

Вот тут и начинается самое интересное. «Производственная» модель зрелищного искусства будущего решительно прокламировала пролетарскую самостоятельность. Чтобы стать реальной – не отражающей жизнь, а делающей, творящей ее – конструктивистская игра должна «...актера, то есть спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто, то есть социально-действующую личность гармонического типа»⁵. Стоит отметить эту характерную замену эстетического социальным, признающую художественным только общественно значимое!

И все-таки главным в процитированном пассаже остается уверенность в грядущем явлении нового человека, способного умело воплощать свои эмоции в убедительные и яркие зрелищные формы. Конечно, подобную гармоническую личность еще следует создать. Директор Центрального института труда, поэт-конструктивист А.К. Гастев призывал:

*«Будем же строиться!
Человечество научилось обрабатывать вещи.
Наступила пора
Тщательной обработки
человека»⁶.*

Задача подобной «тщательной обработки» породила в среде радикальных деятелей искусств множество увлечений. Кто-то делал ставку на театрализацию физкультуры, иные на внесение элемента художественности во всеобщее воинское обучение (Всевобуч) или на внедрение тейлоризма в организацию труда. Биомеханика, казалось, была способна объединить всех, поскольку в ней присутствовала каждая из этих задач. Базой для нее служило спортивное развитие мускулатуры и быстроты реакций; ее упражнения оттачивали и доводили до совершенства движения нападения и защиты; по уверениям Мейерхольда – она была основана в том числе и на принципах Фредерика Тейлора, помогая лицедею разумно расходовать силу и энергию в процессе выполнения режиссерских заданий. Недаром Арватов в статье 1922 г. буквально воспел это чудо конструктивистского театра: «Будучи построена на целесообразной экономике движения и на психо-физических законах человеческого организма, биомеханика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества. Биомеханика есть поэтому первый действительный прыжок из театра в жизнь. В биомеханике мы получаем, наконец, стык между организацией в искусстве и организацией в жизни»⁷.

Со своей стороны Мейерхольд тоже делал решительные декларации в сторону «производственной» теории. Роман Мастера с конструктивизмом в 1922 г. был очень гармоничен. Можно сказать, что Мейерхольда всегда увлекали

⁴ Арватов Б. *Театр как производство // О театре. Сб. статей. С. 115.*

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: Сидорина Е. *Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995 [без указ. изд.]. С. 79.*

⁷ Арватов Б. *Театр как производство // О театре. Сб. статей. С. 120.*

Мейерхольдовские чтения

жизнестроительные концепции искусства. Могучее нежелание русского человека подчиниться медленному ходу эволюционного развития действительности владело им вполне отчетливо. «Большевизанствующий гимназист» (так назовет его М.А. Чехов⁸), он страстно включался в преодоление косной материи и во времена символистского «двоемирия», и в эпоху «Театрального Октября».

Опыт спектакля-митинга, монументальной революционной пропаганды средствами сценического искусства, явленный режиссером в Театре РСФСР-I, казался успешным и убедительным. Однако власть закрыла этот театр, лишила Мейерхольда сцены, а значит – возможности служить ей своим умением ставить «зрелища необычайные». И сделал это не царизм, не буржуазный «денежный мешок», но та самая большевистская власть, которую он радостно признал, искренне уверовав в ее идеалы! Тут было о чем задуматься.

Мейерхольд доверял партийным вождям – закрытие своего театра он, видимо, воспринял как доказательство того, что новое профессиональное сценическое искусство стране Советов без надобности. Это было, казалось, прямое указание – большевики сохраняют театры-музеи, но в структуре будущей пролетарской культуры предполагают иные формы существования лицедейства. И тогда конструктивистские идеи жизнестроительного искусства подсказали выход из тупика. Раз художник должен действительно включиться в процесс создания нового гармонического человека, то Мейерхольд сотворит метод его театрального воспитания.

«Вестник театра» в номере от 22 февраля 1921 г. оповещает читателей, что под руководством Мейерхольда вскоре откроется театральный техникум. Стоит обратить внимание на индустриальный характер наименования мейерхольдовской школы – не студия, не академия, не институт даже, а именно техникум. Программа его будет состоять – в числе прочего – из «лабораторных и музейно-демонстративных работ над конкретным материалом, выявляющим трудовую природу театрального искусства». Новое учебное заведение призвано способствовать образованию «самодеятельных ассоциаций учащихся, выполняющих заказы в области мастерства сценических постановок, для перехода к непосредственному участию в производственной жизни общества». На последнем этапе обучения в техникуме подмастерьям предстоит освоить следующие дисциплины: «художественное оформление трудовых процессов в связи с организационной наукой. Методика упрощенных постановок и народных празднеств»⁹.

К моменту открытия (сентябрь 1921 г.) школа Мейерхольда из техникума превратилась в Мастерские – сначала она называлась ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские). Затем, с появлением актерского класса, мастерские стали театральными – аббревиатура названия преобразовалась в ГВЫТМ. Это вовсе не означало, что Мейерхольд отказывается от инженерно-технологического подхода к проблемам лицедейского воспитания. Просто для него более важным, на мой взгляд, оказалось продекларировать близость к ВХУТЕМАСу и конструктивистам.

⁸ См.: Чехов М. М., «Искусство», 1995, т. 2. С. 364.

⁹ Театральный техникум // «Вестник театра», 1921, 22 февраля, № 83–84.

Pro memoria




Параллельно с организацией собственных мастерских В.Э. Мейерхольд принимает активное участие еще в одном показательном деле. На заседании Высшего совета физической культуры он выступает с докладом об общей программе производимых под его руководством работ по театрализации массового спорта и о полученных им результатах. «В.Э. Мейерхольд, – сообщается в газетном отчете, – исходит из проблемы современного театра и “падения театральной культуры”. Идеология его заключается в освобождении драматического действия от “душной атмосферы кулис и сценических коробок” и выявления новой массовой театральной культуры, к которой тянется “новый человек”. Мейерхольд отчасти связывает проблему современного театра с поворотом экономической политики, при которой махровым букетом расцвели вновь фарс и оперетта. Он полагает, что

закрытые театры отживают свой век, возрождение же театральной культуры мыслит не на подмостках профессионального театра, а на территории Всевобуча»¹⁰.

И в Мастерских, и на попроще Н.И. Подвойского (руководитель Высшего совета по физической культуре, инициатор военного обучения российских граждан) главным педагогическим методом Мейерхольда была биомеханика. Исходя из того, что театральное творчество есть создание «пластических форм в пространстве», Мастер разработал комплекс упражнений. Они являли собой маленькие спектакли, имевшие простые сюжеты, и были составлены из выразительных ракурсов человеческого тела, которые чередовались в сложном ритме. От традиционных этюдов на сценическое движение мейерхольдовские упражнения отличались принципиально. Прежде всего тем, что не ставили никакой актерской задачи. При их исполнении не надо было ничего играть.

Рассчитанные на ситуацию показа – то есть, на потенциального зрителя, они требовали от исполнителя лишь максимально совершенного овладения их формой и метром. Однако производили на публику впечатление мастерской лицедейской игры!

Здесь снова работал закон театрального действия: правильно выстроенная и энергично исполненная последовательность движений с неизбежностью провоцирует рождение спектакля в сознании зрителя. Публика сама достраивает образы, сама насыщает их смыслами, сама складывает мелодию из форм ловко сочиненной пластической гаммы.

Н.И. Подвойский.
Автолитография
Ю.К. Арцыбушева

¹⁰ Тефизкульт // «Экран», 1921,
16–18 декабря, № 15. С. 7.

Мейерхольдовские чтения

Для конструктивистских задач по массовому воспитанию театрально грамотной личности мейерхольдовский метод казался, видимо, бесценным. Он демонстрировал, что нет нужды развивать в гражданах специфически актерские свойства и умения. Для грядущего массового действия трудящихся надлежит всего только снабдить таковых набором тщательно разработанных пространственных форм. И (как шутил почти на эту тему М.А. Булгаков) Шариков разовьется в очень высокую психическую личность!

Пластическую лексику упражнений и их сюжеты Мейерхольд взял из собственного опыта предыдущего периода. Исследуя природу и выразительные возможности гротеска в своей питерской Студии, режиссер оттачивал пантомимы, в которых стреляли из луков, играли в «лошадки», сталкивали ногой «коленипреклоненную фигуру» и резали друг друга кинжалами. Вместе с пользой от шлифовки пространственных форм работа в Студии принесла Мейерхольду понимание гротеска как монтажа несоединимых крайностей. Такой монтаж переводит драматический конфликт – суть театрального действия – внутрь художественного образа. Еще до всяких столкновений гротескного персонажа с другими масками он уже несет в себе конфликт, а значит – становится интересен зрителю. Такой монтаж обнажает необычные связи между сопоставленными крайностями и служит обострению парадокса, положенного в основу художественного образа. Более того, гротеск и есть пластическая форма логического парадокса, его зримое и чувственно воспринимаемое воплощение.

Размышляя о биомеханике в своем «Словаре театральной антропологии» Эудженио Барба предлагает увидеть в ней новое название того, что раньше называлось гротеском¹¹. Я бы предпочел считать ее следующей, высшей ступенью развития мейерхольдовского гротеска. Уже в дореволюционных творениях режиссера эта причудливая манера прорывалась временами в категорию стиля, становясь особым способом монтажного выражения мира. В 1920-е годы она превращается в метод парадоксального театра.

В пластических формах упражнений проведен тот же принцип монтажа, что и в гротескных пантомимах Студии. Удалены лишь знаки гротеска. Тут также присутствует перевод конфликта в тело актера. Только теперь монтируются не свойства образа, а разнонаправленные энергии: правая рука борется с левой ногой, локоть с ухом, лоб с пальцем... И все они сразу – с законами гравитации.

Биомеханика являет собой экстракт театральнойности, становится итогом мейерхольдового изучения законов выразительного движения. Каждая пространственная форма есть иероглиф, имеющий свой набор смыслов. Биомеханика – отбор наиболее конфликтных, самоигральных (а значит и действенных!) иероглифов.

Конструктивистский контекст этой статьи заставляет, впрочем, отставить в сторону специфически театральные открытия биомеханики. Они будут работать в спектаклях Мастера, сформируют уникальные умения актеров его труппы, проникнут стараниями учеников в теорию и практику кинематографа. Здесь же стоит вернуться в круг

¹¹ См.: Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2010. Сс. 52–54.

Ректор Гитиса



идей жизнестроения, владевших Мейерхольдом в 1922 г.

Поэт-конструктивист, ректор ГВЫТМа И.А. Аксенов писал, размышляя о будущем самостоятельности масс: «Чем же будет играть лицедей пролетариата? Ответ понятен, надо только уточнить его: орудиями *индустриального* производства – это пока единственное, что можно утверждать с уверенностью, остальное только гадательно. Во всяком случае простой пантомимы людей, размахивающих клещами и зубилом перед фрезерным станком недостаточно: лицедейство требует элементов, обрабатывающих чувства аудитории посредством воздействия на коллективное внимание аудитории, напряжение которого поддерживается ритмическим разнообразием указанных элементов»¹².

Не буду обсуждать странную теорию о том, что классы играют в театре присущими им средствами производства, смеха ради низведенными автором до инструментов труда. Воображаемая индустриальная пантомима, полученная в результате этой операции, нужна Аксенову, кажется, только для

указания на обрабатывающую чувства природу лицедейства. Интересно, было бы ему так же весело наблюдать процесс тщательной шлифовки напильником грубой заготовки, скажем, любви, которую пролетарский лицедей превращает в блестящую шестеренку, способную бесперебойно трудиться в повседневном быту?

Во всяком случае, биомеханическая работа с воображаемыми допотопными орудиями убийства (камень, лук, кинжал) желанна острить у Аксенова, сколь известно, не вызывала. Может быть благодаря тому, что ее формы обладали рафинированной условностью. Ведь сюжеты упражнений по биомеханике уже в момент их изобретения воспринимались современниками как архаические. Однако именно сочетание конкретности движений с их иероглифической способностью вбирать в себя сложные смыслы делало биомеханику столь завораживающим зрелищем для москвичей 1922 г.

Впечатляла и риторика биомеханики, те теоретические положения, которые оглашали Мастер и его

И.А. Аксенов.
Шарж П. Галаджева.
1922

¹²Аксенов И.А. *Театр в дороге.* // *О театре. Сб. статей, С.с. 84–85.*

Занятие биомехаников
в ГВЫТМе. 1922



Мейерхольдовские чтения

ученики. Тело человека – машина, мозг – машинист. Упражнения помогают учащемуся рационально организовать свой телесный инструмент и предоставляют в его распоряжение исчерпывающий набор форм для разыгрывания любого театрального сюжета. Предельная выразительность биомеханических движений позволяет лицедею добиваться максимальной эффективности художественного воздействия при минимуме затрат психофизической энергии. Тренаж воспитывает того самого тейлорогастевского «скоростного человека», который способен радикально повысить производительность своего труда в любой области.

Посреди разрухи и тотального дефицита всего, что необходимо для жизни, эти речи звучали бодро, открывали горизонты развития. Их инженерная лексика, казалось, приближала эру грядущей индустриализации, распахивала двери в прекрасное царство радостного труда.

Собственно театральный аспект биомеханики представляется Мейерхольду в этот период обстоятельством служебным. Досконально изученное им сценическое искусство выступает преимущественно как проводник, как помощник на пути к новой организации жизни. Поставленные спектакли видятся Мастеру лишь промежуточными итогами лабораторных работ, эскизами тех будущих театрализованных празднеств, которые смогут рождаться в каких угодно пространствах – в цехах заводов, на строительных площадках, в парках, на стадионах, в городской среде... Главной задачей его деятельности становится утверждение биомеханического

метода воспитания новых совершенных людей. Эта цель вполне отчетливо звучит в мейерхольдовских документах тех лет.

Уже после премьеры «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922 г.) предполагалось объединение Театра актера, под маркой которого давался спектакль, с Мастерской В.Э. Мейерхольда.

В проекте объявления об этом событии, составленном, видимо, для периодической печати, говорится, что «формы игры участников Театра Актера» являются «свободным проявлением одаренности и тренировки современного человека»¹³.

12 июня 1922 г. в Малом зале Консерватории состоялся знаменитый доклад Мастера «Актер будущего и биомеханика». В его изложении, опубликованном журналом «Эрмитаж», читаем:

«Труд должен сделаться легким, приятным и непрерывным, а искусство должно быть использовано новым классом, как нечто существенно необходимое, помогающее трудовым процессам рабочего, а не только как развлечение: придется *изменить не только формы* нашего творчества, *но и метод*. [...]

Работа актера в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан.

Но в трудовых процессах важно не только правильно распределить время отдыха, *но необходимо отыскать такие движения в работе*, при которых бы максимально использовалось все рабочее время. Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних непроизводительных движений,

¹³ См.: Объявление об объединении Театра Актера и Вольной Мастерской В.Э. Мейерхольда. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3.

Pro memoria

DM

2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются «дансантичностью», процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства: зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие. [...]

Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела»¹⁴.

Корреспондент «Театральной Москвы» добавляет к изложенному в «Эрмитаже» еще один – важнейший! – пассаж из выступления Мейерхольда: «актер будет и сам нести труд рабочего, а в свободные часы показывать свое мастерство таким же, как он сам, рабочим. Получится чудесная непрерывность труда...»¹⁵

То есть – самостоятельное существование лицейской профессии допускается Мейерхольдом только как временная реалья. При всей пользе, приносимой спецом-актером, его деятельность должна быть ограничена неким переходным периодом. А грядущим идеалом – в полном соответствии с концепциями конструктивизма – явится самостоятельная игра рабочих масс.

Более развернуто скажет об этом идеале в своей статье студентка ГВЫТМа З.Н. Райх: «Массовое действие становится не мечтой – ковром-самолетом, а актуальной действительностью. Ковер-самолет,

превращенный человечеством через труд свой из сказки в изумительную действительность – аэроплан, перестал быть чудом из сказки. Так через биомеханику о массовом действе не придется мечтать, теоретизировать и делать плохие опыты – мы знаем: через пять, шесть лет увидим такие празднества театрального порядка, что глубоко постигнем радость бытия. Трудовые процессы, озаренные знанием законов биомеханики, будут превращены в тот здоровый труд-искусство, труд-радость, к чему так стремятся трудящиеся всех стран»¹⁶.

В сентябре 1922 г. Мейерхольд отдыхал в Ялте. Местные деятели театра попросили его прочесть лекцию о современном сценическом искусстве. Сохранились подготовительные заметки Мастера к этому выступлению. В мейерхольдовских тезисах московские театры присутствуют мало – только как перечень того, каким не должно быть современное искусство, того, что уже умерло или испускает дух. Кроме свалки названий для отрицательных примеров, больше ничего. Положительная же программа составлена из неожиданных и весьма далеких от театра реалий. Не откажу себе в удовольствии привести эти записи с некоторыми сокращениями:

«[...] Усовершенствование летающих способностей птицы. Медленность усовершенствования человеческой природы. [...]

Первые летающие насекомые, возникшие в древнейшие геологические эпохи (начало их относится к Палеозойской эре, к Девонскому периоду).

В конце следующего за ним каменноугольного периода поднялся



В.В. Люце.
Упражнения по
биомеханике. 1922

¹⁴ Федоров В. Актер будущего. Доклад Вс.Мейерхольда в Малом зале Консерватории // «Эрмитаж», 20–26 июня 1922, № 6. С. 10–11.

¹⁵ Актер будущего и биомеханика // «Театральная Москва», 1922, № 45, 20–25 июня. С. 10.

¹⁶ Райх [З.Н.Райх]. Нас восемьдесят // «Эрмитаж» № 7, 27–30 июня, 1–3 июля 1922 г.

Мейерхольдовские чтения

грузно на воздух первый тяжеловесный, неуклюжий, зубастый птеродактиль. С тех пор прошло около ста пятидесяти миллионов лет. Природа нескончаемым рядом последовательных опытов трудится над усовершенствованием этого чудовища.

В последовавшую за тем Мезозойскую эру, в конце Триасового периода возникают более совершенные и более близкие к современным видам формы. Так, знаменитый отпечаток археоптерикса, хранящийся в Берлине, уже показывает, насколько природа усовершенствовала первобытного чудовищного птеродактиля.

[...] В Соединенных Штатах имелось автомобилей и ежегодно производилось: 1900 [год] – [имелось] 13 524, [ежегодно производилось] – около 5 000; 1918 – 444 349 – 178 557; 1920 – 9 118 000 – 2 200 000, теперь – 10 мил. – 2 ½ мил.

Столь процветающая индустрия создана была в течение последних 25 лет. (Особенно в железо-стальной и строительной промышленности.)

Если сравнить археоптерикса (летающее чудовище Мезозойской эры) более позднего периода с тяжеловесным, неуклюжим, зубастым птеродактилем каменноугольного периода, периода ранней Мезозойской эры, мы увидим, что понадобилось около 150 миллионов лет для того, чтобы природа в нескончаемом ряде последовательных опытов неустанным трудом работала над усовершенствованием надземного летающего животного (от летающих насекомых Палеозойской эры до археоптерикса Мезозойской эры какая эволюция)»¹⁷.

Загадочную логику оратора не так уж сложно раскрыть, если иметь в виду приверженность Мейерхольда конструктивистским взглядам на задачи искусства. Экскурсы в палеозоологию понадобились ему, скорее всего, для того, чтобы показать черепашую поступь нормально идущей эволюции. Сотни миллионов лет «доисторическая» плоть вырабатывала живой механизм для полета. Затем природа медленно – через тьмы тем поколений – усовершенствовала неуклюжего птеродактиля до первоптицы, воздухоплавательная машина которой уже сопоставима по сложности и эффективности с новейшими моторами.

Построенное на началах свободы американское общество невиданными в Европе темпами индустриализируется. Там создается механизированная цивилизация, способная производить огромное количество машин, которые облегчают ручной труд.

Октябрьская революция создала страну новой свободы – единственное в мире государство, развивающееся по научному плану. Советское общество сумеет ускорить процессы, на которые у природы уходили сотни миллионов лет. Пришпорив «клячу истории», оно наладит массовое производство нового человека.

Этот человек сам будет прекрасно отлаженной машиной, которая неизбежно сможет утереть нос американским капиталистам. Они нас – моторами, мы их – людьми!

Что таковы были смыслы ялтинской лекции, доказывается многими другими словами Мейерхольда этого времени. Приведу самые, пожалуй, яркие. После возвращения в Москву, выступая на



¹⁷ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 493, лл.4–10 об.

Pro memoria

открытии Театрального института, образованного путем слияния нескольких авторских мастерских, он объяснил в предельно ясных выражениях цель своей конструктивистской педагогики: «ГИТИС – театральная ВУЗ новой формации – создает в своих стенах нового актера-человека. Вместо теории переживания и нутра, ведущих вследствие того, что они основаны на незнании конструкции человеческого тела к психологическим надрывам, воспитывая актера на точных науках, развивающих и тренирующих интеллект, с одной стороны, и путем спортивной и биомеханической тренировки, с другой, – ГИТИС создает образец организованного человека, который достойно может служить цели того, что называется театром – цели организации масс: социальной демонстрации идеально организованных человеческих организмов»¹⁸.

Биомеханика – утверждает Мейерхольд – учит уменью превращать хаос в упорядоченный космос. С ее помощью новый человек сможет управлять своим телом, что с неизбежностью даст ему власть и над эмоциями, чувствами, психикой. Биомеханика позволяет правильно организовать все виды материи, а значит – рационализировать их, очистить от темных страстей и уродства. Пока этот метод преподается только в театральной школе – воспитанный ею актер станет примером гармонической личности. Но победная поступь конструктивистского подхода к действительности неизбежно вызовет и массовое производство нового человека. Вот истинные задачи искусства, вот чего Мастер ждет от внедрения биомеханики в жизнь!

В своем движении друг к другу конструктивисты и Мейерхольд прошли равные отрезки пути. Таким образом, формула взаимоотношений между театральным конструктивизмом (ТК) и биомеханикой Мейерхольда (БМ) будет являть собой аккуратное тождество: $TK = BM$.

Что и требовалось определить.

Перелом в восприятии Мейерхольдом жизненных целей искусства случается в 1924 г., когда на карте Москвы появляется новый театр с клоунским названием ТИМ. Театр открывается спектаклем «Лес» – балаганным, лирическим и патетическим. Посмотревший его П.А. Марков заговорил о внезапном появлении в столице «Шекспирова театра российской современности»¹⁹. Интерес самой широкой публики к этому в высшей степени профессиональному спектаклю был столь велик и постоянен (вплоть до закрытия театра он не сходил со сцены и выдержал около 1300 представлений), что после выпуска «Леса» Мейерхольд навсегда забывает о конструктивистском взгляде на искусство.

А биомеханика остается как тренаж, как способ обучения и метод парадоксального построения образа. Остаются и творческие связи с самыми разными конструктивистами – от А.М. Родченко до И.Л. Сельвинского. Остается ясно различимая печать стиля, созданного пластическими открытиями конструктивистов. Она видна в зримых образах жизни Театра им. Мейерхольда – в афишах, сценографии, макетах его печатной продукции.



¹⁸ *Био-механика. Из беседы с лаборантами Вс.Мейерхольда. // «Зрелища», 1922, 31 октября – 5 ноября, № 10.*

¹⁹ *См.: Марков П.А. О театре. М., «Искусство», 1976, т. 3. С. 143.*

