

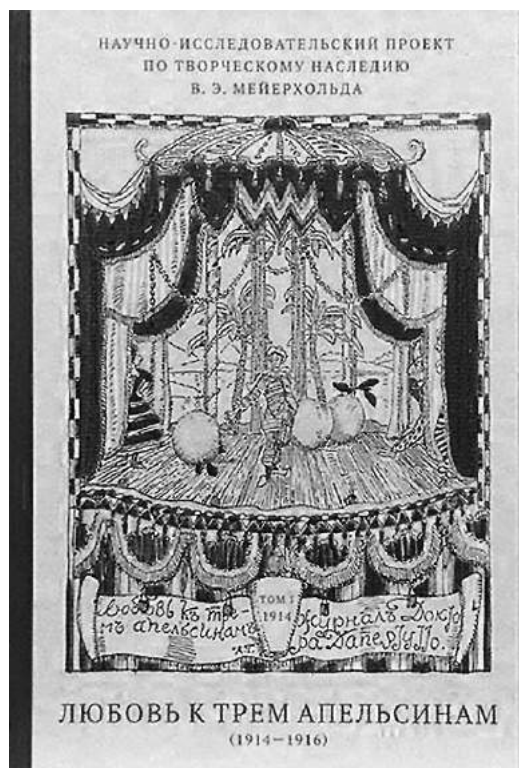
Николай ПЕСОЧИНСКИЙ

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»

В Петербурге вышел из печати двухтомник «Любовь к трем апельсинам», включивший в себя полное переиздание журнала Доктора Дапертутто (1914–1916), а также статьи современных исследователей на поднятые в нем темы и пояснительный комментарий. Проект, общее руководство которым осуществляла Л. Овэс, сделал доступным для нынешнего читателя очень важные тексты. Материалы петербургской Студии В.Э. Мейерхольда, публикации, инициированные интересом режиссера к старинным формам сценического искусства, критическая рефлексия и полемика тех, насыщенных работой театральной мыслью лет, могут теперь без труда оказаться на наших рабочих столах. Редакция «Вопросов театра» попросила одного из создателей двухтомника – Николая Песочинского – рассказать об этой книге.

Переиздание журнала «Любовь к трем апельсинам» могло быть выстроено по-разному. Полный комплект за 1914–1916 годы состоит из четырнадцати выпусков (некоторые в военное время вышли сдвоенными, один – «строеным»). Теперь они в такой последовательности и сверстаны, хронологически, номер за номером, в изначальной композиции и последовательности материалов: поэтический раздел, затем теоретические и исторические статьи, раздел «Студия», хроника. Этот принцип правильный, академический, историчный, грамотный в методике републикации. Он позволяет воспринять драматургию каждого номера и динамику журнала во времени.

Но обсуждалась и другая композиция переиздания: объединить в разделы материалы по тематическому принципу. Тогда перед нами оказалась бы первая отечественная театроведческая книга, в которой представлены все части этой еще только начинавшейся, не манифестировавшей себя области знания: общая теория театральных форм, история театра, анализ современного процесса, библиографический раздел (отзывы о новых исследованиях сценического искусства и полемика с газетно-журнальной театральной критикой). Конечно, здесь не могла быть раскрыта полно история театральных культур разных стран и многих эпох. И все же



в «свернутом», «закодированном», «архивированном» виде все это здесь было заявлено, здесь корни театроведения XX века.

При упоминании журнала всегда приходит в голову его ориентация на итальянскую

комедию масок. И заголовок, вроде, такую ассоциацию провоцирует. Это верно. Но если обратить внимание даже лишь на исторические материалы, тематика гораздо шире. Пять публикаций (в разных номерах, сквозь историю журнала) касаются принципов античного театра. Раздел *Hoffmaniana* включает шесть материалов, раскрывающих это явление с разных сторон, включая и сценическую историю постановок по Гофману, и влияние мира Гофмана на русскую литературу; к этой серии тематически примыкают материалы о Л. Тике и первая (и на многие десятилетия единственная на русском языке) публикация «Кота в сапогах». Четыре исследовательских статьи – об истории испанского и португальского театра. Рядом с историческими материалами о европейской традиции мы находим три исследования явлений из прошлого отечественного театра плюс речь Мейерхольда в связи с постановкой «Грозы», в которой он обосновал свое понимание феномена Островского, национальной традиции и ее эпигонских упрощений и извращений. А в других разделах («Студия», «Хроника») речь идет не только о европейском, но и о восточном (традиционных китайском и японском) театре. Перечисление тематик можно продолжать. Ясно, что редакцией была программно заявлена ориентация издания на систематическое изучение театральных форм, которое было бы продолжено, если бы жизнь журнала (и Студии Вс. Мейерхольда) не прервалась Мировой войной и историческими сдвигами.

Не только тематика, но и подход к изучению сценической практики авторами журнала принципиально отличается от прежних исследований истории театра, опиравшихся в первую очередь на драматургию. Здесь речь всегда идет не о пьесах, а о сценических формах, даже тогда, когда анализируется драма (она фиксирует утвердившиеся в каждую эпоху сценические приемы, а не наоборот). Впоследствии, когда будет позиционироваться новая наука о театре, именно об этой ориентации – на методологию сценической практики, относительно независимой

от драматической литературы, имеющей свою логику и периодизацию, будет заявлять А.А. Гвоздев. Во-вторых, исследуются в первую очередь (по выражению Мейерхольда) «подлинно театральные эпохи», то есть периоды и формы развития сценического искусства, плодотворные для развития его языка, – эпохи, когда театр, преодолевая иллюстративность по отношению к литературе, выходя за пределы жизнеподобия, выстраивает свои специфические образные системы.

В этом смысле между историческими, теоретическими и рецензионными разделами журнала была внутренняя связь. В современных спектаклях Первой студии МХТ, Таирова, Рейнхардта и др. авторы журнала не обнаруживали тех приемов и методов сценического искусства, которые они с радостью отыскивали в «подлинно-театральных эпохах» и которые считали фундаментальными основаниями своего искусства.

Журналом, как и Студией, не ставилась задача воссоздания старинных театральных форм, но осмыслились перспективы языка современного режиссерского театра, основанного на сущностных формообразующих принципах этого вида искусства, проявившихся в исторической традиции. Кстати, вступая в полемику с критиками, рецензировавшими в печати вечер Студии, редакция журнала отрицала цель реконструкции итальянской комедии масок.

Новая поэзия и оригинальная драматургия, развернутый раздел хроники и рецензий, материалы Студии на Бородинской, включающие новаторские для театральной педагогики методики, такие, как класс сценического движения, как курс музыкального чтения в драме, материалы, отражающие постановки Мейерхольда, выпущенные параллельно с его работой в Студии и в журнале, – это свидетельства ориентации традиционализма на создание условного театра современности.

Внимание авторов исторических, теоретических статей, отзывов на современные спектакли сосредоточено на проблематике художественного языка. У других школ (раньше и в одно время с этим) другой дискурс:



интерпретация смыслов, толкование содержания произведений в этическом и социальном обобщении. Но в те же годы, когда издавался мейерхольдовский журнал, возникло Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), создавался формальный метод изучения литературного и художественного текста, внимание перемещалось от толкования «содержания» (казавшегося произвольным) к проблемам организации произведения, к определению специфических приемов, трансформировавших материал в художественную конструкцию.

Так же, например, разбирает В.Н. Соловьев в журнале организацию «сцены ночи» в представлении *Commedia dell'Arte*: художественная конструкция, обыгрывание которой порождает образы и смыслы. Журнальная статья К. Мочульского называется «Техника комического у Гоцци» и опубликована в 1916 году. А в 1923 году сотрудник разряда словесных искусств Института истории искусств (группы формалистов) А.Л. Слонимский издаст исследование «Техника комического у Гоголя». Идентичность заголовков говорит сама за себя. Действительно, оба автора разбирают художественные приемы текста, конструкции, порождающие в нем юмор, вносят вклад в теорию комического, в частности, в драме и театре. Работа Мочульского исторически предшествует работе Слонимского, и в данном случае можно говорить не о созвучии, но о научном приоритете, о влиянии идей, высказанных в журнале «Любовь к трем апельсинам», на развитие искусствознания.

Разряд театра (коллектив под руководством А.А. Гвоздева) в Российском институте истории искусств, начавший в 1920 г. (через три года после выхода последнего выпуска журнала «Любовь к трем апельсинам») последовательное, систематическое, многостороннее изучение театрального искусства, тоже основывал свой подход на исторической формальной поэтике, прослеживал эволюцию методов и театральных систем. Таким же последовательным, как и в мейерхольдовском журнале, здесь был интерес к проблеме сохранения и наследования форм

старинного театра в последующие эпохи и в современности. В развернутой энциклопедической статье об истории европейского театра, написанной уже в конце 20-х гг., Гвоздев отдает 21 страницу анализу театральных методов с незначительной ролью литературной структуры (т.е. театру до последней трети XVIII века) и лишь 8 страниц — периоду, начинавшемуся драмой «Бури и натиска».

Логика такого подхода прочитывается: диапазон театральной выразительности, принципы функционирования языка театра были сформированы и принципиально не менялись за последние два века, даже в эпоху режиссуры. Гвоздев обнаруживал основные средства выразительности театра в обряде и в литургической драме, т.е. не позднее X в., и подчеркивал, что эти типы театра не умирают, а продолжают существовать или трансформируются, основываясь неизменно на таких принципах, как игровая структура, синтез приемов, использование возможностей внесценического пространства, маски, костюма, технических трюков, связь с музыкой (см.: Гвоздев А.А. Театр // Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. Изд. 7. [1929]. Т. 41, Ч. 7. С. 153–187).

Впервые такие пропорции театральной историографии, такое внимание к методологии отдаленной театральной традиции, к игровой природе театра обнаружили авторы журнала «Любовь к трем апельсинам», они предсказывали, формировали проблематику науки о театре.

Авторы журнала представляли собой новое поколение пишущих о театре. В этот момент истории профессиональная театральная критика оказалась неспособна понять и отразить происходившие в искусстве искания и новые процессы, заняла по отношению к ним непримиримую позицию, исключавшую дискуссию по существу. Новая театральная мысль рождалась из университетской и писательской среды. Молодые литераторы и филологи посмотрели на театр с фундамента современных течений в литературе. В исследовательской области оказался справедлив

тезис Мейерхольда «Литература подсказывает театр». Теоретические перспективы современной культуры были перенесены и на театральную историю, и на реальность сценического искусства.

Журнал был существенным этапом становления для литературоведов В.М. Жирмунского, М.М. Жирмунского, К.В. Мочульского, для историков театра В.Н. Всеволодского-Гернгросса, С.С. Игнатова, К.М. Миклашевского, Е.А. Зноско-Боровского, Б.В. Алперса (он был два года секретарем Студии и секретарем редакции журнала), для В.Н. Соловьева (продолжавшего впоследствии театроведческие исследования и руководившего с 1923 по 1941 год в Ленинграде первой в мире постоянной мастерской по обучению режиссеров в высшем учебном заведении). Рядом с ними совсем молодые К. Вогак, С. Вермель, В. Княжнин, В. Пяст, В. Лачинов, Я. Блох, А. Рыков, С. Радлов в это время и впоследствии соединяли творческие и исследовательские занятия, они не стали театроведами, но без их свежего взгляда на театр этой науки не было бы. Сильная сторона авторов журнала, собравшихся вокруг мейерхольдовской Студии – в способности рассматривать свой предмет, даже принадлежащий удаленным эпохам, из 1910-х годов, из современной культурной ситуации, в актуальном ракурсе. Широко понятая историческая типология художественных форм освобождала современный театр от довлеющей непосредственно предшествующей формы. Этот исследовательский ракурс вызывал нестандартные сопоставления и проекции. В подсознании текста жила актуальная проблематика искусства исканий первой четверти XX века.

Сейчас, через сто лет после начала выпуска журнала, темы, в нем затронутые, получили значительное развитие в гуманитарных науках. В комментариях к переиздаваемым материалам журнала мы указываем и на новые научные позиции, и на новые источники. Это естественно. Поразительно другое: проблематика, объекты и методы исследования театра, заявленные в журнале «Любовь к трем апельсинам», прошли через театральную

мысль XX века. Игровые, карнавальные теории культуры отодвинули теории мимезиса как жизнеподобия. От исследования сценических форм и приемов, от понятия об организационных художественных моделях развивалась традиция структурных исследований. Историю театра XX века невозможно представить себе без явления студийности, без феномена лаборатории. Национальные традиции искусств открылись мультикультурности. Европейская культура утратила чувство превосходства перед культурой азиатской. Актерская школа повсеместно обратилась от интуитивизма к техничности, к примату движения, ритма, музыкальности. Направление мыслей, которые высказаны в журнале «Любовь к трем апельсинам», подтвердилось историей искусства следующих десятилетий. Здесь был Мейерхольд, и здесь скопилась энергия театра будущего. Практикам сегодняшнего театра исканий журнал даст импульсы для собственных смелых мыслей.