Мейерхольд. Биомеханика. Медленное чтение

Вс. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина / Мейерхольдовский сборник. Вып. 5. М.: АРТ, 2022, 622 с.

Если бы пятый выпуск «Мейерхольдовского сборника» назывался «Мейерхольд. Школа биомеханики. Документы», было бы ясно, что в литературе о театре он занимает одно из важнейших мест и нужен каждому театроведу, режиссеру, артисту, педагогу. Это другая «Работа актера над собой». И работа режиссера тоже. Тираж 300 экземпляров для такой книги кажется просто смехотворным.

Поэтичное название, однако, подсказано фразой Мейерхольда, записанной в классе Эйзенштейном: «Моя система преподавания – набросать лоскутов для костюма Арлекина, а затем его сшить» (с. 73). «Затем» не наступило. В 20-е годы школа активно развивалась, цельных документов не было, и это прозорливо – не фиксировать промежуточные выводы как цельную систему. Государственные Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ, потом менявшие названия) были по существу лабораторией. Ученикам поручалось разрабатывать проблемы. Лекции Мастера, конечно, излагавшие его фундаментальные убеждения, были в то же время постановкой проблем, стимулом обсуждений и экспериментов. Соответственно, студенческие конспекты занятий, составляющие основу книги, содержат осмысление множества законов театра в свернутом виде, тезисы, каждый из которых может стать фрагментом стройной методики. Логично: ведь это конспекты. Причем, при наличии двух-трех записей одного и того же урока, публикуются они все, и в них могут различаться подробности и акценты.

Книга для медленного чтения, для непростого чтения. Можно останавливаться практически на каждом абзаце и додумывать, достраивать режиссерскую систему. Связывать разрозненные тезисы помогают комментарии публикаторов Н.Н. Панфиловой, О.М. Фельдмана, В.А. Щербакова. Книга выстроена хронологически, и эти комментарии являются как бы авторским голосом, рассказывающим историю преобразований Мастерских, на самом деле фактологической функцией они не ограничиваются, и раскрывают проблематику мейерхольдовского учения, связывают тезисы, дробно представленные в конспектах, планах и стенограммах. Итоговое знание у читателя книги возникает не столько при линейном восприятии текста, но когда мы узнаем весь объем материала.

К 1921 г. (когда начинается непрерывная история учебно-лабораторных мастерских московского периода) у Мейерхольда был продуманный и опробованный фундамент метода и уже несколько творческих периодов (подражание раннему МХТ, символизм, традиционализм, футуризм). К тому моменту он самый опытный из русских режиссеров, поставивший уже 280 спектаклей, включая, конечно, экспресс-работы в Товариществе новой драмы (Станиславский – 13 в Обществе искусства и литературы плюс 43 в МХТ. Кстати, о противопоставлении нет речи, в Мастерских отношение к фигуре Станиславского было самое почтительное, Мейерхольд постоянно приводил в пример интересные режиссерские и актерские решения замечательного мэтра, конечно, критикуя общие перспективы жизнеподобных и «мирискуснических» ориентаций МХТ. Как раз к 1921 г. относится эссе Мейерхольда и Бебутова «Одиночество Станиславского).

Деятельность ГВЫРМ, детально раскрытая в книге, представляла собой последовательное обучение режиссеров – и это первый опыт в истории мирового театра. (Начало этому Мейерхольд положил в 1918 г. в Петрограде, на Курсах по обучению мастерству сценических постановок, те курсы были все же недолгими, а сейчас задумывалось вузовское образование. Мейерхольд разошелся с ГИТИСом, и Мастерская его работала независимо; его единомышленник В.Н. Соловьев реализовал идею высшего образования режиссеров в Институте сценических искусств в Петрограде с 1923 г., во многом по мейерхольдовским принципам.)

Вообще из первоначальных документов следует, что был создан новаторский план театральной школы в целом, с общим для всех об-

учающихся первым этапом, разделенным на образовательные направления («концентры»), разделением на специализации и практическим периодом под руководством мастеров. Режиссер (когда это слово уже давно употреблялось) здесь именовался мастером сценических постановок, рядом с ним будущие проффесионалы должны были учиться в других классах – актерского мастерства, драматургического мастерства, конструктивно-декорационного мастерства и технического сотрудничества в создании спектакля (структура современной нам театральной школы). Философия обучения – овладение сознательной профессиональной техникой, концепция творчества как создания художественной конструкции. Рядом развивается «формальная» школа исследования искусства, и ее тезис «искусство как прием» соответствует ориентации эпохи на науку. И в мейерхольдовской театральной школе должны изучаться «материал, инструменты и конструкции в изобразительных искусствах, <…> в музыкальных искусствах» (с. 21). В ГВЫРМе создавали аналогичный подход к механизмам театрального творчества. Воспитание режиссеров и актеров начиналось с осознания глубинных, неизменных латентных законов, которым подчиняется искусство, с опорой на науки XX в. – физиологию, психоанализ, обществоведение.

Впервые в педагогике творческие механизмы обнаруживались на антропологическом уровне. Коннотации нового артиста с новым человеком не исчерпывались политической идеологией, осознавался приход человека толпы, воспитанного вне классической культуры, человека другой генетики, чем зритель (и артист) прошлого столетия.

При «лоскутности» текста, объясняемой форматом публикуемых материалов, в целом вырисовывается стройная методология мейерхольдовского театра. Среди дисциплин, которые в Мастерских вел сам Мейерхольд, наряду со «сценоведением» (изучением спектакля изнутри, технологии его создания) было «театроведение» – объективное изучение этого искусства со стороны, с учетом восприятия зрителя, в изменении во времени. Слово «театроведение» произнесено здесь даже раньше, чем его стали использовать в Государственной академии художественных наук и в Российском институте истории искусств. В лекциях по этой дисциплине Мейерхольд пользуется строго методологическим подходом, он сравнивает принципы драматической композиции, пространственного решения (особенно подробно), приемов актерской игры.

Все это предметно, например, характеризуя «натуралистический» спектакль, он говорит профессионально-режиссерски о постановочных закономерностях – «о четвертой стене, о расположении персонажей на сцене спиной к зрителю, об отодвигании первых по важности сцен в глубь сцены» (с. 174).

В этих лекциях Мейерхольд широко смотрит на множество методов театрального творчества. «Беспокоит, что мы не знаем прошлого» (с. 191). Он нащупывает истоки эстетики и технологии, притяжения и отталкивания нового театра: Шекспир, Пушкин, русский романтизм, Гоголь, Островский, линии русской драмы XIX в., символисты, Евреинов, мейнингенцы, «натуралистический» и мирискуснический МХТ, Чехов и его эпигоны, Фукс, Крэг, Евреинов, стилизация, Михаил Чехов… Сквозной мотив: «мы забываем сродниться с Пушкиным» (с. 191). Это имя упоминается в книге больше 400 раз. Мейерхольд обращает внимание на композиционные приемы, на особый тип трагедии, на построение динамики действия, на эстетику зрелищного (площадного, народного) театра. В этих мейерхольдовских публикациях впервые можно многократно обнаружить его акцент на феномене гротеска, который увидели в неправдоподобных комических сценах «Бориса Годунова» еще современники Пушкина. Формулировку сути искомого метода он находит и у Достоевского: «реализм тот, где действительность представляется фантастикой» (с. 128).

Разработки биомеханической актерской техники – планы, программы, лекции, задания, схемы, партитуры этюдов – опубликованы с максимально возможной полнотой. Представлено все, что обнаружено в архивах Мейерхольда, его театра, его учеников, и то немногое, что уже нам известно (например, по книге В.В. Забродина «Эйзенштейн о Мейерхольде», по работам В.А. Щербакова), и новое, неизвестное ранее. Конечно, многие тезисы и определения повторяются, и повторяются неоднократно. Но источниковедческая последовательность составителей имеет смысл. Во-первых, не в каждом документе (особенно, если это конспект) присутствуют исчерпывающе все элементы рассуждения, – тогда один конспект, один документ восполняет пробелы другого. Во-вторых, биомеханическая методика находилась в развитии в течение всех 1920-х гг., и можно обнаружить вариации, изменения, уточнения, развитие идей Мейерхольда. Для адекватного понимания важна полнота репрезентации этой школы, объем актерской техники, который она охватывает.

В схеме, зафиксированной С.М. Эйзенштейном (подтвержденной М.М. Кореневым) в 1921 г., 38 аспектов, контролируемых на уровне биомеханики актера – управление телом, рефлекторная возбудимость, посыл движения в жест и речь, игра ракурсами, координация с пространством, фазы роли (задание–осуществление–реакция), игра с предметами, принцип «маски», двойственность действующего и управляющего собой актера (A_1+A_2), импровизация, партитура актера, контакт с публикой, ансамбль, взаимоотношение времени и пространства и др. Рядом с пунктами как бы «техническими» есть и адресованные интеллекту: отношение к историческим, этнографическим и иконографическим материалам; манера, стиль; натурализм, стилизация, условное, ретроспективизм; гротеск… (с. 328–330). Открытие Мейерхольда в том, что в его актерской школе найдены связи уровней антропологии, творческой техники и эстетики театра. «В актере-акробате всегда в одном двое. Пианист для того, чтобы овладеть трудной пьесой, *разлагает ее на элементы* и, овладев ими, перестает при игре мазать, дает совершенную передачу. То же и в работе актера. Только овладев ролью технически, математически, мы можем себе *позволить восторг вдохновения*» (с. 442).

Если математика сознательной организации игры не кажется нам неожиданной, то принципиально новое то, что школа Мейерхольда затрагивает глубинные предсознательные уровни существа человека на сцене. Вот какие элементы проверялись на вступительных экзаменах в биомеханическую школу:

> «Быстрое узнавание и различение ритмов, основных цветов, оттенков света.
> Оценка коротких промежутков времени (минута, секунда).
> Чуткость к ускоренным и замедленным движениям.
> Оценка пространственного соотношения предметов. Конструкция декораций.
> Оценка и сравнение на глаз небольших расстояний.
> Быстро отличать круг, квадрат, параллельные линии.
> Узнавать направление, откуда исходит звук.
> Быстро узнавать небольшие отклонения в высоте, тоне, силе и ритме звука.
> Курс *словопроизношения*. Быстро и правильно читать. Быстро и правильно восполнять отсутствующие части [слова].

Фантазия простая и конструктивная.
Изощренность памяти. Отдельные группы, движущиеся в разных ритмах. Точное воспоминание о путях, о людях, видимых первый раз в жизни.
Память на слова, слышанные первый раз и редко» (с. 169).

Через несколько десятилетий эти элементы предрасположенности к творчеству признанный теоретик театральной антропологии Эудженио Барба отнесет к базовому уровню театра – «преэкспрессивности», впрочем, в его книгах явно заметна ориентация на Мейерхольда, и ее будет еще больше, когда к нему попадет новая книга.

Мейерхольд обращается в своей методике к природе феномена зрелищ, к архаике театра, соединяет телесность и метафизику. Однажды он делает отсылку к античной гимнопедии: «гимнастические игры соединились с музыкой и хоровым пением и когда, по словам Геродота, участники этих торжеств “были бессмертны и жили в вечной весне юношеской красоты”» (с. 67). Логично было планировать привлечение в команду педагогов циркового артиста наездника, эксцентрика, воздушного гимнаста Сержа (он уже служит в Народной комедии С.Э. Радлова, а вскоре будет участвовать в спектакле и в педагогической практике ФЭКС – Фабрики эксцентрического актера), границы между видами зрелищных искусств разрушались, философия архаического синкретического зрелища была актуальна для нового театра. В эпоху активного развития психоанализа роль рациональных компонентов искусства дополнялась и целью «организации подсознания» (с. 348).

Понятие «биомеханика», появившееся в 1899 г. в анатомии и физиологии для систематизации принципов телесного движения, не было для Мейерхольда лишь метафорическим, как иногда считают. «Я предлагаю пластику, исходящую от метания диска, гребцов, бокса, а не дункановский бальмонтизм» (с. 399). То, как учат спортсменов, входило в программу ГВЫРМ: изучение актером мышечных движений (направление, сила, производимое движением давление или тяга, протяжение – длина пути, скорость); законы координации: тело и пространство; жест как результат движения; влияние звуковых возбуждений; метр и ритм; нормализация физическая рефлексовая; рационализация движений; нахождение центра тяжести; ракурс; геометризация движений; механизация (бессознательно-привычные акты); обязательный знак отказа и другие принципы. Через несколько лет к этой методологии в школе

Мейерхольда добавилась теория эмоций Уильяма Джеймса (Джемса в правописании того времени), установившая прямую связь физиологии и эмоций и отставание сознательной рефлексии. В школе Мейерхольда развивали рефлекторную эмоциональную возбудимость, бессознательную координацию движения и эмоции. Но использовали наработанное иначе, чем в медицине и спорте. Мейерхольд ставил перед актерами задачу реализовать физические задания театральными приемами.

Биомеханика преобразовывает обычное жизненное существование человека в игровое, театральное, организованное, выразительное. Например, строение партитуры движений приводится в отношение к музыкальной партитуре по законам контрапункта, реальные действия разворачиваются в *lazzi*. «Японские актеры проверяли свои поступки на сцене – танцевально ли это» (с. 427).

Благодаря полному охвату практики Мастерских в книге мы детально погружаемся в процессы такого преобразования жизненного действия в сценическое. Во-первых, рождается другой принцип движения, не слитный, а выстроенный так, что должны в нем быть остановки и акценты, как предпосылка бега, танца или реакция на бег, танец (см. с. 359). Результатом пространственно-пластического размещения актера становится пульсация его волнений. Тезис о рефлекторной связи эмоциональной сферы актера и движения в этой книге не остается декларацией. Впервые опубликованы полные партитуры биомеханических этюдов «Прыжок на спину», «Стрельба из лука», «Шут (бросанье фигуры в море)», «Пощечина», «Падение и подхват», «Кинжал», «Бросание камня», «Удар в нос» и др. (Некоторые с рисунками и комментариями Эйзенштейна, тоже впервые.) Также в конспекте Эйзенштейна, ранее не опубликованном, мы находим детальную словесную запись сложной пластической сцены, с которой в одной из ролей выступал итальянский артист Джованни ди Грассо – он прыгал на грудь «противника» и перерезал ему глотку, студийцы учились исполнять этот номер, и впоследствии, как мы узнаем из комментария, именно на основе этой сценки Мейерхольд сочинил этюд, а затем один из моментов «Великодушного рогоносца», известный нам по фотографии. Биомеханические этюды занимали центральное место в развитии актера. Выполняя в этюде сперва сознательно, по партитуре, в верной последовательности и верных ракурсах, в заданном ритме один за другим десятки элементов – мыслительных, пластических, эмоциональных, звуко-речевых – студент овладевал координацией элементов, они становились связаны

В.Э. Мейерхольд. 1922–1923

бессознательно, при исполнении звенья не терялись, и постепенно, при многократном повторении действие совершалось спонтанно, цельно, верно, убедительно, экспрессивно. Биомеханическая цепь работала.

В материалах книги раскрывается и такая малоизвестная тема, как биомеханический подход к речи актера. Речь, как и движение и другие уровни сценического существования, распредмечивается, организуется на уровне, предшествующем семантике. Звук, ритм, тембр, эмоциональные импульсы к выкрику рассматриваются как содержательные, а не технические компоненты и становятся объектами внимания, воспитания и отработки. «Вехи будущей звуковой структуры… Влияние звуковых возбуждений… Возглас – проверка загадочного, внутреннего… Тембр голоса, цвет его звука: холодный или тремолирующий… Что такое мажор, минор… Прислушивание к темпу (состав сорганизованных звуков)» (с. 276, 26, 385, 395).

Работа над речью, задолго до овладения текстом, происходит через постановку дыхания и голоса, хоровое пение и чтение, музыкальное чтение в драме, овладение метрикой и ритмикой. Словесное действие опирается на драматургию движения, жест, мизансцену и максимально учитывает аспекты формы литературного текста, фактуры стиха и драмы. На уроке, записанном Кореневым, шел разбор стихов «Горя от ума»: слова у Грибоедова нужно «легко бросать с помощью

голоса, подвижностью рта… Уподобиться жонглеру (рессоры ног, рационализм движений, тейлоризм, чувствуется подвижность). Слова и шарики жонглера» (с. 387). Впервые разъяснены ранее не известные принципы Мастера о «тренировочном материале» для речевой подготовки, причем разной для разного типа текстов.

Текст брошюры «Амплуа актера» (единственный завершенный и опубликованный ГВЫРМ материал) обобщает многие аспекты биомеханической методологии, раскрытые в книге. Здесь даны определения гротеска как основного свойства театра, рефлекторной возбудимости, миметических рефлексов, элементов игры. В способах существования актеров обнаруживаются «сценические функции»: преодоление драматических (или трагических, губительных, любовных) препятствий; игра препятствиями в разных планах: самоотвержения, патетики, лирическом, этическом; умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия; концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план; игра губительными (или не губительными) препятствиями, созданными самим (или не самим) персонажем; умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы…

Основываясь на предсознательных физических и психических механизмах актерского творчества, Мейерхольд хочет развивать в спектаклях богатейший спектр действенных структур, вовсе не внешних и не абстрактных. Примеры ролей, соответствующих каждому действенному механизму, взяты из большой классики, и практически весь культовый репертуар русского театра сопоставлен с предлагаемой теорией драматических структур. Такая теория амплуа относится и к теории драмы, и к режиссерскому искусству.

Вслед за внедрением биомеханической актерской техники следующим этапом работы Мастерских (и большой частью книги) становится методика обучения режиссуре, во всяком случае, начало этого обучения, первый курс. Мейерхольд верит в школу: «Всякий опус создается в конце концов приемами, являющимися результатом учебы, выучки, навыков, тренировки» (с. 541).

Имея двадцатилетний опыт выстраивания многосоставных художественных систем спектаклей, Мейерхольд и учеников сразу ориентирует на мышление сложной партитурой. Если каждая роль основана на сценических функциях как определенно организованных и направленных действенных потоках, то весь спектакль Мастер учит основы-

вать на нескольких уровнях конфликта – внутреннего, сталкивающего компоненты интриги, но также своеобразного конфликта режиссуры с драматургией и конфликта постановки с ожиданием публики. Мейерхольд предлагает определенный порядок режиссерской работы, включающий фазы ограничения и фантазирования, изучения материалов и вольного сочинения, постановки самому себе препятствий (творческих задач) и их преодоления.

Вполне «классический», противоречащий репутации «формалиста» принцип режиссуры, на котором Мейерхольд не перестает настаивать на каждом занятии, – «Мысль руководит», «Мысль, вкладываемая в создаваемый опус, есть тот стержень, которым автор, режиссер держит в устойчивости этот опус» (с. 541). Мастер уточняет, что произведение нужно охватить в целом, вгрызться в общую конструкцию, в скелет драмы, в сущность, не задерживаясь на мелочах. Впрочем, лучше всего, если бы это цельное понимание конструкции было «отложенным», возникло через 6–7–8 лет после прочтения пьесы, то есть уже переработанным в собственном сознании режиссера.

Получается, что режиссер следует «тексту», преображенному его сознанием и чувствами, впитавшему ассоциации и контексты. Можно заметить, что уже в этот период, в первой половине 1920-х гг. автором спектакля объявлен режиссер: «Мы будем прежде всего режиссерами-драматургами» (с. 191); «Режиссер – дирижер и композитор» (с. 595).

Для Мейерхольда это «аксиома: всякая драма всегда требует второй партитуры – сценической» (с. 543). Средствами режиссуры между этими двумя партитурами могут быть выстроены непростые отношения. Разработку партитуры, работу с художником невозможно начинать, «пока не уловишь ритма и конструкции пьесы, напряженности, степени быстроты и стремительности действия» (с. 544). Мейерхольд учит режиссеров мыслить специфическими сценическими (не литературными) категориями. «Схему напряжений» – стремительность и замедление напряжений действия – Мейерхольд уподобляет музыкальной партитуре, которая должна быть режиссером графически вычерчена и всегда оставаться перед глазами (с. 536).

Предметом обучения, подробно зафиксированном в нескольких конспектах, была и последовательность работы режиссера над спектаклем. Публикуются схематические изображения этого процесса: одни студийцы представили его в виде колец дерева, растущих от стержня (кредо режиссера), другие как круговой спектр или взаимосвязанные

геометрические фигуры. Предполагался сложный процесс из десяти периодов, в которых много времени занимает разнообразная подготовительная работа, и например, пространственное решение и опорные пункты мизансцен оказываются шестым и седьмым пунктом пятого периода, «изобретательского».

Полная публикация материалов педагогической работы Мейерхольда дополняет представление о принципах работы режиссера с актерами. В опубликованных записях репетиций (см.: Мейерхольд репетирует. В 2 т. М.: АРТ, 1993) режиссер обращается непосредственно к исполнителям ролей в его спектаклях, и там мы находим много подсказок о психологических мотивах ролей и ассоциативные отступления, связанные с жизнью и творчеством авторов пьес, с нравами разных эпох. А в режиссерском классе, без актеров, он может давать и иные методические подсказки. Он видит отношения режиссера с актером как специфическую игру. Режиссер вводит в процессе репетиций для актера ограничения, преодолевая которые артист и придумывает решения роли. Репетиции подразделяются на несколько периодов: сперва нет жесткой фиксации рисунка (это долгий экспериментальный период), потом фиксация появляется, здесь как бы заканчивается этап авторства режиссера, и вот тогда актер в рамках существующего закрепленного рисунка становится автором роли, исполнение которой будет варьироваться от показа к показу в зависимости от реакции зрителей. Мейерхольд подчеркивает необходимость импровизации актера. Отношения режиссера и актера основаны на продуктивном конфликте, и в них есть элементы игры: «ремарка актера может опрокидывать режиссерские ремарки при непременном условии, чтобы режиссер сам этого не заметил» (с. 313).

Опубликованные материалы опровергают миф о режиссерском диктате в методе Мейерхольда. Он настаивает на том, что режиссер «никогда не может подрывать» актерские «импровизационные нанизывания», поскольку, сочиняя спектакль, режиссер действует без публики, как действует актер (с. 313). В работе над спектаклем должны быть три сценария – драматургический, режиссерский и актерский, и этот «последний имеет очень важное значение» (с. 222). План репетиций, который предлагает Мейерхольд своим ученикам, включает фазы и приемы работы, которые в сегодняшней школе относят к этюдной практике: «Режиссер периодически предлагает актерам для обработки

В.В. Люце.
Биомеханическое
упражнение «Лошади»

так называемый “тренировочный материал”, сочиняемый режиссером самостоятельно применительно к тем или иным фрагментам данной пьесы» (с. 290).

И импровизационные нанизывания, и актерский сценарий, и тренировочный материал – все это имеет другое игровое содержание, чем в «театре типов». Роль решается через амплуа (специфический действенный стержень), через маску (традиционный образ-архетип внутри конкретной роли) и по законам конструктивистской системы спектакля. «Репетиция является не исканием психологических тонкостей, а постоянным вовлечением себя в физически-звуковое напряжение и проверку своего подчинения времени и пространству» (с. 399). Параллельно с занятиями в ГВЫРМ шли репетиции «Великодушного рогоносца», и многие свои принципы Мейерхольд раскрывал перед студийцами на примерах этой постановки.

Работа Мастерских была насквозь экспериментальной. Методы обучения, упражнения, этюды реализовались здесь впервые. Студентам была предоставлена роль соавторов метода, им давались темы для разработки, и обсуждение их рефератов, докладов становилось частью учебного курса. Даже через три года после внедрения биомеханики в практику театра Мейерхольда в сезоне 1924/25 года при Мастерских работала «Биомеханическая лаборатория», теория проверялась и совершенствовалась. Учебные мастерские при театре Мейерхольда работали все 1920-е и 1930-е гг. на основе этой теории. Учебные заве-

О.М. Фельдман. 2007

дения назывались экспериментальными: ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские), ГЭКТЕТиМ (Государственный экспериментальный театральный техникум имени Вс. Мейерхольда). Здесь была своя последовательная методология, и она была по существу экспериментальной.

Новый «Мейерхольдовский сборник» эту методологию вводит в современную театральную мысль. Специфика метода, специфика стиля работы мейерхольдовских мастерских определили и логику книги. Ее цельность своеобразна. Тезисы, разные конспекты одной и той же лекции, расположенные хронологически и сводные, отчеты в прессе, комментарии к текстам. Здесь действуют законы не линейности, а монтажа, не плоскости, а объема. Мейерхольд создавал «театр Синтезов», и его педагогика теперь дошла до нас в форме синтеза бесчисленных мыслей. Вероятно, эта книга для профессионалов. Каждый остановится на тех строчках, абзацах, страницах, которые отвечают на его вопросы о существе режиссерской профессии, искусства актера и театральной педагогики. Мейерхольд уподоблял спектакль игре, уравнению с неизвестным – реакцией зрителя: «с одной стороны, твердое знание законов, с другой – угадывание хода партнера» (с. 539). Книга начинает подобную игру с читателем.

Из пятого «Мейерхольдовского сборника» мы узнаём об актерской и режиссерской школе Мейерхольда. Но само это издание является школой для театроведов. Олег Максимович Фельдман (1937–2021) установил в руководимой им группе изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ необыкновенно высокий стандарт исследования документального наследия истории театра. Результаты работы невозможно переоценить ни по качеству, ни по объему – три тома «Наследия», три «Мейерхольдовских сборника», публикация лекций в Курмасцепе и ШАМе 1918–19 гг., серия «О...» («Н.М. Тарабукин о Мейерхольде», «С.М. Эйзенштейн о Мейерхольде», «Т.С. Есенина о Мейерхольде и Райх»), «Мейерхольд и Гнесин», «Речь на Всесоюзной режиссерской конференции», и вскоре после смерти О.М. Фельдмана вышедший «Мейерхольдовский сборник. Выпуск четвертый. Дело № 537», в основном им завершенный. Собран огромный материал для следующих публикаций.

Мы можем говорить о принципах школы Фельдмана. Полнота глубокого поиска и выявления материалов. Сложные сверки, осторожное и точное восстановление текстовых лакун в старых документах. Смелость полной, без купюр публикации. Атрибуция источников, иногда требующая непростых и нетривиальных путей. Изучение исторической ситуации появления документов. Поиск доказательств сведений, относящихся к каждому материалу. Реальный комментарий необходимого объема, исчерпывающий и не излишний. Выявление скрытых отсылок в самом тексте и в контексте. Теоретический, методологический комментарий, не становящийся самоцелью и не нарушающий формата публикации. В то же время, часто в скрытом виде, в подтексте, или выраженное несколькими словами – глубокое понимание творчества Мейерхольда, знание истории театра и истории общества. Эпоха, когда появлялись публикуемые документы, имела свои правила, писанные и неписанные – умолчания, ассоциации, языковые стандарты, и все это нужно было раскодировать. Наша эпоха, в которую эти документы публикуются, тоже требовала усилий по продвижению идей Мастера. В итоге – театроведение самого высокого уровня.

Мейерхольду повезло с Фельдманом.

Николай Песочинский